

## ¿Qué nos mueve? Políticas de la afectividad en torno a los modos de performar Malvinas

Por Lorena Verzero\*

**Resumen:** En este artículo realizo una aproximación al proyecto de Lola Arias sobre Malvinas (*Veteranos*, videoinstalación, 2014; *Campo minado*, performance, 2016; *Doble de riesgo*, exhibición que incluyó la videoinstalación, 2016; *Minefield / Campo minado*, libro, 2017; y *Teatro de guerra*, film, 2018), poniendo el foco en las políticas afectivas que se despliegan y en los sentidos que ellas disparan. La hipótesis inicial consiste en considerar que la centralidad que este proyecto ha tenido se debe en buena medida a los afectos que se ponen en juego y a la “atmósfera afectiva” (Anderson, 2011) generada. Pensar los afectos será un modo de adentrarnos relacionadamente en reflexiones en torno a tres de las problemáticas sobre las que la crítica y la academia se han pronunciado: “lo real” en escena, los límites entre realidad y ficción en el marco de las formas contemporáneas del género documental, y el problema del testimonio en el terreno híbrido de construcción artística de la historia.

**Palabras clave:** políticas afectivas, performance, “lo real”, Malvinas.

## What moves us? Politics of affectivity around the ways of performing Malvinas

**Abstract:** This essay approaches Lola Arias's project on Malvinas (*Veteranos*, video installation, 2014; *Campo minado*, performance, 2016; *Doble de riesgo*, exhibition that included the video installation, 2016; *Minefield / Campo minado*, book, 2017; and *Teatro de guerra*, film, 2018) by focusing on affective politics and the senses that they trigger. Based on the assumption that the success of her project results from the affects displayed on stage and the built in "affective

atmosphere" (Anderson, 2011), this article relies on Affect theory to think through three of the topics most analyzed by critics and academics: "The Real" on stage, the limits between reality and fiction in the framework of contemporary forms of the documentary genre, and the problem of testimony in the hybrid landscape that the artistic construction of history entails.

**Key words:** affective politics, performance, "the Real", Falklands.

### **O que nos move? Políticas de afetividade em torno dos modos de representação das Malvinas**

**Resumo:** Neste artigo, abordo o projeto de Lola Arias sobre as Malvinas (*Veteranos*, instalação vídeo, 2014; *Campo minado*, performance, 2016; *Doble de riesgo*, exposição que incluiu a instalação vídeo, 2016; *Minfield / Campo minado*, livro, 2017; e *Teatro de guerra*, filme, 2018), centrando-me nas políticas afetivas que são postas em jogo e nos significados que desencadeiam. A hipótese inicial é considerar que a centralidade que este projeto tem tido se deve em grande parte aos afetos que são postos em jogo e à "atmosfera afetiva" (Anderson, 2011) gerada. Pensar os afetos será uma forma de entrar relacionalmente em reflexões sobre três das questões sobre as quais críticos e acadêmicos se têm pronunciado: "o real" em cena, os limites entre realidade e ficção no marco das formas contemporâneas do gênero documental, e o problema do testemunho no terreno híbrido da construção artística da história.

**Palavras-chave:** política afetiva, performance, "o real", Malvinas.

**Fecha de recepción:** 22/05/2023

**Fecha de aceptación:** 19/10/2023

## 1. Introducción

Cada coyuntura histórica, como sabemos, encuentra su definición en dialogo con los pasados que construye y con los futuros que proyecta. Las relaciones con la historia reciente constituyen un fecundo punto de anclaje para pensar problemáticas sobre las que se delinearán nuestras sociedades, como las transformaciones en la subjetividad, las relaciones de poder o los lazos sociales. En ese marco, las prácticas artísticas se ofrecen como un objeto particularmente productivo para pensar las construcciones de memoria y, entre ellas, las artes escénicas cargan con el desafío de “poner en cuerpo” el pasado. La especificidad del acontecimiento teatral o performático como espacio-tiempo puede, entonces, definirse a partir de la “puesta en cuerpo” de aquello que se desea narrar, representar o “performar”. Es decir, el teatro (y, con él, la performance, e incluso, la performance audiovisual) que construye la historia (en este caso, la historia reciente) podría definirse por su posibilidad de “narrar con cuerpos”, de “poner en cuerpo” esas historias. Por otra parte, cada una de esas historias presenta interrogantes específicos. Por ejemplo, respecto de la construcción escénica de las últimas dictaduras cívico-militares en el Cono Sur, en artículos anteriores (2017a, 2020) nos preguntábamos cómo se han representado escénicamente la tortura o la apropiación de bebés, cómo se ha representado con cuerpos la desaparición de personas, cómo se pueden “poner en cuerpo” esos cuerpos desaparecidos, torturados, apropiados.

En ese marco, el teatro sobre Malvinas presenta interrogantes muy específicos relacionados con el campo de batalla y los límites escénicos y éticos para narrar el horror de la guerra, junto a preguntas particulares que hacen a los modos en que la sociedad argentina ha tramitado una guerra que fue un punto ciego de un período definido por el horror en su totalidad. A lo largo de todos estos años, la escena ha propuesto aproximaciones a Malvinas en diálogo con los debates sociales y los lenguajes estéticos de cada momento. Entre la producción de obras que tematizan la cuestión Malvinas sobresale *Campo minado* (2016), de Lola Arias. Como revisaremos a continuación, creemos que

la obra se destaca porque toca motivos afectivos que desencajan de los vehiculizados por la escena hasta ese momento, a lo que se suma la retroalimentación generada por su repercusión internacional. La pieza forma parte de un proyecto más amplio que llevó adelante la autora y directora argentina, y que está integrado por: *Veteranos* (videoinstalación, 2014), *Campo minado* (performance, 2016), *Doble de riesgo* (exhibición que incluyó la videoinstalación, 2016), *Minefield / Campo minado* (libro, 2017) y *Teatro de guerra* (film, 2018).

Como la misma Lola Arias expresa, no se trata de obras sobre la guerra, sino sobre la experiencia de la guerra. A través de diferentes procedimientos de construcción escénica, edición y montaje, estas obras son puestas en escena que recuperan recuerdos de ex combatientes y arman con ellos una historia polifónica. *Veteranos* fue el germen de las obras posteriores. Se trató de una instalación de videos con entrevistas a cinco ex combatientes argentinos, realizada a raíz de una invitación del *LIFT Festival* de Londres en 2013, y fue presentada en el *Battersea Arts Centre* de la misma ciudad en junio del 2014 y en el Parque de la Memoria de Buenos Aires en el marco de la exhibición *Doble de riesgo* en 2016. Las premisas de partida de *Veteranos* luego siguieron explorándose en *Campo minado* y en *Teatro de guerra*. La obra de teatro 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). Luego se presentó en varias ciudades de Europa y de América Latina. *Teatro de guerra*, por su parte, obtuvo el premio BAFICI (Festival Internacional de Cine Independiente) de Buenos Aires en 2018.

En la obra de teatro y en la película, seis ex combatientes se reúnen y reconstruyen sus propias memorias de la guerra de Malvinas treinta y cinco

años después. Tres ex combatientes argentinos y tres ingleses fueron seleccionados por la directora para formar parte de este “experimento social” — como ella misma lo define— y en la escena se convierten en actores de sus propias vidas.

Entre el cine, el teatro, la performance, el ensayo y la sociología (en una acepción holgada del término, se ha llegado a definir a la directora como “socióloga”)<sup>1</sup>, estas piezas desafían las reglas de las disciplinas artísticas tradicionales. Y lo hacen a través de formatos híbridos que poseen una cantidad de elementos en común, entre los cuales el entrecruzamiento entre memoria, representación y teatralidad provee un andamiaje conceptual disparador de reflexiones que animan a introducir perspectivas analíticas.

En este artículo realizaremos una aproximación al proyecto de Arias sobre Malvinas poniendo el foco en las políticas afectivas que se despliegan y en los sentidos que ellas disparan. No nos detendremos en la descripción de cada una de las piezas, puesto que esto ha sido realizado por cantidad de reseñas y estudios académicos, sino que hilvanaremos una interpretación crítica ilustrando los argumentos con ejemplos tomados de las obras.

La hipótesis inicial consiste en considerar que la centralidad en términos de repercusión que especialmente *Campo minado* ha tenido y que ha irradiado hacia las demás piezas se debe en buena medida a los afectos que se ponen en juego y a la “atmósfera afectiva” (Anderson, 2011) generada. Pensar los afectos será un modo de adentrarnos relacionadamente en reflexiones en torno a tres de las problemáticas sobre las que la crítica y la academia se han pronunciado bastante: “lo real” en escena, los límites entre realidad y ficción en el marco de las formas contemporáneas del género documental, y el problema del testimonio en el terreno híbrido de la construcción artística de la historia.

---

<sup>1</sup> Pablo O. Scholz, “Lola Arias y *The Square*: ‘Todo es un disparate’”, Clarín, 18/11/2017, disponible en: [https://www.clarin.com/espectaculos/cine/lola-arias-the-squaredisparate\\_0\\_HkE52JTJf.html](https://www.clarin.com/espectaculos/cine/lola-arias-the-squaredisparate_0_HkE52JTJf.html). (Acceso en 26 de septiembre de 2023).

## **2. Ventajas y riesgos de “des-moralizar” los afectos como estrategia para pensar Malvinas. Algunas consideraciones teóricas**

La cuestión de Malvinas ha sido revisada en distintos momentos de la democracia acompañando las diferentes etapas del proceso de construcción de memorias de la historia reciente. En un trabajo anterior, he propuesto una periodización para la construcción de memorias escénicas de la última dictadura cívico-militar y de los años anteriores (Verzero, 2019), en cuyo vasto corpus se inscriben las obras que retoman como tema central o que de algún modo hacen alusión a la cuestión Malvinas. El tema posee tal espesor que merece una indagación específica. Hasta el momento, Ricardo Dubatti (2022) ha dedicado un estudio de conjunto a las representaciones de Malvinas en el teatro argentino entre 1982 y 2007. Junto a este trabajo de más largo aliento, encontramos estudios específicos que abordan ciertos aspectos, problemas y corpus (entre ellos, Werth, 2013; Blejmar, 2017; Montez, 2017; Perera, 2017; Sosa, 2017; Verzero, 2017, 2018; Rádice, 2020).

Por fuera del campo específicamente teatral, entre los textos abocados a pensar Malvinas, me interesa destacar aquellos en los que Rosana Guber (2007, 2018) ofrece una visión panorámica sobre cómo la intelectualidad argentina ha reflexionado sobre el caso y el lugar que el conflicto ha tenido en la historia nacional desde 1982. Retomando ideas ya planteadas en su primer libro sobre el tema, *¿Por qué Malvinas? De la causa justa a la guerra absurda* (2001), en estos artículos Guber subraya que en torno a la construcción de memorias de Malvinas “lo que se discute es qué tipo de recuerdo los argentinos debemos guardar acerca de aquella serie de hechos que hoy llamamos ‘la guerra de Malvinas’, para diferenciarla de sus otras dos acepciones, Malvinas/Falklands como territorio insular y Malvinas como una causa nacional de soberanía pendiente”. De este modo —continúa—, en definitiva, las distintas posiciones están moralmente cargadas:

Es que a través de estas diferencias, unos y otros estamos discutiendo, al menos, dos cuestiones más profundas: una es la orientación de lo real existente, es decir, el sentido de la historia del mundo o parte de él; otra es el lugar que creemos ocupar en esa historia, cuánto margen nos auto-asignamos para modelar y actuar en ella (Guber, 2018: 2).

Se desprenden de estas líneas varios elementos, entre los cuales aquí me interesa retomar dos. Por un lado, la propuesta de Guber nos lleva a una segunda hipótesis, según la cual es posible pensar que la amplia repercusión del proyecto de Arias también se debe al hecho de que las representaciones (fundamentalmente) de ex combatientes se corren “de los recuerdos moralmente válidos que los argentinos debemos guardar” acerca de Malvinas. Como es sabido, y como veremos en lo sucesivo, a lo largo de estas cuatro décadas se han construido distintas narrativas de la guerra, pero en términos generales todas han estado ligadas de una u otra manera a relatos sacrificiales, heroicos o victimizantes de los distintos agentes implicados, y cargadas de un tamiz que avala el apoyo o el silencio del conjunto de la sociedad, que “no sabía” lo que estaba sucediendo realmente con el conflicto bélico y que, obnubilada por las noticias, hizo carne la opción de la guerra como única alternativa para conseguir la soberanía sobre las islas. Es en este punto, en el que “los mandatos por el recuerdo” se amplifican en el sentido común cargándose de valores morales por los cuales el sentimiento patriótico se ha antepuesto al conocimiento histórico; la emotividad, a la exigencia de planificación estratégica por vía diplomática; y el valor del aporte voluntario, al de la ayuda humanitaria internacional. Las narrativas sacrificiales, heroicas o victimizantes, en definitiva, operaron construyendo recuerdos sobre una base de deberes morales más que éticos y políticos.

En ese sentido, los otros dos temas aludidos por Guber (“Malvinas/Falklands” como territorio insular” y “Malvinas como una causa nacional de soberanía pendiente”) aparecen de manera más determinante tanto en la sociedad en su conjunto como en las representaciones sobre Malvinas en las narrativas

tempranas. Aunque en teatro es difícil encontrar piezas que contradigan esos discursos, es posible hallar relatos que los matizan, entre los cuales el caso de Lola Arias es ejemplar.

Los recuerdos que “debemos guardar” (o construir) sobre la cuestión, por su parte, permanecen ligados a condicionamientos que no consiguen desprenderse de una valoración moral añadida. Esa carga de significación moral sobre los hechos constituye un problema de fondo a la hora de poner en escena representaciones sobre Malvinas y sobre este punto se componen las obras de Arias que, en definitiva, intentan “des-moralizar” los recuerdos construyendo un entramado de memorias individuales que termina diluyendo el problema político. En ese sentido, el veterano o ex combatiente de Malvinas ha sido una de las figuras más tipificadas de la historia reciente argentina (Lorenz, 2013). Entre héroe y víctima, el ex combatiente constituye una figura que casi no admite otros modos de ser representada. Recursos de humor (como la ironía o el sarcasmo), o consideraciones críticas o cuestionadoras aún son formas no aceptadas socialmente para representar a un ex combatiente. Lola Arias retoma la figura del ex combatiente para explorar las memorias de seis de ellos y, a través de sus testimonios, hilvanar una historia de sus experiencias de la guerra. En este intento de búsqueda de una simetría, pone en escena la experiencia de ex combatientes argentinos e ingleses. Esta homologación, sin embargo, no está exenta de dilemas, puesto que, al tiempo que se busca “des-moralizar” ciertos imaginarios heredados (tal vez como modo de cuestionarlos), se corre el riesgo de tomar el todo por las partes. Es decir, la potencia del testimonio personal en escena puede obturar la mirada sobre la política, lo cual en definitiva terminaría convirtiéndose —como veremos en adelante— en una concesión al poder.<sup>2</sup> En esto, como intentaremos demostrar, la afectividad ocupa un lugar importante.

---

<sup>2</sup> Le debo esta y otras reflexiones del presente artículo a Pamela Brownell, con quien hemos compartido largas charlas respecto de estas problemáticas. Agradezco también a Lola Proaño, por su atenta lectura de este trabajo y por su mirada crítica.

Por otro lado, los problemas de la factualidad de los hechos históricos y la vivencia personal en torno a los mismos que, según Guber (2018), están en el caso Malvinas cargados de significaciones morales, en el campo de las Ciencias Sociales retoman la problemática de las relaciones entre historia y memoria, mientras que en el campo específico de los Estudios Teatrales o de los Estudios sobre Performance, esos debates se entrelazan, a su vez, con el amplio problema de la representación. Y es en relación con esta problemática que aparecen con fuerza ciertos elementos que hicieron que *Campo minado* (y con ella el resto del proyecto) constituya la obra sobre la cuestión Malvinas que más dio que hablar en el campo de las artes escénicas de las últimas décadas respecto de “lo real” en escena, con sus correlatos en conexión con las relaciones entre ficción y realidad, documento y testimonio.

La discusión sobre “lo real”, una problemática que nació junto con el teatro y que ha aparecido vigorosamente con una especificidad propia desde comienzos del siglo XXI (Brownell, 2021, entre otros), aparece en primer plano. La reemergencia de los debates sobre “lo real” en la escena ha traído consigo devaneos en torno a las relaciones entre la construcción de la historia social-política y la construcción de la historia personal, es decir, en torno a los vínculos entre lo individual y lo colectivo, lo íntimo y lo público, lo político y lo micropolítico. Y esto, a su vez, revierte en los problemas del documento y del testimonio.

En este punto, me interesa incorporar las conceptualizaciones provenientes de la teoría de los afectos a los debates sobre la representación de lo real en la escena, puesto que en el proyecto de Arias la ficcionalización de lo real constituye uno de los ejes de trabajo neurálgicos y moviliza con ello afectos íntimos y colectivos. El enfoque desde la teoría de los afectos resulta fundamental no sólo para analizar las artes escénicas, sino para pensar la cuestión Malvinas en las artes, y no ha sido adoptado ni en un caso ni en el otro.

---

Los vínculos entre escena y realidad se encuentran motorizados por modos de afectación y al mismo tiempo generan afectos específicos capaces de accionar en el mundo. Es en esta capacidad de incidencia política que radica la potencialidad de los afectos (Ahmed, 2007). En ese sentido, pienso que algo de la pregnancia de estas obras se halla en las relaciones que se producen entre los afectos y la dimensión socio-política. Dicho en otros términos, las políticas de afectividad que despliegan la obra y el proyecto en su totalidad vehiculizan afectos que hasta ese momento no habían sido movilizados (y que tal vez se corren de los afectos “moralmente esperados” —para retomar la idea de Guber, 2018— con los que “debemos recordar” Malvinas): en el relato de Arias, las historias de los soldados no generan lástima o el hecho de que hayan sido enviados a la guerra no da bronca, sino que —como veremos a continuación— despiertan otro tipo de afectos, modelados en torno a la generación de empatía. Cuando nos referimos a “afectos” no solo estamos haciendo referencia a aquellos considerados “positivos” (como la alegría o la serenidad), sino también, a los afectos “negativos” como la indignación, el enojo o la rabia.

En un artículo anterior (Verzero, 2017) reflexionaba sobre la pregunta aparentemente sencilla sobre porqué *Campo minado* tuvo tanto éxito en Argentina. Para ello sostenía dos supuestos: por un lado, que un alto grado de politicidad de la obra 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 se pone en juego. Es decir, la repercusión de la obra se debería a qué representa, 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 nos 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 performance, política y sociedad.

### 3. Políticas de afectividad en la puesta en escena de “lo real”

Como sabemos, “lo real” constituye una clave de lectura de las artes escénicas debido a la naturaleza misma del fenómeno teatral, pero es particularmente desde los inicios del siglo XXI que la escena occidental se vio caracterizada por lo que ha sido definido como “irrupción de lo real” (Sánchez, 2007) o “teatro(s) de lo real” (Brownell, 2021). Paralelamente a estas nociones, se han acuñado otras cercanas a ellas a partir de las cuales también es posible pensar los límites (y los desbordes) de la escena, como las de “teatro posdramático” (Lehmann, 2013) o “teatro liminal” (Diéguez, 2007). En términos generales, las relaciones entre la escena y aquello que pertenece a un universo extraescénico en el teatro contemporáneo se vienen dando a través de recursos estéticos (ligados a la exposición del artificio, cercanos a la performance o directamente performáticos), a través de distintos modos de representación, de (sutiles) rasgos auto-reflexivos o de elementos emergentes en la obra pero no presentes en ella (como interpretaciones del público que sintonizan con acontecimientos sociales o políticos que no son aludidos en la pieza).

El prisma de la teoría de los afectos nos brinda otras herramientas para pensar la dimensión social y política de ese “real” de la escena. Si bien desde lo que se ha caracterizado como el “giro afectivo” en adelante (Macón y Solana, 2015), distintas posiciones al interior de la teoría de los afectos han orientado estudios en campos disciplinares específicos (como el cine), este enfoque no ha sido adoptado de manera sistemática hasta el momento para el estudio de las prácticas escénicas. Considero, sin embargo, que resulta un andamiaje teórico-metodológico sumamente productivo para aproximarnos a las teatralidades en general y al teatro en particular. En ese sentido, con Lola Proaño Gómez (2023) hemos desarrollado la noción de “racionalidad poético-afectiva” como perspectiva de estudio que puede enriquecer la comprensión del texto escénico en sus múltiples dimensiones. Según esta idea, los saberes co-construidos a partir de la escena se gestan en tres dimensiones indisociables que operan sincrónicamente: la racional, ligada al logos; la

poética, vinculada con los lenguajes estéticos; y la afectiva. Todas ellas, por supuesto, involucran tanto a los participantes de la escena como a los espectadores.

Si nos interrogamos sobre los afectos que estas obras activan en relación con los elementos de “lo real” que las componen, es posible que podamos observar el desenvolvimiento de algunos procesos sociales, como, por ejemplo, los modos en que se construyen memorias colectivas o se transforman las subjetividades. Es decir, observando la productividad de una racionalidad poético-afectiva (Proaño Gómez-Verzero, 2023) de la escena podremos colaborar en desentrañar cuáles son las obsesiones, las pulsiones y impulsos que anclan y desanclan, limitan y desbordan “lo real” de la escena, acercándonos, así, a una dimensión socio-política del problema de “lo real”.

Si bien ya Kant afirmó que es imposible conocer “la cosa en sí” y propuso las categorías trascendentales, y en los años sesenta del siglo XX Tomas Kuhn historizó esas categorías y afirmó que lo que consideramos como “realidad” depende del paradigma en el cual nos hallamos inmersos, en el teatro contemporáneo fue la posmodernidad el punto de anclaje más directo para pensar las relaciones con lo que está fuera de la escena. De esta manera, los acercamientos a “lo real” en las prácticas artísticas del siglo XXI van de la mano de una experiencia del mundo que ya había pasado por la posmodernidad, con la lógica de lo que Jameson define como “capitalismo tardío”. De ahí que este teatro trabaja sobre la base de que aquello considerado “real” ya no es cognoscible y no puede ser aprehendido tal cual es. Por esto, el “teatro de lo real” contemporáneo ya no intenta hacer una mimesis de la realidad.

Y, para el estreno de estas obras de Lola Arias, el público que potencialmente asistiría a sus obras ya contaba con entrenamiento en los códigos de los nuevos modos en que las distintas artes se acercaron al documental. El teatro,

el cine y todas las prácticas artísticas liminales de las últimas décadas proponen una relación transversal con los materiales tomados de la realidad: trabajan con actores y actrices no profesionales, muchos de los cuales cuentan sus propias historias de vida en primera persona; los hechos narrados forman parte de acontecimientos efectivamente ocurridos que conviven con otros ficcionales, y los límites entre unos y otros son porosos; se llevan a escena objetos y vestuario que han formado parte de las historias que se cuentan o que, debido a su imposibilidad “de estar ahí” son representados por otros con los que guardan distinto tipo de relación icónica o simbólica; etc. Todos estos procedimientos están presentes en *Campo minado* y en *Teatro de guerra*. Además, para el estreno de estas piezas, Lola Arias también tenía entrenamiento en este tipo de propuesta: había realizado ya una cantidad de obras de menor circulación, generalmente estrenadas en Europa, y contaba con un antecedente de gran reconocimiento, como fue *Mi vida después* (2009).<sup>3</sup>

En ese sentido, por ejemplo, la construcción de personajes tanto en *Campo minado* como en *Teatro de guerra* juega con el borramiento y la exhibición del artificio. Como sabemos, los seis actores son ex combatientes y “actúan” de sí mismos. Es decir, los personajes son expuestos como si así fueran en su vida real: como si así hablaran, así se movieran, así se vistieran, así se rieran, así se indignaran, así recordaran, etc. El juego se complejiza porque el artificio de la construcción teatral no sólo se intenta borrar, sino que la ostentación de ese borramiento termina con toda posibilidad de ilusionismo. Esto se logra, por ejemplo, a través de procedimientos metateatrales como comentarios referenciales, a través de la evidencia de material escenográfico, de la puesta en diálogo de objetos documentales y de otros ficcionales remarcando esta distinción, o mediante la realización de acciones proyectadas a través de un circuito cerrado de video.

---

<sup>3</sup> En el sitio oficial de Lola Arias se puede acceder al registro de sus obras: <https://lolaarias.com/es/>

En esta breve enumeración de los distintos modos en que “lo real” aparece señalado en estas piezas de Arias, es posible observar tres concepciones que Brownell (2021: 46) identifica en los estudios sobre el teatro contemporáneo: 1) lo real como no ficcional/lo real extraescénico, 2) lo real como no representativo/lo real escénico y 3) lo real como no simbolizado/lo real extrasimbólico. Tomaremos estas tres concepciones para orientar en los próximos apartados algunas estrategias mediante las cuales se organizan las políticas de la afectividad en estas obras.

### **3.1. La afectividad de los objetos: la verdad imposible**

El primer caso que Brownell identifica como modo en el que “lo real” aparece en escena (2021: 46-50), lo real como no ficcional/lo real extraescénico, remite a aquello “relativo a la realidad” en cuyo centro descansa la oposición realidad/ficción, dos polos que no están claramente definidos, sino que su distinción es deudora de las referencias de los espectadores. Siguiendo a Brownell (2021: 50), es posible afirmar que estas prácticas escénicas deben exponer la tensión entre lo que los espectadores reconocerán entre realidad y ficción como modo de sostener el interés. Esto es muy evidente en estas obras de Arias, donde la referencia a la realidad está dada a través de todo tipo de elementos. Para empezar, como hemos dicho, los actores son las mismas personas que vivieron las experiencias que narran; todas las referencias geográficas y espaciales son verdaderas, tanto como las alusiones a personalidades de la política de la época y a personas de sus círculos íntimos; además, el trabajo con objetos y vestuario personales y de época (“reales”) se refuerza con la mención en escena cuando un objeto no es aquel que se utilizó en ese momento, sino que es uno parecido. La lista de elementos tomados de la realidad extraescénica es extensa.

En la performatividad de las experiencias en el caso que nos ocupa es posible observar cómo estos materiales documentales se cargan de significaciones

afectivas, independientemente de su veracidad. Así, *Campo minado* se abre con un ex combatiente que lee unas frases del diario de ensayos de la obra y cuenta que se les indicó escribir el “diario de ensayos” en un cuaderno marca Rivadavia. Ya en ese primer gesto, la obra tiende un puente hacia los recuerdos personales del auditorio argentino que, en todas las generaciones vivas, se ha criado estudiando con esos cuadernos. De esta manera, desde el cuaderno hasta los objetos que el mismo soldado más adelante dice haber traído del viaje en el que regresó a las islas en 2009 (restos de una manta, un pulóver y restos de la carpa donde él mismo —no— durmió durante sesenta días) o el poncho que dice haber usado durante los veintisiete días en los que llovió sin parar, no poseen valor en sí mismos sino que el plus de significación está dado por la carga afectiva que portan para el recuerdo colectivo. Asimismo, las cartas de su familia que el soldado no encontró en su regreso a las islas poseen como objeto ausente el mismo valor que los objetos (supuestamente) hallados. Desconocemos la veracidad de lo presentado en escena, pero eso no impide que estos objetos (presentes y ausentes físicamente) cumplan su función diegética. De esta manera, las obras ponen en marcha operaciones posiblemente ficcionales que fortalecen la potencia afectiva de los documentos.

Este permanente trabajo de sostener la tensión entre la realidad y la ficción genera en el espectador el interés no solo en la obra de teatro o la película, sino también en la curiosidad por conocer la vida de un ex combatiente. La fantasía de poder entrar en la vida privada de otra persona genera cierta curiosidad y, si se trata de personas cuyas experiencias forman parte del panteón de héroes (o víctimas) nacionales, probablemente, ese interés se vea fortalecido. Por otra parte, la tensión con lo ficcional pone en duda la veracidad de los hechos narrados, lo cual colabora en la generación de interés. Es decir, en tanto se subraya que un objeto no es el que realmente se trajo del campo de batalla, sino que es otro que lo está representando, se despierta la duda sobre

la condición de “real” del resto de los objetos de la escena. Y esto, lejos de desanimar al espectador, atrae su atención.

### **3.2. La experiencia como prioridad: la representación imposible**

En el segundo caso que identifica Brownell (2021: 46), lo real escénico tiene que ver con lo que efectivamente ocurre en la escena. Este modo de concepción de lo real se vincula a la noción de performance y se aleja de la idea de representación. En sintonía con estudiosos del teatro como Marco de Marinis, Brownell (2021: 52) remite a la idea de representación como opuesta a la de “presentación”. Estas prácticas emergentes en el siglo XXI, por su parte, son deudoras del “giro performativo” a partir del cual se privilegia este “real escénico” que pone en valor “eso que realmente está ocurriendo ahí frente a los ojos de los espectadores”. Así, en esta concepción de lo real escénico, las ideas de presencia, de performatividad y de representación se entrecruzan.

Lola Proaño Gómez (2017), por su parte, ingresa en los debates acerca de la representación escénica para plantear que en teatro es imposible salir de ella. Según la autora, en discrepancia con las posiciones anteriores, la presentación es imposible. Esto es así no tanto porque se esté siempre representando un ausente, sino porque, aunque no exista un referente anterior, todo lo ocurrido en la escena está codificado y es ya parte de un pacto de lectura. Proaño observa que se trata más bien 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* y en buena parte de *Teatro de guerra* (como en *Mi vida después* y otras obras de Arias) ocuparía el último de dichos niveles, puesto que, por el contrario, la ilusión que se crea es la de ausencia de construcción teatral (el backstage está sobre el escenario a la vista del público, los ex combatientes discuten sobre el rol de Lola Arias como directora y sobre el proyecto de la película, etc.). La débil densidad representacional produce la ilusión de borramiento de los límites entre la

escena y la platea, generando un “nosotros” compartido entre performers y público. La constitución de la atmósfera afectiva desde la escena colabora también en generar una percepción de la misma como “realidad”.

Ahora bien, ese encubrimiento de la construcción teatral es siempre un juego cuya finalidad es atrapar al auditorio que, como hemos dicho, conoce muy bien las reglas. Así, en la película el juego con la teatralidad se exhibe metarreflexivamente ya en el título: *Teatro de guerra*. En un juego especular, este título, a su vez, reenvía a *Campo minado*, señalando la transmedialidad. En la escena final de *Teatro de guerra* se despliega un bucle representacional más: se retoma la actuación de manera explícita, pero ese regreso a la representación “realista” ya no es ingenuo. Vemos aquí a seis jóvenes que representan a los ex combatientes en el momento de la guerra de Malvinas. Si bien todos están vestidos con uniformes de guerra y la acción se desarrolla en un campo de batalla, el film exhibe su plena consciencia metateatral, como anticipaba el título. La escena se construye a partir de los “dobles de riesgo” (un motivo recurrente en la obra de Arias) representando el papel de los ex combatientes, mientras que estos salen de escena para ubicarse como espectadores de los nuevos actores. El campo podría ser Malvinas, pero evidentemente no es Malvinas (o, al menos, no es la representación habitual del pasto seco, el viento fuerte y el frío nevoso de las islas), y lejos de preocuparse por lograr una asimilación entre este escenario y el real, el film subraya esta construcción artificial, revela la teatralidad, como parte del pacto de lectura. Con los uniformes y el maquillaje ocurre otro tanto: el realismo se define más como el juego de ser otro que como la búsqueda de igualdad con el referente. Esta escena se construye, así, desde la ironía, subrayando la imposibilidad ontológica de la representación mimética, evidenciando el lugar en el que la teatralidad desborda. Y esto opera en dos sentidos: hacia el interior de la película, resignificando las escenas anteriores, y hacia el sistema representacional por el cual se ha construido Malvinas en la sociedad argentina, exponiendo la idea de que la memoria es una construcción.

La realización de este proyecto se dio en el marco de los gobiernos kirchneristas (Néstor Kirchner, 2003-2007; Cristina Fernández, 2007-2011 y 2011-2015) en los cuales la construcción de las memorias de la historia reciente formó parte central de las políticas de gobierno. Con la asunción de Mauricio Macri como presidente de la nación en 2015 y el retorno del neoliberalismo al poder oficial, se reinstalaron las políticas de olvido. El estreno de estas obras se dio en Argentina en el momento en el que las políticas oficiales acababan de dar un giro centrífugo, alejándose de lo que se ha dado en llamar la “remalvinización” (2003-2015) (Dubatti, R. 2022: 32-36). La remalvinización consistiría en el esfuerzo por volver a hablar de la guerra para combatir el silencio de la primera etapa de posguerra, definido como una “desmalvinización”, que se extendería desde el fin de la guerra hasta comienzos de los años 90, con una definición difusa que da cuenta de políticas de olvido y que contempla distintas posiciones. Desde 2003, con el gobierno de Néstor Kirchner y una agenda que puso en primer plano la soberanía nacional, se recuperó la cuestión Malvinas como parte de una construcción de memorias sobre la historia reciente. Este contexto memorialístico permitió que la visibilización de la guerra y de la cuestión Malvinas a través de prácticas sociales o artísticas no fuera interpretada como una reivindicación del accionar militar o un intento de revalorización de las Fuerzas Armadas, como sí podía haber sido interpretada en años anteriores. Como resume Perera (2017: 302):

El discurso gubernamental volvió a reinterpretar Malvinas en clave antiimperialista, denunciando a las Islas como anacrónico bastión colonial aún existente en el siglo XXI en el Comité de Descolonización de las Naciones Unidas y en la Comisión Interamericana de Derechos Humanos. También reinstaló Malvinas dentro del proyecto de construcción política latinoamericana dentro de la CELAC y la UNASUR. Y enlazó la defensa de la soberanía sobre las islas a la defensa de la soberanía económica y la reestructuración de la deuda externa. El Museo de Malvinas, inaugurado en junio del 2014 y emplazado en el predio de la ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA, el Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio más grande de la última

dictadura, devenido en “Espacio de Memoria” desde 2004) espacializó el esfuerzo por resignificar las prácticas de los cuadros militares para con los soldados durante la guerra y catalogarlas como tortura, volviéndolas parte de los crímenes de lesa humanidad que desde 2006 se juzgan dentro de la Justicia Penal en Argentina.

Durante esta etapa de “remalvinización” se realizó una cantidad de obras, no exentas de contradicciones, que expresan los dilemas aún abiertos en la sociedad. Según comenta Perera (2017: 304-305), *Campo minado* no contó con el apoyo político e institucional que se esperaba por no responder a las posiciones que reclaman una defensa del territorio. “*Campo minado* —sostiene Perera (2017: 305)— revisa la guerra, no la causa de Malvinas”. Sin embargo, creemos que a pesar de que esta obra y el resto del proyecto se esfuerza en subrayar que no va a ocuparse del conflicto, inevitablemente lo hace, puesto que hablar es ya participar de los debates. Hablar es ya tomar posición. Y, como hemos adelantado más arriba, el modo en que este proyecto ingresa en el conflicto Malvinas es a través de su intento de búsqueda de una simetría entre las partes. Esa simetría es imposible, no sólo en términos de la guerra, sino también en términos políticos. Y podríamos afirmar que también es imposible en términos afectivos y estéticos. Estas obras —según la directora y como sostiene Perera (2017)— se ocupan puntualmente de la experiencia de la guerra. Sin embargo, en ese mismo sentido, como ha afirmado Brownell (en una conversación personal, 2023): la perplejidad que genera en los espectadores el hecho de ser testigos de la construcción de memorias por parte de quienes estuvieron en la guerra, es decir, las emociones que despierta el hecho de conocer la experiencia individual de la guerra a través de un montaje performático en una obra de alta calidad estética, termina diluyendo la lectura política. La politicidad de las obras recae en la experiencia emocional de la platea: nos identificamos con las personas que son esos soldados, con sus propias vivencias durante la guerra o posteriores a ella, con sus concepciones del fracaso, de la valentía o del sufrimiento. Empatizamos con sus recuerdos hasta un punto que ese reconocimiento de la vivencia de los soldados (de

todos los soldados) se convierte en una cuestión de humanidad y, por lo tanto, como afirma Guber (2018), se presenta como un dilema moral. Y la atmósfera afectiva que se genera construye un sentido de unidad en esa emocionalidad común que termina obturando el trasfondo político sobre el que se cimentaron esas experiencias de la guerra, es decir, el sistema político sobre el que todo enfrentamiento bélico es naturalizado como modo de dirimir problemas entre naciones, de conquistar territorios y de sostener la desigualdad.

### 3.3. Lo real imposible y la posibilidad de lo político

El problema de las representaciones esperadas de la guerra y de la experiencia durante la performance nos permiten desembocar en el tercer modo de concepción de “lo real” que identifica Brownell (2021: 56-61): lo real como lo no simbolizado o lo real extrasimbólico. En este punto, la autora retoma el sentido del término en la teoría lacaniana. Dicho muy brevemente, aquí lo real es “esa dimensión de los sujetos que los impulsa, sin ser representable; la que los mueve y los acecha” (57). La apropiación que hacen las artes escénicas de este tipo de “real” tiene que ver con

favorecer un encuentro con ese real que está por detrás de aquello que puede representarse, y esto se hace alejándose de la referencia y potenciando la experiencia, buscando generar espacios que se resistan a lo simbólico y que den al espectador la ocasión de, parafraseando a Barthes, añadir al espectáculo eso que, sin embargo, ya está en él (Brownell, 2021: 60).

“Lo real” lacaniano es aquello que irrumpe y que es al mismo tiempo inasible, que escapa al sentido pero que sin embargo está ahí. En estas obras hay atisbos de emergencia de “lo real” lacaniano. En ese sentido, la exhibición misma de *Veteranos* en el marco de *Doble de riesgo* es un ejemplo de esta sutil emergencia de lo real. La experiencia de la videoinstalación suponía una inmersión en un cubo negro tapizado con pantallas en las que se hallaban testimonios audiovisuales de los ex combatientes. Separada espacialmente del resto de la muestra, *Veteranos* invitaba a una experiencia distinta. Los

---

elementos lúdicos presentes en las demás partes de la exposición estaban aquí ausentes. Luego de pasar por *Veteranos*, se accedía al salón principal de la sala PAyS del Parque de la Memoria en el que se podían recorrer pantallas que reponían en orden cronológico fragmentos de discursos presidenciales actuados en *play back* por actores y actrices. Esas pantallas estaban dispuestas a ambos lados del salón, colgadas en las paredes laterales del mismo y al entrar, de frente, podía verse la reproducción del escritorio desde el cual los y las presidentes dan los discursos en cadena nacional. Una cámara enfocaba al sillón presidencial y tomaba el cuadro que hemos visto a lo largo de todas nuestras vidas por televisión. Los participantes eran invitados a sentarse en el sillón, leer el texto que aparecía en el *teleprompter* y dar el discurso, mientras su performance era reproducida en simultáneo en una última pantalla dispuesta para ello. En otra sala, los espectadores eran invitados a cantar un karaoke de canciones militantes. Recuperando lo dicho unas páginas más arriba, aquí contamos con un ejemplo que nos muestra cómo en esta aproximación a Malvinas están ausentes lo lúdico y el humor, mientras estos elementos resultan configuradores de las otras secciones de la muestra. La experiencia es el elemento central de *Veteranos*. Pasar tiempo allí, escuchando los testimonios, es el modo en que ese “real” inaprensible e irrepresentable se vislumbra. En *Campo minado y Teatro de guerra* se alude a lo inasible de Malvinas de diversas maneras.

#### **3.4. El problema de los límites del lenguaje y la comunicación imposible**

Como un acápite a los problemas que Brownell (2022) identifica respecto de “lo real” en la escena documental contemporánea, me permito introducir una cuarta problemática: la (im)posibilidad de comunicación y el problema de la traducción, los cuales constituyen elementos cruciales en torno a lo “real” de la cuestión Malvinas para la sociedad argentina.

En ese sentido, el prólogo de *Teatro de guerra* es la reconstrucción de una escena de la guerra que veremos también en la obra de teatro y que en el film

se convierte en un retorno que no cesa: el relato por parte del inglés Lou Armour de la muerte de un soldado argentino en sus brazos. Esta escena problematiza la cuestión de la afectividad y de la lengua: el soldado argentino moribundo le habló a su enemigo en inglés y le dijo algo sobre un viaje a su país. La cuestión de la lengua, el bilingüismo y la traducción recorre todo el proyecto,<sup>4</sup> y ya en el prólogo se pone en primer plano. En esta primera vez que vemos la escena de Armour, los ex combatientes están vestidos con lo que se presenta como su propia ropa y el espacio es una obra en construcción (¿una sala de teatro, tal vez?). La reconstrucción de la escena intercala el relato de Armour con la realización de las acciones. Él actúa de sí mismo y los demás ex combatientes desempeñan los otros roles necesarios en la escena: el soldado moribundo, compañeros del inglés y enemigos argentinos. Minutos después, Armour volverá a narrar la escena en un set de filmación. A su turno, cada ex combatiente reconstruye un recuerdo de la guerra en el set, cuyo artificio se demuestra ostensiblemente en un gesto metarreflexivo. Armour reconstruye la escena del argentino que, luego de dirigirse a él en la lengua materna del imperio, muere en sus brazos.

Más adelante, se ve un video del año 1984 en el que Armour contaba esta historia para un documental inglés titulado *Falklands War: Untold Stories*. El fragmento del documental se intercala con tomas de Armour mirándolo en una recreación de la escena. Sentado como aquella vez en un sillón floreado y con un uniforme idéntico, comenta la distinta afectación que sintió en ese momento y cómo esta fue modificándose con los años, hasta llegar al presente, en el que puede contar la historia como si fuera un cuento. Esta escena se reproduce en *Campo minado*, donde también se recoge esa entrevista de 1984 y la proyección también se corta en el momento exacto en que el ex combatiente se

---

<sup>4</sup> Este tema ha sido abordado por diferentes autores/as. Entre ellos, Jean Graham-Jones (2017) se ocupa del problema de la traducción. En el marco de un proyecto en el que aborda la problemática de la traducción en teatro, se pregunta por la traducibilidad de la lengua, pero también de la imagen y de la afectividad.

emociona. Armour llora en pantalla y la luz vuelve sobre el ex combatiente treinta años después en medio del escenario, que dice, tal como en la película:

Un actor hubiese estado orgulloso de lograr llorar en cámara, pero yo era un *Royal Marine* y durante años sentí culpa por haber llorado en ese documental por un argentino muerto (...) Podría volver a contar esa historia ahora pero no necesariamente voy a volver a emocionarme. Aunque muchas veces lo siento en carne viva nuevamente. Pero lo mantengo bajo control y lo cuento como si fuera un cuentito (*Campo Minado/Falklands*, 2016).

Como señala Cobello, “aparece la vergüenza, la culpa por ese exabrupto emocional que además trascendió al terreno de lo público” (2020: 5). Esos afectos puestos en cuerpo por el propio protagonista de los hechos generan una empatía inigualable en el público, que, a esta altura, ya ha dejado atrás “la causa Malvinas”, la irrupción colonialista, la lucha por la soberanía nacional sobre el territorio, y encuentra en esos soldados ingleses no solo seres humanos, sino sujetos que, como él/ella se conmueven, sufren, se divierten y recuerdan, aunque en otro idioma. Mejor, deberíamos decir: “pero” en otro idioma, porque ésta no es una distinción menor. La primacía de la lengua recuerda la simetría imposible. El argentino moribundo le habla al inglés en la lengua dominante, muere hablando en la voz del conquistador.

Tal vez, desde la perspectiva de lo real extrasimbólico que comentamos en el apartado anterior, podríamos decir que a través de la emoción de Armour y de la intraducibilidad de la lengua, irrumpe para el espectador “lo real” de esa muerte imposible de verbalizar o representar. En la guerra, la muerte del otro es la concreción exitosa del objetivo estratégico, pero la narración performática en primera persona humaniza tanto al enemigo-víctima como al victimario sin plantear, sin embargo, una posición antibélica. De este modo, se genera una atmósfera afectiva en la que la muerte aparece como posibilidad. La imposibilidad de la captación de la muerte en el lenguaje se performa como ese

real incomprensible, inexplicable, que nos iguala como seres humanos. Pero ese soldado no murió, lo mataron. En términos políticos esa perspectiva humanista pero no necesariamente antibélica fractura el acceso a la comprensión de la asimetría inevitable: ambos soldados son víctimas, pero víctimas muy diferentes de un mismo sistema que los lleva a ambos a tensar al límite la vida propia y la ajena.

El personaje del gurka, por su parte, representa en sí mismo el problema del lenguaje: se trata de sujeto con una especialidad por la que puede ofrecer sus servicios en la batalla por contrato, un “soldado a sueldo”, un “técnico de la guerra”, con herencia familiar en ese trabajo (como varios de los soldados de carrera ingleses presentes en la obra o como una familia de médicos o de abogados que transmiten la profesión de generación en generación), y de origen nepalés, es decir, habitante de una lengua ajena a los dos bandos. Este es el gesto extremo a través del cual el proyecto apuesta por una posición “neutral”: no hay causa que mueva la acción de un soldado a sueldo, más que el contrato laboral. El capitalismo sistémico se cuele, así, por la ventana sin que nos percatemos.

La escena final de *Campo minado* está en manos de este personaje, que dice una poesía en nepalés. De este modo, se confirma la imposibilidad de la lengua de comunicar. La lengua se ofrece en esta obra como un territorio imposible de conquistar. La comunicación desborda las posibilidades de la traducción. La obra apuesta a la intraducibilidad de la experiencia y, al mismo tiempo, a la incomprensibilidad de los hechos históricos del horror, ante los cuales solo queda la alternativa de conmocionarse, de conectar emocionalmente con la experiencia individual de las personas.

Y quizás este modo de resaltar un lenguaje que no puede comunicar la experiencia de la guerra refuerza la imposibilidad de expresar aquello que está más allá de lo simbólico.

La imposibilidad de aprehensión de ese “real” histórico se concreta en una velada posición de neutralidad política que sin querer puede operar justificando los acontecimientos. Brownell (en conversación personal, 2023) explica que, desde un posicionamiento político radical, podría decirse que la apuesta por la incomprendibilidad de la historia es, en última instancia, un modo de continuidad con la búsqueda de consenso respecto de la impunidad.

#### **4. A modo de cierre**

En un artículo anterior (Verzero, 2018), me ocupo de algunas de las piezas del proyecto de Lola Arias sobre Malvinas a partir de la idea de “desborde”: podría decirse que toda isla es por definición un excedente del territorio, está fuera, excede la superficie del continente. Este carácter de desborde de la geografía es lo que más de una vez justifica la disputa sobre el territorio. En el caso de las islas Malvinas, con ese argumento, desde su descubrimiento han sido litigadas por Francia, España e Inglaterra, además de la Argentina. La guerra de Malvinas ha sido en sí mismo un acontecimiento breve, duró sólo 74 días, entre el 2 de mayo y el 14 de junio de 1982, pero su alcance es mucho mayor: la disputa por el territorio proviene de mucho antes y sus consecuencias se extenderán, al menos en la sociedad argentina, durante una posguerra que cuarenta años después aún tiene efectos sociales y políticos. La guerra de Malvinas, entonces, desborda por mucho la condición histórica de la misma. Tal es así que existe consenso en distinguir al acontecimiento de la guerra de la “cuestión Malvinas”. Esta condición histórica de permanente desestabilización ha sido fundamento de los procesos de posguerra en Argentina que se conocen como “desmalvinización”, “malvinización” y “remalvinización” (Dubatti, R. 2022: 32-36). Y las disputas por la soberanía sobre Malvinas han demostrado afectar la emocionalidad de los ciudadanos argentinos como pocos procesos. Esta cualidad de desborde puede ser uno de los motivos de la histórica dificultad para su representación: pensar Malvinas es traspasar los límites de las fronteras, de lo tolerable, de lo negociable, de lo discernible, de lo decible.

Así también, en estas obras de Arias el teatro se desborda hacia el cine, la performance hacia la instalación, la foto hacia la palabra y la pantalla hacia la página. El proyecto advierte la condición de desborde en Malvinas y la propaga.

Los objetos y materiales con los que se trabaja, así como los espacios, no son solo utilería, sino que están cargados de significaciones afectivas. La potencia de los documentos está dada por su condición de movilizar afectos, independientemente de su posibilidad de verosimilitud. En este juego en el que la pregunta por la verdad se desplaza en favor de la narración de la experiencia íntima de la guerra y, por ende, en favor del desarrollo de una experiencia compartida entre público y actores, la condición documental se suspende. Mientras que la condición de verdad de lo narrado se interrumpe, en su lugar aparece la autenticidad. Es decir, creemos que los hechos narrados son “reales” por efecto de la autenticidad con la que se presentan, o sea, por efecto de la construcción teatral. La teatralidad en estas obras de Arias naturaliza la escena, en tanto esconde su carácter construido.

Para el espectador, no importa tanto si esos hechos ocurrieron o no realmente, y si ocurrieron exactamente del modo en que estas memorias los construyen, sino que lo realmente válido es el efecto de autenticidad con el que son puestos en escena. De este modo, ficción y realidad desbordan sus imperativos tradicionales (en línea con las prácticas artísticas documentales del siglo XXI), pero la condición de generación de una atmósfera afectiva en favor de la historia que se narra persiste. Este proyecto despliega una racionalidad político-afectiva movilizadora de emocionalidades primarias, ligadas a la condición humana, que potencian interpretaciones morales de los acontecimientos narrados. Es decir, aquello que como espectadores conocemos a través de la construcción de afectividad que las obras proponen está íntimamente vinculado a la imposibilidad de comprensión de un “real” que trascienda la experiencia individual.

Retomando un estudio en el que Cobello (2022: 9) analiza otra obra de Arias, es posible afirmar que en estas aproximaciones a Malvinas las operaciones estéticas se apoyan en “ideales éticos abstractos” presentando “una aparente semejanza que crea la ilusión de borrado de las diferencias sociales”. En este punto, la puesta en foco de la experiencia íntima de los soldados probablemente colabore en reforzar los lazos sociales personales entre la platea que comparte sentimientos humanitarios con lo narrado en la escena. Pero al mismo tiempo aplaza la generación de afectos movilizadores de políticas comunes tendientes a la reprobación de la guerra, a la puesta en evidencia de la asimetría y la desigualdad social, política y económica que subyace a las condiciones de esta y de todas las guerras, en definitiva, a la desnaturalización y a la transformación del *status quo*.

#### Bibliografía

Anderson, Ben (2011). “Affect and Biopower: Towards a politics of life”. *Transactions*, Institute of British Geographers, 12 de abril. Disponible en: [onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x](https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x) (Acceso: 1 de octubre de 2023)

Ahmed, Sara (2017). *La política cultural de las emociones*. México: PUEG- UNAM.

Blejmar, Jordana (2017). “Autofictions of Postwar: Foesting Empathy in Lola Arias *Minefiled/Campo minado*” en *Latin American Theatre Review*, volume 50, número 2), 103-123. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/161529534.pdf> (Acceso: 1 de octubre de 2023).

Brownell, Pamela (2021). *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía de la escena contemporánea*. Buenos Aires: Red Editorial.

Cobello, Denise (2020). "Performatividad y nuevas formas de dramaticidad en el teatro documental argentino: el caso de Campo Minado de Lola Arias" en Julia Elena Sagaseta (ed.) *Performatividades*, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, pp 23-35.

\_\_\_\_ (2022) “La intención de volver visible a lxs invisibles: memorias de un empleo feminizado y racializado en el caso *Mucamas* de Lola Arias”, ponencia presentada XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Memoria y Derechos Humanos, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponible en: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa\\_26/cobello\\_mesa\\_26.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa_26/cobello_mesa_26.pdf) (Acceso: 1 de octubre de 2023)

- Diéguez, Ileana (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance, política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Ricardo (2022). *Nadar en diagonal. Representaciones de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socio-culturales en el teatro argentino (1982-2007)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Graham-Jones, Jean (2017). "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.
- Guber, Rosana (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa justa a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_ (2018). "Una Guerra implausible. Las ciencias sociales, las humanidades y el lado moralmente probo en los estudios de Malvinas" en Florencia Gandara y Federico Lorenz (comps.), dossier *La guerra y posguerra de Malvinas. Aproximaciones a un campo en construcción*. Buenos Aires. Disponible en: <https://historiapolitica.com/dossiers/dossier-la-guerra-y-posguerra-de-malvinas-aproximaciones-a-un-campo-en-construccion/> (Acceso: 1 de octubre de 2023).
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. México DF: Paso de Gato.
- Lorenz, Federico (2013). *Unas Islas demasiado famosas. Malvinas, Historia, Política*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Macón, Cecilia y Mariela Solana (eds.) (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- Montez, Noe. "Performing Public Memorialization of the Malvinas War" (2017) en *Memory, Transitional Justice and Theatre in Postdictatorship in Argentina*. Illinois, Southern Illinois University Press, 147-179.
- Perera, Verónica (2017). "Testimonios vivos, dramaturgia abierta: la guerra de Malvinas en Campo minado de Lola Arias" en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, número 16, 229-323. Disponible en: <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=7328635> (Acceso: 1 de octubre de 2023)
- Proaño Gómez Lola (2017). "La duda epistemológica sobre la representación: La autorreferencialidad y los nuevos escenarios". Inédito.
- Proaño Gómez, Lola y Lorena Verzero (2023). "Racionalidad poético-afectiva: Una aproximación política a la escena teatral contemporánea" en *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. En prensa.
- Rádice, Gustavo (2020). "Poética del resto y los archivos. Teatro Documental/Documento teatral" en Ricardo Dubatti (comp.) en *La Guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro/Centro Cultural de la Cooperación, 125-133.
- Sánchez, José Antonio (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.
- Sosa, Cecilia (2017). "Campo minado/Minefield: War, Affect and Vulnerability. A Spectacle of Intimate Power" en *Theatre Research International*, volume 42, número 2, 179-189.

Verzero, Lorena (2017). "Representaciones afectivas/efectivas: 'La memoria también puede funcionar como un campo minado" en *Conjunto*. Casa de las Américas, La Habana, número 185, 32-41. Disponible en: <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/185/08LorenaVerzero.pdf> (Acceso: 1 de octubre de 2023)

\_\_\_\_ (2018). "Cartografía afectiva de la patria: Malvinas, un imaginario topográfico del desborde" en *Adversus. Revista de Semiótica*. Centro di Ricerca Semiotica (CRS) del Instituto Italo-argentino de Ricerca Sociale (IIRS), Roma/Buenos Aires, año, XV, número 35, diciembre. Disponible en: <http://www.adversus.org/portada.htm> (Acceso: 1 de octubre de 2023)

\_\_\_\_ (2019). "Cuerpos sobre cuerpos: Políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino" en Cristián Opazo y Fernando Blanco (eds.), *Democracias incompletas. Debates críticos en el Cono Sur*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 195-220.

\_\_\_\_ (2020). "Violencia institucional y teatro (militante) en el Cono Sur" en Spiller Roland, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.), *Manual Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*. Berlín, De Gruyter, 351-367.

Werth, Brenda (2013). "A Malvinas Veteran Onstage: From Intimate Testimony to Public Memorialization" en *South Central Review*, volumen 30, número 3, otoño: 83-100.

---

\* Lorena Verzero es Investigadora Independiente de CONICET; Profesora Titular de "Semiología" en UBA XXI; Directora del posgrado en Actualización en Arte y Política en América Latina-Facultad de Filosofía y Letras (UBA); Coordinadora del Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales (UBA). E-mail: [lorenaverzero@gmail.com](mailto:lorenaverzero@gmail.com)