



Teatralidades y performatividades en la memoria traumática de la guerra. *Teatro de guerra* de Lola Arias y *Longa noite* de Eloy Enciso¹

José Miguel Neira²

Maria Sábato³

Estefanía Santiago⁴

¹ Este artículo es resultado de una reflexión e investigación dentro del Grupo de Estudios en Políticas y Estéticas de la Memoria, en el contexto de preparación para el ciclo “Las Revueltas de la Memoria”, realizado en el Museo Reina Sofía en 2020. Esto, como parte de la Cátedra Políticas y Estéticas de la Memoria comisariada por Nelly Richard en el Centro de Estudios del Departamento de Actividades Públicas - Museo Reina Sofía, dirigido por Ana Longoni. Considerando el carácter colectivo de este trabajo, declaramos que los tres co-autores compartimos equitativamente los créditos de autoría de su publicación.

² Artista-investigador. Egresado de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Licenciado en Estética (PUC Chile). Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (Museo Reina Sofía, Universidad Castilla-La Mancha, España) y Máster en Investigación en prácticas artísticas y visuales (UCLM, España). Actualmente es doctorando en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (Brasil) y parte de la Red internacional de Políticas y Estéticas de la Memoria (Red PyEM). Correo electrónico: jmneira@usp.br. Página web: www.josemiguelneira.cl

³ Artista e investigadora. Fotógrafa profesional por la Escuela de Fotografía Creativa Andy Goldstein, Buenos Aires., Argentina. Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (Museo Reina Sofía, Universidad Castilla-La Mancha, España) y Máster en Artes (HGK, Basilea, Suiza) Mail: maria.sabato@fhnw.ch - website: www.cargocollective.com/mariasabato

⁴ Artista - investigadora. Licenciada y Profesora en Comunicación Audiovisual (UNLP, Argentina), Máster en Fotografía Documental y Artística (TAI, Universidad Rey Juan Carlos, España), Máster en Artes y Profesiones Artísticas (Escuela Sur, Universidad Carlos III de Madrid, España). Actualmente forma parte de la colectiva MUCA y de la Red Políticas y Estéticas de la Memoria (Red PyEM). Mail: cestefania.santiago@gmail.com | Web: www.estefaniasantiago.com [La Red Internacional de Políticas y Estéticas de la Memoria (Red PyEM), es un es-



Resumen

Este artículo reflexiona en torno a dos creaciones contemporáneas que abordan los efectos traumáticos de la guerra en la memoria colectiva; la guerra de Malvinas en el caso de *Teatro de guerra* (2018) de Lola Arias y la Guerra Civil Española en *Longa noite* (2019) de Eloy Enciso. Considerando la profusa producción documental sobre los conflictos bélicos, estas propuestas comparten una dimensión de "teatralidad/performatividad" que problematiza, entre otras cosas, el papel de la ficción y la fabricación del recuerdo en la memoria colectiva, poniendo en cuestionamiento la veracidad absoluta del testimonio y del documento histórico, como registro dominante de la producción documental. Al mismo tiempo, a partir de estos casos, este artículo hace eco y profundiza en las reflexiones en torno a las posibilidades del arte para dar cuenta del horror de la guerra, así como las formas de representar y narrar estas experiencias traumáticas.

Palabras clave: memorias traumáticas, documental, ficción, teatralidades y performatividades.

Abstract

This article reflects on two contemporary works that address the traumatic effects of war on collective memory: the *Malvinas War* in *Teatro de guerra* (2018) by Lola Arias, and the Spanish Civil War in *Longa noite* by Eloy Enciso (2019). Considering the extensive documentary production on armed conflicts, these works share a dimension of "theatricality/performative elements" that problematizes, among other things, the role of fiction and the construction of memory within collective remem-

pacio de reflexión e investigación transdisciplinar que conecta a investigadorxs, pensadorxs, activistas y artistas de distintos territorios iberoamericanos. Nace en el año 2019 como un grupo de estudio en Políticas y Estéticas de la Memoria, en el Centro de Estudios del Museo Reina Sofía (Madrid, España), conformándose desde 2022 como una red independiente, autónoma y nómada, siendo respaldada institucionalmente en Argentina por la Universidad Nacional de La Plata.]



brance, challenging the absolute truthfulness of testimony and historical documents as the dominant forms of documentary representation. At the same time, through these cases, the article echoes and deepens reflections on the potential of art to convey the horrors of war, as well as the ways in which these traumatic experiences can be represented and narrated.

Key words: Traumatic memories, documentary, fiction, theatricality, performativities.

Tanto en *Teatro de guerra* de Lola Arias y *Longa noite* de Eloy Enciso, nos acercamos a un cúmulo de estrategias que, en ambos casos, ponen en cuestión *cómo* representar los hechos traumáticos de la guerra y establecen nuevas relaciones frente al relato hegemónico de la historia “nacional” y “oficial”. Ambas propuestas, reflexionan sobre las heridas que cada uno de estos conflictos bélicos impregnó en la memoria individual y colectiva. En este caso, nos acercamos a un ejercicio crítico y creativo desde el arte, a partir de las armas y las estrategias del género documental. Tal como señala Rancière, “las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, lo decible, o lo pensable; y, por ello mismo, un paisaje nuevo de lo posible” (Rancière, 2010: 105). Desde esta perspectiva, este ejercicio se da, en el caso de Enciso, a partir los rastros de la guerra civil española en la sociedad gallega, y en el caso de Arias, en los efectos de la guerra de las Malvinas en seis ex-combatientes a quienes los une, exclusivamente, la actuación en aquel conflicto.

La posguerra civil y la posguerra de las Malvinas

En el caso de *Longa noite*, Eloy Enciso reflexiona sobre los efectos de la guerra civil española durante los años 1936 y 1939;



y de aquella “larga noche” de la dictadura franquista, que se impuso luego del triunfo del bando golpista, contra el gobierno de la Segunda República. Ochenta años después, Enciso realiza un trabajo a partir del material heterogéneo que, en clave onírica -y con una presencia fundamental del paisaje- aborda las heridas inconscientes de la sociedad española. Aquellas huellas ocultas bajo la amnesia histórica y los silencios obligados que evitan revivir el pasado, ante el miedo de reabrir estas trágicas secuelas. Entre ellas, hasta el día de hoy, se cuentan más de 114.000 desaparecidxs, víctimas de la guerra civil y de la posterior dictadura franquista⁵.

El film narra el retorno de *Anxo* a su pueblo, y su deambular por éste, relacionándose con otrxs personajes con los que se va encontrando. El propio título hace referencia a esa extendida temporalidad en la que transcurre el film, que comenzó en la posguerra y perdura hasta hoy, entre silencios, desaparecidxs, muertxs y exiliadxs. Enciso creó una pieza audiovisual a partir de fragmentos de textos literarios de Max Aub, Alfonso Sastre, Rodolfo Fogwill,⁶ Luis Seoane y cartas de presxs del franquismo, en-

⁵ Si bien, existe debate sobre el número exacto de desapariciones forzadas durante el periodo de la guerra civil española y la posterior dictadura franquista en España, debido a la falta de fuentes oficiales y la destrucción de archivos por parte del propio régimen franquista, una investigación iniciada en 2008 por el entonces juez instructor de la Audiencia Nacional, Baltasar Garzón, declaró una cifra de [114.266 personas desaparecidas en España](#) en este período. Según la Plataforma de Víctimas de Desapariciones Forzadas por el Franquismo, la cifra sería más de 140.000.

⁶ Enciso toma uno de los textos del argentino Rodolfo Fogwill (2019) es “Los Pichiciegos”, una novela de ficción ambientada en Malvinas. El aporte de Fogwill radica en construir un relato ficcional más ajustado a la realidad que lo que primaba en el imaginario colectivo argentino, manipulado por el poder de facto y transmitido por medios de comunicación hegemónicos. Resulta sugerente la decisión de Enciso de incorporar un relato que corresponde a la guerra de Malvinas para aproximarse a las huellas de la guerra civil, ya que una gran parte de exiliados de la sociedad gallega migró hacia Argentina, estableciendo una gran



tre otros archivos. Dichos textos, de manera fraccionada, ordenan la presencia de un grupo de actores no profesionales que, a su vez, son hijxs de exiliadxs y represaliadxs. El guión y su cadencia marcan un ritmo pausado, y en la unión entre estos fragmentos inacabados, entre un testimonio y otro, se va construyendo un paisaje apesadumbrado e incierto. La puesta en escena y la dirección de fotografía que acompañan estos cuerpos-textos refuerzan la teatralidad, un mundo diegético que ondula entre lo artificial y lo natural, sumergiéndonos en la sensación de que esos cuerpos están allí estancos, repitiendo una y otra vez las mismas frases, las mismas acciones. Encapsulados desde el pasado hacia este presente, resignificando las palabras y los gestos, mediante la interpretación de esa repetición.

En el caso de *Teatro de guerra*, Lola Arias desarrolla la última pieza de una investigación artística que llevó adelante durante 5 años, que tuvo como primera materialización la videoinstalación *Veteranos* (2014) y continuó con la obra de teatro *Campo Mina-do* (2016). La película, estrenada en 2018, fabrica un nuevo relato a partir de las memorias, subjetividades y experiencias que dejó la guerra en seis ex combatientes (tres argentinos, dos ingleses y un gurkha) estableciendo una relación entre ellos, 30 años después. Este ejercicio, de manera política y poética, propone otra forma de reflexionar sobre las experiencias traumáticas y los relatos que se encuentran en los márgenes del discurso hegemónico. A su vez, plantea imaginarios posibles desde donde pensar estos conflictos inacabados, estas heridas abiertas, adentrándonos en la memoria no clausurada de los cuerpos de sus protagonistas, una memoria viva y presente.

La guerra de las Malvinas, a diferencia de la guerra civil española, es un conflicto menos conocido en el contexto occidental,

comunidad cuyas influencias se hacen presentes en la cultura argentina hasta el día de hoy.



tanto por su corta extensión, como por su condición insular y su remota ubicación en el mapa respecto de las grandes potencias económicas. La pugna surgió por la disputa de la soberanía de las Islas Malvinas, archipiélago situado en el Mar Argentino, el cual ha estado en litigio desde mediados del siglo XIX entre la República Argentina y el Reino Unido. A pesar de que Argentina tomó posesión del territorio posteriormente a la colonización española, los británicos ocuparon las islas en 1833. Esta disputa se evidencia, incluso, en el modo en que éstas son nombradas hasta hoy; para la Argentina indiscutiblemente son las islas Malvinas, mientras que los ingleses las denominan *Falklands*.

Este enfrentamiento armado se inicia en el contexto de una dictadura cívico militar en Argentina, que se instaló en el poder tras el golpe de Estado en 1976 e impuso un régimen de persecución política, tortura y terrorismo de Estado. Como parte de sus estrategias de manipulación mediática, en abril de 1982 el dictador argentino Leopoldo Galtieri dio la orden de ocupar *Stanley*, la capital del archipiélago de islas Malvinas y desalojar al gobierno británico. La finalidad de dicha operación fue fortalecer la unión nacional y la sensibilidad patriótica, frente a la debilidad que comenzaba a transitar el gobierno de facto y desviar el foco de atención de la persecución política, las desapariciones y la violación sistemática a los derechos humanos cometidas por parte de la dictadura. Por su parte, la primera ministra británica Margaret Thatcher, vio la oportunidad de defender las islas como una maniobra política, y de esta manera se inició la guerra entre ambos países. El combate se extendió por dos meses y finalizó con la rendición de las tropas argentinas el 14 de junio de 1982. La reafirmación británica sobre las islas precipitó la caída de la dictadura argentina y el inicio de recuperación del Estado de derecho, al tiempo que contribuyó a la reelección de Margaret Thatcher en 1983, legitimando su gobierno neoliberal y conservador.



Considerando el impacto de la guerra en la sociedad argentina, este conflicto sigue siendo un territorio problemático, con relatos plagados de manipulación, mitos y violencia que hasta el día de hoy no ha tenido una reparación ni económica, ni histórica tanto para quienes fueron parte de ella como para sus familias. En este sentido, el trabajo de investigación y materialización artística que realiza Lola Arias, constituye un aporte doblemente significativo puesto que, por un lado, se erige como un relato comprometido con esta falencia histórica de la sociedad argentina, a la vez que se presenta como un ejercicio sumamente valiente y arriesgado.

Narración y experiencia de la memoria traumática

Con respecto a las posibilidades de narrar o dar testimonio luego de un evento traumático como la guerra, Walter Benjamin (1982) en *Experiencia y Pobreza* señala que las personas retornaban mudas del campo de batalla. En este ensayo, escrito en 1933 desde el exilio, comenta que los soldados volvían sin palabras, sin posibilidad de narrar la experiencia traumática. Esto que Benjamin señala como un empobrecimiento de la experiencia, lo refiere a una pobreza del lenguaje y señala que luego del trauma proseguirá un consecuente abandono del arte narrativo; “una facultad que parecía inalienable nos está siendo retirada: la de intercambiar experiencias” (Benjamin, 2001: 112). Según el filósofo, la experiencia puede ser transmitida a través de la narración, pues encuentra en el lenguaje el medio que la hace posible. Esta reflexión de Benjamin puede desplazarse a la secuencia narrativa que establecen ambos films, pues intentan re-elaborar, utilizando distintos recursos y operaciones, los traumas que deja un conflicto bélico, tanto a quienes vivieron esa experiencia, como a las generaciones posteriores que reciben los ecos del pasado.

Pese a distanciarse en recursos estilísticos, ambas películas transmiten la imposibilidad de volver a ser unx mismx después de la experiencia de la guerra⁷. El cuerpo se reconfigura como un nuevo paisaje, un territorio difícil de habitar tras haber sido marcado, herido, reducido a movimientos mecánicos, expuesto al miedo: de matar, de morir, de experimentar la tortura. Ese cuerpo ya no es más ese cuerpo, en otras palabras, la persona queda relegada al exilio del propio cuerpo, al vaciamiento de sus deseos y sus ideas.

A la idea que aporta Benjamin sobre las dificultades del lenguaje para la narración de experiencias traumáticas, se agregan las dificultades impuestas por la performatividad de género señalada por la teórica y filósofa feminista Judith Butler (2002). El término hace referencia a “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2002: 18). La guerra como práctica social se ha destinado a lo largo de la historia a los hombres, de modo que se vuelve, según plantea la teórica Verónica Perera (2019) un escenario apropiado para el despliegue de la experiencia y la subjetivación pro-

⁷ En *Teatro de guerra*, en diferentes situaciones, se revela la intención de recrear episodios traumáticos, pero una de las más potentes, es la escena que da inicio y fin a la pieza, en la que se recrea la memoria de *Lou*, soldado de alto rango de la fuerza inglesa. Quién parece haber quedado detenido en el momento en que tras herir a un soldado argentino, cuando se acerca al cuerpo convaleciente en sus últimos instantes de vida, éste le habla en inglés, su lengua materna. El testimonio del ex combatiente da cuenta, una y otra vez, del trauma que significó para él haber matado a alguien que le habló en su propia lengua. Asimismo, *Longa noite*, revela en algunos de los monólogos el interés de lxs condenadxs y presxs por transmitir a las generaciones posteriores las atrocidades que padecían. Así sucede con el conmovedor monólogo de Celsa, que finaliza con la confesión de tristeza que le provoca no haber podido cometer el deseo de su prima, quien antes de ser ejecutada, le pide que abrace a su hija y le transmita la terrible situación por la que estaba pasando. La misma Celsa es la que testimonia que luego de la prisión, su cuerpo ya no era su cuerpo.



pías de la masculinidad hegemónica. La misma, de atributos binarios y construida arbitrariamente, tiene componentes clave como la agresividad, la afirmación de sí a través del enfrentamiento, la inhibición del miedo y la emocionalidad distante, entre otros. En contraposición, desprecia la fragilidad y la derrota, la emocionalidad y la vulnerabilidad. Pareciera que Lola Arias puede percibir estas capacidades humanas distribuidas arbitrariamente entre lo “masculino” y lo “femenino.” Desde una perspectiva feminista cuestiona las masculinidades hegemónicas construidas en torno al sistema patriarcal, así como aporta también una crítica a la idea de nacionalismo.

En este sentido, resulta diferente el enfoque que realiza Enciso. Mientras *Longa noite* interpreta, desde las ruinas, archivos y testimonios de la guerra civil; Lola Arias se vale de las propias memorias y recuerdos de los excombatientes para elaborar una relectura del pasado reciente de la guerra y resignificarlo en el presente. Realizando un trabajo procesual, de acompañamiento y confianza, consigue llegar a ciertos traumas ocasionados a esas masculinidades hegemónicas y, con agudeza, les provee diversas herramientas orientadas a nombrar y reelaborar aquellas experiencias. La recreación de la memoria en estas condiciones, habilita “espacios de subjetivación desde donde distanciarse y demarcarse de formas de ser varón constituidas en la situación de guerra, en la potencia bélica, desestabilizando en última instancia el binarismo de los géneros” (Perera, 2019: 80)

Este elemento distanciador que permite la narrativa “teatral” de Lola Arias, se vuelve también fundamental para analizar otros posibles procedimientos documentales para dar cuenta del trauma, tomando distancia del recuerdo, y asumiendo la “puesta en escena” de la propia memoria.



Ficción y puesta en escena del recuerdo

¿Pueden las imágenes documentales, dar cuenta del horror de la guerra? ¿Es posible representar el horror? Esta pregunta se ha instalado con fuerza desde los años sesenta, a la hora de pensar de qué manera narrar lo inenarrable de experiencias como el Holocausto, las bombas de Hiroshima y Nagasaki y la guerra de Vietman. Mientras el director Claude Lanzmann realizaba su documental *La Shoah* (1985), en desacuerdo con la inclusión de este tipo de imágenes –documentales– y de la ficción como método para explicar el horror sucedido en el Holocausto, trabajó a partir de entrevistas a sobrevivientes. En las mismas re-visitaban el hecho traumático, contando sus experiencias y, en muchos casos, se trasladaban a los sitios en los que estuvieron prisioneros, y hasta interpretaban sus roles de trabajo de aquel entonces. Una década más tarde, el género documental cinematográfico, dio un *giro de orden reflexivo y afectivo* (Català, 2016) construyendo relatos a partir de microhistorias personales y revisando aquellos mega relatos de la historia, buscando y creando desde los márgenes.

En relación a estas derivas del género documental, resulta interesante la propuesta de Arias y Enciso en re-visitar el papel de la ficción para abordar un ejercicio de memoria en torno a las secuelas de un evento traumático. En este caso, más que impugnar la pertinencia de la ficción –como cuestionaba Lanzmann–, problematizan la relación entre pasado y presente en torno al tipo de ficción que se elige y la finalidad de su fabricación. Esta visión, con respecto al papel estético y político de la ficción, podríamos vincularla a la reflexión de Rancière (2010), quien señala que el trabajo de la ficción no consiste en la construcción de un mundo opuesto al real -como lo afirma un cierto tipo de ficción clausurada sobre sí misma- sino en la fabricación de algo distinto que per-



mite hacer ver de otra manera y poner en relación lo que antes no estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. En *El Espectador Emancipado*, Rancière señala que:

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que opera *disensos*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre apariencia y realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarnos con los sujetos, el modo como nuestro mundo está poblado de acontecimientos y figuras (Rancière, 2010: 68)

En el caso de *Teatro de guerra*, esta dimensión ficcional se relaciona con el experimento escénico-social⁸ que vincula a seis ex combatientes de bandos opuestos en condiciones “fabricadas” e “inéditas”, revisando el conflicto de una manera renovada, dando lugar a nuevas subjetivaciones⁹. En este sentido, no abandona la ficción para enfrentar “lo real” o “documental” como dos dimen-

⁸ La propia Arias se refiere a sus obras como “experimentos sociales”. Ver Arias y Kan.

⁹ Arias trabaja la deconstrucción de algunos de estos relatos, como lo hace con *Toni*, soldado que pertenecía a una unidad especial de las fuerzas armadas del Reino Unido, conocida como los *gurkhas*, mercenarios nepaleses que sirvieron ferozmente a sus tropas. Los ingleses, por su historia imperialista y su consecuente extractivismo, tenían dentro de las filas de sus Ejércitos soldados provenientes de territorios colonizados. En lugar de caracterizar a *Toni* como un *gurkha* temerario, Arias nos muestra a un hombre sensible, vulnerable y con sentido del humor. En una escena más íntima, mantiene una video-llamada en su lengua materna con una familiar, a quien le confiesa que se siente inseguro porque su inglés adquirido le ocasiona dificultades para expresarse y comunicarse durante el rodaje.



siones opuestas, sino que re-configura el papel estético y político de la ficción y el documento, re-definiendo otras posibles relaciones entre estos, añadiendo nuevas capas de significación.

En *Longa noite*, la ficción de un “personaje” que retorna a su tierra y se encuentra con distintos testimonios y miradas, le permite a Enciso poner en relación elementos discontinuos, fragmentados, contradictorios e incompletos. Considerando que —a diferencia de la guerra de las Malvinas— en el caso de la guerra civil española no se puede recurrir a los testigos del trauma, podríamos señalar que tradicionalmente se han adoptado dos estrategias en los proyectos fílmicos que abordan las huellas de guerra. Por un lado, las estrategias de ficción histórica —o de un cierto tipo de ficción tradicional— que ocultan sus procedimientos de fabricación intentando recrear los acontecimientos traumáticos de la guerra bajo el efecto de ilusión de realidad o representación fidedigna de la histórica oficial. Por otro lado, podríamos encontrar las estrategias documentales a partir de los archivos y rastros, en los que en muchos casos se recurre también al testimonio de los descendientes. Por lo mismo, resulta sugerente la propuesta de Enciso, ya que no se define necesariamente por ninguna de las dos opciones, y por el contrario, propone una “ficción” para dramatizar y/o teatralizar elementos documentales y de archivos que, observados desde otro lugar, permiten comprender los efectos de la guerra en la subjetividad y en un ámbito micro-político, más allá de lo que puede ser expresado a nivel de la “historia oficial”.

Considerando esta dimensión de “puesta en escena” del archivo y el testimonio, aunque con diferentes estrategias, podríamos vincular ambas propuestas a la noción de extrañamiento o distanciamiento, (*Verfremdung*) propuesta por Bertolt Brecht (2020). En el caso de Lola Arias, por ejemplo, la intención de generar el “distanciamiento” se expresa en su decisión de develar



constantemente el aparataje técnico y el proceso de montaje dentro del cual se ensaya/escenifica el testimonio, evitando la implicación emocional con el recuerdo traumático que se narra. Esta opción, se refuerza también en el abordaje emocional/actoral del relato; en el acto de la repetición del recuerdo durante el proceso de montaje, además de una dimensión sanadora o terapéutica, se produce una separación emocional del “propio” recuerdo. En *Longa noite*, Eloy Enciso decide abordar el trabajo con actrices y actores no profesionales, lxs cuales también son descendientes de represaliadxs y exiliadxs políticxs. En este caso, el trabajo actoral no hace énfasis en el efecto de “verosimilitud” emocional -como suele primar en la industria cinematográfica para aquellas historias basadas en hechos históricos- sino en el propio acto de relatar o narrar, y en la extrañeza de esos relatos insertos en una temporalidad cinematográfica sin conflicto central —épica más que dramática, en el sentido propuesto por Brecht— generando un distanciamiento en relación al efecto de “realidad”.

El develamiento de la “puesta en escena” del recuerdo, dialoga con la elección del punto de vista de la cámara y la opción del plano estático. En el caso de Teatro de guerra, la propuesta está pensada y ensayada para escenificarse frente a una cámara/espectadora. En este cruce, además de los otros procedimientos utilizados, Lola Arias hace un sugerente desplazamiento entre lo teatral y lo cinematográfico en ambas direcciones. Si en el ejercicio escénico del proyecto sobre la guerra de Malvinas —*Campo de Batalla*— optó por incluir en el escenario una cámara en circuito cerrado, la cual proyectaba en tiempo real los testimonios de los ex-combatientes frente a cámara, en *Teatro de guerra* toma elementos escénicos para construir su propuesta cinematográfica.

Esta perspectiva que mezcla el ejercicio teatral y documental en Lola Arias, de alguna otra forma podemos entenderla en diá-



logo con el giro documental que han experimentado las artes escénicas en Latinoamérica en los últimos años, y particularmente en Argentina. Entre otras razones, este giro estaría vinculado con la crisis de representación política que explotó en Argentina el año 2001 (en donde la frase “que se vayan todos”, se levantó como consigna en todas las asambleas barriales y manifestaciones masivas auto convocadas en distintos puntos del país). En este contexto post-crisis del 2001, la directora y dramaturga argentina Vivi Tellas¹⁰ propuso el género del *biodrama*, para definir una estética teatral que rechaza la idea de la representación actoral como estrategia de abordaje de lo real, proponiendo en su lugar la idea de presentación o auto-representación a partir de testigos que ponen en escena su propia memoria y experiencia. Desde ese momento —y quizá en diálogo con la expansión de la crisis de representación política a otros países de la región— el abordaje documental ha tenido cada vez mayor influencia en el teatro latinoamericano, siendo Lola Arias una de las artistas más destacadas.

Aunque la dimensión de teatralidad opera con otras lógicas en la propuesta de Enciso, ambos trabajos cuestionan la idea de transparencia y veracidad, tanto de los testimonios como de los documentos/archivos, poniendo en evidencia su *fabricación*. Desde un comienzo, Lola Arias renuncia a las imágenes directas de la guerra y pone en escena las huellas de esas vivencias en la subjetividad de los testigos, haciendo énfasis también en la dimensión del “ensayo”, “repetición” y “fabricación” del recuerdo¹¹. Por otro lado, Enciso manipula distintos archivos, testimo-

¹⁰ Para mayor información revisar <https://vivitellas.com/bio/>.

¹¹ Un ejemplo interesante de esta opción es, por ejemplo, la recreación de una escena bélica por medio de juguetes y elementos de utilería puestos frente a la cámara y manipulados por los propios “testigos” y “narradores”. Lo cual, con matices y significados distintos, dialoga con el procedimiento adoptado por la documentalista argentina Albertina Carri en *Los Rubios* (2003), en donde las es-



nios y huellas, fabricando una dramaturgia inédita para ponerlos en relación. Así, la edición y re-construcción del recuerdo, se evidencia en la selección de archivos fragmentados, en el manejo del tiempo y en el montaje cinematográfico, que se distancia del lenguaje documental/ficcional convencional y donde el recuerdo aparece en forma de ecos o síntomas de la memoria.

En diálogo con el trabajo de Enciso y en relación a las posibilidades de la ficción para dar cuenta de los efectos de una guerra civil, un ejemplo interesante es el proyecto *Atlas Group*¹², propuesto por el artista libanés Walid Raad. Este plantea la estrategia de “documentos históricos” –y no históricos– para reflexionar sobre los efectos de la guerra en el Líbano. En este caso, en vez de documentos o testimonios reales, se opta por archivos “ficticios” –fabricados por el propio proyecto artístico– intentando expresar los “síntomas” de una memoria colectiva marcada por el trauma de 15 años de guerras civiles. En una reflexión en torno a estos documentos históricos –que podría aplicarse también a *Longa noite*– José Sánchez (2017) señala que estos “no son la producción de un individuo, sino la tentativa de reconstruir esas huellas que la destrucción de los archivos y la muerte de las personas han borrado o que la historia tradicional ha borrado” (Sánchez, 2017: 204).

En relación al mismo contexto libanés, el artista, actor y dramaturgo Rabih Mroué –con quien Lola Arias ha mantenido un interesante diálogo– también se ha encargado de reflexionar y pro-

cenar de los recuerdos de infancia en torno a los efectos en la memoria de los tiempos de la represión política durante la dictadura argentina aparecen cons-
truidos y fabricados con juguetes infantiles.

¹² Atlas Group fue un proyecto emprendido por Walid Raad entre 1989 y 2004 para investigar y documentar la historia contemporánea de Líbano, con especial énfasis en las guerras libanesas de 1975 a 1990. Raad encontró y produjo documentos sonoros, visuales y literarios que arrojan luz sobre esta historia. Para mayor información revisar <https://www.theatlasgroup1989.org/>



blematizar la idea de un teatro documental entendido como una construcción basada en la verdad de los archivos¹³. En su trabajo, pone de manifiesto que los documentos son siempre una fabricación o resultado de un proceso de fabricación. Desde esta perspectiva, y conectando con los procedimientos de *Teatro de guerra* y *Longa noite*, la fabricación del recuerdo no es un problema en sí –todo documento es fabricado–, como sí lo es la ocultación de sus elementos y procedimientos de construcción; de esto se desprende la decisión estética y política de dejar de manifiesto esta dimensión en ambas propuestas.

De alguna forma, estas estrategias que evidencian los mecanismos de la “puesta en escena” del recuerdo –permitiendo montar y desmontar las lógicas con que se construye y reconstruye– desconfían o relativizan la veracidad del documento o testimonio como criterio de eficacia para la comprensión de lo real. Por otro lado, al insistir en el ensayo y repetición, posibilitan espacios de enunciación que permiten tomar distancia emocional para narrar el horror y el trauma, haciendo posible que estas memorias pasen de una dimensión íntima, a una dimensión social. Un ejemplo de ello, es la escena final de *Teatro de guerra*, cuando el recuerdo traumático del militar inglés Lou, que hirió y vio morir a un soldado argentino que le habló en su propia lengua –y cuyo recuerdo se pone en escena constantemente– finalmente es escenificado por jóvenes que han escuchado los testimonios de los ex-combatientes y representan la escena frente a ellos. La escena final de *Teatro de guerra*, en nuestra opinión, propone una reflexión muy interesante y profunda sobre las posibilidades

¹³ En *Three Posters* (2000), Mroué trabaja una pieza a partir de una cinta VHS que contiene el último discurso de Jamal El Sati (militante del Partido Comunista Libanés) que cometió un atentado suicida contra el cuartel del ejército israelí en el Líbano, en torno a la cual reflexiona sobre el proceso de construcción de la figura del mártir, y del doble proceso de fabricación al interpretar actoralmente ese archivo.



que entrega el teatro y la representación —en el contexto del experimento social que propone Lola Arias— para construir espacios que permitan compartir una vivencia traumática, y al mismo tiempo, convertirla en una experiencia que pueda ser traspasada a las nuevas generaciones. Por otro lado, la posibilidad de teatralizar el recuerdo, sobre todo para quienes experimentaron los hechos traumáticos, entrega un espacio inédito para observar el propio recuerdo desde una perspectiva renovada.

La teatralidad, según Josette Feral (2004) consiste en la construcción de un espacio otro, distinto al cotidiano. Probablemente, ese sea uno de los principales aportes de una mirada teatral a la reflexión documental en torno a los efectos de la guerra; la construcción de un espacio otro a partir del cual volver a observar el recuerdo vivido, pudiendo montar y desmontar los procedimientos de su fabricación y puesta en escena. Considerando lo anterior, y a lo problemático que resulta en el ámbito documental dar cuenta del horror y del trauma, a partir de las propuestas de Lola Arias y Eloy Enciso, sigue abierta la pregunta; ¿Poner en evidencia la fabricación y puesta en escena de los mecanismos de la memoria, permite o no una comprensión distinta y renovada del recuerdo sobre una experiencia traumática como la guerra?

Algunas consideraciones finales

Una de las preguntas que orientó esta reflexión, como parte de las investigaciones del Grupo de Estudios en Políticas y Estéticas de la Memoria para el seminario “Las Revueltas de la Memoria” realizado el año 2020, fue analizar cómo - después de una vivencia traumática —encontrar estrategias para elaborarla y, de esta manera, resistir a esa suspensión del tiempo y el espacio. *Teatro de guerra* muestra cómo la reconfiguración de la expe-



riencia se constituye en una herramienta para resignificar el presente, además de sugerir nuevas formas de mirar el pasado y futuro. Sus protagonistas encarnan y atraviesan esa sobrevivencia con sus propios cuerpos y voces, junto a la escucha y el acompañamiento de Lola Arias. *Longa noite*, por su parte, anda y des-anda un camino para juntar los fragmentos rotos, silenciados y dispersos en la memoria.

Es claro que estamos reflexionando sobre trabajos en los que, para abordar una perspectiva renovada de una memoria traumática, resulta necesaria una distancia temporal en la elaboración del recuerdo. En el caso de la Guerra de las Malvinas, existe una distancia de más de tres décadas entre el conflicto y el ejercicio de Lola Arias. Y, en el caso de la Guerra Civil Española, el propio recuerdo es reconstruido por las generaciones posteriores, al mediar más de 80 años desde el término de la guerra y el proceso de Longa Noite. Considerando que estos trabajos fueron estrenados en la segunda década del siglo XXI, es decir, antes de la pandemia global de Covid-19 —que modificó radicalmente la forma en que nos relacionamos con las imágenes y la tecnología para enfrentar una memoria traumática a nivel mundial— y del inicio de nuevos conflictos bélicos en el mundo, dentro de los cuales resulta particularmente urgente el actual genocidio en Gaza por parte del Estado Sionista de Israel, creemos importante estar atentxs a cómo están siendo y serán elaboradas las estrategias artísticas y documentales para dar cuenta de este horror. En un contexto en donde el registro, manipulación y viralización de imágenes digitales por medio de redes sociales y aparatos celulares, genera otro tipo de vínculos con los documentos y con las propias nociones de “fabricación” del recuerdo, dentro de una contemporaneidad que parece sólo ofrecer lugar para lo “inmediato”, sin duda necesitaremos una distancia temporal para poder reflexionar en torno a sus efectos traumáticos en la memoria



colectiva. Si bien, este artículo fue escrito en otro contexto, en el actual momento de su publicación, estamos siendo espectadores de forma global y en línea al genocidio del pueblo palestino, por lo que resulta casi imposible no posicionarnos frente a esto y apuntar la necesidad de reflexionar sobre un evento que remueve lo que podamos pensar ahora en relación a los efectos traumáticos de la guerra, en un momento histórico en donde estamos asistiendo colectivamente y en vivo al horror.

Referencias

- Arias, Lola. (Directora) (2018). *Teatro de Guerra* (Película). Argentina: Producción Alejandra Grinschpun y Gema Juárez Allen.
- Català, Josep Maria. (2016). "Documental expandido. Estética del pensamiento complejo". Publicado en Pablo Mora et alt. (Eds.): *Fronteras Expandidas. El documental en Iberoamérica*. Bogotá, Editorial Pontifica Universidad Javeriana, p 17-39.
- Benjamin, Walter. (1982). "Experiencia y pobreza". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. (2001). "El narrador" [1936], en Benjamin, W. (2001) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus. Trad. de Roberto Blatt.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan / Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.
- Brecht. Bertolt (2020). *Pequeño órgano para el teatro*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Enciso, Eloy (Director) (2019). *Longa Noite* (Película). España: Filmika Galaika S.L Productora.



- Féral, Josette (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires; Galerna.
- Fogwill, Rodolfo (2019). *Los Pichiciegos*. Madrid: Alfaguara.
- Lanzmann, Claude (Director) (1985). *La Shoah* (Película). Producción de Brigitte Faure.
- Perera, Verónica (2019). "Acontecimiento y masculinidades en el arte de Lola Arias", en *Latin American Theatre Review* · Kansas, Enero 2019, p. 79-100.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. España: Ellago Ediciones.
- Sánchez, José (2017). *Cuerpos ajenos*. España: Ed. Universidad Castilla-La Mancha.