



ESTUDIOS LITERARIOS

MARIANELLA MORENA Y LOLA ARIAS: MEMORIA Y
TESTIMONIO DESDE LAS POÉTICAS DE LO REAL

MARIANELLA MORENA AND LOLA ARIAS: MEMORY AND
TESTIMONY FROM THE POETICS OF THE REAL

ALBA SAURA-CLARES

Universitat Autònoma de Barcelona

Alba.Saura@uab.cat

ORCID: 0000-0003-0199-6439

Recibido: 01-10-2021

Aceptado: 14-02-2022

RESUMEN

Este artículo construye un diálogo entre la poética de las teatristas Marianella Morena (Uruguay) y Lola Arias (Argentina), quienes desarrollan su labor en un contexto geográfico hermanado, la escena rioplatense. Las propuestas seleccionadas aúnan dos elementos comunes: el tratamiento escénico de la memoria sobre la violencia dictatorial y su trabajo desde las prácticas de lo real. Según postulamos, el análisis de *Antígona Oriental* de Morena y *Campo minado* de Arias posibilita reflexionar sobre las vías de trabajo en la construcción memorial desde la convocatoria del testimonio y la afectividad como mecanismo artístico y relacional con el público.

Palabras clave: Testimonio, memoria, poéticas de lo real, dramaturgias de lo real, teatro.

ABSTRACT

This article constructs a dialogue between the poetics of the theatrical artists Marianella Morena (Uruguay) and Lola Arias (Argentina), who develop their work in a twinned geographical context, the Rio de la Plata scene. The selected proposals combine two common elements: the scenic treatment of the memory of the dictatorial violence and their work from the practices “of the real”. As we postulate, the analysis of *Antígona Oriental* by Morena and *Campo Minado* by Arias makes it possible to reflect on the ways of working in the construction of memory from the call for testimony and affectivity as an artistic and relational mechanism with the audience.

Keywords: Testimony, memory, poetics of the real, dramaturgies of the real, theatre.

1. INTRODUCCIÓN

La historia del teatro se ha visto sustentada, a lo largo del siglo XX, por un canon predominante de figuras masculinas. Acorde a los cambios producidos en el seno de la sociedad hasta nuestros días, no solo observamos invertir esta tendencia, sino que las creadoras escénicas ocupan en el último tiempo un espacio determinante en consonancia a la calidad artística de sus propuestas y las nuevas poéticas que construyen. En este sentido, si nos fijamos en la escena actual en dos de los países que conforman el Cono Sur, encontramos cómo sobresalen nombres de creadoras cuya incidencia tanto en su campo teatral como en el ámbito nacional es exponencialmente acuciante, como ocurre con las dos artistas motivo de nuestro interés en este artículo, la uruguaya Marianella Morena y la argentina Lola Arias¹.

Ambas teatristas² compaginan su práctica como dramaturgas y su desarrollo como directoras de escena, aportando una visión que elude una estructuración tradicional que distingue el texto dramático del hecho escénico para aglutinarlo en propuestas donde la palabra y su escenificación son indesligables y en donde el propio proceso de creación acoge un papel primordial.

A través de este artículo queremos hacer dialogar la poética de estas dos creadoras que desarrollan su labor en un contexto geográfico hermanado, la escena rioplatense, donde los contactos a lo largo de la historia han sido acuciados. Las propuestas seleccionadas aúnan a su vez dos elementos comunes: el tratamiento escénico de la memoria sobre la violencia dictatorial y su trabajo desde las prácticas de lo real. Según postulamos, el análisis de *Antígona Oriental* de Morena y *Campo minado* de Arias posibilita reflexionar sobre las vías de trabajo en la construcción memorial desde la convocatoria del testimonio y la afectividad como mecanismo artístico y relacional con el público.

2. POÉTICAS DE LO REAL EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

El siglo XX dejaba tras de sí un contexto especialmente cruento y las sociedades debían enfrentarse a la violencia y al trauma causado por la II Guerra Mundial, el Holocausto nazi y los diferentes enfrentamientos bélicos y regímenes autoritarios de Europa a Latinoamérica. Desde finales del siglo pasado y hasta nuestros días se ha establecido un paradigma transnacional que reflexiona sobre cómo articula la sociedad la memoria sobre los hechos acontecidos. Trabajos como los de Maurice Halbwachs (2011), Tzvetan Todorov (2017), conceptos como la “posmemoria”

¹ Esta temporada 2021/2022 podrán verse obras de Morena y Arias en España, como *Fuenteovejuna. Historia del maltrato*, de Morena, versión libre a partir de la obra de Lope de Vega, en el Teatro de La Abadía de Madrid (octubre/noviembre de 2021) o *Lengua madre* de Arias entre marzo y mayo en el Centro Dramático Nacional en Madrid y el Teatre Lliure en Barcelona.

² Siguiendo a Dubatti (2010), por teatrista entendemos aquel creador o creadora que no se relaciona solo con un área concreta del teatro, sino que desarrolla su expresión desde diferentes campos.

acuñado por Marianne Hirsch (1997) o estudios como los de Beatriz Sarlo (2005) y Elizabeth Jelin (2012), con la mirada puesta en el ámbito latinoamericano, han conceptualizado y reflexionado sobre los debates y sus efectos en la sociedad.

Entre las diferentes respuestas, plantea Sarlo cómo esta violencia generó un cambio de paradigma, aquel que denomina como “giro subjetivo” (2005) y que hace referencia a un contexto donde se ha restaurado “la razón del sujeto”, pues “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo 2005: 22). Así lo observaremos en la perspectiva testimonial elegida en las dos obras motivo de nuestro interés, pues la escena está reconfigurando sus mecanismos de acercamiento a la verdad para ofrecer espacios contranarrativos que se alejen de los mecanismos ficcionales habituales y accionen la convención teatral desde *lo real*, desde la convocatoria a los testigos de la historia.

Desde finales del siglo XX, incrementándose en este siglo XXI, se ha generado una nueva necesidad en el teatro de reinventar su relación con lo real, buscando alejarse de la representación de la realidad para conformarse como mecanismo de presentación de la misma. La relevancia de este tipo de prácticas en la escena contemporánea ha sido constatada por diversos estudios, como las propuestas de Taylor (2006), donde se adentra en las prácticas que convocan un “repertorio”: una memoria encarnada, un conocimiento irreproducible, efímero, compartido en presencia, generando una forma artística distinta para ofrecer una reflexión sobre la realidad. También Sánchez (2007), estudiaba el acercamiento contemporáneo a un teatro que privilegia la vivencia, el documentalismo y eludir los cauces de la ficción o trabajos más recientes, como los de Martín (2012), atestiguan la presencia de estas prácticas, de forma acuciada, en los escenarios actuales.

De esta forma, las poéticas de lo real aglutinan disímiles expresiones escénicas donde es la propia ficción, en su sentido tradicional, la que queda puesta en evidencia y se dirime en nuevos discursos donde se enfatiza lo experiencial. La ficción queda supeditada a los mecanismos estéticos para la presentación de la realidad. Por ello, se articula desde la propia puesta en escena, de prácticas posdramáticas a una escritura que se concibe desde la intervención de los materiales o testimonios de las personas y colectivos implicados. Entre otras características, se observa cómo se desdibujan las barreras entre intérprete y personaje, llegando a la desaparición de la noción convencional de este. También se percibe una predominancia del uso de lo biográfico, tanto de los artistas como de las personas invitadas a la creación, y un aumento de las propuestas que ahondan en la estética referencial y que buscan que el espectador encarne y viva la propuesta artística, incluso reactualizando los mitos clásicos hacia el presente, como en el caso de la obra de Morena. La creación se decanta por el trabajo con la propia vivencia y se indaga en la materia dramática que emana del proceso creativo y las vidas cotidianas. Como estudia Juan Manuel Urraco (2012), en consonancia a la sociedad actual, al reino de

las redes sociales y los *reality shows*, se genera una “espectacularización de la intimidad de quien habla y se muestra, lo que supone un fenómeno en alza de las experiencias biográficas” (23).

Entre las diversas técnicas que aglutinan estas prácticas, el camino se deriva desde la actualización del teatro documento, heredero de las teorías de Piscator y Weiss para la representación directa de los materiales sin intervención, a técnicas como el verbatim³, la construcción desde parámetros performáticos o los denominados “biodramas”. Este último concepto alude a la creadora argentina Vivi Tellas, con quien se formó Arias, y se refiere a un tipo de creación, como han estudiado Brownell y Hernández (2019), donde los materiales utilizados no son los documentos u objetos, sino que la propuesta se sustenta en el material testimonial.

Estos mecanismos, en el espacio de las violencias ejercidas por los regímenes dictatoriales o los enfrentamientos bélicos, encuentran especial relevancia en cuanto a su apertura para dar voz a las víctimas o develar el trauma individual y colectivo. Generan y potencian el testimonio y su legado en la sociedad. De esta forma lo conjugan Morena y Arias, fomentando un teatro que provoque, desde los testigos, una retentiva en comunidad, reflexionando junto a ex presas políticas de la última dictadura uruguaya en *Antígona Oriental* de Morena o recordando, junto a seis veteranos, la Guerra de Malvinas en *Campo minado* de Arias.

3. MARIANELLA MORENA: MITO Y TESTIMONIO EN ANTÍGONA ORIENTAL

Marianella Morena (1968) es una de las voces más destacadas de la escena uruguaya actual y con una importante proyección internacional. Como ella misma reconoce en una entrevista con Mizra, “escribo y dirijo desde la actuación” (2012: s/p), pues su poética aglutina del texto dramático a la dirección escénica en consonancia a los intérpretes con los que trabaja. Bajo la mirada artística de Morena, y al frente del colectivo Teatro La Morena, encontramos propuestas de su autoría dramática y su dirección sumamente reconocidas por el campo teatral, como *Elena Quinteros, presente* (2003, junto a Gabriela Iribarren) *Don Juan, el lugar del beso* (2005), *Las Julietas* (2009), *Antígona Oriental* (2012) o *Rabiosa melancolía* (2017), por citar algunos ejemplos.

Al igual que obras como *Elena Quinteros, presente*, *Antígona Oriental* se inscribe en un teatro por la rememoración de los periodos dictatoriales acontecidos en el Cono Sur. De forma recurrente, los escenarios han recuperado a *Antígona* para reflexionar sobre los procesos de violencia de las diferentes dictaduras conosureñas,

³ Nos referimos a la técnica que trabaja con la transcripción concreta, sin intermediaciones dramáticas, de un juicio o material. Podemos citar títulos de las últimas temporadas en España, como *Fiesta, fiesta, fiesta* de Lucía Miranda (The Cross Boder Project), *El pan y la sal* de Raúl Quirós o *Jauría* de Jordi Casanovas.

en Chile (1973-1990), Uruguay (1973-1985) o Argentina (1976-1983)⁴. Por ello, Urraco señala, pensando en el ámbito argentino y extrapolable al uruguayo, cómo “casi como una moderna recreación del mito de *Antígona*, el cuerpo, en los años en que la Argentina se encontraba bajo el proceso de la dictadura militar, se caracterizó por ser un cuerpo censurado, sustraído, apropiado y mancillado” (2012: 124).

Antígona trae a colación, en sociedades marcadas por la violencia, el reclamo por la construcción del rito funerario como práctica social, lo que en estos contextos permite reconocimiento a las víctimas y a sus seres queridos. Las desapariciones forzadas como práctica habitual desarticularon tanto la verdad sobre el crimen como imposibilitó el sepulcro, el reconocimiento a la víctima y el acto de su despedida. En este sentido, un agente especialmente relevante en Argentina lo conformó el colectivo Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que desde 1977, un año después del inicio del proceso dictatorial, se unieron para combatir incansablemente por la búsqueda de sus hijos e hijas desaparecidos y de los descendientes de estos. De manera significativa, comenzaron a marchar en la Plaza de Mayo, poniendo su cuerpo en acción en un acto de marcada performatividad y teatralidad. Como analizan Bonaccorsi y Garrido (1997), ellas tomaron el espacio público de manera simbólica y, en una comparativa con la heroína mítica, como “guardianas de su linaje transgreden las leyes de ‘obediencia’, como *Antígona*. Algunas de ellas, así como *Antígona*, sufren la muerte” (143).

Es esta la imagen que parece retomar también Morena, enlazado con la reflexión sobre el contexto dictatorial uruguayo. El mito es recuperado en esta ocasión para generar una propuesta que hibrida la ficción clásica y el teatro documento. A través de las prácticas de lo real, se convoca a mujeres que padecieron la violencia dictatorial para atraer de forma coral a *Antígona* y hacerla dialogar con sus propios reclamos. En su construcción polifónica, la heroína en manos de Morena se diversifica en las veinte mujeres que componen la escena y acompañan al mito para generar, en su conjunto, una recreación colectiva sobre los crímenes acometidos.

Antígona Oriental es una de las propuestas más destacadas en la trayectoria de Morena, donde colaboró, fruto de las redes internacionales en las que esta teatrística se ubica, con el director alemán Volker Lösch, a quien también le unían lazos familiares como descendiente de una familia uruguaya exiliada en 1973⁵. En la propuesta, el mito grecolatino está puesto al servicio de una reflexión

⁴ En el teatro rioplatense, la figura de *Antígona* ha tenido una especial relevancia histórica, como recuerdan *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal o *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro. Unido a ello, no podemos eludir que el teatro latinoamericano ha revisitado con especial determinación el mito de *Antígona*, como demuestra el estudio de Rómulo Pianacci (2015), *Antígona*, una tragedia latinoamericana.

⁵ Se trató de una coproducción del Goethe Institut de Uruguay y el Teatro Solís, donde se llevó a cabo el estreno el 27 de enero de 2012.

sobre la historia de la República Oriental de Uruguay en sus años más cruentos. Una Antígona uruguaya, como plantea el propio adjetivo en el título de la obra, una *Antígona Oriental*⁶.

El proceso creativo se encaró a partir de la recuperación memorial para dar voz a los testimonios. Como analiza Romina Gatti (2014), en un trabajo de desmontaje de la obra, el deseo se anclaba en desarticular prácticas asentadas con la posdictadura, reclamando por ejemplo la derogación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (1986), similar a la acontecida en otros procesos dictatoriales, como la Ley de Punto Final y Obediencia Debida acordada en Argentina⁷. Frente a la legislación que busca “pasar página” a la dictadura, desde la escena se reclama desvelar los relatos de aquellos que aún no han tenido voz. En este caso, Morena convocó el testimonio de veinte expresas políticas, de hijas de estas y de exiliadas de la dictadura militar de 1973, en un diálogo abierto entre los discursos memoriales y posmemoriales que evidencian la herida no cerrada por el proceso transicional hacia la democracia. Para Misemer (2013), “Morena invokes the topic of impunity through the chorus of non-actors, and in so doing, calls into question the intersection between personal and collective memory” (128).

Desde la convocatoria del testimonio, se actualiza el mito de Antígona y, al igual que esta suponía una voz para quien no podía ejercerla en su visión clásica, ahora se articula como un símbolo para practicar la misma función. Se mantiene el texto de Sófocles en su articulación argumental y, a partir de ella, el mito se deconstruye en su diálogo con el testimonio en presente. Como analiza Herzog:

el personaje de Antígona no sufre ningún proceso de deconstrucción, sino todo lo contrario. Es aceptado por la multitud de voces que conforman el coro porque les brinda una oportunidad para que (...) su mensaje se enuncie en un discurso político de reivindicación de la dignidad (2015: 347).

Estas mujeres, que experimentaron de formas diversas la violencia ejercida por el contexto dictatorial uruguayo, se acogen ahora a la valentía de Antígona para reclamar la verdad y la justicia desde un sentido individual y colectivo, de su propia historia a la historia nacional, convocándola desde el “giro subjetivo” que planteara Sarlo (2005). Como señala Fradinger, ellas se enfrentan con esta propuesta escénica al consenso por el olvido: “If those who fought during the sixties for economic inclusion were disappeared, those who fight for their memory —like the characters in *Antígona oriental*— are threatened as new transitional democracies claim the need to move on” (2014: 763).

⁶ El título plantea una referencia directa a la República Oriental de Uruguay, tomado de su orientación al oriente del Río Uruguay.

⁷ Resulta especialmente esclarecedor el trabajo *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur* (Winn, Lorenz & Marchesi, 2013), donde la comparativa histórica se adentra en las líneas de diálogo compartidas y las divergencias de cada proceso.

Lo primero que presenta la propuesta dramaturgica es el testimonio, en el extenso prólogo con el que se inicia la propuesta, y desde ese espacio se convoca la recreación de Antígona. Desde una revisión posmoderna, el intertexto y el mito se trabajan con tanta libertad como rigurosidad para provocar las correlaciones por parte del público. Por eso Gatti lo define como un “collage intertextual y fragmentario, que oscila la contradictoria combinación de ficción y realidad, en un intersticio de voces auténticas y simbolización de situaciones reales” (Gatti 2014: 41).

También en la interpretación se observa la fusión de estos dos planos. Se contraponen el código de quienes recrean el mito (en los roles de Antígona, Ismene, Hemón y Creonte) con la voz de las mujeres portadoras del testimonio y que se presentan alejadas de cualquier convección ficcional⁸. No obstante, es a través de ellas como se recupera la visión del coro clásico, quien representaba a la sociedad en su diálogo con los personajes grecolatinos. Las voces se conjugan ante un público que recibe afectivamente la veracidad de su subjetividad y que lo conmueve de manera directa. El mito viene recobrado en la eliminación de lo ficcional y la atracción hacia lo real, recomponiendo la historia silenciada en los contextos dictatoriales. Será así como ellas puedan expresar lo que fue acallado por la represión o por las políticas del tiempo transicional: torturas, violaciones o el robo de bebés. Las escuchamos decir:

siempre desnuda la mujer.
te desnudan / menstruando / sin menstruar / no importa.
algunas somos penetradas por ellos,
o nos meten / cosas por la vagina / y por el ano.
pero siempre te manosean.
a mí / me eyaculan en la boca (Gatti 2014: 139)⁹.

El proceso creativo Morena/Lösch conduce a una propuesta donde se intensifica el carácter testimonial desde la construcción de un espacio vacío que es completado por la presencia de las intérpretes: ellas dotan de corporalidad a la escena, ellas se convierten en sí mismas en un símbolo visual de los reclamos memoriales en Uruguay. Además, el vestuario se decanta por su énfasis en lo real, portando cada una una ropa habitual. A ello se suma diferentes símbolos escénicos que conducen

⁸ El elenco lo conformaba Sofía Espinosa, José Pedro Irisity, Sergio Mautone, Victoria Pereira, Bruno Pereyra y Fernando Vannet. El coro de mujeres estuvo compuesto por Anahi Aharonian, América García, Ana Demarco, Ana María Bereau, Cecilia Gild Blanchen, Carmen Maruri, Carmen Vernier, Graciela San Martín, Gloria Telechea, Irma Leites, Laura García-Arroyo, Lilian Hernández, Ethel Matilde Coirolo, Mirta Rebagliatte, Myriam Deus, Nelly Acosta, Nibia López, Tatiana Taroco y Violeta Mallet.

⁹ La obra no se encuentra publicada, por lo que remitimos a su transcripción completa en el trabajo de Gatti (2014). Fue representada en gira durante varias temporadas en Latinoamérica y también pudimos verla en España. Un extracto de la misma en el Teatro Solís de Uruguay puede visualizarse en el siguiente enlace a YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=B4bAoZJtTRo>

al espectador a la imagen de un interrogatorio, que evoca el tiempo dictatorial. En el escenario, encontramos diversas sillas donde se ubica el coro con luces cenitales que, de forma rectangular, intensifican su demarcación. En la concepción interpretativa, se dirigen al público de forma directa, sobrepasando la convención teatral para convocarlos ante una reflexión que los atañe e increpa. Su relato no teme exponer la vulnerabilidad por lo sufrido y la genera igualmente en su recepción.

En el proceso dramático, Morena se convierte en la mediadora de los relatos de estas mujeres e interviene en la gestación del espacio polifónico. Sorprende del carácter híbrido del texto cómo en su concepción literaria se retrotrae al sentido clásico del coro, fomentando el tempo de la recitación e incentivando el sentido litúrgico.

Tras la escena inicial, donde se expresa el testimonio, comienza a entremezclarse ficción y realidad. En primer lugar, ocurre el enfrentamiento entre Antígona e Ismena, llevado a cabo por actrices profesionales. En este segundo personaje se aglutina la visión de la complicidad ciudadana ante el olvido institucional, quien explicita el mantenimiento del miedo frente a las represalias. En este sentido, se ancla también una reflexión feminista crítica con el rol pasivo de Ismena y el empoderamiento de Antígona ante la imposición heteropatriarcal. El discurso femenino quedará continuamente puesto en tela de juicio en las palabras de los personajes masculinos, como en las ocasiones en las que Creonte alude: “a nadie le importa / tu pequeño drama”, “no tiene tiempo para tus escándalos emocionales”, “eso son cosas de mujeres”, “por eso mismo somos los hombres / los que tenemos que gobernar, ustedes no dominan sus sentimientos” o “no controlan / ni siquiera las lágrimas” (Gatti 2014: 138).

En la construcción de Creonte se enfatiza la visión de los discursos desarticuladores impuestos en la sociedad hacia la mujer. Aparecerá representado a partir de tres personajes, Bruno, Sergio y Fernando, quienes simbólicamente ostentan trajes de chaqueta gris, rememorando la visión de las tiránicas juntas militares. Frente a la rebelión de estas Antígonas, ellos defienden un orden heteropatriarcal que Morena vincula a las políticas transicionales de Uruguay, ante las que gritarán: “¡Basta de la cultura de la impunidad! ¡La ley / nació / nula! ¡La impunidad / no termina / anulando la ley. ¡Impunidad ya vive, bajo nuestra piel!” (Gatti 2014: 134).

En contraposición al testimonio, que elige escénicamente la frontalidad ante el público, eliminando el artificio, los tres Creontes se establecen en el plano de la ficción y transitan entre las mujeres, como marionetas utilizadas por el poder como trasunto de la nación. La masculinidad se construye en la propuesta como correlato del poder político estatal. Como contextualiza Fradinger, “Creon’s classic speech about peace, for instance, refers here to the Uruguayan civilian referendums of 1989 and 2009, in which voters supported the continuation of the amnesty granted to the military in 1986” (Fradinger 2014: 763). Escénicamente, entonarán el himno de fútbol de Uruguay, “Soy celeste”, mientras alardean de sus partes varoniles. Esta

metáfora ya había sido desarrollada por Morena en *Las Julietas*, donde la tensión entre lo nacional y el autoritarismo heteropatriarcal se representaba con la imagen futbolística, como estudian Misemer (2017) y Herzog (2015), entre el intertexto shakespeariano, el Maracanazo de 1950 que dio la victoria futbolística a Uruguay y el presente de la creación.

El repudio de Creonte a Antígona será su propia perdición, pues Hemón perecerá también, simbólicamente atrapado en la bandera uruguaya como la representación del pueblo. En palabras de Shuffer, su cuerpo será “arrojado al escenario: la muerte instrumentalizada y ocultada mediante políticas de la memoria que buscan establecer un orden exento de desbordes” (2020: 202). Ismena será entonces la que despierte en un canto redentor hacia Antígona. Ella, como representación de la sociedad posdictatorial, se conmueve ante la revelación del horror acometido y rescata a las víctimas de la violencia atrapadas por el silencio de la historia:

ella habla por todas / las que no podemos hablar
porque el miedo nos anuló
porque la represión nos aniquiló
porque nacimos / en una tierra contaminada por la impunidad
yo soy una más que nació
el mismo año que se votó / por primera vez el referendun
todos nacimos / con el efecto de esa ley (Gatti 2014: 139).

Por ello, Antígona quedará redimida por la justicia transicional en manos de los reclamos ciudadanos. Creonte será abocado por Morena a reconocer la violencia ejercida y el mito servirá para convocar al presente en Uruguay. Pero el reconocimiento y el perdón solo se alcanza, en la obra de Morena, ante la escucha abierta a las víctimas, ante la convocatoria de su testimonio. De ahí que la propuesta finalice con el coro de Antígonas nominalizándose en primera persona y expresando sin temor los horrores vividos desde una visión feminista donde en la fuerza comunitaria coral no temen en afirmar: “la memoria tiene rostro / el rostro de estas mujeres” (Gatti 2014: 158). Tras los años donde ha prevalecido el miedo, donde la vergüenza y el temor buscaban acallar a las víctimas, se promueve una sociedad que no tema expresarse individual y conjuntamente desde el afecto y los cuidados, donde la escucha compartida que se genera entre las Antígonas sea el medio de construcción hacia el futuro.

4. LOLA ARIAS: RECONSTRUYENDO LAS VOCES DEL CAMPO MINADO

La teatrística argentina Lola Arias (1976) compone, al igual que Morena, una voz sumamente destacada en la escena contemporánea a nivel internacional, con una especial relación con el teatro europeo actual. Como analiza Galindo, algunas de las constantes en la poética escénica de Arias se inscriben en su propia heterogeneidad y en la tendencia *collage* que la acerca a los planteamientos posmodernos y

posdramáticos. En sus obras es habitual el uso de lo performativo, la disolución de la imagen convencional del personaje o la incorporación de elementos audiovisuales que dialogan entre el lenguaje teatral y el cinematográfico. Para la construcción dramática, Arias “ha descrito su trabajo como el de una terapeuta-directora, que pide a su paciente realizar determinadas acciones” con el que conforma su acción dramática (Galindo 2019: 21).

La poética de Arias se asienta en los postulados de las dramaturgias de lo real y en el trabajo con el testimonio como materia recurrente en sus creaciones, en consonancia con los postulados de los biodramas de Vivi Tellas. Algunos de los títulos más emblemáticos de su carrera trabajan en esta línea, como *Mi vida después* (2009), donde seis personas nacidas en los años setenta, como la propia Arias, se adentran en la juventud de sus padres en relación con el contexto dictatorial. A su vez, la propuesta se replicó en *El año que nació* (2012), trasladando el trabajo a Chile para reflexionar sobre su régimen autoritario. Igualmente, la propuesta con la que está girando este año, *Lengua madre*, se adentra en un grupo de personas de diferentes colectivos sociales y de diversas profesiones para hablar sobre la maternidad.

En una entrevista, Arias reconoce su vinculación creativa con el material documental: “El trabajo que a mí me interesa, que me interesó en el teatro, es el trabajo con los archivos personales” y en referencia a *Campo minado* afirma cómo se adentró en los archivos en relación con la Guerra de Malvinas y a “una mezcla de archivos privados, personales, como las cartas que los soldados mandaban o recibían desde las Islas y también el archivo más oficial, que sería la representación de la guerra en los medios” (Kantor 2021: 180). Como adelanta esta reflexión, *Campo minado*, una de las propuestas más destacadas de Arias, la cual ha despertado especial interés en su recepción y en el ámbito académico, se adentra en una temática sumamente compleja en la historia argentina: la guerra de Malvinas.

Entre 1976 y 1983 Argentina vivió la última y más cruel de sus dictaduras, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional¹⁰, cuyo final se vio acelerado por un episodio especialmente cruento con el que culminaban años de violencia estatal: la Guerra de Malvinas. En 1982, la dictadura veía resquebrajar su poder e influencia ante la sociedad argentina y la opinión internacional. Bajo el cambio de presidencia de facto a Eduardo Viola, asolados en lo económico y ante la presión social, intentaron mantener su hegemonía articulando un plan de recuperación del apoyo popular. Por ello, iniciaron un conflicto bélico por el dominio de la isla de Malvinas, un enclave históricamente perteneciente a Argentina que Inglaterra, como punto estratégico, había conquistado. Una tierra baldía que se regó con un número ingente de fallecidos. Tras seis años de represión, la nómina de víctimas de la dictadura aumentó radicalmente ante la derrota de este conflicto armado. Miles de jóvenes, obligados a partir a la batalla, vieron perder sus vidas sobre

¹⁰ Para más información sobre el contexto, remitimos a Luna (2003) y Canelo (2008).

el campo minado de Malvinas. A día de hoy, continúa siendo una temática controvertida en Argentina, entre el dolor y la reivindicación nacional. Por ello, Verzero estudia cómo este conflicto forma parte del “pasado que no pasa”, pues “no solo son huella en la sociedad, sino que son herida abierta” (Verzero 2017: 35).

Para el proceso creativo de esta pieza, Arias convocó a veteranos de guerra de ambos bandos, provocando desde el teatro un arriesgado espacio de diálogo para afrontar la historia del país, rompiendo con la imagen heroica, enfrentando el orgullo herido y buscando el diálogo que no teme la expresión vulnerable de la nación y los propios individuos que cuentan su historia. Por ello, si bien la guerra de Malvinas se ha representado en otras ocasiones sobre los escenarios (Dubatti 2017; 2019), la propuesta de Arias destaca desde su perspectiva artística ubicada en las prácticas de lo real.

La obra es fruto de un proceso artístico más amplio que comenzó con la videoinstalación *Veteranos* (2014), dentro del proyecto *After the War*, que convocaba a veinticinco artistas a reflexionar sobre las consecuencias de la guerra (Blejmar 2017: 105) y que, junto a la propuesta teatral, se completó con el documental *Teatro de guerra* (2018), donde el proceso creativo para el montaje escénico se completaba desde una nueva visión artística. Como señala Verzero, en referencia a los tres resultados artísticos: “No se trata de obras sobre la guerra, sino sobre la experiencia de la guerra [...] y arman con ellos una historia polifónica” (Verzero 2018: 148).

Los tres veteranos de guerra argentinos y los tres ingleses que componen el elenco exploraron objetos, documentación y sus propios recuerdos, conformando con su relato el material dramático. A partir de sus testimonios individuales, se articula un discurso conjunto entre los dos bandos enfrentados. Rubén Otero, Gabriel Sagastume y Marcelo Vallejo, del lado argentino, y Lou Armour, David Jackson y Sukrim Rai de la parte inglesa. Este último conforma el testimonio de uno de los *gurkhas* (nepalís) que lucharon junto al ejército británico y que también conforma un testimonio olvidado de los relatos de guerra.

La obra recrea el enfrentamiento histórico y evidencia la incomunicación entre ambos bandos desde su estructura formal, en una propuesta bilingüe, tanto en su puesta en escena como en su edición posterior. *Campo minado/Minefield*¹¹ se

¹¹ La obra se estrenó en el Festival de Brighton el sábado 28 de mayo de 2016. Posteriormente, tal y como se recoge en la edición de la obra (Arias 2017), se presentó en festivales y teatros como el LIFT Festival, Royal Court Theatre London, Theaterformen Braunschweig, Athens & Epidaurus Festival, Festival Teatro a Mil Santiago, Maison des Arts de Creteil, Mousonturm Frankfurt, Le Quai Angers, hTh CDN Montpellier, Culturgest Lisboa, FITEI Porto, Edinburgh International Festival, Spielart München y Attenborough Centre for the Creative Arts (Brighton). El 11 de noviembre de 2016 llegó a Argentina, al Centro de las Artes de la Universidad de San Martín (UNSAM), en Buenos Aires. En septiembre de 2018 la obra se presentó en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín, el Complejo Teatral de Buenos Aires, centro estatal público, correspondiendo a su vez a la exhibición del documental *Teatro de guerra* en la Sala Leopoldo Lugones de este mismo centro. El éxito de la propuesta se evidencia en que el próximo marzo de 2022 regresa a la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín.

construye, desde las prácticas de lo real, como una escenificación performativa donde se convoca al espectador a una exploración conjunta sobre la guerra que supera el relato histórico. El proceso de creación y la articulación testimonial es el sustento de la propuesta escénica. Por ello, desde el inicio se enfatiza su desarrollo, pues es esta la verdadera materia dramática: el encuentro de los seis veteranos de guerra y su trabajo conjunto para recordar, compartir y crear una propuesta teatral. Uno de los veteranos argentinos, Marcelo, lo evidencia al inicio de la obra¹²:

Durante los ensayos tuvimos que escribir un diario en un cuaderno, y este es el mío. La guerra de Malvinas duró 74 días, del 2 de abril al 14 de junio de 1982. Los ensayos de esta obra duraron un poco más. Durante varios meses, tres veteranos ingleses y tres argentinos trabajamos juntos en Buenos Aires y en Londres. Los ingleses no hablan español y los argentinos no hablamos inglés. Pero de alguna forma, nos entendimos (Arias 2017: 1).

Como planteábamos, el idioma se convierte en una metáfora de la incompreensión y del conflicto, pero en su superación construye un nuevo consenso hacia el futuro y, en sí mismo, una visión antibelicista¹³.

La obra está dividida en diferentes secuencias que se adentran en la recuperación del testimonio, desde las audiciones a las memoraciones sobre la batalla: cómo se convirtieron en soldados, los diarios de guerra, los discursos políticos o el desarrollo del conflicto. Los veteranos se enfrentan a aquello que les afecta emocionalmente para construir su relato: objetos personales, imágenes, documentos periodísticos, diarios... Los mismos se contraponen, reafirman o complementan a partir de su subjetividad, afrontando una información durante años silenciada, olvidada o vista desde una perspectiva unívoca que ahora se amplía a la luz del discurso polifónico que componen. Como en la obra de Morena, la propuesta convoca desde las seis voces individuales una visión coral que elude el discurso totalitarista en favor de la aceptación plural de la historia. A través de estos mecanismos, se convoca “la fuerza sensible de la memoria” (Hernández Parraguez 2020: 92) pues, como analiza Maguire, los materiales funcionan para los veteranos como dinamizadores del recuerdo: “the re-enactment and re-narration of the past, using old diaries and newspaper cuttings as archival triggers for memory rather than as semiotic markers of history itself, progressively accentuates the centrality of the repertoire” (Maguire 2018: 474).

¹² Si bien desborda las posibilidades de este análisis, resulta especialmente interesante el artículo de Teicher (2020), donde explora el proceso creativo a partir de las teorías de la dramaterapia.

¹³ A esta cuestión idiomática y al proceso de traducción de la obra dedica Jean Graham-Jones (2020) un estudio donde, a través de la propuesta de Arias, reflexiona sobre el carácter multilingüe y los retos de traducción y subtitulación de la escena contemporánea. La misma investigadora ha compilado y editado una treinta de obras de Arias, así como entrevistas y más material sobre las mismas, en volumen titulado *Re-enacting Life* (Graham-Jones 2019).

A partir de la escenificación, ofrecen una visión de la guerra fuera de los discursos oficiales, desde su propia voz, de sus recuerdos borrosos a las anécdotas nítidas de lo que vivieron. Como reflexiona Perera, este diálogo deconstruye el sentido patriótico del conflicto bélico al superar la geografía específica y, a través de Malvinas, convoca un diálogo transnacional desde el testimonio¹⁴. Por ello, “*Campo minado* combate las muy vapuleadas fronteras nacionales para esbozar una comunidad *otra*” (Perera 2018: 162). La recuperación del testimonio fomenta la construcción de un espacio colectivo de superación del trauma que vence, como analiza Perera (2019a), el silencio obligado que debieron firmar los soldados argentinos para no hablar sobre lo ocurrido en Malvinas “o estarían ‘traicionando a la Patria’” (s/p) o las “violencias naturalizadas como parte del mundo militar” y los propios “mandatos de una masculinidad hegemónica (...) que inhibe la expresión del dolor y los sentimientos de vulnerabilidad” (Perera 2019: s/p).

Ciertamente, el espacio otorgado a los veteranos para la exploración de sus miedos, sensibilidades o traumas supone en sí mismo una desarticulación del imaginario bélico sustentado en el constructo genérico masculino, pues se “expandieron los límites no solamente de las memorias oficiales, sino también de las imágenes socialmente dominante de la guerra” (Perera 2017: 301). A través de la obra, los veteranos también se liberan de las imposiciones de una masculinidad hegemónica y luchan por permitirse exponer su propia vulnerabilidad. Como expresa uno de ellos:

Lou: Ese soy yo en un documental llamado *La Guerra de las Falklands, la historia jamás contada*. Un actor estaría orgulloso de poder llorar frente a la cámara, pero yo era un Royal Marine y durante 30 años sentí culpa, por llorar por un argentino muerto y no por uno de los nuestros. Me preocupaba que mis compañeros se avergonzaran de mí. Por eso no iba a los encuentros (Arias 2017: 60).

A través del proceso creativo con Arias, experimentan una liberación del rol impuesto y se crea un efecto sensible en su recepción. La eliminación de las fronteras del personaje y la presentación directa y real de los testimonios provoca este espacio. La guerra se hace humana y provoca afectivamente al público. El escenario elimina el sentido épico del enfrentamiento y, desde el discurso subjetivo, convierte en real y humano el conflicto bélico. Las prácticas de lo real enfatizan una perspectiva que recurre a la expresión directa con el material subjetivo. Como señala Perera, quien ha dedicado diversos artículos a adentrarse en las claves de esta propuesta:

¹⁴ Esta visión no ha estado exenta de controversia, lo que también forma parte del efecto emocional que la obra genera. A modo de ejemplo, un espectador, tras asistir a una representación en el Teatro San Martín de Buenos Aires en 2018, publicaba el 7 de octubre de ese año un video en YouTube donde critica la propuesta por su desvalorización patriótica de la guerra de Malvinas y su carácter derrotista y antibelicista. Puede encontrarse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=A8AShMgFfKE> [última consulta 11/01/2021].

fueron los propios performers quienes fueron despojándose y mutando [...]. El acontecimiento con Arias los forzó a sacudir la consistencia de los discursos y los sentidos —entramados en la belicosidad heroica y la masculinidad hegemónica— con los que hasta entonces ordenaban y narraban su experiencia de la guerra y la posguerra (Perera 2019: 88).

Esta reflexión no solo se conjuga como metáfora de la obra, sino que además se evidencia en los propios veteranos y el material dramaturgico. A través de sus discursos y acciones, se desestabiliza para Perera “una masculinidad dominante” y el “binarismo de los géneros” (Perera 2019: 95). Entre otros aspectos, se detiene en la escena donde uno de los personajes, David Jackson, se presenta como “drag”, mostrando un relato de guerra disidente:

Lou: Algunos marines, como David Jackson, llevaban ropa de mujer entre su equipamiento. Por las noches se vestía de mujer, tomábamos un par de cervezas y bailábamos como si estuviésemos en una discoteca (Arias 2018: 21).

En consonancia a los planteamientos temáticos que venimos describiendo, el espacio escénico de la obra está al servicio de las prácticas de lo real. Como si de un estudio de fotografía se tratara, observamos desde instrumentos musicales que serán usados durante la representación hasta una mesa con una cámara de video, sillas y objetos que serán generadores de la memoria para los *performers*. Disímiles elementos transmediales componen la propuesta, del cuerpo de los veteranos a los vídeos, imágenes, música... que los acompañan. A partir de una estética *collage* para la conformación de la materia dramática, la obra no expresa el consenso, sino que lo evidencia. No impone el encuentro, lo promueve. A través de la música se genera una suerte de comunión entre los veteranos y se crea un grupo musical que es trasunto de una nueva historia posible. En su recepción, *Campo minado*, “genera sentimientos encontrados, moviliza, irradia energías afectivas y necesidades emocionales de encontrar respuestas en el pasado” (Verzero 2017: 41). La réplica del público va más allá de la reflexión crítica, pues nace de los afectos que se generan, evocando el diálogo convivial desde la sensibilidad despertada en el encuentro con *lo real* de la historia de Malvinas.

5. CONCLUSIONES

Tras una de las representaciones de *Campo minado* en los Teatros del Canal de Madrid en 2018, Lola Arias reflexionaba sobre su labor dramaturgica en una obra sustentada en lo testimonial no sin cierta ironía, afirmando cómo su trabajo se potenciaba más allá de una visión convencional del teatro: como generadora del material dramaturgico, en su guía hacia la consecución testimonial, organizadora del mismo y en su expresión escénica. Reivindicaba, en definitiva, su posicionamiento ante un paradigma estético que desarticula las convenciones, pero donde

se establece con mayor determinación la importancia en el vehículo del proceso creativo hasta su resultado escénico. Ambas teatristas, Morena y Arias, comparten a través de estas dos obras un diálogo sumamente enriquecedor para pensar otros espacios de construcción escénica posibles en este siglo XXI, cuyo planteamiento hacia la sociedad se presente de una manera más cercana, afectiva y vinculante.

En las obras observamos dos vías diversas. En el primer caso, Morena precisa anclar en los cauces de la ficción el testimonio, y es *Antígona* la que posibilita entonces, como el gran mito escénico para el tratamiento de las injusticias autoritarias y de destacada impronta en el teatro rioplatense, que se convoque el testimonio. Sin embargo, en el caso de Arias encontramos una incidencia directamente en el encuentro con los testigos de los acontecimientos para construir un espacio de trabajo colectivo desde el que brota la dramaturgia y su puesta en escena.

En la escena contemporánea se observa cómo el proceso creativo supera lo procesual para convertirse en clave del hecho escénico; en el caso de Arias este aspecto resulta insoslayable, mientras que los mecanismos de trabajo de Morena a partir de la ficción no lo determinan escénicamente; si en *Campo minado* el proceso resulta tan relevante que se evidencia en la puesta en escena, en Morena será solo motor de la escritura dramática. Ambas obras, ubicadas en las prácticas de lo real, conforman dos ejemplos destacados para observar esta tendencia dentro de la temática memorial, así como nos permite vislumbrar que este concepto aglutina estéticas marcadamente diversas.

Esta reflexión incide también si pensamos en cómo la creación escénica contemporánea supera los compartimentos convencionales de su desarrollo; así, la creación colectiva como mecanismo de cambio en la dirección escénica de las últimas décadas del siglo XX se afirma hoy día en trabajos donde autoría y dirección resultan indesligables y ambas no pueden comprenderse sin valorar también la participación co-creadora de las personas que componen el proyecto. En el caso de Morena, de nuevo su anclaje ficcional permite distanciar su labor como dramaturga de la puesta en escena de Volker Lösch, aunque ella también haya asumido este rol en otras producciones. *Antígona Oriental* es híbrida en su alternancia entre el espacio más performativo que ocupa el testimonio de las mujeres frente al lugar que ostenta la recreación del mito. En el caso de *Campo minado*, ese mismo proceso creativo implica que Arias asuma la consecución de un proyecto donde palabra y escenificación se vean íntimamente integrados.

Desde sus divergencias, resulta esencial resaltar cómo ambas encuentran en el testimonio el medio para asumir y afrontar la verdad frente a la construida por las historias estatales. Desean asegurar la transmisión para la construcción de una memoria colectiva y, para ello, la subjetividad de las voces que componen cada propuesta es el único medio para, desde su diversidad, entender el pasado conjunto.

Por último, no podemos eludir que ambas creadoras buscan alejarse de una visión totalizadora y pedagógica de la historia. Frente a ello, enfatizan la inexistencia

de una verdad oficial y promueven la multiplicidad de verdades posibles, conscientes de la sensibilidad del material con el que están trabajando. Este es el diálogo que ambas abren a la sociedad, entendiendo el teatro como un lugar que no teme convocar la afectividad, que no enjuicia la vulnerabilidad, sino que se deja conducir por ella y expone desde la escena la mirada más sensible y humana del pasado. Este medio posibilita que ambas obras se constituyan como caminos para abrir el diálogo del pasado al presente. Ambas propuestas eliminan de sus colectivos el peso de la historia y los liberan desde la rememoración, completando las piezas para construir nuevas sociedades capaces de asumir el trauma y comprender en la escucha y la diversidad el camino para paliar la herida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias, L. (2017). *Minefield. Campo minado*. Oberon Books.
- Blejmar, J. (2017). Autofictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Aria's *Minfield/Campo minado*. *Latin American Theater Review*, 50(2), 103-123.
- Bonacorssi, N. y Garrido, M. (1997). Antígona en la Plaza de Mayo. Un diálogo entre Literatura e Historia social. *Revista de Lengua y Literatura*, 9-11(17-22), 143-150.
- Brownell, P., Hernández, P y Tellas, V. (2019). El teatro documental de Vivi Tellas. *Paso de Gato*, 76, 26-27.
- Canelo, P. (2008). *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Prometeo Libros.
- Dubatti, J. (2010). El teatro argentino de la posdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. *Arrabal*, 7, 17-26.
- Dubatti, R. (comp.) (2017). *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Ediciones del CCC.
- _____ (comp.) (2019). *Malvinas II. La guerra del teatro, el teatro de la guerra*. Ediciones del CCC.
- Fradinger, M. (2014). Tragedy Shakes Hands with Testimony: Uruguay's Survivors Act in *Antígona oriental*. *PMLA*, 129(4), 761-772.
- Galindo, F. y Brenscheidt, D. (2019). Collage y simulacro. Apuntes sobre el teatro documental de Lola Arias. *Arte, entre paréntesis*, 10, 17-24.
- Gatti Pareja, R. M. (2014). *El homo sacer (des)enmascarado: el entrelazamiento de documento y símbolo para la repotenciación de la vida política en Antígona Oriental de Volker Lösch y Marianella Morena*. [Tesis de Máster. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Graham-Jones, J. (2019). *Re-enacting Life*. Performance Research Books.
- _____ (2020). The translational politics of surtitling. Lola Aria's *Campo minado/Minefield*. En E. Fischer-Lichte, T. Jost y S. Iris Jain (Eds.), *Theatrical Speech Acts: Performing Language. Politics, Translations, Embodiments*. Routledge.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Miño y Dávila.
- Hernández Parraguez, C. (2020). Lógicas sensibles en *Campo minado* y *Teatro de guerra* de Lola Arias. *Alpha*, 51, 87-96.
- Herzog, C. (2015). Más allá de lo posdramático: hacia nuevas formas de encarnación del mito en cuatro reescrituras de Marianella Morena. En L. Albuquerque García, R. Álvarez

- Escudero y J. L. García Barrientos (Coords.), *Escritura y teoría en la actualidad. Actas del II Congreso Internacional de ASETEL*, (pp. 341-354).
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Kantor, D. G. (2021). Un espacio donde escuchar al enemigo. Entrevista a Lola Arias. *Telondefondo*, 33, 179-186.
- Winn, P., Stern, S., Lorenz, F. y Marchesi, A. (eds.). (2013). *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Luna, F. (2003). *Los golpes militares (1930-1983)*. Planeta.
- Maguire, G. (2018). Screening the Past: Reflexivity, Repetition and the Spectator in Lola Arias's *Minefield/Campo minado* (2016). *Bulletin of Latin American research*, 38(4), 471-486.
- Martin, C. (2012). *Theatre of the Real*. Palgrave Macmillan.
- Misemer, S. (2013). Tragedy and Trauma: *Antígona oriental* de Marianella Morena. *South Central Review*, 30(3), 125-142.
- _____ (2017). *Theatrical Topographies. Spatial Crises in Uruguayan Theater Post-2001*. Bucknell University Press.
- Mizra, R. (2012). Volver al Teatro: Río de la Plata. *Nueva Revista*, 138, s/p.
- Perera, V. (2017). Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en *Campo Minado* de Lola Arias. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 16, 299-323.
- _____ (2018). Soberanía estallada: Memorias de Malvinas en *Campo minado* de Lola Arias. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 9(13), 161-173.
- _____ (2019). Acontecimiento y masculinidades en el arte de Lola Arias. *Latin American Theatre Review*, 53(1), 79-100.
- _____ (2019a). Teatros de guerra: entre los derechos humanos y el arte de Lola Arias. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Images, mémoires et sons*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.78102>
- Pianacci, R. (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Editorial Losada.
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor Libros.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI Editores.
- Shuffer, C. (2020). Vivir en estado de búsqueda. Las Antígonas modernas del desierto y el Río de la Plata. *Aisthesis*, 67, 193-205.
- Taylor, D. (2006). *The Archive and the Repertory: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Teicher, Erika. (2020). Lola Arias's *Campo minado/Minefield* (2016): Exploring Dramatherapy in Documentary Theatre. *Bulletin of Hispanic Studies*, 97(10), 1131-1146.
- Todorov, T. (2017). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Urraco, J. M. (2012). Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea. *Pausa*, 33, 12-26.
- Verzero, L. (2017). Representaciones afectivas/efectivas: "La memoria también puede funcionar como un campo minado". *Conjunto*, 185, 32-41.
- _____ (2018). Cartografía afectiva de la patria: Malvinas, un imaginario topográfico del desborde. *AdVersus*, XV(35), 147-158.