

Diablotexto *Digital*



**Audaz *Teatro de guerra*, de Lola Arias.
Performatividad del testimonio como
proceso de duelo**

***Brave War Theater by Lola Arias.
Performativity of testimony as
mourning process***

MINERVA PEINADOR

UNIVERSITÄT REGENSBURG

minerva.peinador-perez@sprachlit.uni-regensburg.de

<https://orcid.org/0000-0003-3747-6582>

**Fecha de recepción: 15 de abril de 2022
Fecha de aceptación: 10 de junio de 2022**

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 122-142
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24546
ISSN: 2530-2337**



Resumen:

Teatro de guerra (2018), largometraje basado en los testimonios de seis veteranos sobrevivientes a la guerra de Malvinas de ambos bandos, argentino y británico, es el film debut de la dramaturga argentina Lola Arias. En este artículo analizamos esta película que oscila entre el género documental y el dramático, entre el testimonio y su reelaboración performativa, desde la perspectiva transdisciplinar de los estudios de memoria. Veremos cómo el tratamiento del testimonio y el empleo de determinados recursos narrativos y escénicos contribuyen a la elaboración del duelo por las traumáticas pérdidas de la guerra, así como a la constitución de la propia identidad, individual como colectiva, desde una performatividad que parte del cuerpo, la voluntad de diálogo y, ante todo, la humanidad como universal de potencial conciliador.

Palabras clave: Testimonio; cine argentino contemporáneo; teatro argentino contemporáneo; cultura conmemorativa; memoria; performatividad

Abstract:

War Theater (2018) is the film debut by Argentine playwrighter Lola Arias, a hybrid feature film based on the testimonies of six veterans from both sides, Argentine and British, who survived the *Malvinas war*. In this article I analyse this film which oscillates between documentary and drama, between testimony and its performance, from the transdisciplinary perspective of memory studies. We will see how different uses of testimony along with various narrative and staging resources contribute to the elaboration of the mourning for traumatic losses caused by the war. The film, whose performativity starts from the body and the will for dialogue, helps to build an individual and collective identity thanks to a belief and practice of humanity as a universal of reconciliatory potential.

Key words: Testimony; Argentinian contemporary Film; Argentinian contemporary Theater; commemorative culture; performativity



Una puesta en abismo hacia el interior

Junto con la obra de teatro *Campo minado/Minefield*, la videoinstalación *Veteranos* (2014), *Teatro de guerra* (2018) completa una trilogía creada y dirigida por la directora escénica argentina Lola Arias (1974*). La película, un largometraje audiovisual de rasgos dramáticos, retoma la cuestión de la Guerra de las Malvinas (2/4–14/6/1982) en torno a la soberanía del archipiélago de las islas homónimas, *Falkland Islands* en inglés. En 1982 la República Argentina y el Reino Unido se enfrentaron a lo largo de tres escasos meses, exactamente a lo largo de 74 días, en esta guerra no declarada, en los que serían los últimos estertores de la dictadura cívico-militar argentina a manos de Leopoldo Galtieri, entonces miembro de la junta militar (12/1979–6/1982) y presidente de la nación (2/1981–6/1982).¹

El detonante de la guerra fue la ocupación por parte del ejército argentino del puerto Stanley, a lo cual su *pendant* británico respondió aplacándolo masivamente. La derrota argentina precipitó la destitución de Galtieri y la junta militar y el inicio de un proceso de transición democrática en Argentina, mientras que Margaret Thatcher sería reelegida en su mandato en el Reino Unido.

Se estima que a raíz del conflicto fallecieron un total de unas mil personas, 649 de ellas de nacionalidad argentina, 255 británicas, 3 isleñas. El alcance de

¹ La disputa en torno a la soberanía sobre este archipiélago en el Atlántico sur se remonta a la época de los colonialismos europeos en el continente americano, a sus primeros avistamientos: un barco de la marina española de una expedición de Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano (1519-1522) lo habría divisado por primera vez; un navegante inglés, John Davis, lo haría también más adelante (1592), así como el holandés Sebald de Weerdt (1600). John Strong sería el primero en declarar las islas propiedad británica en 1690, a partir de entonces varias potencias europeas (Francia, Gran Bretaña y España) se disputaron su soberanía, hasta que hacia 1760 los británicos se asentaron en ellas a pesar la conservación de la corona española sobre “sus territorios tradicionales en América” que establecía el Tratado de Utrecht (1713) firmado entre ambos países tras la Guerra de Sucesión. Una vez independizada de la corona española (1816), la nueva República Argentina reclamó la soberanía sobre las islas, detentándola entre 1820 y 1833, hasta que fueron, de nuevo, tomadas por la corona británica. Siglo y medio después, en un contexto de malestar y desaprobación popular del régimen de Galtieri, el dictador se propuso resolver la cuestión de Malvinas por las armas con la finalidad de afianzar el sentimiento de unidad nacional y, con él, el apoyo a su mandato. No ha sido hasta 2013 cuando, no sin condicionamientos, se puso sobre la mesa el ejercicio del derecho de autodeterminación con un referéndum destinado a una población que, no obstante, a esas alturas era principalmente británica. Las Naciones Unidas consideran las islas un territorio no autónomo en litigio (véase la resolución 2065 de la Asamblea General del organismo, Naciones Unidas 1965). Su Comité de Descolonización apeló en repetidas ocasiones al diálogo y la solución del conflicto en aplicación de la resolución 1514 (XV) sobre la concesión de la independencia a los países y pueblos colonizados (Naciones Unidas 1960).



la experiencia de la guerra fue, no obstante, mucho mayor, llegando a contabilizarse más de dos mil heridos (1687 argentinos, 775 británicos), más de diez mil prisioneros de guerra (11.313 argentinos, 150 británicos), así como numerosos suicidios de excombatientes (entre 350 y 450 de argentinos, unos 260 de británicos) y, al menos del lado británico, además, hasta 6.600 casos de dolencias psiquiátricas (se desconocen las cifras relativas a Argentina en este aspecto). En definitiva, las consecuencias a nivel humano, en lo relativo a vidas humanas y la salud psíquica del “cuerpo” de la nación, se constatan las terribles consecuencias de la breve guerra de Malvinas.

La cuestión de la pérdida de la soberanía sobre las islas a manos de Inglaterra constituye aún hoy una herida abierta en el corazón de la identidad colectiva argentina, sociedad postdictatorial ejemplar en la cuestión de la elaboración colectiva de su pasado violento desde una perspectiva global. Concretamente, la cuestión de “Malvinas” constituye un eje vital de la subjetividad colectiva. Muchos de los veteranos del conflicto eran entonces soldados conscriptos, esto es, jóvenes que se encontraban en cumplimiento del servicio militar obligatorio en el momento de su movilización que fueron, por tanto, enviados al campo de batalla sin la preparación ni los recursos necesarios ni libertad de elección sobre su participación en la guerra. Fueron, inclusive, torturados y vejados en algunos casos por sus propios superiores.² En política internacional, los territorios malvinenses continúan siendo origen de conflicto. Resulta refrescante la sencilla representación de este cruce de argumentos en un diálogo entre Gabriel Sagastume y Lou Armour frente a un mapa de las islas, cada uno en sus respectivos idiomas (Arias 2018: 00:20:45-00:22:35), técnica que será puesta en práctica en varias ocasiones y muestra el potencial del

² El Centro de Ex Combatientes Islas Malvinas (CECIM) La Plata solicitó aún recientemente al relator especial de las Naciones Unidas sobre la Tortura Nils Melzer la agilización de la causa iniciada en 2007 por los veteranos por las torturas aplicadas por militares argentinos contra su propia tropa. El organismo internacional deberá determinar si deben ser consideradas delitos de lesa humanidad, “si los oficiales [...] deben ser juzgados por los estaqueamientos a la intemperie, enterramientos, golpizas y demás vejámenes contra subordinados” en tanto delitos de lesa humanidad o como delitos comunes (Pagina12 2022). El centro inició la causa en 2007 junto con la Comisión Provincial por la Memoria como querellante, en la cual se imputa hasta a 130 militares, de los que solo tres están procesados.

diálogo y la escucha mutua, que van estrechando los lazos entre los viejos enemigos.



Fig.1. Los veteranos y actores en uno de los escenarios (Arias 2021).

Re-presentar el conflicto malvinense

Paradójicamente, a partir del trauma pueden establecerse nuevas conexiones entre el lenguaje, la experiencia y el conocimiento (Spiller, Mahlke, Reinstädler 2020: 3), de la tensión existente entre los hechos traumáticos y su posterioridad o *Nachträglichkeit*³, según el término con el que Sigmund Freud estudió la diferencia temporal entre los hechos traumáticos y sus efectos en los sujetos (Freud 1924); Ruth Leys analizó asimismo esta discordancia en la latencia de la experiencia traumática (Leys 2000).

³ Se puede resumir el concepto freudiano de posterioridad como sigue: “*Nachträglichkeit* thus refers to the process by which pathology develops following a trauma that is constituted through *two* etiological moments instead of one” (Bistoën, Vanheule, Craps 2014: 672, véase también Mather, Marsden 2004).



Sobre la cuestión de Malvinas existe, desde el costado argentino, una abundante producción multidireccional, que recorre el ámbito académico,⁴ la arena política (Moloeznik, Paz 2022) y la esfera cultural (Semilla Durán 2016) en todas sus vertientes. Se abarca, entre otras, desde la documentación histórica y testimonial, un amplio espectro del ámbito institucional (museístico, educativo), a menudo vinculado a persistentes reclamos de soberanía sobre las islas. El cine (Fernández 2018), el teatro y la música (Buch, Gilbert 2022) y la literatura (Vitulo 2012) han abordado la temática ampliamente, desde sus inicios hasta el presente, más aún en fechas conmemorativas como las de la redacción de estas líneas, a 40 años del conflicto, pudiéndose distinguir tres fases de producción en la literatura ficcional (Souto, 2018).

Dentro del género dramático encontramos *Teatro de Guerra* (2018), película documental de una performance teatral creada y dirigida por Lola Arias, una de las directoras de teatro argentino contemporáneo más relevantes. La dramaturga rodó esta película a raíz de su participación en el festival internacional de teatro londinense LIFT con *After a War* (2013). En ella, la directora ideó un reencuentro entre veteranos de la guerra de Malvinas de ambos bandos, tres de cada uno, en aquel momento a 31 años del conflicto. Eligió, en primer lugar, el género teatral (*Campo Minado*, 2016) como forma de representación, reelaborándola posteriormente en *Teatro de Guerra* (2018), una suerte de relato testimonial fílmico-teatral que analizaremos aquí. El foco de atención de la película, “un territorio de transformación y de subjetivación” (Perera 2019: 80), reside en las huellas psíquicas del conflicto en seis de sus supervivientes, y en su capacidad de introspección individual, superación y asertividad frente a sus respectivos antiguos blancos de fuego. Arias los invita en el espacio performativo dramático a la interacción, a una arriesgada toma de contacto mutua en tanto seres humanos que, al cabo de casi dos generaciones, articulan y ponen en común una parte clave y hasta entonces muda de su pasado, traumática y aún por explorar colectivamente. Por lo tanto, podemos

⁴ Desde el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas argentino (CONICET) se desarrolla el proyecto *Las islas desde el conocimiento*, de carácter multidisciplinar y a nivel federal, con ocasión del 40° aniversario de la guerra; en cuanto a la producción científica en su 30° aniversario, consúltese el trabajo de Nievas y Bonavena (Nievas, Bonavena 2012).

considerar la obra una representación ficcional dentro de las denominadas narrativas de la enfermedad (*Krankheitsnarrative*) (véanse Sontag 2003, Bandtel 2021).

La película deja entrever sus personalidades y calvarios particulares con independencia de nacionalidades. Desde el otrora bando argentino se dan a conocer los veteranos Rubén Otero, Gabriel Sagastume y Marcelo Vallejo; desde el británico aparecen Lou Armour, David Jackson y Sukrim Rai (de origen nepalí). A lo largo de un proceso que desembocará en una catarsis individual como colectiva, los excombatientes reviven en su escenificación (*reenactment* en términos psicológicos) pasajes bélicos cruciales para sus vidas.



Fig. 2. Marcelo Vallejo comparte y escenifica cómo era su vida como excombatiente (Arias 2021).

Tanto la interpretación de los actores, asimismo protagonistas de sí mismos en la pieza teatral precedente a la película, como su dirección son extremadamente respetuosas en el tratamiento de las temáticas. Sus testimonios abren y articulan un diálogo posible gracias a la cuidadosa arquitectura de la obra. Si bien sus respectivos discursos son aprehendidos, resultado de un proceso de reflexión autobiográfica y la puesta en escena de su elaboración posterior, este procedimiento posibilita la superación de la soledad inherente al testigo total, el testigo de la tragedia en toda su amplitud (pues

solamente él es capaz de afirmar “yo estuve ahí”), cuyo fallecimiento ante la vivencia del acontecimiento traumático (en calidad de su testigo absoluto) lo sustrae necesariamente del resto. El intercambio entre testigos de ambos bandos abre nuevas vías de sanación de aquellos a quienes más gravemente afectó la guerra: los propios excombatientes y sus respectivos entramados sociales de pertenencia (Harris 2009).

Conforman la película una serie de situaciones de intimidad compartida entre quienes antaño eran contrincantes, posibles bajo la base del respeto mutuo y la una aceptación recíproca del otro en todas las dimensiones humanas, también en la identidad nacional. Arias conduce a los excombatientes a lugares de esparcimiento tan privados como lo pueden ser unos aseos, unas ruinas, una escuela o el aséptico edificio en el que se desarrollan la mayoría de las escenas. El hilo conductor de la cinta consiste en la exploración por parte de los exsoldados tanto de su propia subjetividad como la del “otro”. De manera paulatina, propone la socialización de los excombatientes en diferentes situaciones con un propósito esencialmente opuesto al que los convocó en 1982. Tras su presentación individual y sucesiva al público en un *casting* inicial (rompiendo la *cuarta pared*), reviven en escena episodios que los marcaron a fuego en el conflicto. A continuación, interactúan en parejas de nacionalidades complementarias, para, finalmente, relacionarse de manera grupal.



Fig. 3. Confesiones entre Marcelo Vallejo y Lou Armour (Arias 2021).



En este relato polifónico, los sujetos de los veteranos emergen en sus actos de enunciación, con los que reafirman su existencia en tanto sobrevivientes. En dicho *casting* los veteranos, al dirigirse a cámara no solo le transmiten su experiencia a la directora y, después, al público, sino también y sobre todo a sí mismos, al cumplir la cámara la función de un espejo (Arias 2018: 00:04:15-00:14:00). La producción de autenticidad es, también, fundamental, lograda en dicha escena al mostrar un espacio de ensayo, con su correspondiente atrezzo, que normalmente quedaría oculto al espectador. Para dar pie a la enunciación de los veteranos-testigos, se intercalan sistemas semióticos divergentes que suplen carencias, como se interpreta la ausencia de los elementos representados (como el lugar de la acción o sus agentes) o, simplemente, se exploran formas inusuales de expresión para enfrentarse a la dificultad de articular experiencias traumáticas. Algunos de estos medios de representación alternativos son la utilización de maquetas y figuras en la explicación de Sagastume a *Armour* de una escena de la guerra (Arias 2018: 00:23:25-00:25:55), en reemplazo de paisajes y personajes –un útil desplazamiento a través de la imaginación, supliendo las barreras idiomáticas–, mapas geopolíticos, escenificaciones sin diálogo de los excombatientes disfrazados con máscaras de los respectivos dirigentes Galtieri y Thatcher (Arias 2018: 00:22:35-00:23:17), por mencionar algunos ejemplos notables. Se recurre, incluso, a la metadiscursividad, en una escena en las que los actores *amateurs* se confiesan entre sí cierto escepticismo sobre su propio rol y la solidez del proyecto de Arias, en una discoteca con música cordobesa de fondo (Arias 2018: 00:38:25-00:40:00).



Fig. 4. ¿Es posible superar la inenarrabilidad de la guerra a través de la materialidad? (Arias 2021).

En la puesta en escena, la directora recurre a sencillos elementos catalizadores que despiertan la memoria emocional de los excombatientes, rescatados y puestos en juego en la representación, incluyendo elementos documentales de la época: objetos conservados por los veteranos, revistas argentinas publicadas en el momento del conflicto, así como fragmentos audiovisuales, incluyendo el regreso de los combatientes británicos a la patria. La arquitectura simétrica del espacio escénico y la progresividad de las imágenes conforma la dualidad de los dos bandos, cuya evolución de la oposición a la complementariedad va disolviendo el conflicto y construyendo hermandad. Se generan, de esta manera, una combinación de expresivas “imágenes fuertes” en el sentido de Chiaia (2010: 120, 2020), quien propone el análisis de su retórica en función de las dimensiones semióticas icónica, comunicativa y performativa establecidas por Charles S. Peirce. La imbricación de estas potentes imágenes lograda gracias a una minuciosa sintaxis fílmica es generadora de sentido.

Los veteranos reconstruyen en silencio una escena y se sirven de un literal intercambio generacional para, gracias a ese distanciamiento, temporal como físico, transmitir su experiencia del horror a su propia comunidad y dejar, así, su propio legado de memoria en la cultura colectiva. Previamente preparados por los veteranos y por el equipo de vestuario y maquillaje, los

primeros van siendo sustituidos uno a uno por jóvenes que asumen su papel en la guerra: entonces, los excombatientes pueden, finalmente, contemplarse a sí mismos a través de sus *alter ego* adolescentes. Al objetivar esa experiencia traumática ante sí y verla ejecutada por otros sujetos, otros cuerpos pueden, al fin, desprenderse de un “pasado que no pasa” y desvincularse del acontecimiento traumático.



Fig. 5. Elaboración del duelo y transmisión generacional a través del drama: los jóvenes reemplazarán a los protagonistas en una escena (Arias 2021).

Entre varias aristas posibles de análisis, la fuerza de esta película reside en los testimonios, que tienden puentes para establecer una vía de entendimiento entre partes enfrentadas, como modo de superación del pasado y la diferencia. Las referencias documentales, por otra parte, no hacen sino reforzar desde su factualidad la veracidad de los relatos y, con ella, la autenticidad y la legitimidad de la propuesta.

Elaboración performativa del trauma colectivo

Teatro de Guerra, con un alto grado de performatividad, permite tanto a sus protagonistas como a los respectivos colectivos en los que se inscriben (Argentina y Gran Bretaña), aunque esencialmente nos encontremos ante un



asunto de naturaleza humana, la elaboración del trauma bélico y, con él, iniciar un proceso de duelo. El solo paso del tiempo transcurrido entre la guerra, en la década de los ochenta, y el proyecto de Arias, en pleno siglo XXI, no es garantía de elaboración ni de superación del pasado, como sabemos gracias a los estudios de memoria.⁵ Basten los ejemplos de las repercusiones de crímenes de lesa humanidad como el genocidio armenio, cuya autoría niega la nación turca, o los perpetrados por del régimen franquista, aún fuente de controvertidas discusiones y eje vertebrador de la política española, cuya también abundante producción cultural corrobora la permanencia de un conflicto social irresoluto y un duelo tan solo en ciernes (véase Nuckols 2020).

El trauma, un fenómeno psíquico con origen en una experiencia extrema, impide la representación de este acontecimiento, volviéndolo incomprensible e inaccesible.⁶ Los sujetos de experiencias traumáticas permanecen bajo sus efectos, a pesar poder llegar a desarrollar cierto relato de las mismas que las hagan soportables. Esto es, el abismo entre memoria traumática y narrativa es insalvable, parafraseando a la lectura de Leys de van der Kolk: en definitiva, “the gap between traumatic memory and narrative memory is so radical that it can never be bridged” (Leys 2000: 254). La película plasma este fenómeno especialmente en el doble testimonio de Lou Armour (a su regreso a Inglaterra y durante el rodaje de la película) con el que relata la muerte en sus brazos de un soldado argentino. Su dolor es patente, con lágrimas en los ojos pide interrupción de la entrevista; aunque atenuado, lo ha seguido acompañando durante décadas (Arias 2018: 00:48:55-00:53:38).

Las experiencias de violencia extrema, aquí de carácter colectivo, se imprimen, por tanto, cual huellas o cicatrices indelebles. El austriaco Sigmund

⁵ “Even after considerable periods of time, and even after acquiring a personal narrative for the traumatic experience, most subjects reported that these experiences continued to be come back as sensory perceptions and as affective states. The persistence of intrusive sensations related to the trauma after the construction of a narrative contradicts the notion that learning to put the traumatic experience into words will reliably help abolish the occurrence of flashbacks, which seems to be a central assumption in a variety of treatment modalities.” (van der Kolk 1998).

⁶ En palabras de Cathy Caruth, se produce una disociación del yo sin que tenga lugar una mediación ni explicación para el sujeto, lo cual es fuente de incomprensión: “In trauma, there is an incomprehensible outside of the self that has already gone inside without the self’s mediation, hence without any relation to the self, and this consequently becomes a threat to any understanding of what a self might be in this context.” (Caruth 1996: 132).



Freud, fundador del psicoanálisis, consideraba ya en la década de 1920 que un sujeto había vivido una experiencia traumática cuando había recibido los estímulos de tal intensidad que quebraban los mecanismos de protección de su psique.⁷ Imposible de enunciar, la experiencia traumática sería irrepresentable y el sujeto de la misma quedaría atrapado en ella. Incapaz de comprenderla y transmitirla a sus semejantes, el sujeto traumatizado regresa al pasado y representa compulsiva ese momento (*acting-out* o actuación), incapaz de “separarse del objeto perdido” (Jelin 2012: 48). Faltas de elaboración, las experiencias traumáticas constituirían una especie de “no-memorias” (Bal 1999: X), debido a dicha repetición de los hechos (*reenactment*), que consumiría al sujeto con el paso del tiempo.⁸

El acontecimiento traumático se torna obsesivo para quien lo experimentó, su involuntario pero inevitable apego al mismo le generaría un “automartirio de la melancolía” (Freud 1917: 248-249), del que tan solo el duelo y la aceptación pueden liberarlo. El proceso del duelo, la comprobación de que “el objeto amado ya no existe más” (Freud 1917: 242), permitiría al sujeto elaborar su vivencia y desprenderse de ella, el sujeto podría continuar, así, su vida: “una vez cumplido el trabajo del duelo el yo se vuelve otra vez libre y desinhibido” (Freud 1917: 243). En este sentido, en el largometraje, los veteranos son invitados a reproducir algunas de las frases de la guerra, con voces que se superponen a los gritos (como “go ahead!”, o “¡abandonen el buque!”, Arias 2018: 00:20:30-00:20:45). El solo acto del recuerdo de la Guerra de Malvinas contribuye en sí, a la elaboración del duelo colectivo. Para el filósofo francés Paul Ricœur, los procesos del recuerdo como del duelo se encuentran íntimamente relacionadas (Ricœur 2004: 100).

En este contexto, resulta pertinente recordar que, al referirnos a experiencias traumáticas, sus sujetos no son solo personas individuales, en quienes podemos estudiar estas premisas procedentes de disciplinas como la psicología y la narratología, sino que son asimismo extrapolables a experiencias

⁷ “Solche Erregungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbrechen, heißen wir *traumatische* [...]” (Freud 1920: 45, su énfasis).

⁸ “Traumatic reenactment is tragically solitary. [...] In contrast to narrative memory, which is a social construction, traumatic memory is inflexible and invariable.” (Bal 1999: X).



y procesos colectivos. Así, la Guerra de Malvinas, fue una experiencia traumática de profunda significación para la nación argentina, aún vivamente presente en la esfera pública del país austral.⁹ A esta necesidad colectiva Lola Arias contribuye desde su jardín. De la misma manera, podemos establecer una analogía con la evolución por el historiador francés Henry Rousso en el proceso de duelo colectivo francés con respecto al régimen de Vichy instalado por Pétain (1940-1944):

[F]ue al considerar que la primera fase, la de la Liberación, Depuración y Reconstrucción, había sido la ocasión de un “trabajo de duelo”, cuando tomó cuerpo la metáfora analítica. Ese trabajo de duelo se percibía primero a nivel de los individuos: el duelo en sentido propio, de los muertos y desaparecidos; luego, el duelo en el plano nacional [...]. De este modo, el encadenamiento de las fases cobraba sentido: el tiempo de la “represión” [...], el “retorno de lo reprimido” y finalmente, la fase “obsesiva”, período en el cual los temas reprimidos [...] cobraban una dimensión notoria pese a la distancia de los cincuenta años transcurridos y a la existencia de generaciones totalmente ajenas a la guerra. (Rousso 2012: 8-9).

El cuerpo como *actor* en la elaboración traumática

Los recientes estudios críticos del trauma o *Critical Trauma Studies* (Balaev 2014) estudian fenómenos recientes relacionados con los efectos traumáticos de la guerra en la psique de sus actores, como el síndrome o trastorno de estrés postraumático (PTSD o *Post Traumatic Stress Disorder*, en inglés) consiste en la afección de la salud mental producto de experiencias de violencia extrema como las bélicas, cuyos principales síntomas consisten en la reviviscencia del acontecimiento, actitudes evasivas, hipervigilancia y reactividad, así como en afectaciones cognitivas y del estado de ánimo (MedlinePlus 2019). Esto es, la experiencia traumática de la guerra afecta a todos los órdenes de la vida del individuo, muy especialmente a su cuerpo como a su psique.

Experiencias como la que analizamos aquí son capaces de oponer resistencia a consecuencias como el *speechless terror* (Harris 2009). Este es uno de los motivos de que la representación escénica, ingrediente básico en el cine y el teatro, un tratamiento del acontecimiento mediante la actuación, sea un

⁹ Baste como ejemplo el estudio de la presencia de la memoria popular de la guerra en el espacio público (Dufour, González Trejo, Vassallo 2018).



instrumento clave para la elaboración traumática. Su performatividad, de mayor alcance que la mera palabra, herramienta de la que se sirven otras formas de representación, abra la puerta a una elaboración transversal del trauma tanto para quienes lucharon en Malvinas cuerpo a cuerpo como para las sociedades en las que el conflicto constituye un lugar de memoria de una herida abierta.

Las experiencias de los sujetos se inscriben en el cuerpo, “base biológica y presocial sobre la cual se fundan las superestructuras del yo y de la sociedad” (Shilling 1993: 41, en Martínez Barreiro 2004: 128), integrando aspectos físicos y culturales. De ahí que la elaboración de una experiencia tan brutal física y psíquicamente como la guerra deba necesariamente abordarse, también, mediante el cuerpo. Intelectuales como Maurice Merleau-Ponty desde la fenomenología (1976), Michel Foucault desde la filosofía (1997), así como André Le Breton desde una perspectiva antropológica (2005) son autores de profundas investigaciones acerca del complejo rol del cuerpo en las interacciones humanas, en los modos de hacer sociedad. A través de su corporalidad, los excombatientes de Malvinas, en su doble papel en tanto testigos y actores representándose a sí mismos, crean significados nuevos con sus acciones físicas en el marco escénico, que, asimismo, se reencarnan o reinscriben en sus cuerpos (Fischer-Lichte 2012: 60-62).

Al acuñarlo en la década de los 50, John L. Austin se refería con el término de la performatividad a la ejecución de acciones (ingl.: *to perform*): “realizar acciones”). En lo que respecta a esta obra transmedial, debemos prestar atención a algo que, quizás, pudiera pasar desapercibido: la obra de Arias no se limita a empujar a los excombatientes a enfrentarse a su pasado, sino que lo elaboran en la medida en que lo re-presentan en plena consciencia y control sobre su actuación. *Teatro de guerra* no es pasado, sino presente que parte del recurso a la memoria del pasado. Los actos performativos, debido a su corporalidad, no son referenciales, dado que no se refieren a nada previo (Fischer-Lichte 2011: 54). Así, en la película, los actores se encuentran “continuamente haciendo realidad” (Fischer-Lichte 2011: 55), una realidad antes inexistente. Con su actuación, estos seis hombres crean, en un “proceso de generación performativa de identidad” o corporización (*embodiment*) (Butler



según Fischer-Lichte 2011: 55), una nueva realidad esbozada: la elaboración de un trauma compartido a lo largo de treinta años. Mediante este proceso catártico recuperan la agencia sobre su cuerpo y, por extensión, sobre el cuerpo colectivo de sus naciones respectivas.

En cuanto a la cuestión de la representación adecuada del trauma de forma adecuada, en especial cuando su origen se encuentra en el ejercicio colectivo de la violencia mediante la implementación de maquinarias de guerra estatales, Lola Arias propone una obra de arte contemporánea “total” transmedial, una compleja elaboración performativa que nace de sus protagonistas y apela al conjunto del tejido social.

Conclusiones: el testimonio polifónico y multidireccional como vía de duelo colectivo

La motivación de estos seis hombres para participar en este proyecto supera la preocupación por sus destinos y secuelas individuales. Actúan en contra de la imposibilidad del testimonio (Agamben 2005: 35), de la imposibilidad de los testigos integrales (*superstes*) de transmitir su experiencia, puesto que, al haber perdido la vida, se encuentran incapacitados para tomar la palabra (Agamben 2005: 15). Como testigos sobrevivientes, los protagonistas de esta película asumen también la responsabilidad del testimonio de sus compañeros fallecidos (ibíd. 21), creando un lazo entre estos y la población civil, salvando el “umbral de indiferencia entre el dentro y el fuera” (ibíd. 36).

Los excombatientes sobrevivientes cumplen con lo que consideran su deber de memoria: no se limitan a recordar el pasado, sino que lo resignifican en el presente (Reyes Mate en Pichler 2013: 61). En lo que sienten como su deber de mantener viva la memoria de Malvinas incluyen a sus compañeros fallecidos, así como el cuerpo de una nación herida en lo que considera su identidad. No obstante, resulta cuestionable en este lugar la validez de esta guerra, no como lugar de memoria, sino como rasgo de identidad nacional, puesto que el conflicto fue provocado y utilizado por Galtieri con la finalidad de fortalecer la unidad nacional en un régimen impuesto por la fuerza rechazado por los propios



argentinos. No obstante, no queda duda de que ese discurso caló y fue adoptado en el imaginario argentino. El deber de memoria no se limita a la conmemoración, sino que, para que las experiencias de un pasado traumático resulten verdaderamente útiles, precisa “como la reminiscencia personal un proceso de trabajo transformador” [sic], consistente en una extrapolación “de un caso particular a una situación general” (Todorov 2013: 16). Esto es, el proceso de duelo de los excombatientes contribuye también a la superación colectiva del pasado tanto del lado británico como del argentino.

Como dijimos anteriormente, ni el paso del tiempo ni el recuerdo del pasado son las únicas condiciones necesarias para la superación del pasado. Tzvetan Todorov distingue en las sociedades conmemorativas entre un cultivo literal y un cultivo ejemplar de la memoria. Un cultivo de la memoria literal (Todorov 2000: 21) de la guerra se reflejaría en repeticiones obsesivas de episodios significativos de la guerra. Según este modo del recuerdo, los vencedores se aferrarían a su victoria, mientras que los vencidos harían lo propio con su derrota, ambas de carácter bélico, simbólico como moral. Un cultivo literal de la memoria literal no haría más que reafirmar esta dicotomía insalvable en torno a un eje social organizador, el de la violencia con la victoria como valor supremo, jerarquizante, dualista y excluyente de la otredad. Este tipo de cultura conmemorativa, si bien trata el pasado (como algo mítico, inaccesible e inamovible), no contribuye a su elaboración del pasado. Sí lo hará un tipo de cultivo de la memoria ejemplar, aquella capaz de entregarse y pasar de la particularidad a la generalidad (Todorov 2013: 16). Se propone, así, “utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (Todorov 2000: 22).

El paradigma de los derechos humanos como máxima universal iría desplazando a la violencia como eje organizador del relato cultural nacional mediante la elaboración del trauma bélico. Este es el potencial transformador de *Teatro de Guerra*: su carácter público, performativo y multidireccional (Rothberg 2009) lo convierte en un innovador puente haciéndose entre dos orillas alejadas diametralmente entre sí haciéndose una y otra vez en cada acto de recepción.



El avance en esta dirección a la que apunta la obra presentada, la de un consenso colectivo sobre los derechos humanos como paradigma universal indiscutible, es un rasgo inequívoco de una cultura conmemorativa en camino hacia la superación de su pasado, según la especialista en estudios de la memoria Aleida Assmann (Assmann 2016: 10). Esta cinta logra una simbiosis entre lo teatral y lo cinematográfico, la ficcionalización y la documentación, la autobiografía y la autoficción, la individualidad y la colectividad, para erigirse como práctica ejemplar de una cultura conmemorativa de Malvinas/*Falklands* con los derechos humanos por bandera.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- ARIAS, Lola (2021). *Teatro de Guerra (2018)*. Disponible en <<https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/>> [Fecha de consulta: 4 de abril de 2022].
- ARIAS, Lola (2018). *Teatro de guerra*. Argentina/España; Gema Films/BWP/Sutor Kolonko.
- ARIAS, Lola (2016). *Campo minado*.
- ARIAS, Lola (2013). *After a War*.
- ASSMANN, Aleida (2016). *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*. München: C. H. Beck.
- BUCH, Esteban; GILBERT, Abel (comps.) (2022). *Escuchar Malvinas: músicas y sonidos de la guerra*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- BAL, Mieke (1999). "Introduction". Mieke Bal; Jonathan Crewe; Leo Spitzer (eds.), *Acts of memory. Cultural Recall in the Present*. Hannover/London: University Press of New England, VII-XVII.
- BALAEV, Michelle (2014). *Psychic Trauma in Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- BANDTEL, Matthias (2021). "Pathographien: Die narrative Konstruktion von Krankheit, Körper und Identität." *Politische Pathographien*. Springer VS: Wiesbaden, pp. 93-115.
- BISTOEN, Gregory; VANHEULE, Stijn; CRAPS, Stef (10/2014). "Nachträglichkeit: A Freudian Perspective on Delayed Traumatic Reactions." *Theory & Psychology* vol. 24, n.º 5, pp. 668-687. Disponible en <<https://doi.org/10.1177/0959354314530812>> [Fecha de consulta: 4 de abril de 2022].
- BRETON, David Le (2002) [1990]. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BRETON, David Le (2005) [1990]. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France.



- CARUTH, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- CHIHAI, Matei (2010). "Una imagen fuerte: Guernica entre ficción y no-ficción". Christian von Tschilschke; Dagmar Schmelzer (eds.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, pp. 113-132.
- CHIHAI, Matei; HENNIGFELD, Ursula (eds.) (2020). *Guernica entre icono y mito. Productividad y presencia de memorias colectivas*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- CONICET (2022). *Las islas desde el conocimiento. Malvinas a través del prisma de la ciencia*. Disponible en <<https://www.conicet.gov.ar/malvinas/>> [Fecha de consulta: 14 de abril de 2022].
- DUFOR, Ernesto; GONZÁLEZ TREJO, César; VASSALLO, María Sofía (2018). "La memoria popular de Malvinas en el paisaje urbano". X Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <<http://163.10.30.35/congresos/jdsunlp/x-jornadas/actas/VassalloPONmesa22.pdf>> [Fecha de consulta: 10 de abril de 2022].
- FERNÁNDEZ, Ezequiel (2018). *Esto es la guerra, pibe - El cine bélico en la representación de la Guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Universidad del Cine.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2012). *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- FOUCAULT, Michel (1997) [1984]. *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*. Paris: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1920) "IV. Spekulation über ein 'Jenseits des Lustprinzips'. Reizschutz und Trauma." *Jenseits des Lustprinzips. Gesammelte Werke*, Bd. 13. Leipzig, Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, pp. 1-69.
- FREUD, Sigmund (1924) [1918]. *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- FREUD, Sigmund (2000). "Duelo y melancolía (1917 [1915])". *Obras Completas*, vol. XIV (1914-1916). Buenos Aires: Amorrortu, pp. 234-255.
- HARRIS, David Alan (2009). "The paradox of expressing speechless terror. Ritual liminality in the creative arts therapies' treatment of posttraumatic distress." *The Arts in Psychotherapy*, vol. 36/2, pp. 94-104.
- JELIN, Elisabeth (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- JELIN, Elisabeth (2014). "Memoria y democracia. Una relación incierta". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Época, año LIX, 22, pp. 225-242.
- KOLK, Bessel A. van der (1998) [2002]. "Trauma and Memory." *Psychiatry and Clinical Neurosciences*, vol. 52, 1 pp. 52-64. <<https://doi.org/10.1046/j.1440-1819.1998.0520s5S97.x>> (consultado 2/7/2022).
- LEYS, Ruth (2000). *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press.



- MARTÍNEZ BARREIRO, Ana (2004). "La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas". *Papers* 73, pp. 127-152.
- MATHER, R., MARSDEN, J. (2004). "Trauma and temporality: On the origins of post-traumatic stress", *Theory & Psychology*, n.º 14, 205-219.
- MEDLINEPLUS (2019). "Trastorno de estrés postraumático". *Bethesda (MD): Biblioteca Nacional de Medicina (EE. UU.)*. Disponible en <<https://medlineplus.gov/spanish/posttraumaticstressdisorder.html>> [Fecha de consulta: 25 de mayo de 2022].
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1976). *The Primacy of Perception*. Evanston/Chicago: Northwestern University Press.
- NACIONES UNIDAS (14/12/1960). "1514 (XV). Declaración sobre la concesión de la independencia a los países y pueblos coloniales." *Asamblea General, decimoquinto período de sesiones*, pp. 70-71. Disponible en <<https://documents-dds-ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/NR0/156/42/PDF/NR015642.pdf?OpenElement>> [Fecha de consulta: 10 de abril de 2022].
- NACIONES UNIDAS (16/12/1965). "2065(XX). Cuestión de las Islas Malvinas (Falkland Islands)". *Resoluciones aprobadas sobre la base de los informes de la Cuarta Comisión*, pp. 63-64. Disponible en <<https://documents-dds-ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/NR0/222/03/IMG/NR022203.pdf?OpenElement>> [Fecha de consulta: 10 de abril de 2022].
- NIEVAS, Flabián; BONAVERA, Pablo Augusto (7/2012). "Una guerra inesperada: el combate por Malvinas en 1982". *Cuadernos de Marte, Revista latinoamericana de Sociología de la Guerra*, año 2, n.º 3, pp. 9-55.
- NUCKOLS, Anthony (2020): *Asumir la ausencia. Poética de duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- PAGINA12 (10/5/2022). "Torturas en Malvinas: excombatientes reclamaron a la ONU por el freno de la causa". Disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/420752-torturas-en-malvinas-excombatientes-reclamaron-a-la-onu-por->> [Fecha de consulta: 10 de abril de 2022].
- PERERA, Verónica (2019). "Acontecimiento y masculinidades en el arte de Lola Arias". *Latin American Theatre Review*, Fall 2019, pp. 79-100.
- PICHLER, Georg (2013). *Gegenwart der Vergangenheit. Die Kontroverse um Bürgerkrieg und Diktatur in Spanien*. Zürich: Rotpunktverlag.
- RICŒUR, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ROTHBERG, Michael (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford; Stanford University Press.
- ROUSSO, Henry (12/2012). "Para una historia de la memoria colectiva: El post-Vichy". Trad. Margarita Merbilhaá. *Aletheia*, vol. 3, n.º 5, pp. 1-14.
- SEMILLA DURÁN, María A. (2016). *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario nacional*. Buenos Aires: Eduvim.
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- SOUTO, Luz C. (2018). "Malvinas, las islas prometidas. Aproximaciones a la



- literatura de la guerra". *Revista Chilena de Literatura*, n.º 98, pp. 105-130.
- SPILLER, Roland; MAHLKE, Kirsten; REINSTÄDLER, Janett (eds.) (2020). *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- TODOROV, Tzvetan (5/2013). "Los usos de la memoria." *Memoria. Revista sobre Cultura, Democracia y Derechos Humanos*. Dossier, n.º 10. Santiago de Chile: Instituto de Democracia y Derechos Humanos, pp. 1-17.
- VITULLO, Julieta (2012). *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.