Apenas intentamos pensar el arte en sus relaciones con lo social, surge una cantidad de interrogantes, entre las cuales aquella acerca de cuándo el arte es político es una de las que han orientado un sinfín de reflexiones, logrando escasos consensos. El abanico de conclusiones se extiende desde que ningún arte es político hasta que todo producto artístico lo es. Entre el océano de posibles respuestas, resulta significativa la idea de que la politicidad de una obra de arte en buena medida radica en el efecto que esta origine. En ese sentido, *Campo minado,* de Lola Arias (2016), parece generar rebotes de diverso alcance, acordes con la pluralidad de sentidos que la obra despliega a partir de múltiples dispositivos, soportes, procedimientos y lenguajes que se conjugan y se potencian.[1] Los ecos de las significaciones exceden a la obra, se replican cuestionando las memorias sobre la guerra de Malvinas, depositando interrogantes en el presente que mira cómo representamos "la última batalla de la tercera guerra mundial",[2] y proyecta estampas con las que imaginar el futuro.

La idea de representación parece, entonces, ineludible si nos proponemos pensar en las relaciones entre arte y sociedad, o entre arte y política, y lo es aun más, si nos referimos a expresiones ("representaciones") teatrales.

En ese sentido, si coincidimos en pensar la teatralidad como una lucha escópica, es decir, una lucha por la dominación de la mirada del otro,[3] las respuestas a qué se representa, quiénes

[1] De la misma autora *Conjunto* publicó "Lola Arias y su obra", n. 162, ene.-mar. 2012, pp. 2-4, y una entrevista a la artista, pp. 5-16. [N. de la R.]

[2] Ver Horacio Verbitsky: *Malvinas. La última batalla de la Tercera Guerra Mundial*, Sudamericana, Buenos Aires, 2006.

[3] Ver Sebastián Fernández: *Representaciones de la violencia política en el teatro tucumano (1966-1985).* Tesis de Doctorado de Humanidades, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 2017, inédita.

Lorena **Verzero**

>>> Representaciones afectivas/efectivas en Lola Arias: "La memoria también puede funcionar como un campo minado" >>>

Foto: Tristam Kenton

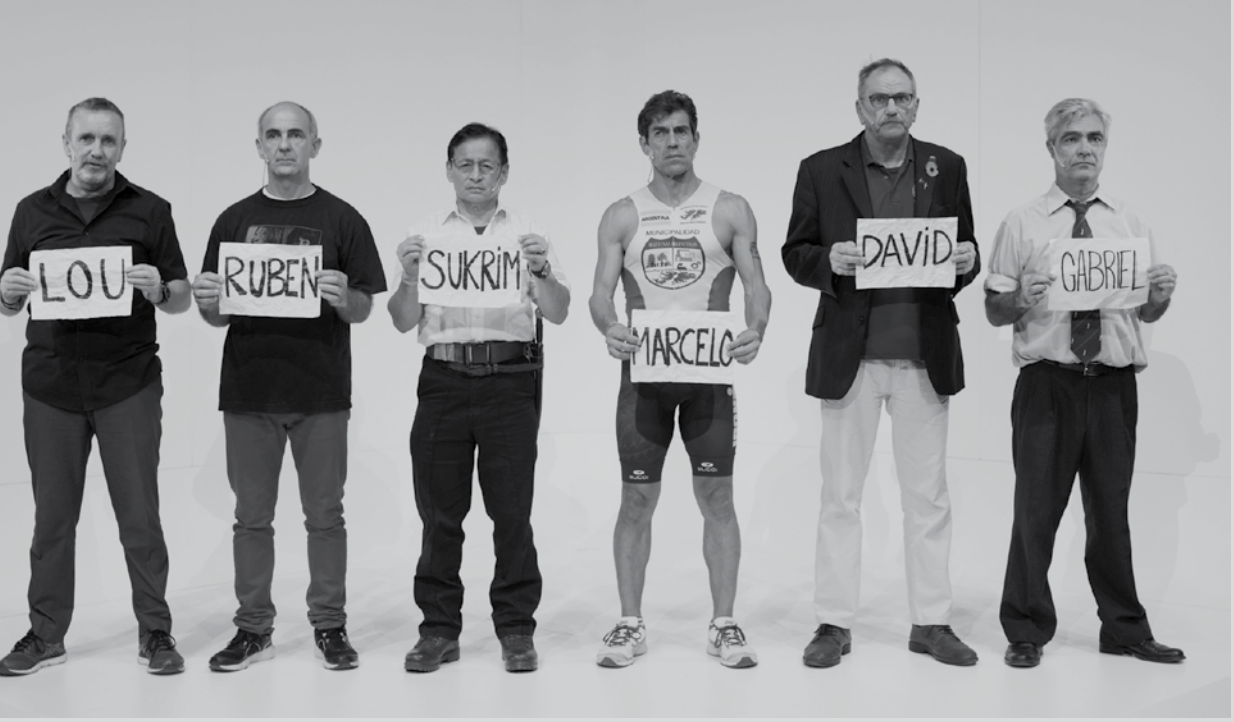

Foto: Eugenia Kais

representan, cómo y ante quiénes se representa, pasan a formar parte no solo de las disputas por la centralidad en el campo teatral, sino de aquellas disputas sociales por la hegemonía cultural. Particularmente, la representación de la historia reciente,[4] integra las luchas por la construcción del pasado. Es por ello que moviliza afectos y promueve efectos que se diseminan entre el orden de lo privado y el de lo público, estableciendo vínculos estrechos entre arte y política, y generando sentidos solo posibles en esa relación.

Campo minado se estrenó en Londres y luego en Buenos Aires, en mayo y octubre de 2016, respectivamente. Ambas presentaciones fueron distintas en términos de circuitos: en Inglaterra se estrenó en el Brighton Festival y se montó en el Royal Court Theatre en el marco del LIFT Festival; mientras que en Buenos Aires se puso en escena en el auditorio de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), donde yo la vi.

La pieza cuenta ya con numerosas presentaciones y tiene planeadas otras cuantas alrededor del mundo, con críticas periodísticas muy positivas;[5] además de comentarios de diverso tipo en sitios digitales; críticas en revistas culturales,[6] y otras provenientes de la academia;[7] junto con artículos académicos de fondo.[8] Además, es un éxito de público. Las críticas, incluso, señalan frecuentemente que el público aplaude de pie.

En estas páginas, me interesa tantear respuestas a la aparentemente sencilla pregunta sobre por qué esta obra es tan exitosa, con la finalidad de continuar pensando las relaciones entre teatro, política y sociedad en nuestro presente inmediato. Parto, entonces, de dos hipótesis centrales: por un lado, que un alto grado de politicidad de la obra

[4] Ver Marina Franco y Florencia Levin: *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Paidós, Buenos Aires, 2007.

[5] Ver Alejandro Cruz: "El campo minado de la memoria", *La Nación*, 2 de abril 2016, http://www.lanacion.com.ar/1885262-el-campo-minado-de-la-memoria; Juan José Santillán: "Campo minado: Malvinas en primera persona", *Clarín,* 20 de noviembre 2016, https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/campo-minado-malvinas-primera-persona_0_S1_wvnjWl.html, y Natali Schejtman: "La guerra y la paz", *Página 12,* Suplemento Radar, 20 de noviembre 2016, https://www.pagina12.com.ar/4082-la-guerra-y-la-paz, por mencionar solo los principales periódicos argentinos.

[6] Ivana Soto: "La experiencia de la guerra, en escena", *Ñ,* 22 de noviembre 2016, https://www.clarin.com/escenarios/lola-arias-campo-minado-experiencia-radical-guerra-escena_0_rkz4uI_vmg.html

[7] Óscar Cornago: "Memoria y espectáculo, ética y representación [FITEI 2017: *Campo minado*, Lola Arias; *Filhos do retorno*, Joana Craveiro/Teatro do Vestido; Daniel Faria, Pablo Fidalgo Lareo; *E-nxada*, Erva Daninha], *Sinais em linha. Plataforma de crítica e reflexão sobre artes performativas*, 16 de junio 2017: https://sinaisemlinha.wordpress.com/2017/06/16/memoria-y-espectaculo-etica-y-representacion-fitei-2017-campo-minado-lola-arias-filhos-do-retorno-joana-craveiroteatro-do-vestido-daniel-faria-pablo-fidalgo-lareo/

[8] Ver Jean Graham-Jones: "Translating Collective Imaginaries through National Conflict Reenactment: Lola Arias's *Campo minado/Minefield",* conferencia presentada en el XXXV Congreso de LASA: Diálogo de saberes, Lima, Perú, 29 de abril-1ro. de mayo de 2017, inédita; Jordana Blejmar: "Autofictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Arias' *Minefield Campo minado", Latin American Theatre Review,* v. 50, n. 2, spring, 2016, pp. 103-123, y Cecilia Sosa: "Campo minado/Minefield: War, Affect and Vulnerability - a Spectacle of Intimate Power", *Theatre Research International*, v. 42, n. 2, 2017, pp. 179–189.

se debe a los afectos y los efectos que genera; y, por otro, que estos afectos y efectos se originan gracias a la política representacional que la obra despliega. Es decir, gracias a qué representa, a quiénes representan, cómo, ante quiénes y en qué coyuntura histórica como un conjunto indivisible. De ahí que la idea de representación opere como eje vertebrador que me permite analizar los afectos y los efectos que origina la obra, para luego extraer algunas conclusiones sobre los vínculos que se establecen en este caso en particular entre teatro, política y sociedad.

I. MALVINAS/FAULKANDS

Campo minado reúne a seis veteranos de la guerra de Malvinas: tres argentinos y tres ingleses. Esta guerra tuvo lugar en el archipiélago del Atlántico sur (las Islas Malvinas), administrado y explotado por el Reino Unido desde 1883 y sobre el cual la Argentina reclama soberanía históricamente por encontrarse dentro de su territorio marítimo. En un momento en que la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) daba síntomas de deterioro, el presidente en ejercicio, Leopoldo Fortunato Galtieri, declaró la guerra al Reino Unido con la intención de recuperar las Islas. El gobierno necesitaba concretar logros que revirtieran la escasa legitimidad en la que había caído y Malvinas podía ofrecer en el corto plazo un gran capital simbólico y político para la recuperación de poder por parte del régimen. El ejército argentino desembarcó en las islas el 2 de abril. Setenticuatro días después, el 14 de junio, se rendiría. Galtieri dejó el cargo a los cuatro días y fue inmediatamente remplazado. Esta derrota precipitó el fin de la dictadura y la consecuente concreción de la salida democrática. En abril de 1983 se llamó a elecciones, que se llevaron a cabo el 30 de octubre de ese año.

Con la finalidad de convertir el conflicto de Malvinas en una cuestión social, aún antes de declarar la guerra, el gobierno argentino dispuso un fuerte aparato propagandístico en torno a ella, con arraigo en la idea de la victoria bélica como símbolo de unidad nacional. La apuesta mediática se orientó hacia la construcción de la imagen de la guerra de Malvinas como una cuestión de honor nacional y fue todo un éxito. Si hasta entonces la recuperación de las islas significaba para la Argentina una cuestión territorial, a partir de la guerra de 1982, se cargaría de significaciones ligadas a la integridad nacional.[9] Tal es así que aún hoy es frecuente oír en distintos ámbitos el lema "las Malvinas son argentinas", con su consecuente transmisión a las nuevas generaciones como símbolo de identidad nacional.

Así, en Argentina, Malvinas forma parte del "pasado que no pasa".[10] Las memorias de Malvinas no solo son huella en la sociedad, sino que son herida abierta. Como he sugerido en un trabajo anterior,[11] la última dictadura argentina, como las de los demás países del Cono Sur, puede ser pensada a partir de la noción de "última catástrofe" que plantea Roussó.[12] Según el autor francés, es la "última catástrofe" a la vista la que organiza la definición de la historia reciente de cada sociedad, es decir, de la historia que puede ser narrada por testigos. La "historia del tiempo presente" es la historia de un pasado que no ha acabado, que aún sigue allí. Y Malvinas constituyen un punto neurálgico de esa catástrofe. Es parte fundamental del síntoma.

En Inglaterra, muy por el contrario, esta guerra integra la lista de acontecimientos cruciales de la historia reciente sin formar parte de un proceso traumático. Además, a pesar de duras críticas

[9] Cora Gamarnik: "El fotoperiodismo y la guerra de Malvinas: Una batalla simbólica", John Mraz y Ana María Mauad (coords.): *Fotografía e Historia en América Latina*, Centro de Fotografía de Montevideo, Montevideo, 2015, pp. 225-256.

[10] Henry Roussó: *La derniére catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, Gallimard, París, 2012.

[11] Lorena Verzero: "Cuerpos sobre cuerpos: Políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino", Cristián Opazo (coord.): *Actores, demandas, intersecciones: debates críticos en el Cono Sur,* Iberoamericana/Veuvert, Frankfurt/Madrid, 2017, en prensa.

[12] Henry Roussó: Ob. cit.

recibidas por el accionar del gobierno conservador durante la guerra, la victoria promovió la reelección de Margaret Thacher en 1983.[13]

La guerra ha desplegado problemáticas representacionales como las del veterano, la derrota o la victoria. En el caso inglés ha sido un acontecimiento poco frecuentado debido a la escala menor de estos sucesos en la historia nacional. En Argentina se lo ha evocado más, debido a que forma parte de un trauma no resuelto.[14]

II. REPRESENTACIONES DE MALVINAS

Me centraré en el caso argentino, por ser mi objeto de estudio principal en lo que respecta al teatro sobre memorias de la historia reciente.

La cuestión de Malvinas ha sido revisada en distintos momentos, coincidentes con aquellos en los que cobraron vigor los trabajos sobre memorias[15] de la historia reciente.[16] Sin embargo, en el marco de las reconstrucciones de la militancia y de la dictadura, ha sido uno de los temas más rehusados.[17]

En literatura, dos novelas fundamentales han sido *Los pichiciegos,* de Fogwill, 1982, y *Las islas,* de Carlos Gamerro, 1998. En el siglo XXI y en el marco de la inclusión de las cuestiones de memoria en

la agenda oficial durante los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2011, 2011-2015), y de una profundización en las producciones culturales sobre memorias de la historia reciente, se han publicado una cantidad de textos, entre los que podemos mencionar: el libro de viajes *Fantasmas de Malvinas,* de Federico Lorenz, 2008; y las novelas *Cuando te vi caer,* de Sebastián Basualdo, 2008; *Trasfondo,* de Patricia Ratto, 2012; o *La construcción,* de Carlos Godoy, 2014.

En cine, *Los chicos de la guerra*, de Bebe Kamin (1984), fue la primera ficción sobre Malvinas y narra la historia de tres jóvenes de distintas clases sociales que fueron enviados a la guerra. *La deuda interna*, de Miguel Pereira (1988), logra superar el mensaje nacionalista y se erige como una de las películas destacadas de la cinematografía argentina. Con el auge del cine documental y, luego, con la renovación de sus procedimientos, las películas que se proponen como registros históricos han sido varias, entre ellas, *Hundan al Belgrano,* de Federico Urioste (1996). Los filmes de ficción *El visitante*, de Javier Olivera (1999), o *Iluminados por el fuego*, de Tristán Bauer (2005), se centran en la figura del ex combatiente que –como veremos– constituye uno de los ejes centrales de las representaciones de Malvinas.

En teatro, *Continente viril,* por Los Macocos sobre un texto de Alejandro Acobino (2004), inaugura la apelación al humor (negro) sobre la cuestión. En otro tono, fue relevante la versión homónima de la novela de Gamerro que dirigió Alejandro Tantanián (2011) en el Teatro Alvear, perteneciente al Complejo Teatral de Buenos

[13] Eric Hobsbawm: *"Falklands Fallout"*, *Marxism Today,* n. 1, ene. 1983, pp. 13-19, http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/mt/pdf/83_01_13.pdf. Trad. al español Jorge Salvetti.

[14] Blejmar lo explica de la siguiente manera: "*The disparity between the numbers of theatrical productions on the subject in both countries might speak to the fact that this conflict was only one of many military confrontations that the British participated in during the past century, while it was the only one fought by Argentine soldiers in the same period. Whereas in the United Kingdom the South Atlantic conflict is rarely a part of public discourse, in Argentina, children in some schools still sing the Malvinas anthem (as the performers note in* Minefield *there is a museum dedicated to the conflict (the Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur, which opened in Buenos Aires in June 2014), the slogan* "Las Malvinas son argentinas" *can be found everywhere and the largest football stadium in Mendoza is called* Malvinas Argentinas. *The growing interest in both the war and the postwar in Argentine theatre is also not surprising if we remember that even though this was a relatively short military confrontation, it is one that has not really ended*". Jordana Blejmar: Ob. cit. p. 106.

[15] Ver E. Jelín, E.: *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI Editores, Madrid y Buenos Aires, 2002.

[16] Ver Lorena Verzero: Ob. cit.

[17] Para un acercamiento periodístico al desarrollo del tema de la guerra de Malvinas en el sistema educativo argentina de posdictadura, ver Agustina Lanusse: "Malvinas, un tema silenciado", *La Nación,* 20 de junio 2000, http://www.lanacion.com.ar/20999-malvinas-un-tema-silenciado

Fotos: Eugenia Kais

Foto: Eugenia Kais

Aires. *Los pichiciegos*, por su parte, ha contado con varias adaptaciones teatrales u obras que se inspiraron en ella, como *Piedras dentro de la piedra,* de Mariana Mazover, (2012), o *Los Tururú,* de Diego Quiróz (2012). En el año 2012 se conmemoró el trigésimo aniversario de la guerra, por lo que la cartelera porteña presentó una cantidad de obras que la tematizaban.[18]

La figura del veterano de Malvinas ha sido una de las más representadas en todas las artes y resulta sumamente controvertida para la sociedad argentina, puesto que se envió a la guerra como soldados a jóvenes de dieciocho años que estaban cumpliendo un año de Servicio Militar Obligatorio y que no tenían ni la formación ni el entrenamiento militar adecuados. De ahí que las representaciones oscilan entre el veterano como héroe y como víctima, independientemente de la derrota que significó la guerra en todo sentido (táctico, estratégico, político, etc.). En términos generales, son representados como héroes o como víctimas por el hecho de haber ido a la guerra, independientemente de su accionar en ella. Los veteranos están presentes y activos en la sociedad, reclamando por sus derechos como tales. El ejército inglés, por su parte, estaba integrado por militares de carrera.

La obra de Lola Arias acierta en llevar a cabo el "experimento social" –como ella misma define– de poner sobre el escenario a ex combatientes de ambos bandos. Estos performers reponen escénicamente las siguientes cuestiones: los motivos por los que se unieron al ejército, si alguna vez mataron a alguien o si atestiguaron un asesinato, cómo fue su regreso luego de la guerra, y a qué se dedican actualmente.

En *Campo minado* los veteranos no son representados por otros, sino que son ellos mismos actuando escenas no tanto de su pasado como combatientes, sino de las memorias que en la actualidad construyen sobre ese pasado. En la obra, entonces, no hay actores profesionales, sino ex combatientes actuando de sí mismos. Para ello, Arias llevó a cabo un extenso y arduo casting, luego del cual se seleccionó a los argentinos Marcelo Vallejo, actualmente campeón de triatlón y el único de los veteranos argentinos en escena que fue a la guerra voluntariamente; Gabriel Sagastume, actualmente abogado; y Rubén Otero, que tiene una imprenta, se presenta como baterista en una banda de tributo a los Beatles y es sobreviviente del Belgrano.[19] Los ingleses en escena son Lou Armour, docente de chicos con problemas de aprendizaje; David Jackson, psicólogo especializado en veteranos de guerra; y Sukrim Rai, gurka nepalés contratado por el ejército británico para pelear en distintos lugares del mundo y que actualmente

[18] Entre 2011 y 2013 me ha tocado integrar el Directorio Artístico de Proteatro, la única institución estatal de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que tiene como propósito el fomento y el apoyo al teatro no oficial de la ciudad. En el desempeño de dicha labor, he podido conocer una enorme cantidad de proyectos sobre Malvinas.

[19] El crucero General Belgrano fue hundido por un submarino nuclear inglés el 2 de mayo causando 323 muertes –casi la mitad de las muertes ocurridas la guerra en su totalidad–. El ataque se dio por fuera del área de exclusión que el gobierno británico había establecido, lo cual generó una sucesión de conflictos y polémicas internacionales. El hundimiento del Belgrano significó la demostración del poderío inglés y el comienzo del fin de la guerra.

Foto: Tristam Kenton

trabaja en seguridad privada. Gabriel y Rubén, como gran cantidad de soldados argentinos, fueron a la guerra por sorteo. Los ingleses, como dijimos, formaban parte del ejército. Incluso, provienen de familias de tradición militar.

Esta obra integra especialmente los debates en torno a "presentación" y "representación". Aquí, los ex combatientes devenidos en performers realizan acciones en puro presente. Lola Proaño profundiza este debate al plantear que en teatro es imposible salir de la representación.[20] En escena, la presentación es imposible. Se trata, más bien –expone–, de "niveles de densidad" en la representación y propone cinco niveles de representación, entre los cuales el realismo sería el más "denso", puesto que intenta ocultar su carácter representacional. La política representacional puesta en marcha en *Campo minado* ocuparía el último de dichos niveles, puesto que, por el contrario, la ilusión que se crea es la de ausencia de teatralidad. Para ello, los personajes son expuestos como si así fueran en su vida real (como si así hablaran, así se movieran, etc.), se evita una diégesis narrativa, se ostenta el artificio, se articulan elementos documentales con otros ficcionales y se señala esta distinción, etcétera.

Esto colabora en generar una fuerte empatía con el público, que por primera vez se enfrenta a "verdaderos" veteranos de Malvinas exponiendo sus recuerdos de la guerra. El efecto de identificación con esos personajes es total. Y, para una sociedad movilizada por la historia reciente, como es la argentina, enfrentarse no solo a documentos de archivo o a crudas narraciones (hasta confesiones) en primera persona, sino también a los cuerpos y a las voces de los veteranos, significa enfrentarse a sus propios recuerdos de la guerra, a sus propias convicciones y temores. En este sentido, Lola Arias señala: "hay una tensión más quieta y silenciosa. Estás metiendo el dedo en la llaga. Para todo el mundo acá [en Buenos Aires] Malvinas significa algo: está más en carne viva".[21]

III. POLÍTICA REPRESENTACIONAL

Este modo de creación no es novedoso en la obra de Lola Arias. El trabajo con materiales documentales y con actores no profesionales en el entrecruzamiento entre ficción y realidad es marca distintiva de su obra. Desde *Chácara paraíso* (2007), pasando por *Airport Kids* (2008), hasta *Mi vida después* (2009) y su versión chilena, *El año en que nací* (2012, también dirigida por Arias) se construyen escenarios liminales con incidencia en lo político. También *Melancolía y manifestaciones* (2012), sobre la historia de vida de la madre de Arias, se organizó sobre algunos procedimientos comunes, aunque por ejemplo, los actores eran profesionales.

Son obras de cruce, que trabajan a partir de procedimientos y soportes provenientes de diversas disciplinas, combinando elementos característicos del teatro, el cine, la música, la danza, las artes visuales. En *Campo minado* los performers reconstruyen escenas de su pasado, colaboran en la reconstrucción de las escenas

[20] Ver Lola Proaño-Gómez: "La duda epistemológica sobre la representación: la autorreferencialidad y los nuevos escenarios", 2017, inédito.

[21] Natali Schejtman: Ob. cit.

Foto: Tristam Kenton

de los compañeros, intervienen imágenes, leen cartas, cantan y tocan el rock de ese entonces, trazan mapas, recuperan historias, proyectan preguntas.

El entrecruzamiento disciplinar tiene su correlato en el lingüístico: español e inglés están presentes en el escenario, cada uno subtitulado. Cada ex combatiente habla su lengua. El diálogo se establece en un tercer lugar, en el espacio de recepción, en las posibilidades de interpretación. No se escamotea el bilingüismo, sino que se lo aprovecha. Graham-Jones dedica un ensayo a esta cuestión, en el marco de una investigación sobre las posibilidades y limitaciones de la traducción en el teatro.[22] Se pregunta por la traductibilidad de la lengua, pero también de la imagen y de la afectividad, por la imposibilidad de traducción, la voluntad de traductibilidad y la pérdida en el traspaso.

En ese artículo, Graham-Jones recupera su experiencia personal como espectadora en Londres y en Buenos Aires. Y lo mismo hace Cecilia Sosa,[23] investigadora de origen argentino radicada en Londres. Esta decisión, tal vez no sea fruto de la mera casualidad, sino que la recurrencia de la primera persona en estudios del más alto nivel probablemente dé cuenta no solo de una característica de la academia en la actualidad (que implica una aceptación y legitimación de las inevitables relaciones entre subjetividad y práctica científica, sobre todo, en Ciencias Sociales y Humanidades), sino que también puede ser parte de los efectos y afectos que esta obra en particular despierta.

El ensayo de Sosa comienza describiendo algunos elementos (como los cortinados rojos del Royal Court Theatre y las sillas de plástico del auditorio universitario de Buenos Aires) que nos permiten visualizar cómo el espacio prefigura un diverso tipo de expectación. Ambos trabajos recuperan lo que ocurre una vez finalizada la obra. En el espacio enorme del auditorio en Buenos Aires y ante la ausencia de camarines los performers permanecían en el mismo lugar que el público y este se acercaba, saludando, comentando, extendiendo el performance y ampliando los límites de la representación, llevando "más vida" a la escena, transformando el espacio escénico en espacio social, atrayendo la escena a lo cotidiano.

[22] Jean Graham-Jones: Ob. cit.
[23] Ver Cecilia Sosa: Ob. cit.

Foto: Tristam Kenton

Campo minado tuvo un antecedente en *Veteranos* (2014), una instalación de video que integró la exhibición *Doble de riesgo* en el Parque de la Memoria (Buenos Aires, 2016). Las paredes de un espacio cerrado y pequeño se cubrían de pantallas en las que cinco ex combatientes reconstruían episodios de la guerra de Malvinas en los lugares en los que actualmente viven o trabajan. Arias se encuentra actualmente elaborando un filme documental, continuidad del video instalación que llevaría el mismo título.

La idea de "doble de riesgo" es un concepto con el que la directora ha trabajado en *Mi vida después,* en la que cinco jóvenes nacidos entre 1973 y 1981 reconstruyen escenas de la vida de sus padres con la intención de pensar sus propias identidades y proyectar el futuro. Esta noción tiene un estrecho vínculo con la de "*remake*": "*Mi vida después* transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada" (sitio oficial).[24] Es tarea de la segunda generación, dobles de riesgo de sus padres, hacer una *remake* del pasado para pensarse como sociedad.

Hemos reflexionado largamente sobre *Mi vida después* en lo que respecta al entramado entre ficción y documentación, y a las acciones en primera persona de esos hijos que se han propuesto la reconstrucción de las historias de vida de sus padres, en metonimia con el horizonte de expectativas de toda una generación. En ese sentido, si ya *Mi vida después* poseía una débil densidad en la representación –de acuerdo con la propuesta de Proaño–, *Campo minado* arriesga aun más al juego. Los performers en *Mi vida después* aún eran actores, lo cual implica un posicionamiento distinto respecto de la escena e incluso respecto de la continuidad de las funciones y de la actuación como profesión (la obra estuvo girando por el mundo entre su estreno en Buenos Aires en 2009 y su última función en noviembre de 2014 en Budapest, con actualizaciones permanentes). En *Campo minado,* ya no son otros los que protagonizan la *remake,* sino los propios protagonistas de la historia. El veterano es testigo y sobreviviente y, como tal, construye una escena que subvierte los cánones de la representación realista.

El modo de actuación, sin embargo, no dista entre una obra y otra. Todos están actuando. Y, al mismo tiempo, en ambos casos pierde sentido la pregunta por la veracidad de lo representado. No se busca construir la historia "verdadera", tal como ocurrió, sino que se persigue la autenticidad. Esto se remarca en *Campo minado,* en tanto se presenta como: "un proyecto que reúne veteranos argentinos e ingleses de la guerra de Malvinas para explorar lo que quedó en sus cabezas treinta y cuatro años más tarde" (sitio oficial).[25] En la compleja distinción entre memoria e historia, *Campo minado* se presenta como una obra sobre las memorias de la guerra.

Al cruce temporal que conlleva toda reconstrucción del pasado, se agrega aquí el geopolítico: se cruza el océano, se cruzan las lenguas y los

[24] http://lolaarias.com/proyectos/mi-vida-despues/.

[25] http://lolaarias.com/proyectos/campo-minado/

bandos. Sin embargo, la formulación no propone un posicionamiento reconciliador: hacia el final, cada uno de los ex combatientes dan su punto de vista sobre el problema de la soberanía de islas en su sociedad, y pone de manifiesto el profundo desacuerdo. Arias explica que el foco está puesto en "convivir con el conflicto", en "aceptar la historia del otro", "aceptar el disenso".[26]

La imposibilidad de entendimiento se pone de manifiesto a través de la figura del gurka. La obra se cierra con un poema leído por el nepalés en su lengua materna y sin traducción –como ocurrió en escenas anteriores, pero con canciones–. Esta acción con la que cierra la obra expone, en última instancia, la imposibilidad de comunicación. Graham-Jones lo analiza en estos mismos términos "Sukrim's physical presence and linguistic-cultural untranslatability disturb the Malvinas/Falklands binational archive".[27] La presencia del nepalés obliga a romper el binarismo y demuestra la imposibilidad de inteligibilidad plena. En este gesto, como en algunas escenas, la obra se aleja del tono lúdico. Ante la otredad, parece posible la empatía, pero no la comprensión.

IV. AFECTOS/EFECTOS

El público que ha accedido a *Campo minado* está compuesto por espectadores de sectores de clases medias, intelectuales, progresistas, gente de teatro y "público de festival". En lo que respecta a espacio de recepción en Argentina, se trata de un público que ha acompañado el proceso de construcción de memorias en el que los organismos de Derechos Humanos juegan un rol preponderante, y en el que se ha avanzado en los juicios a represores, en la discusión y acción en torno a los sitios de memorias, etc. Es un público ávido por conocer y colaborar en la agencia sobre el pasado reciente, de antemano afín ideológicamente y presumiblemente conocedor de la propuesta del espectáculo en términos estéticos. Es este el tipo de público que se moviliza con las acciones teatrales de estos ex combatientes.

Si *Mi vida después* reconstruía los años de la militancia, *Campo minado* indaga sobre la dictadura, en sendos momentos en que la sociedad se hacía preguntas sobre esos períodos como tiempo histórico. Ambas obras hurgan en problemáticas neurálgicas en momentos sociales propicios. En otra coyuntura *Campo minado* podría haber sido una puñalada en términos sociales y un fracaso para la obra, pero se estrenó cuando ya habían transcurrido treinticuatro años de la guerra, es decir, cuando el proceso de elaboración del trauma llevaba un camino recorrido e incluso, ya empezaba a estar presente la "tercera generación".

Ahora bien, asistimos a una situación de ferviente polarización política de la sociedad argentina, en la que sectores de derecha han llegado al gobierno en 2015, y en la que cabe preguntarse en qué medida sería posible la proyección de la obra para un público más amplio. Malvinas sin dudas escarba en la afectividad de la sociedad en general porque se le reconoce como un acontecimiento innegablemente absurdo que, en términos fácticos, marcó el fin de la última dictadura. La manipulación mediática, la irracional movilización de jóvenes a la guerra y el fin de la dictadura parecen seguir ocupando una página de la historia, a pesar del giro a la derecha que está manifestando la sociedad. La intraducibilidad del gurka se proyecta metafóricamente sobre las disputas por la hegemonía sobre el pasado que ocupan a la sociedad y la imposibilidad de comprensión.

Campo minado genera sentimientos encontrados, moviliza, irradia energías afectivas y necesidades emocionales de encontrar respuestas en el pasado para comprender aspectos del presente, un presente signado por las luchas por el sentido de ese pasado.[28]

[26] Natali Schejtman: Ob. cit.

[27] Jean Graham-Jones: Ob. cit., p. 9.

[28] Otra bibliografía consultada: Marcos Novaro-Vicente Palermo: *La dictadura militar, 1976-1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Paidós, Buenos Aires, 2003.