

Acontecimiento y masculinidades en el arte de Lola Arias

Verónica Perera

Tres años después de su estreno y de una gira por casi treinta ciudades, en octubre del 2019 *Campo minado* de Lola Arias vuelve al Teatro General San Martín de Buenos Aires.¹ *Campo minado* inaugura una propuesta dramática y política sin precedentes; reúne en el mismo escenario a seis ex combatientes de ambos lados de la guerra de Malvinas. Tres argentinos, dos ingleses y un gurkha, quienes combatieron como enemigos en 1982, memorializan en escena, desde 2016, sus vidas antes, durante y después del conflicto bélico. Sus cuerpos producen colaborativamente “performances auto-ficcionales” o testimonios que aunque basados en sus vidas reales no le caben ni a la autobiografía ni al género realista (Blejmar 103). Entre los castings y los ensayos de *Campo minado*, la artista incursionó en la producción cinematográfica con su primera película, *Teatro de guerra*, estrenada en 2018.² Junto a la video instalación *Veteranos* (2014), forman un corpus de objetos de arte multimedia, interdisciplinarios y transnacionales que exploran, dialogando entre sí, la guerra y la posguerra de Malvinas.³ Si bien concebidas, escritas y dirigidas por Arias, estas obras surgieron de la colaboración (o de la negociación batallada) con los ex combatientes. Aunque se trata de un tema emblemáticamente nacional (“Malvinas” es una metáfora de la nación argentina, dice Rosana Guber), Arias logró un “concepto portátil” capaz de trasladarse desde Buenos Aires a Kyoto y desde Berlín a Nueva York, entre muchos otros recorridos.⁴

Cuando aceptó con entusiasmo ser entrevistado para esta investigación, Marcelo Vallejo, el ex combatiente argentino que participa en las tres obras, me dijo “...para mí esta experiencia fue tremenda y me sumó en todos los órdenes de mi vida”.⁵ La referencia al afuera del teatro y al vitalismo que trajo la vida artística atraviesa las reflexiones de todos los veteranos actores.⁶ Casi como si recitara un mantra, David Jackson insiste: “*Campo minado* es tanto más que *Campo minado*”.⁷ “[...S]e fueron cayendo clichés... culturalmente me

abrió la cabeza...”, me dijo Gabriel Sagastume.⁸ “Con el nacimiento y la vida [...] de *Campo minado*, no es exagerado decir que Lola Arias ha sido y sigue siendo la mujer más importante de y en mi vida”, me escribió Lou Armour luego de nuestra entrevista. ¿Cómo dar cuenta, entonces, de ese afuera, de esas potencias que surgieron y que circulan a propósito de, pero más allá del escenario y más acá de la pantalla? ¿Cómo pensar ese espacio donde ficción y realidad se encuentran no solamente como un modo de experimentación artística “para interrumpir y abrirse camino en el marco teatral” —como lo diría Brenda Werth (71) y que por supuesto caracteriza la creación de Arias— sino además como un territorio de transformación y de subjetivación para los propios performers? Aquí dialogo con textos sobre *Campo minado* que indagan en la creación de testimonios sobre la guerra de Malvinas (Perera), la recepción de la pieza en Argentina y en Gran Bretaña (Blejmar, Sosa) y el contexto histórico-social en el cual surgió (Verzero). Pero lo que se propone en este estudio es desplazar la mirada desde las decisiones y los logros de la dirección y de las obras en sí hacia la experiencia de los propios veteranos de guerra devenidos performers globales. A partir de entrevistas públicas y entrevistas en profundidad con cada uno de ellos y con Arias y de mi experiencia como espectadora en 2016 y 2018 en Buenos Aires, me interesa explorar, desde los performers, el proceso creativo que nació en 2013 y que en 2019 aún late entre festivales y salas locales y globales. Propongo pensar, entonces, el corpus de Arias como un proceso de experimentación de arte y de vida, como un acontecimiento para los ex combatientes y, en clave de Deleuze, como un movimiento vital que “cambia todo, que desplaza las potencias o las capacidades ... donde todo recomienza, pero de otro modo... distribuido de otro modo, repartido de otro modo”, donde las potencias son removidas y “retomadas, según nuevas dimensiones” (Lapoujade 69-70).⁹ Sugiero que este acontecimiento transformó molecularmente a los veteranos, afectando sus modos de ser hombres, es decir, afectando masculinidades hegemónicas matizadas en la experiencia de lo bélico. El proceso creativo con Arias generó (y sigue generando) encuentros de cuerpos, afectos, fuerzas y objetos que les abren a estos ex combatientes espacios de subjetivación desde donde distanciarse y desmarcarse de formas de ser varón constituidas en la situación de guerra, en la potencia bélica, desestabilizando en última instancia el binarismo de los géneros.

Acontecimiento y muertes

Para Deleuze, el acontecimiento es ante todo un testimonio de lo “sin fondo” en nosotros, de aquello que puede recomenzar, regenerarse, repartirse de otro modo, abrirse a nuevas y múltiples conexiones, antes inexistentes. El acontecimiento es un movimiento vital que lleva a una redistribución de las potencias; sucede algo a partir de lo cual se puede, se hace, se siente, se piensa, aquello que antes no se podía hacer, sentir o pensar.¹⁰ Pero “el vitalismo de Deleuze es más turbio” de lo que se suele afirmar, nos alerta Lapoujade: “sus textos más ‘vitalistas’ son siempre al mismo tiempo textos consagrados a la muerte, a lo que la vida hace morir en nosotros para liberar sus potencias (y a los peligros que hace correr esta muerte)” (24). La pérdida, el duelo y el sufrimiento son propios —y no ajenos— al movimiento vital del acontecimiento; es necesario pasar por ellos para liberar potencias nuevas. Es por esto, insiste Lapoujade, que para Deleuze, todo acontecimiento debe ser comprendido “bajo el modelo o prototipo de la acción de ‘morir’” (90). Pero no se trata de una muerte empírica que le pone fin a la vida física, orgánica, a la vida del sujeto. Se trata, más bien, de un “se muere”, de muertes profundas, impersonales, de instancias que trituran formas particulares para liberar potencias nuevas, potencias que aún no tienen formas conocidas. Se trata de muertes desde donde emergen figuras que excluyen la coherencia de una identidad cualquiera y que sacuden la consistencia del sujeto tal como era hasta entonces.

Desde aquí puede leerse el acontecimiento de *Veteranos/Campo minado/Teatro de guerra* para los veteranos performers. El encuentro de cuerpos, fuerzas, afectos, objetos que supone el proceso creativo con Arias se aparta de ese “puro abrazo catártico”, de ese “show reconciliatorio”, expresiones con las cuales Félix Bruzzone describió a *Campo minado*. Las tareas y las demandas del proceso creativo producen un acontecimiento que dista de ser puramente festivo, producen un acontecimiento que sacude la consistencia de los sujetos tal como la vivenciaban hasta entonces. Coincidió con Jordana Blejmar en que la obra de teatro (y también la película y la video instalación, agrego) evita exitosamente la revictimización de quienes participaron en la guerra. Los ex combatientes aparecen en el escenario “porque tienen algo para decir”, porque rechazan ser retratados y admirados como héroes o subestimados como víctimas, dos figuras que carecen de voz propia (116). Y esto se logra fundamentalmente, argumenta Blejmar, desde la empatía, esa combinación emocional, cognitiva y reflexiva que la obra es capaz de construir entre los propios veteranos y entre ellos y el público.¹¹ Pero aunque nunca

revictimizados, el proceso creativo que los ex combatientes debieron (y aún deben) atravesar para derivar en las obras está lejos de ser inequívocamente gozoso o ingenuamente vitalista. La video instalación, la obra de teatro y la película resultaron de un camino también minado de sufrimientos, conflictos, dudas y angustias, de intensidades, duraciones y formas diversas.

El insomnio, las pesadillas, los flashbacks, los recuerdos recurrentes—o la falta de recuerdos y el vacío de imágenes mentales—, el estado anímico de hipervigilancia, la respiración perturbada (usualmente agrupados en la categoría de “síndrome de estrés post traumático”) en algunos casos ya eran parte de la vida de estos veteranos, asumidos y elaborados como propios de la existencia en la posguerra, tanto como el abuso de alcohol y de drogas ilegales. “La guerra te daña y punto”, sentencia David Jackson en entrevista. Pero el proceso creativo con Arias también reactivó algunos de estos padecimientos. Tres de los seis ex combatientes necesitaron asistencia psicológica durante los ensayos de *Campo minado* y las filmaciones de *Teatro de guerra*. Para uno ya era una práctica frecuente; otro inició y sostuvo un tratamiento efectivo y el tercero no pasó de unas pocas sesiones. Es que tanto lo que dicen como lo que silencian, lo que deben reiterar en cada función como lo que deben omitir del texto dramático y del guión cinematográfico porque Arias así lo decidió, no dejan de ser resonancias del trauma. Marcelo Vallejo, quien fue voluntariamente a la guerra y peleó en Goose Green y en el Monte William hasta el día de la rendición, me dijo: “Yo todavía lo siento como la primera función; a veces más, a veces menos, pero yo tengo la guerra y los recuerdos en el cuerpo”. Y Rubén Otero, quien sobrevivió al hundimiento del crucero General Belgrano, compartió: “Muchas veces siento que mis compañeros no lo están pasando bien... siento la respiración, siento su sufrimiento; me dan ganas de levantarme y decir ‘esto es una joda’, son momentos chotos, de mierda... Me gusta cuando termino (la escena de la rendición argentina); encuentro alivio en la batería” (el solo de Otero con el que cierra la escena del hundimiento del General Belgrano es uno de los momentos más catárticos de la obra).

“Abrís una puerta y no sabés qué va a salir”, reconoce Arias en entrevista.¹² Sentimientos de abandono, tristeza, culpa, soledad, abusos sexuales durante la infancia y sus secuelas sexo-afectivas en la adultez, en principio completamente desconectados de la experiencia bélica, también emergieron mientras se creaban las autoficciones sobre la guerra. Es que se trata, en última instancia, de trabajar con memorias de lo traumático. Aunque “algo bello ha surgido de algo horrorífico”, como dijo Lou Amour en entrevista.¹³ A pesar

de los aplausos de pie en casi todas las funciones durante la gira, a pesar del reconocimiento y el interés que ahora reciben del público, de crítico/as culturales y de investigadores, lo que está en juego es recrear, volver a narrar, con la palabra y con el cuerpo, las propias experiencias del campo de batalla. “Aunque tengo un presente muy distinto”, reflexionó Vallejo, “pasamos todas las noches por ese pasado horrible”.¹⁴

“Hablar de los muertos”, “nombrarlos”, “homenajearlos”, “tenerlos presentes”, “mantenerlos vivos”, “mencionar la pérdida de un amigo”, “hablar de los caídos y de sus familiares”, “cumplir la promesa que les hice a los 323” (muertos a bordo del buque General Belgrano) son expresiones que los performers usan cuando reflexionan sobre la trama de motivos que los impulsa a trabajar con Arias. Aunque las tres piezas están finalmente desprovistas de toda solemnidad y a pesar de la irreverencia, el humor y la música en vivo, para casi todos los ex combatientes, lo que está en juego es un “deber de la memoria”, usando la noción de Todorov (18), un derecho a recordar convertido en deber, una responsabilidad moral de recuperar el pasado y de dar testimonio sobre lo que ocurrió durante la guerra de Malvinas/Falklands. Es que además de una dimensión epistémica, la memoria alude “al deber ético de extraer de la masa informe de los muertos las individualidades y las historias sustraídas” (Tafalla en Franco y Lewin 7). Asumir esa responsabilidad genera por un lado sentimientos de orgullo y tranquilidad, pero también presenta dilemas, ambivalencias cargadas de tormentos. “¿Es justo hablar de Sergio? ¿Está bien hacerlo en el teatro?” Marcelo Vallejo narra la muerte de Sergio, su compañero y amigo, a unos pocos metros el último día de la guerra, en la video instalación, la obra de teatro y la película. Pero ese homenaje, o la estetización de ese homenaje, está atravesado, para Vallejo, de ansiedades que lo llevaron a considerar el abandono del proyecto, de dudas sobre la calidad moral de exponer y exponerse, reiteradamente, con el dolor propio y de los padres de Sergio (a quienes llevó a las islas en uno de sus diez viajes posteriores al fin de la guerra).

Gabriel Sagastume medita sobre la espectacularización del horror y se pregunta por el riesgo de estar alimentando con su testimonio miradas morbosas en el público: “¿Es apropiado hablar de la pierna [mutilada] de Vargas? ¿No lo estoy traicionando? Me sentía traicionando al papá de Vargas en un momento muy difícil”, reflexiona en entrevista.¹⁵ La obra toma el título en parte de ese campo de batalla minado por militares argentinos donde murió mutilado su compañero Vargas mientras iba con otros, desesperados de hambre, a robar comida. David Jackson también consideró abandonar el proyecto

artístico, temiendo la reacción de la prensa británica frente a lo que define como “argentino centrismo” —la falta de reconocimiento a las pérdidas y los padecimientos de los ingleses, que el veterano reclama enérgicamente tanto en “Mount Harriet” de *Campo minado* como en el diálogo con Lou Armour en la escena del bar en *Teatro de guerra*. En la experiencia de los ex combatientes, entonces, el “deber de la memoria” es amenazado por el riesgo de la revictimización, no solamente para ellos mismos sino también para todos los afectados directos por la guerra —especialmente los familiares para los argentinos, y otros veteranos de Falklands para los ingleses. La satisfacción de poder nombrar a los compañeros muertos y de dar testimonio sobre la tragedia se conjuga con las ansiedades y las dudas, finalmente disipadas o postergadas, sobre los límites éticos de la experimentación artística. “¿Puede y debe ser el teatro un lugar de duelo y catarsis para sujetos vulnerables y traumatizados?” es una pregunta que no solamente se hace Blejmar para *Campo minado* y más en general para las representaciones de la guerra en el arte y en la literatura (107-108). Formulada con palabras propias y atravesada de angustias singulares, es una pregunta que también se hacen estos ex combatientes. A pesar de haberse entregado a la experimentación con Arias, el “deber de la memoria” los empuja a cuestionar los límites éticos del trabajo estético que tiene al dolor y al trauma como materia prima. Entre esos interrogantes, entre el deber de la memoria y el *reenactment* del trauma, entonces, se van abriendo espacios de subjetivación desde donde desmarcarse de una masculinidad hegemónica, de una masculinidad matizada paradigmáticamente en la experiencia bélica.

Masculinidad y guerra

Según Luis Bonino, “la belicosidad heroica” —la creencia de que para hacerse hombre hay que transitar el camino del soldado y emular la figura del héroe— es una dimensión fundamental de lo que llama, entre otros, masculinidad hegemónica. Desde el psicoanálisis y los estudios de género, Bonino argumenta que junto a “la autosuficiencia prestigiosa”, “el respeto al valor de la jerarquía” y “la superioridad sobre las mujeres y sobre los varones ‘menos masculinizados’”, “la belicosidad heroica” forma una matriz simbólica, variable pero consistente, que deriva su poder de la naturalización de los mitos acerca de los géneros, distribuyendo desigualmente el poder social entre ellos, legitimando la dominación masculina y el patriarcado (15). Se trata de un organizador complejo, individual y colectivo, del siquismo y del cuerpo masculino, que interpela al sujeto e impregna modos de ser, de hacer, de sentir, de pensar contruidos como adecuados para los hombres, siempre

en intersección con la clase, la etnia, la opción sexual y la edad (10-11). Se trata de un sistema de estatus, dice la antropóloga Rita Segato, basado en la usurpación del poder de las mujeres por parte de los hombres, y en cuya posición jerárquica se construye lo que llamamos “masculinidad”. Es allí donde se asienta la subjetividad de los hombres y se entrama su sentido de identidad y de humanidad.

La “belicosidad heroica” (o la “potencia bélica”, como la nombra Rita Segato) de la subjetividad masculina no alude únicamente a la guerra. Es decir, la agresividad, la afirmación de sí a través del enfrentamiento, el riesgo y las pruebas constantes, la extrema valoración del honor personal y la excepción épica, la inhibición del miedo y la emocionalidad distante son componentes clave de la masculinidad hegemónica que por supuesto no se actualizan exclusivamente en la guerra. Se trata más bien de un horizonte de experiencia y de subjetivación, donde se logra el reconocimiento de los iguales y se favorece la homosociabilidad y donde la vida es, en última instancia, riesgo y amenaza permanente a ser superados. El otro es un adversario peligroso o un enemigo a ser doblegado y el mundo es un campo de batalla donde gana el más fuerte y donde se valida la violencia. La guerra es, entonces, el escenario que paradigmáticamente actualiza ese horizonte de experiencia y de subjetivación.

La matriz de la masculinidad hegemónica tiene, previsiblemente, atributos binarios. Frente a la belicosidad heroica, continúa Bonino, la debilidad, la fragilidad y la derrota se desprecian, se desvalorizan y se temen. Esa distribución arbitraria de capacidades humanas entre lo “masculino” y lo “femenino”, esa prescripción de posibilidades vitales diferenciada entre “mujeres” y “hombres”, implica no solo pérdidas sino más bien mutilaciones o deshumanizaciones para los sujetos hombres. Elaborando sobre “el cansancio de ser hombre”, el dramaturgo e investigador Silvio Lang afirma que “sabe el que siente” y enumera las privaciones que la masculinidad hegemónica le impone a los varones: la capacidad de alojar, la empatía, la destreza pasional, la inteligencia para escuchar la propia afectividad y agitar el cuerpo sedimentado de afectos; y la lista sigue. Como argumenta Bonino, la masculinidad hegemónica impide toda una gama de emociones; inhibe el placer de cuidar a otros, coarta la autoreflexión y la asunción de conflictos consigo mismo, cercenando necesidades y posibilidades de la experiencia humana. Pero, aunque constante y multidimensional, el proceso nunca se acaba ni se clausura. En su devenir, en ciertos contextos, el sujeto puede ir resignificándose, “desmasculinizándose de lo hegemónico”, para construirse

más allá de la forma dominante (27, 32-33). Desde lo colectivo y desde la política, por fuera de la voluntad (individual), a partir de ciertas experiencias, la masculinidad hegemónica puede irse debilitando, metamorfoseando. En otras palabras, en un acontecimiento (en clave deleuziana), pueden abrirse espacios de libertad y de experimentación desde donde los sujetos hombres pueden distanciarse, despojarse, desmarcarse, comenzar a subjetivarse como varones por fuera de la masculinidad dominante.

Desde aquí se indaga, entonces, la experiencia de los ex combatientes en el proceso creativo con Arias. Se explora el espacio de encuentro entre ficción y realidad, no solamente como un modo de experimentación artística, sino como un acontecimiento, un territorio de transformación y de subjetivación para los propios performers. Es un movimiento vital que redistribuye fuerzas, capacidades, saberes, sentimientos, pensamientos, modos de relacionarse con los otros y con el mundo. El acontecimiento estético con Arias devino un contexto habilitante que nutrió potencias nuevas; abrió para los ex combatientes espacios desde donde desmarcarse de una masculinidad dominante, formateada y jerarquizada emblemáticamente en la guerra. Sin abandonarlo por completo, al memorializar la guerra, los ex combatientes fueron, paradójicamente, dejando el escenario de la guerra como espacio fundamental de subjetivación. Al construir auto-ficciones sobre la guerra, los veteranos fueron dejando la guerra misma como lugar privilegiado donde inscribirse como hombres y entamar sus sentidos de identidad y humanidad. La guerra en el teatro fue desplazando al teatro de la guerra.

Devenires, mutaciones, despojos

En primer lugar, los ex combatientes devinieron artistas. Lou Armour lo celebró cuando le pregunté por las transformaciones en su vida a propósito del trabajo con Arias: “No se trata de cómo cambió mi vida”, me dijo, “se trata de experimentar la vida en el escenario. En términos existenciales, la experiencia para mí es luchar para llegar a ser la persona que creo nací para ser: ¡un artista!”. Devinieron artistas que recorren escenarios, festivales, salas y pantallas de distintos lugares del mundo. Distanciados de las regulaciones para los combatientes, de los ordenamientos posibles para los veteranos de guerra, hoy agitan sus cuerpos sedimentados de afectos. Movilizan afectos vivos y sacuden afectos sociales instalados en el cuerpo, para usar las expresiones de Silvio Lang. Aprendieron a usar un equipamiento muy distinto al militar; utilizan cámaras filmadoras con solvencia y manipulan objetos y escenografía con precisión. Devinieron artistas que producen música; casi



Lou Armour cantando junto con Marcelo Vallejo (bajo), David Jackson y Gabriel Sagastume (guitarras) y Rubén Otero (batería). Foto: Tristram Kenton.

todos ya lo hacían, pero la experimentación con Arias aumentó la escala y magnificó el alcance de lo que lograban hasta entonces.¹⁶

Se expusieron a otra lengua —a la lengua de sus otrora enemigos. Gabriel Sagastume era el único que hablaba inglés con cierta fluidez. Marcelo Vallejo, quien impugnaba el idioma al punto de negarse a escuchar música de origen anglosajón, hoy canta en inglés en el escenario y en la pantalla. Rubén Otero comenzó a aprender el idioma el día en que lo entrevisté. Los dos ingleses aumentaron su pequeño repertorio de palabras en español. Todos escuchan nepalí cada vez que actúan. Es decir, a partir de la experimentación estética con Arias, los ex combatientes despliegan destrezas cognitivas y saberes del cuerpo antes reprimidos, resistidos o prohibidos por los mandatos culturales y los repertorios plausibles para un veterano de Malvinas/Falklands.

Blejmar argumenta que la creación de Arias deja atrás representaciones y binarismos que circularon (o aún circulan) masivamente para los argentinos: “los chicos de la guerra”, “los héroes de Malvinas”, “los locos de la bandera”, “las víctimas de sus propios oficiales”. Sostiene que “Arias narra la guerra de 1982 en una performance que desafía las dicotomías generalmente presentes en narraciones anteriores del conflicto—víctimas/perpetradores, aliados/enemigos, héroes/villanos, espectadores/actores, memoria

subjetiva/memoria histórica— y ofrece una obra que evita tanto las lecturas maníneas de esa historia dolorosa como los discursos peligrosos de olvido y reconciliación...” (104). Pero más allá de los logros de la dirección y de las piezas en sí de disputar representaciones culturalmente dominantes, fueron los propios performers quienes fueron despojándose y mutando (o más bien fueron *impulsados* a despojarse y a mutar) los discursos y las formas con los que hasta entonces se veían y se pensaban como veteranos de Malvinas/Falklands. El acontecimiento con Arias los forzó a sacudir la consistencia de los discursos y los sentidos —entramados en la belicosidad heroica y la masculinidad hegemónica— con los que hasta entonces ordenaban y narraban su experiencia de la guerra y la posguerra.

Federico Lorenz argumenta que durante la transición a la democracia los ex combatientes de Malvinas comenzaron a organizarse para luchar por “la reivindicación de su experiencia de guerra y de las causas por las que habían combatido, en un tono nacionalista y anti-imperialista, el reclamo de un reconocimiento social sobre todo a partir de la entrega de la vida de numerosos jóvenes, y [la] denuncia de la indiferencia estatal, tanto con gobiernos militares como civiles” (37). En ese momento fundacional, y contra la “desmalvinización” que los invisibilizaba como actores sociales, continúa Lorenz, quienes habían participado en la guerra de 1982 aspiraban a “un lugar en la discusión política del país que se configuraba en los años de la transición” (39). Desde ese nacionalismo popular, anclado en la extrema valoración de la patria, el orgullo nacional y la excepción épica, ajeno al de las cúpulas militares y las élites sociales, Marcelo Vallejo pensó y sintió la guerra y la posguerra. Participa fervorosamente todos los años de la nacionalista, católica y militarista vigilia del 2 de abril en San Andrés de Giles. Es un nacionalismo que le brota más del cuerpo que de la cabeza [...] parece más anclado en su cuerpo que en imaginarios abstractos. El mapa de las Islas tatuado en su brazo izquierdo—impreso en sus remeras—, sus pulseras y el rosario en su cuello (tal como se ve en la foto) marcan la fuerza de esa identidad y subrayan la firmeza de una militancia hasta el límite de la obsesión.

Desde el nacionalismo popular surgieron las claves con las cuales Vallejo organizaba, hasta el encuentro con Arias, su modo de pensarse tanto en relación a los ingleses como a otros ex combatientes argentinos. El acontecimiento estético fue redistribuyendo esas claves y disminuyendo esas intensidades hasta permitirle, por ejemplo, cultivar una amistad con un veterano de los Royal Marines, cantar Los Beatles públicamente y decir algunas palabras

en inglés en el escenario. Vallejo reflexiona sobre este proceso de desmarcarse de una militancia tan hermética:

Antes que me encontré con esto, si me hablaban de un inglés, no veía un ser humano; veía al que me había querido matar, del que me tenía que defender, el que me había robado las islas, era mi enemigo. En mi casa no se escuchaba nada en inglés, eran traidores si escuchaban [...] de a

poquito fui dejando todas esas cosas; escuchar las historias de ellos me hizo ver que Lou había tenido una infancia dura, había algo que me conectaba con él [...] siempre nos juntábamos; se fue dando una relación de respeto; yo me di cuenta de ese respeto porque empecé a sacarme todas mis cosas de Malvinas; ya no era necesario ponérselo en la cara a ellos.

Esta foto, tomada durante las filmaciones de *Teatro de guerra* y utilizada como afiche de la película, hubiera sido impensable antes del encuentro con



Marcelo Vallejo. Foto: Alejandro del Bosco.



Marcelo Vallejo y Lou Armour. Afiche del film *Teatro de Guerra*.

Foto: Manuel Abramovich

Arias. La cámara toma el torso de Lou Armour de espaldas y su imagen en el espejo junto a Marcelo Vallejo, generando así un efecto donde el cuerpo de Armour aparece duplicado y rodeando a Vallejo. Sus torsos desnudos, la mirada curiosa y cómoda de Vallejo y el contacto visual entre ellos hablan de intimidad emocional; evocan proximidad afectiva entre dos hombres que se han distanciado de los mandatos de la belicosidad heroica como lugar donde afirmar su masculinidad.

El encuentro con Arias también recalibró el modo en que Vallejo organizaba su relación con otros veteranos argentinos. Las claves fundamentales con las que, desde el nacionalismo popular y la masculinidad hegemónica, Vallejo pensaba su participación en la guerra —el orgullo, la patria, el heroísmo— no desaparecieron. Pero se diluyeron para permearse a identidades más críticas, más antibélicas y más antimilitaristas como la que portaba, hasta el encuentro con Arias, Gabriel Sagastume. Entre otras militancias, Sagastume formó parte del Centro de Ex Combatientes de Islas Malvinas (CECIM, La Plata), una de las organizaciones más activas en las denuncias por crímenes de lesa humanidad en Malvinas. Sagastume impugnó la guerra toda y su participación forzada en ella desde que fue reclutado como conscripto en 1982. Dice Vallejo sobre Sagastume:

Gabriel tenía una posición contra los militares argentinos, muy en contra de lo que yo pensaba hasta ese momento... él se sintió que lo mandaron y yo sentí que tenía que ir... yo vivía [la guerra] con orgullo, de haber hecho algo por mi país, el heroísmo de mis compañeros [...] No fuimos mandados, no éramos unos pobres chicos sin instrucción. No éramos profesionales, pero sí teníamos una preparación: 10 meses de servicio militar que fue muy duro... Gabriel contaba cosas que no tenían que ver con eso; pero de a poco entendí que era su vivencia, y que la tenía que respetar [...]

Sagastume, por su parte, reconoce haber “bajado decibeles”, “roto prejuicios”, “abandonado clichés”, “poder comprender al otro”, “preguntarse antes que condenar”, y buscar “entender enojos” de veteranos, o gestos, actitudes y símbolos militaristas entre los ex combatientes. El progresismo antibélico con el cual se identificó desde 1982 —que lo llevaba a impugnar no solamente al gobierno dictatorial y la guerra sino también a todos los ex combatientes que no compartieran sus modos de pensar— no desapareció. Las claves del discurso con las cuales organizaba sus memorias de la guerra y la posguerra no se desvanecieron. Pero modificó el hábito de afirmarse a sí mismo en ese enfrentamiento. Se liberó de la necesidad de probarse como ex combatiente y

como hombre en esa impugnación. Se abrió a la posibilidad de poder contemplar empática y más serenamente otras identidades de veteranos de Malvinas.

Rubén Otero se vio obligado a dejar su militancia de baja intensidad y baja exposición. A pesar de no participar en la vida colectiva de los ex combatientes, de no interesarse en “nada ideológico” ni en “la política de turno”, Otero cumple “la promesa [que le hizo] a los 323” muertos en el hundimiento del General Belgrano, dando charlas en las escuelas y accediendo “a cualquier reportaje o entrevista como manera de rendirles homenaje”.¹⁷ “Nunca tuve problemas para contarle”, me dijo, “pero el compromiso que tenemos con *Campo minado* es diferente. Ahora estoy contando la historia de todos”. Aquella militancia de baja intensidad centrada en el testimonio personal en las escuelas se transformó en un testimonio ficcionalizado y colectivo que ofrece transnacionalmente desde el escenario y la pantalla a públicos de distintas ciudades del mundo.

Lou Armour no hablaba de la guerra desde 1987, cuando participó en el documental de la televisión británica *The Falklands War: the Untold Story*, dirigido por Peter Kominsky. En 2016, sus memorias aún tenían tonos de coraje y resistencia, de supervivencia exitosa, de actos heroicos, de solidaridad y respeto por el adversario. En sus memorias hacía una valoración positiva de esas experiencias límite. Esto no es excepcional y no solamente porque sea un rasgo central de la masculinidad hegemónica. Según Federico Lorenz, esto es una característica de los recuerdos de guerra (al menos de las guerras convencionales, agregó). Se trata, en última instancia, de hombres que pueden “matar legalmente” —respaldados por todo un aparato ideológico, jurídico y cultural que crea las condiciones para que esas muertes no tengan las sanciones habituales (aunque individualmente puedan hacerse planteos morales). Desde aquí, argumenta Lorenz, siguiendo al autor estadounidense Samuel Hynes, los soldados muchas veces insisten en su “integridad moral personal” (29-30).

El encuentro con Arias transformó muchas de esas claves para Armour. Por un lado, debió desmarcarse de su recuerdo más heroico con el que (se) demostraba solidaridad y respeto por sus adversarios argentinos. El 2 de abril de 1982, el día de la ocupación argentina, debió desplazarse 5 km “corriendo en medio de la batalla” para llegar a la Casa de Gobierno de Puerto Stanley. En ese recorrido, entre las granadas que tiraban los argentinos, encontró a Quiroga, un soldado argentino herido, a quien llevó hasta la Casa de Gobierno para que lo trataran médicamente. Arias le impidió incluir ese episodio en el texto dramático y en el guión de la película. “Yo no quería eso en la obra por

su carácter heroico”, me dijo Armour, “yo quería mostrarles lo que hace un ejército profesional; trata a los heridos de los dos lados. Si [un enemigo] está peleando, tratás de matarlo, pero si se rinde o si está herido, tu obligación es tratar de ayudarlo”. El rechazo de Arias a incluir el episodio obligó a Armour a desapegarse de ese recuerdo de coraje y camaradería con el enemigo, de ese profesionalismo que lo llena de orgullo.

Por otro lado, la obra de teatro y la película incluyen “la escena de Mount Harriet”, donde un oficial argentino muere en los brazos de Armour mientras habla en inglés sobre un viaje a Oxford. En *Campo minado* conocemos el episodio y sabemos cuánto marcó la posguerra de Lou. Pero la solidaridad del soldado con el adversario que la escena sugiere queda, en realidad, opacada por la culpa, el dolor y la confusión que advertimos en el hombre al presenciar la muerte de alguien que le habla sobre su país en su propia lengua. La vulnerabilidad de la escena desplaza el tono heroico o “profesional” que podría haber transmitido. En *Teatro de guerra*, Arias radicaliza ese desplazamiento del acto heroico y solidario al trabajo emocional. La película subraya el episodio cuatro veces y, hacia el final, todos los veteranos tienen dobles de la edad que ellos tenían cuando fueron a la guerra, para recrear colectivamente, una vez más, la escena de Mount Harriet. Mucho más que camaradería, solidaridad y respeto por el enemigo, mucho más que profesionalismo, la escena final de *Teatro de guerra* nos invita a pensar en el trabajo reiterativo que Lou y los demás deben hacer para elaborar una memoria traumática. Nos invita a pensar en ese revivir necesario para volver a vivir, alivianados y distanciados del dolor, como diría Elizabeth Jelin.

En la escena final, en silencio, los dobles jóvenes crean, poniendo sus cuerpos, una imagen pasada y nueva a la vez, una imagen presente donde Lou (y los demás) pueden verse, desde afuera, en aquella guerra de 1982. En otras palabras, la experimentación estética de Arias forzó a Lou a disminuir la intensidad de sus recuerdos heroicos de alto riesgo y de pruebas de resistencia y valentía —propios de una masculinidad hegemónica— para acercarse a los ecos de su fragilidad. El acontecimiento le impuso distancia con los recuerdos que lo retrataban portando la ética del soldado y que le conservaban “su integridad moral personal” y su “profesionalismo”. El acontecimiento lo arrimó, en cambio, a las reverberaciones de su vulnerabilidad.

Desde el nacionalismo popular, desde el progresismo antibélico, desde la militancia de baja intensidad y baja exposición para los argentinos, desde las memorias positivas de heroísmo y camaradería para los ingleses (fundamentalmente para Lou Armour), los sentidos con los cuales los ex comba-

tientes organizaban su pasado de guerra y posguerra se desorganizaron, se desplazaron, se desestabilizaron. Las claves que organizaban sus memorias, las identidades con las cuales se pensaban y se sentían desde 1982, mutaron, se metamorfosearon. El acontecimiento los forzó a desapegarse de esas figuras de ex combatientes que conocían y cultivaban y les brindó espacios de autoreflexión, de disfrute de la intimidad emocional, espacios donde formar su propia fragilidad y vulnerabilidad.

Vulnerabilidad y goce

El éxito de público de *Campo minado* en Argentina y las valoraciones altamente positivas de la crítica, argumenta Lorena Verzero, podrían pensarse en relación a su política representacional. Por un lado, *Campo minado* genera “la ilusión de la ausencia de toda teatralidad”, alivia la representación porque logra presentar al público, por primera vez, a los verdaderos veteranos de Malvinas quienes exponen sus recuerdos de la guerra, creando así no solamente empatía sino una “identificación total” con los personajes (38).¹⁸ Por otro lado, el público que sigue la obra es, en general, afín ideológicamente.¹⁹ Tal como hizo unos años antes *Mi vida después*, concluye Verzero, *Campo minado* logra “hurgar en una problemática neurálgica” en un momento histórico propicio (40). Asumo estos efectos políticos del arte de Arias en una sociedad que lucha por los sentidos del pasado reciente. Pero lo que más interesa del espacio de (re)presentación es el espacio de transformación para los propios performers, el espacio escénico (y filmico) como espacio donde se moviliza(ro)n fuerzas que habilitan y hasta impulsan a los ex combatientes a desmarcarse de una masculinidad hegemónica matizada en la experiencia de la guerra. Es un espacio de fuerzas y movimientos que, en última instancia, desestabiliza el binarismo de los géneros, así como lo performa, hiperbólicamente, David Jackson en las escenas “drag” de *Campo minado* y de *Teatro de guerra*.²⁰

Tanto cuando se refiere a su intensa actividad en redes sociales con un otro virtual y desconocido, como cuando elabora sobre la intimidad que comparte con Vallejo en la escena llamada “Terapia”, David Jackson insiste en los vínculos emocionales que el arte de Arias habilita y nutre.²¹ Si bien Lou Armour introduce la escena “Terapia” en *Campo minado* (con humor y hablando de su propia necesidad de asistencia psicológica), Jackson y Vallejo la protagonizan y ficcionalizan en una sesión de terapia. Jackson, quien trabaja como terapeuta en Inglaterra para veteranos de las guerras de Falklands, Irak y Afganistán, performa el sicólogo primero y el paciente después. “Creo

que lo que le da poder a la escena”, me cuenta en entrevista, “es que ninguno conoce la traducción. Yo no sé exactamente qué es lo que dice Marcelo, y él no sabe exactamente qué es lo que digo yo”. Es decir, los performers conocen las experiencias del otro a las que refiere la escena, pero dado que cada uno habla en su lengua y no lee traducciones, ninguno entiende los términos exactos de su interlocutor. Solo conocen algunas “palabras clave” que les organizan las intervenciones para volver al intercambio un diálogo verosímil. La idea fue de ellos, no de Arias. La nebulosa de sentido literal y el desconocimiento de la gramática del texto, entonces, los invitan a “una burbuja emocional”, para usar la expresión del propio Jackson, donde dos personas se olvidan del escenario y de los espectadores para concentrarse y vincularse más allá y más acá de las palabras, desde los lenguajes corporales, las entonaciones, los ritmos que perciben de su compañero en escena. Más que un territorio inestable de malentendidos (algo que bien podría esperarse entre dos performers que hablan idiomas diferentes), el escenario deviene, como señala Sosa, un encuentro de empatía y compasión. Más que una técnica actoral, esta experiencia habla de la capacidad de estas dos personas para cultivar intimidad, para entramarse emocionalmente. Se abre un espacio de cercanía afectiva y una escucha mutua que les permite, dramática y emocionalmente, reconocer, nombrar y narrar toda una gama de sentimientos vedados para la belicosidad heroica, ajenos a la masculinidad hegemónica. Un abanico de afectos que insurgieron tras bambalinas y que se expresan, se ponen en común, se desindividualizan en el escenario, en la entrevista, en la vida. Un intercambio de energía afectiva por donde circula la vulnerabilidad que también afecta a los espectadores y crea comunidades fugaces sobre un profundo sentido de fragilidad (Sosa).

Así, Jackson y Vallejo ponen en escena y ponen en común desde el “no sentir nada” a la vuelta de la guerra hasta la tristeza de un duelo inconcluso, desde el enojo inmanejable y la furia ante la indiferencia social hasta un intento de suicidio, desde el consumo excesivo de alcohol, cocaína, anti depresivos y somníferos hasta la depresión y la soledad, desde la intimidad nunca antes disfrutada con hijos e hijas a propósito de la experiencia artística con Arias hasta “el espacio ganado en el corazón, con un poco más de paz”. Traen al escenario, a la entrevista y a la vida, la vulnerabilidad que hoy los atraviesa. Se dan permiso para narrar públicamente y, al hacerlo, arrastran las secuelas de ese movimiento más allá del escenario y de la pantalla. Creando esas memorias, habitan la fragilidad que hoy los constituye; desprivilegian la

autosuficiencia orgullosa y se anclan en masculinidades que ya no se afirman en el control, la dominación y la violencia organizada.

Finalmente, las escenas donde David Jackson performa “drag” nos hablan del impulso y de la capacidad para desestabilizar, no solo una masculinidad dominante, sino también todo el binarismo de los géneros. En *Bodies that Matter*, Judith Butler elabora sobre la potencia subversiva que tienen algunos drag performances en tanto exponen el tipo de imitación mediante la cual se produce el género hegemónico y el proyecto heterosexual. Además, el drag, continúa Butler, refleja esa ansiedad nunca completamente disipada que provoca la amenaza de la posibilidad sexual que debe ser excluida (el amor homosexual) para la producción del género hegemónico y heterosexualizado. La cita completa de Butler vale la pena:

To claim that all gender is like drag, or is drag, is to suggest that ‘imitation’ is at the heart of the *heterosexual* project and its gender binarisms, that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations. That it must repeat this imitation, [...] suggests that heterosexual performativity is beset by an anxiety that it can never fully overcome, that its effort to become its own idealizations can never be finally or fully achieved, and that it is consistently haunted by that domain of sexual possibility that must be excluded for heterosexualized gender to produce itself. In this sense, then, drag is subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality’s claim on naturalness and originality. (125)

“Es el único momento de embellecimiento de la obra”, me cuenta Jackson en entrevista, “y realmente lo disfruto...me comprometo”. Durante los ensayos, los veteranos ingleses mencionaron “esa cosa cultural” que tienen los Royal Marines (y Jackson) de vestirse de mujer —enfermeras, mujeres policías— en momentos de fiesta. Eso se tradujo en la escena “Camino a la guerra” de *Campo minado*, donde Jackson, en el rol de Margaret Thatcher, se desviste, erótica y lúdicamente, entre varias cervezas y al ritmo del característico pop de los años 80 “Don’t you want me, baby!” frente a sus compañeros de escena, los tripulantes del Canberra. El goce del drag performance también se advierte en la escena del bar de *Teatro de guerra*. Luego de compartir la intimidad de los sentimientos incómodos en el presente de la obra de Arias, Jackson, también entre cervezas y al ritmo de música disco, se desviste

“afeminada” y eróticamente y exhibe su genitalidad de espaldas a la cámara y frente a sus camaradas del bar.²² El goce que se activa en la fiesta —del Canberra de ayer, del escenario de hoy— surge, hipotetizando con Butler, del poder de citar las normas de otro género, desestabilizando lo binario del género heterosexualizado, subvirtiendo lo hegemónico en los cuerpos legibles. El goce se potencia con la confirmación del poder de exponer, también, los límites de la performatividad heterosexual debido a sus ideales nunca alcanzados ni alcanzables y a la ansiedad que surge desde allí: “Una de las cosas que me resultan más interesantes”, me cuenta Jackson en entrevista, “es (la reacción) de los hombres latinoamericanos. Algunos, sobre todo los más grandes se ponen realmente incómodos, no saben dónde mirar, no pueden hacer contacto visual... Creo que hay una conexión entre la masculinidad y los veteranos de Malvinas... en algún nivel [el drag performance] sacude y desafía ese arquetipo fundante del patriarcado que hace de la masculinidad un héroe viril... [el drag performance] desafía el arquetipo masculino del héroe que vuelve de la guerra”.

Virtualidades

Un ex conscripto argentino se une voluntariamente a la guerra de Malvinas y transporta a pie por 17 km un mortero pesado. Años más tarde, deprimido y desesperado, impugna con el fervor del nacionalismo popular todo lo inglés. En 2013 aprende solo a tocar el bajo para cantar Los Beatles y pop de los años 80 en un escenario donde también recrea la muerte de su amigo Sergio el último día de la guerra. Un profesional de las armas nepalí vende su fuerza de trabajo a la corona británica y tiene como primer destino la Falklands War.²³ Hoy canta, baila y recita poesía en su natal nepalí en un escenario y en una pantalla que también lo posicionan como “Otro”, incluso entre los veteranos ingleses.²⁴ Un conscripto de la Marina Argentina sobrevive el hundimiento del General Belgrano flotando junto a 21 tripulantes durante 41 horas en una balsa en el mar helado hasta el rescate del destructor Bouchard. Hoy remata la narración de ese episodio con un catártico solo de batería en un escenario donde también recrea la muerte de un soldado argentino en los brazos de un oficial inglés. Un comando de la Marina Real escucha códigos de guerra en las Falklands en el cuartel general de táctica. Hoy se viste de mujer y se desviste erótica y lúdicamente ante un público donde advierte y goza del poder de desafiar “al arquetipo cultural del patriarcado que hace de la masculinidad un veterano de guerra y un héroe viril”. Un conscripto sobrevive minas personales que coloca el Ejército argentino sin

avisar a sus propias tropas y recoge los restos de su compañero mutilado con su manta. Años más tarde, desde un progresismo antibélico, funda CECIM, una de las organizaciones de ex combatientes denunciando de los crímenes de lesa humanidad en Malvinas. Hoy se pone una careta de Galtieri frente a la cámara y se besa, en un silencio largo, cómplice y apasionado, con un veterano inglés que porta una careta de Margaret Thatcher.²⁵ Un joven de la Marina Real se encuentra al segundo día de su estadía en las Falklands con una sorpresiva invasión argentina donde es retratado con los brazos en alto como un prisionero humillado en una foto que circula la prensa mundial.²⁶ Hoy es el cantante principal de una banda de rock y de punk en un escenario y una pantalla donde también recrea múltiples veces la traumática muerte de un soldado argentino en sus brazos, mientras hablaba en inglés sobre un viaje a Oxford.

Para estos veteranos de guerra el pasado no pasó. El pasado de Malvinas no quedó atrás. Pero no se trata de “un culto a la memoria”, como lo llamaría Tzvetan Todorov, ni de un “exceso de pasado”, una repetición ritualizada y automatizada de imágenes fijas que inhibe “el olvido o la ampliación de la mirada”, como lo traduciría Elizabeth Jelin (10). En el acontecimiento estético con Arias este pasado deviene para los ex combatientes un reservorio de sentidos, un universo de virtualidades, invocando a Bergson con Deleuze. Este pasado deviene “un mundo lateral, virtual, paralelo al presente”, desde el cual y con el cual se crean, a partir de conexiones nuevas, presentes diferentes, un mundo donde “la memoria deviene la condición genética del presente” (Lapoujade 76-77). Estas conexiones inéditas con los pasados de la guerra inauguran para los veteranos, paradójicamente, espacios desde donde les es posible desmarcarse de la guerra como experiencia neurálgica en su subjetividad masculina. Por supuesto que en este movimiento no se deshilvanan todas las tramas de la masculinidad hegemónica ni se agotan todos sus modos patriarcales. Subsiste entre ellos, por ejemplo, una homosociabilidad robusta donde se reconocen entre iguales, un sentido de horizontalidad anclado en el hecho de haber combatido en aquella guerra de 1982, una fraternidad basada tanto en la experiencia bélica como en la exclusión de todas las mujeres, especialmente la propia directora. “Lola nunca va a ser parte de los nuestros. Puede escuchar muchas historias de la guerra pero nunca va a ser un veterano. Es algo que se lleva en el cuerpo”, expresa Jackson en entrevista, enunciando tal vez una frontera simbólica entre “nosotros” y “ella(s)” que atraviesa a todos los veteranos. Pero el acontecimiento con Arias sigue siendo un movimiento vital que nutre en los ex combatientes potencias muy disímiles a las de la masculinidad militar. Sigue siendo un movimiento que abre espacios de autoreflexión y de goce de la intimidad emocional, espacios

donde performar la propia fragilidad y donde escuchar los ecos de la propia vulnerabilidad, alejados de la belicosidad heroica y de masculinidades orgullosamente autosuficientes y afirmadas en la violencia, la épica, las jerarquías, la dominación y el control sobre otro/as. Después de todo, aunque sigan siendo veteranos de guerra, ahora son también performers globales.

Universidad Nacional de Avellaneda

Notas

¹ En 2019 se presentó en la sala Martín Coronado del Teatro San Martín, que tiene capacidad para 1049 espectadores. En 2018 se presentó en la sala Casacuberta del mismo teatro con capacidad para 566 espectadores. Su estreno en 2016 fue en el Centro de Artes Experimentales de la Universidad Nacional de San Martín

² *Teatro de guerra* fue estrenada y premiada en el Festival de Cine de Berlín en febrero de 2018 y en el Teatro San Martín y el Cine Malba en septiembre del mismo año.

³ *Veteranos* trabaja solamente con ex combatientes argentinos. Surgió a partir de una invitación a Lola Arias del Festival LIFT “After a war” a propósito de los cien años del comienzo de la Primera Guerra Mundial. Se presentó en el Battersea Arts Centre de Londres en 2014 y en el Parque de la Memoria en Buenos Aires en 2016.

⁴ Según Blejmar y Sosa, la propia Arias utiliza esta expresión para referirse a sus producciones.

⁵ Entrevista personal realizada el 10 de octubre de 2018. De aquí en adelante, salvo que se indique lo contrario, todas las citas de Vallejo y de los otros ex combatientes pertenecen a las entrevistas personales realizadas por la autora. Las entrevistas a los ingleses fueron traducidas por la autora.

⁶ Aunque reconozco posibles diferencias sustantivas, aquí utilizo “actores” y “performers” indistintamente para referirme a los veteranos que participan en las obras de arte dirigidas por Arias.

⁷ Entrevista personal realizada el 24 de septiembre de 2018. Jackson se refiere las dos veces a la misma obra. Sugiere que la riqueza de la experiencia excede los límites de la actuación en el escenario.

⁸ Entrevista personal realizada el 24 de junio de 2018.

⁹ La propia Arias se refiere a sus obras como “experimentos sociales”. Ver Arias y Kan.

¹⁰ Para esta lectura de Deleuze, sigo de cerca a Lapoujade. Ver especialmente pp. 23, 69-70, 90.

¹¹ Siguiendo a Alison Landsberg, Blejmar argumenta que la empatía “es políticamente más útil y más progresista” que la simpatía. Mientras que esta última lleva a una identificación con sujetos vulnerables que refuerza la calidad de víctima y produce un sentido de superioridad en el público, la experiencia de la empatía “no es solamente emocional sino que contiene un componente cognitivo” (traducción propia 108)

¹² Entrevista personal realizada el 12 de septiembre del 2017.

¹³ Entrevista personal realizada el 21 de septiembre del 2018.

¹⁴ En las entrevistas, todos expresaron el agrado que sentían por el reconocimiento que ahora tenían de, por ejemplo, investigaciones como la mía.

¹⁵ Sagastume se refiere al proceso de identificación de las tumbas NN en el cementerio Darwin; luego de muchos años de trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense, finalmente se conocieron los resultados en el 2018. El padre de Vargas, entre otros, se resistía al proceso de identificación. Estas diferencias causaban conflictos muy importantes entre las organizaciones de familiares de los muertos en Malvinas.

¹⁶ Marcelo Vallejo aprendió solo, al calor de los ensayos y del impulso de los compañeros, a tocar el bajo. Rubén Otero es desde hace años el baterista de una Banda de Tributo Beatles; a pesar de oponerse inicialmente, devino solista en el trabajo con Arias. David Jackson y Rubén Sagastume tocaban la guitarra pero nunca habían sido parte de una banda que llamara la atención de la crítica cultural. La última canción de *Campo minado* hizo de Lou Armour un compositor; a pesar de la resistencia que dice tener, su cuerpo muestra un gran placer al cantarla en el escenario. Sukrim Rai recita y canta en nepalí un poema y una canción que antes pertenecían exclusivamente a la intimidad con su esposa.

¹⁷ Entrevista personal realizada el 8 de mayo de 2018.

¹⁸ Verzero sigue aquí a Lola Proaño, quien plantea que la presentación en escena es imposible y que existen, en cambio, “niveles de densidad” en la representación. El nivel “más denso” es el realismo y el “menos denso” es el que como *Campo minado*, dice Verzero, genera la ilusión de la ausencia de toda teatralidad (38).

¹⁹ Verzero se refiere a un público que acompañó el proceso de construcción de memorias del terrorismo de estado signado, hasta el 2015, por el protagonismo de los organismos de derechos humanos, los juicios a los represores por crímenes de lesa humanidad y la recuperación de los sitios de memoria.

²⁰ Agradezco la sugerencia insistente de un/a evaluador/a anónimo/a para incluir el análisis del drag de David Jackson en mi argumento.

²¹ Jackson sostiene una intensa actividad en Twitter donde postea y recibe cientos de respuestas después de cada función de *Campo minado*. “Invierto al menos una hora cada mañana. Agradezco y respondo cada mensaje que recibo”, me dijo en entrevista.

Jackson, Vallejo y Armour necesitaron y recibieron asistencia psicológica durante los ensayos y las filmaciones. Si bien vemos esto en escenas de *Teatro de guerra*, voy a concentrarme en la escena llamada “Terapia” de *Campo minado*.

²² Jackson comparte el cansancio de las órdenes constantes de Arias hacia él, que no es actor, y que “está tratando de dar lo mejor de sí” y Armour comparte la frustración de un proyecto que refleja fundamentalmente el sufrimiento argentino. Por su parte, los argentinos comparten la conflictividad de los ingleses —“siempre tienen un pero... siempre arman un quilombo...”— y el vínculo afectivo cercano entre Vallejo y Armour.

²³ Entrevista personal realizada el 26 de septiembre del 2018.

²⁴ Sosa argumenta que la participación de Sukrim Rai (especialmente sus canciones y poesía no traducida) implica tanto la presencia del “Otro”, incluso para el equipo inglés, como lo imposible de ser traducido; los placeres y los padecimientos secretos se pierden en la traducción (187). En este sentido, en una escena de *Teatro de guerra*, Sukrim Rai habla por skype con su esposa, compartiendo su dificultad con la lengua, tanto con el español como con el inglés. Le cuenta a su esposa que le escribió un e-mail a Lola Arias expresando su idea de abandonar el proyecto.

²⁵ En una escena de *Teatro de guerra*, Sagastume y Jackson se besan en silencio durante varios segundos portando caretas de Galtieri y Thatcher respectivamente.

²⁶ El 2 de abril de 1982, Lou Armour fue retratado mientras salía de la Casa de Gobierno en Puerto Stanley con los brazos en alto como prisionero de guerra. Dicha foto circuló por la prensa mundial. Ver Gamarnik para un análisis de los sentidos y la circulación de esta foto.

Trabajos citados

Arias, Lola y Eliana Kan. “Lola Arias by Elianna Kan”. *BOMB*, 2014, no. 128, pp. 58-64.

- Blejmar, Jordana. "Autofictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Arias' *Minefield/Campo minado*". *Latin American Theatre Review*, vol. 50, núm. 2, 2017, pp. 103-123.
- Blejmar, Jordana y Cecilia Sosa. Editor's introduction. *Latin American Theatre Review*, no. 50, vol. 2, 2017, pp. 9-21.
- Bonino, Luis. "Masculinidad hegemónica e identidad masculina". *Dossier Feministas 6: Masculinitats:Deconstruccions. Mascarades*, no. 6, 2002, pp. 7-35.
- Bruzzone, Félix. "El arte de contar Malvinas: Lola Arias y la guerra de guerrillas". *Revista Anfibia*, revistaanfibia.com/ensayo/lola-arias-la-guerra-guerrillas.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge, 1993.
- Franco, Marina y Florencia Levin. "El pasado cercano en clave historiográfica". Marina Franco y Florencia Levín, comps. *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Paidós, 2007.
- Gamarnik, Cora. "La fotografía de prensa durante la guerra de Malvinas: la batalla por lo (in)visible". *Páginas*, año 7, no. 13, 2015, pp. 79-117.
- Guber, Rosana. *¿Por qué Malvinas? De la causa justa a la guerra absurda*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Eds., 2003.
- Lapoujade, David. *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Cactus, 2016.
- Lorenz, Federico. *Las guerras por Malvinas*. Edhasa, 2006.
- Perera, Verónica. "Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en *Campo Minado* de Lola Arias". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, no. 16, 2017, pp. 299-323.
- Segato, Rita. "Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia". Conferencia leída en la abertura del curso de verano sobre Violencia de Género. Universidad Complutense de Madrid, 30 jun. 2003, www.escuelamagistratura.gov.ar/images/uploads/estructura_vg-rita_segato.pdf.
- Sosa, Cecilia. "*Campo minado/Minefield*: War, Affect, and Vulnerability: A Spectacle of Intimate Power". *Theatre Research International*, vol. 42, núm. 2, 2017, pp. 179-189.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Paidós, 2000.
- Verzero, Lorena. "Representaciones afectivas/efectivas en Lola Arias: La memoria también puede funcionar como un campo minado". *Revista Conjunto*, no. 185, 2017, pp. 32-41.
- Werth, Brenda. "The Fantasy of the Real in Romina Paula's *Fauna*". *Latin American Theatre Review*, vol. 50, núm. 2, 2017, pp. 71-86.