

Cuerpo y teatro como territorios para representar lo real: *Museo Miguel Ángel Boezzio (1998)* de Federico León



Ricardo Dubatti

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo (UBA, FFyL, IAE).

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Buenos Aires, Argentina.
ricardo.dubatti@gmail.com

Resumen

Como espacio de la mirada, el teatro articula una óptica a través de la cual observa el mundo. Gracias al *convivio* y a su particular modo de producir pensamiento el arte dramático constituye un medio único para activar la memoria como trabajo en el contexto de la Posdictadura Argentina. Si bien la relación entre teatro y dictadura ha sido documentada, la Guerra de Malvinas no ha contado con la misma atención. La Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) marca un punto de quiebre en la historia, pero no puede reducirse al resultado del combate, por lo que continúa aconteciendo como trauma. Por tal motivo es relevante atender la Guerra de Malvinas desde el teatro: el análisis de los textos dramáticos aporta a la comprensión de las apropiaciones y también cómo han sido mirados los hechos de la guerra desde y a través del cuerpo teatral. En este artículo focalizo en el caso de *Museo Miguel Ángel Boezzio (1998)*, de Federico León con el fin de examinar cómo produce una lectura novedosa sobre la Guerra de Malvinas a partir de la presencia escénica de un excombatiente real en escena. Considerando esta figura y cómo problematiza los procesos de memoria, ficcionalización y recepción a través de la noción de «museo», afirmo que se trata de una poética de lo real, especialmente tras examinar la perspectiva teórica de José A. Sánchez.

Palabras clave:

Memoria
Representación
Posguerra
Guerra de Malvinas

The Body and the Theatre as Territories for Representation of the Real in *Museo Miguel Ángel Boezzio (1998)* by Federico León

Abstract

As a space of the gaze, the theater articulates an optic through which it observes the world. Thanks to the *convivio* and its particular way of producing thought, dramatic art constitutes a unique means to activate memory as work in the context of the Argentine Post-dictatorship. Although the relationship between theater and dictatorship has been documented, the Malvinas War has not received the same attention. The Malvinas War (April 2 – June 14, 1982) marks a turning point in history, but it cannot be reduced to the outcome

Keywords:

Memory
Representation
Postwar
Malvinas War

of the combat, so it continues to happen as a trauma. For this reason, it is relevant to attend to the Malvinas War from the point of view of the theater: the analysis of the dramatic texts contributes to the understanding of the appropriations and also how the facts of the war have been viewed from and through the theatrical body. In this article I focus on the case of *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), by Federico León, in order to examine how it produces a novel reading about the Malvinas War on the scenic presence of a real ex-combatant on stage. Considering this figure and how it problematizes the processes of memory, fictionalization and reception through the notion of “museum”, I affirm that it is a poetics of the real, especially after examining the theoretical perspective of José A. Sánchez.

Introducción

Como *theatron* o espacio de la mirada, el teatro articula una óptica singular a través de la cual observa el mundo. Gracias al convivio (J. Dubatti, 2012) y a su particular modo de producir pensamiento (Rozik, 2014), el arte dramático constituye un medio único para activar la memoria como trabajo (Jelin, 2002), especialmente en el contexto de los procesos de la Posdictadura en la Argentina. Si bien la relación entre teatro y dictadura ha sido documentada, la Guerra de Malvinas no ha contado con la misma atención. Debido a ello actualmente me hallo en proceso de acopio y sistematización de aquellos textos dramáticos que refieren a los hechos y efectos del conflicto bélico (R. Dubatti, 2017a; 2019a)¹

La Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) forma parte del entramado de la «anomalía argentina» (Godio y Mancuso, 2006). Así, como suceso único a lo largo del siglo XX la guerra reporta un enfrentamiento anticolonialista directo con el Reino Unido sobre la base de los reclamos de la Cuestión Malvinas (que anuda todos los cabos de la disputa por la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur). Al mismo tiempo, sin embargo, su ejecución se hace efectiva por acción del gobierno *de facto* del «Proceso de Reorganización Nacional» (1976-1983), signado por la violencia para-estatal. En base a la tensión «dilemática» (Rozitchner, 2015) entre ambos polos, «Malvinas» deviene un punto de quiebre (Guber, 2001; Lorenz, 2009) que cierra varios procesos históricos (como el ciclo de dictaduras que vive la Argentina entre 1930 y 1983), pero que al mismo tiempo continúa unos (la asimetría entre Buenos Aires y «el interior», por ejemplo) e inicia otros (los procesos de la Posguerra).²

Como sugiere lo antes dicho, la huella de la guerra no puede reducirse al resultado del combate. Por el contrario, numerosos factores complejizan los hechos: el simbolismo de la «causa justa», montado sobre un imaginario nacionalista (Mancuso, 2011, p. 63-84); la falta de un plan de contingencia ante la eventual respuesta británica (Balza, 2014), que causó el accionar aislado de las Tres Fuerzas y una fuerte improvisación, con buena parte de las tropas argentinas expuestas a duras condiciones; el brusco giro que genera en el continente la rendición, contada por medios de comunicación que unas semanas antes anticipaban el triunfo (Escudero, 1997); la falta de contención por parte de la sociedad y el Estado para los combatientes tras el conflicto (Lorenz, 2012); finalmente, la no resolución de la Cuestión Malvinas, proceso histórico extenso y supranacional dentro del cual se debe ubicar la guerra.

Como resultado la Guerra de Malvinas continúa aconteciendo hoy en día como trauma. Esto se manifiesta a través de una amplia variedad de miradas heterogéneas que rara vez coexisten de forma armoniosa y que dificultan la formulación de una lectura histórica orgánica. Sin embargo, tal multiplicidad (con sus desacuerdos y disensos) constituye una parte vital para la comprensión de la Guerra de Malvinas desde una perspectiva

1. Beca doctoral del CONICET *Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria*. Dirección de Hugo Mancuso, co-dirección de Mauricio Tossi.

2. El prefijo «pos» sugiere una doble lectura. Por un lado, la pos-guerra como lo que ocurre a continuación de la guerra. Por el otro, como aquello que acontece como resultado de ella. Así, los hechos de la historia reciente son enlazados con el presente a través de prácticas que no han dejado de ocurrir (Agamben, 2000). Considero que la tensión entre ambas lecturas del prefijo marca una clave para pensar la persistente memoria de la guerra.

social, cultural, política e histórica. Por tal motivo es relevante atender la Guerra de Malvinas desde el teatro: el análisis de los textos dramáticos aporta a la comprensión no solo de los modos en los que el teatro opera como ámbito de apropiaciones sino que también revela cómo han sido (y son aún hoy) mirados los hechos históricos de la guerra desde y a través del cuerpo teatral.

Propongo focalizar entonces sobre el caso de *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), de Federico León (Buenos Aires, 1975). Apunto a examinar de qué modo produce una lectura novedosa sobre la Guerra de Malvinas (especialmente para su época) a partir de la presencia escénica de un excombatiente real en escena. Considerando esta figura y cómo problematiza los procesos de memoria, ficcionalización y recepción a través de la noción de «museo», afirmo que se trata de una poética de lo real, en consonancia con la perspectiva teórica de José A. Sánchez (2013).

Teatro, texto y representación

En el marco de mi investigación, estudio los textos dramáticos como campo de apropiaciones. Roger Chartier (1992) entiende por representación aquellas «prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas» (p. 50). Se trata, en otras palabras, de textos donde los imaginarios sociales se condensan, donde «aquello que es real, en efecto, no es (o no solamente) la realidad que apunta el texto sino la forma misma en que lo enfoca dentro de la historicidad de su producción y la estrategia de su escritura» (p. 41). Así, la metáfora del arte establece un ámbito de verdad que permite al teatro observar el mundo desde su especificidad (el cuerpo en convivio), con el acento no solo en el contenido sino también en su semantización de la forma (Szondi, 1994).

Todo texto es *automodélico* (Lotman, 1996) y porta sus propias instrucciones de lectura. No obstante, dada su condición *dramática*, el texto teatral exige una praxis diferente a la de otras formas de literatura. Al asumir una potencial puesta en escena, esta clase de texto deviene portadora de matrices de representatividad (Ubersfeld, 1989, p. 16), un espesor de lenguajes en intercambio y combinación. Así, todo texto teatral articula sus propias marcas (explícitas o implícitas) de dirección, de actuación, de diseño espacial, de expectación, de convivio, entre otras. Leer teatro atentamente implica reconocer y activar estas matrices (incluso en aquellas piezas que se proponen socavar o disolver las convenciones del teatro).

Denomino «representaciones teatrales» a aquellos textos teatrales que deliberadamente operan como vehículo para la apropiación de bienes simbólicos en un contexto sociocultural dado. Esta definición, deliberadamente amplia, apunta a un ejercicio comparativo que contemple la heterogeneidad del corpus. Así, se entranan tanto los textos que priorizan lo que David Lescot (2001, p. 40-56) llama la «acción de guerra» (los hechos de la batalla) como los que toman el «estado de la guerra» (los efectos socio-políticos que genera). En tanto metáforas epistemológicas (Eco, 1984) las representaciones teatrales condensan imaginarios sociales sobre el pasado y el presente, al tiempo que las intervienen mediante su selección, combinación, cuestionamiento e incluso omisión.

A través del análisis sistemático de cada micropoética (objeto de estudio autónomo, portador de unas matrices únicas) se busca singularizar los rasgos principales de cada representación teatral. Una vez relevados, es posible establecer conjuntos macropoéticos que enlacen todos aquellos textos (por variados que puedan ser) del corpus «Guerra de Malvinas en el teatro». Como trabajo inductivo (J. Dubatti, 2012) que va de lo micro a lo macro y luego a lo abstracto, este acercamiento apunta finalmente a una interpretación

archipoética, abstracta, que opera como historia de tercer grado. De este modo, la representación teatral ofrece un soporte donde contener la abstracción de primer grado de la historia fáctica y la de segundo de los imaginarios sociales (Baczko, 1991).

Sobre estas bases teóricas propongo analizar *Museo Miguel Ángel Boezzio*,³ pieza que se estrena el 5 de diciembre de 1998 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El espectáculo se crea como parte de la tercera edición de Proyecto Museos, ciclo coordinado por Vivi Tellas, cuyo objetivo era producir un acontecimiento teatral sobre la base del estímulo producido por un museo «no artístico». Federico León visita el Museo Nacional Aeronáutico y tras recorrer la sección dedicada a la Guerra de Malvinas decide trabajar sobre esa experiencia, especialmente movido al ver cómo la derrota era presentada a través de «proezas» (León, 2005, p. 64-65).⁴

En el presente artículo me baso sobre el texto escénico (J. Dubatti, 2009, p. 4) que se desprende del registro filmico de la función del 6 de diciembre de 1998 (facilitado por el director). Al contraponer este material con el breve guion publicado (León, 2005) se destaca la presencia de tres «secuencias» que organizan el espectáculo y que permiten seguir las experiencias de posguerra de Miguel Angel Boezzio, ex aviador, cuya vida ha sido marcada por la guerra.

Museo Miguel Angel Boezzio inicia con el protagonista recibiendo al público. Una vez acomodado el auditorio, Boezzio sube al escenario y comienza su «conferencia». Durante esta primera secuencia, Boezzio (sentado detrás de un escritorio y vestido de civil, ya que quemó su uniforme) cuenta directamente a público (alumbrado con luz de sala) sobre su vida. Su relato es fragmentario, apoyado por documentos y certificados que Boezzio muestra para avalar lo que cuenta. Sin embargo, la guerra no aparece como territorio de heroísmo: su historia se basa en hechos cotidianos (trabajar en el restaurante Chichilo's; actuar en filmes de psicocine; pasar un tiempo considerable en el Hospital Neuropsiquiátrico Borda; completar un curso de playero de estación de servicio, entre otros). La guerra resuena como un vago eco, tapado por un Boezzio que presume sus «proezas» cotidianas. La gran excepción a esto es el relato del suicidio de Florencia, su novia, a causa de un error burocrático que da a Boezzio por caído en combate. La segunda secuencia inicia cuando las luces bajan, ahora siguiendo las convenciones del teatro (público a oscuras, iluminación escénica, énfasis en el trabajo poético corporal) y la acción se centra en el recitado de un poema que Boezzio dedica a Florencia. Una nueva transición inicia la secuencia tercera, siguiendo el formato de una exposición. Boezzio sale de escena y las luces de sala vuelven a subir. A ambos lados del auditorio se revelan los documentos que el ex aviador mostró antes, mientras se oye un diálogo grabado entre León y él, donde comenta algunos aspectos de su «museo». Sin instrucciones precisas, el público podía retirarse, permanecer sentado o bien acercarse a leer los documentos. Una vez concluida la grabación, Boezzio despidió al público.

Como es posible notar a partir de esta breve descripción (y como mostraré en los apartados siguientes), la obra de León produce espacio / «museo» que reúne diferentes modos de narrar. El interés radicaba en el «estado de la guerra» (Lescot, 2001, p. 40-56), en sus efectos sobre la vida de Boezzio. El museo de Boezzio (o mejor aún, Boezzio como museo) implicaba entonces un dispositivo que partía de su experiencia real de la posguerra como zona de estímulo. Lo real aparece entonces como desborde que problematiza ese museo y su relato.

3. Ficha artístico-técnica: actor: Miguel Ángel Boezzio; diseño de luces: Alejandro Le Roux; diseño de sonido: Nicolás Varchausky; fotografía: Guillermo Arengo; asistencia de dirección: Jimena Anganuzzi; dirección: Federico León.

4. En un trabajo reciente (R. Dubatti, 2019b) he desarrollado algunos de los aspectos más relevantes vinculados con la génesis de la pieza, por lo que remito al mismo.

Lo real como desborde

Desde mediados del siglo XX se produce una progresiva mediatización de la cotidianidad que transforma la vida social en «una inmensa acumulación de *espectáculos*» (Debord, 1999: 4) y simulacros. Como resultado, la realidad se vuelve evasiva, inaprehensible. Siguiendo estas ideas José A. Sánchez (2013) afirma que en este tiempo el arte ha buscado «confrontar con lo real» y que «esa necesidad ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en relatos verbales o visuales, que no (...) renuncian a la comprensión de la complejidad» (p.15). Sánchez a su vez remarca que estas propuestas denotan «iniciativas de intervención sobre lo real» (p.15) que apuntan a alterar el rol del espectador y / o del espacio. Detrás de estas nociones el teórico ve una concepción posmoderna arraigada sobre las nociones de lo real reducido al sujeto, de la pérdida de la intersubjetividad, de la radicalización de las prácticas solipsistas y de la reducción del sentido histórico.

La mediatización producto del desarrollo cada vez más vertiginoso de la tecnología genera para Sánchez «la sustitución de la organización social y la acción colectiva por un *hecho social alucinatorio*» (2012, p.79; énfasis en el original). Las prácticas de lo real abren así una vía de confrontación que toma al cuerpo como herramienta central para socavar los patrones de alienantes de la sociedad del espectáculo, para cuestionar los límites de la representación y para «comunicar lo incommunicable» (Debord, 1999, p. 158). Esto implica desplazar las prácticas artísticas hacia el terreno del arte relacional (Bourriaud, 1998), donde la espectacularización de la vida finalmente absorbe al espectador dentro de las prácticas internas del propio espectáculo.⁵

Sánchez entiende entonces la concepción relacional de lo escénico desde dos modalidades. Por un lado, desde la delimitación de un espacio y momentos de sociabilidad. Por el otro, a partir de la creación de «objetos productores de sociabilidad» (2013, p. 276). Así, las prácticas de lo real devienen una resistencia a los modelos hegemónicos de relación y sociabilidad en tanto ofrecen perspectivas alternativas. No se trata de romper con lo espectacular y lo objetual, sino de tomar estos elementos como punto de partida para la generación de acción (*ibidem*, p. 278).⁶

Una poética de lo real

Al hacer referencia a la producción teatral / plástica / performática de Romeo Castellucci, Sánchez asevera que

(...) la representación que se niega a sí misma, pero que se ofrece como alternativa a la realidad decepcionante, hace posible la aparición de lo real, en los pliegues, en los huecos momentáneamente abiertos entre el objeto y su imagen y, sobre todo, entre la imagen y la materialidad —orgánica— que la sustenta (2013, p. 162).

Esta afirmación sintetiza algunos de los elementos que me interesan de *Museo Miguel Ángel Boezio*, obra que propone una *poética de lo real*. Como he señalado en un artículo previo (R. Dubatti, 2019c), lo real como desborde / pérdida —en tanto aquello que ocurrió y ya no es posible recuperar, pero también como aquello incapturable que sigue fugándose en el presente— socava la confianza producida por la razón e introduce una serie de interrogantes que ponen en tela de juicio cómo el espectador se relaciona con la escena, cómo percibe e interpreta.

La presencia del cuerpo de Boezio (como ex aviador real de Malvinas) imprime en el espectáculo un primer ángulo doble de lo real. Por un lado, León prioriza las experiencias personales de Boezio como contenido de la pieza, gesto micropolítico que

5. De acuerdo con Bourriaud, «la esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos» (1998, p. 10). Para Sánchez (2013), en tal desplazamiento la obra de arte «carece de esencia, no es un objeto sino más bien una “duración”, el tiempo en el que se produce el encuentro» (p. 275). Así, lo relación se conecta con lo performativo y con prácticas liminales que borran los límites de las disciplinas, de modo análogo a como hace León con el teatro y el museo.

6. Sánchez propone una teoría deliberadamente amplia con el fin de entramar diversas concepciones estéticas de las últimas décadas, no solo teatrales sino también del cine y la performance. Si bien priorizo su síntesis de los hechos del último siglo, considero otras propuestas (que Sánchez retoma de forma más o menos explícita) como la teoría de la performance de Schechner (2000), el teatro de la experiencia de Cornago Bernal (2006) o el teatro posdramático de Lehmann (2013), por nombrar algunas de las más importantes.

cuestiona la idea del teatro como construcción puramente ficcional y racionalmente estructurada. Por el otro, la guerra, con su subsecuente carga simbólica, es puesta como trasfondo histórico y macropolítico que establece una serie de expectativas sobre lo que implica hablar de la guerra. Estos ángulos que forman la base de la propuesta se potencian a su vez por una combinación singular de procedimientos.

En primer lugar, la obra de León produce un acercamiento con el espectador y para ello parte de la estructura del monólogo (incluso durante la entrevista de la tercera secuencia, donde Boezzio elige qué contesta y acapara la palabra). Laura Fobbio (2009, p.13) sugiere que el monólogo interpela al espectador y lo introduce en la historia a través de una contigüidad. A su vez, el contenido autobiográfico del monólogo invita al espectador a tomar a Boezzio como potencial testigo (Cornago Bernal, 2012) de la guerra. En este cruce, el público y ex aviador quedan en planos contiguos (especialmente durante la conferencia), a la manera de la relación que se produce en el museo entre objeto expuesto y visitante (O'Neill, 2013, p. 261): el dispositivo distancia, pero deja en claro un trasfondo histórico compartido.

Al establecerse la obra como «museo» mediante el título de la obra y las palabras de su protagonista, el espectador no puede ignorar las «propiedades educativas» (Jacobi y Denise, 2013, p. 139) habitualmente atribuidas al ámbito museístico.⁷ Así, si teatro y museo⁸ comparten la necesidad de una *storyline* o línea narrativa (Eidelman y Roustan, 2013, p. 23) que unifica el trayecto y que articula una causalidad lógica (más o menos consciente), el espectador es impulsado a desear que la experiencia imposible del testigo le sea transmitida. «Malvinas», como hecho traumático donde los valores se trastocan (Lorenz, 2012), solo despliega más interrogantes.⁹

Sin embargo, la pieza activa estas expectativas del espectador para luego no satisfacerlas, en tanto su protagonista responde a unos intereses propios, reales en tanto resisten la espectacularización. Boezzio asume literalmente el paso de una historia institucional —como la del Museo Nacional Aeronáutico— a una particular: no muestra condecoraciones, no describe campos de batalla ni presenta memorabilia de la guerra. En oposición a la expectativa de los testimonios de guerra, el ex aviador se limita a narrar sus proezas de posguerra. Se anteponen así guerra y vida cotidiana, lo excepcional y lo común, lo espectacular y lo real

El acto de estimular estas expectativas, pero trastocando su relevancia se monta a su vez en el juego con los diferentes modos de narrar. Con el monólogo como constante, las tres secuencias ponen la mirada del espectador sobre las convenciones del dispositivo, cómo se narra y, especialmente, cómo se (re)acciona: con el auditorio iluminado, la conferencia exige un trabajo expectatorial pasivo / intelectual; el teatro «convencional», con el público a oscuras, solicita una recepción pasiva / emotiva; finalmente, la exposición en la sala dicta una recepción activa / abierta. Este cambio constante de coordenadas pone en evidencia el carácter convencionalizado de la expectación y ataca la aparente «naturalidad» de la representación.

Finalmente, es significativo el hecho de que Boezzio no sea un actor profesional. Se adiciona así otra doble capa de espesor. Por un lado, se incorpora una lógica actoral distanciada de la lógica «convencional» del actor profesional, lo que implica un modo de pensar y actuar excéntrico, des-centrado. Por el otro, se agrega lo real de la improvisación como amenaza hacia lo fijado, en tanto Boezzio era dirigido en tiempo real por León (gracias a un aparato que el exsoldado llevaba en el oído) para no alterar el orden ni olvidar ninguna sección del guion.

La combinación singular de estos procedimientos posicionan la mirada sobre la labor del espectador entendida como actividad y como acto de reconocimiento de un sujeto otro. Como sugiere Marco De Marinis (2005)

7. Además del carácter narrativo, Trastoy (2006) observa que teatro y museo comparten «el placer de la exhibición y la contemplación; [el objetivo de] atesorar la memoria y el pasado; el deseo de democratizar el acceso a los bienes culturales; la voluntad de educar y entretener con métodos no tradicionales» (p. 5).

8. Priorizo aquí la concepción de museo originada en Francia a fines de la década de 1940, en tanto es la noción con la que Tellas (2001) y León (2005) identifican a todo museo «convencional». Para una lectura sobre la historia de estas concepciones y cambios, remito a Eidelman y Roustan (2013).

9. Es relevante que el protagonista sea un aviador. La Fuerza Aérea desempeña un papel destacado en su bautismo de fuego. Así, la figura de Boezzio abre hipótesis de lectura que pueden remitir tanto al heroísmo como al dramatismo.

(...) el teatro puede entrenarnos para este doble, simultáneo y sólo aparentemente contradictorio gesto teórico y, por lo tanto, volverse un gran gimnasio para la aceptación del otro como tal. Con la condición, sin embargo, de plantearse no ya como «espejo de la realidad», sino, de manera diferente, como «doble de cultura», es decir —precisamente— como viaje hacia y dentro de sí mismo, o más exactamente como «trabajo de sí» (p. 188).

La expectación teatral como acción en sí misma introduce y refuerza el trabajo meta-reflexivo que se proyecta hacia afuera del acontecimiento artístico. Así, posibilita indagar simultáneamente sobre la propia identidad y sobre los gestos de teatralidad —en un sentido antropológico— que se construyen socialmente, instaurando una zona de estímulo que lleva a preguntarse empáticamente por el verdadero sentido de la experiencia de Boezzio

Continuando con De Marinis, la recepción teatral es *bidimensional* en tanto consta de «una manipulación del espectador por parte del espectáculo» y, al mismo tiempo, «una activa participación del espectador» (2005, p.116-117). Así, *Museo Miguel Ángel Boezzio* debe ser pensado como un «espectáculo abierto», donde «el autor no prevé un trabajo receptivo rígidamente prefijado, sino —salvando las ineludibles constricciones textuales— decide dejar una libertad muy amplia al espectador» (ibidem, p.119). La tensión deliberadamente no resuelta del espectáculo obliga entonces al espectador a exigir sus competencias teatrales y sociales con el fin de extraer conclusiones.

Museo, teatro y fricciones

En términos de Vivi Tellas (2001), la institución museo (al menos en su vertiente que prioriza la *storyline*) implica una suspensión de la historia. Su *modus operandi* consiste en escindir objetos de su contexto histórico específico para re-posicionarlos en un ámbito separado, aparentemente neutro y racional pero que responde a una interpretación externa dada por natural. Hayden White (2010) lee en este enfoque una concepción moderna de la historia, ya que «la historia tradicional —como la tradición misma— se basa en una creencia fundamentalista en la “fijeza de los textos”» (p. 159-160). En contraste,

(...) para los textualistas posmodernistas, el texto es un tejido de tropos y figuras, «un artefacto que se autoconsume» y que siempre oscurece lo que parece querer revelar, que deshace al nivel figurativo de la enunciación lo que parece estar diciendo a nivel literal y viceversa, y termina presentándose a sí mismo como una especie de «libre-juego» sin fin que no reconoce ni a la lógica ni al racionalismo como su maestro, (...) si la fijeza de los textos es negada, entonces también debe ser negada la fijeza de la supuesta línea que existe entre las visiones ideológicas y objetivas de la realidad histórica (p. 160).

Así, el pensamiento posmodernista «libera al evento histórico de las persuasiones domesticadoras de “la trama”, anulando a “la trama” misma» (White, 2010, p.144).

Si consideramos que White entiende por «trama» la necesidad de cohesión y organización realista que la literatura y la historia desarrollan durante el siglo XIX (*idem*), se introduce un doble acto crítico. Por un lado, a través de la presencia de «lo real» se expande horizontalmente el alcance del evento histórico, ampliando el espectro de análisis. Por el otro, «se revela su profundidad, mostrando cuántas capas de significado oculta, cuán lábiles son sus pulsiones, cuán resistente es a la concreción» (*idem*).

Leídos en estos términos, museo y teatro (en sus perspectivas más conservadoras de la «trama») devienen territorio de escisión y fijación, fuera de la historia.

No obstante, el convivio producido por el cuerpo de Boezzio disloca simultáneamente la ilusión ficcional del museo y del teatro, así como sus ritos sociales. Eidelman y Roustán afirman que «la visita [al museo] lleva la marca de las interacciones sociales» (2013, p. 41), ya que

(...) la visita es una experiencia social (...), es decir que da sentido y unidad a prácticas dominadas por un principio de heterogeneidad. Los horizontes de expectativas de los visitantes y las posturas que adoptan durante la visita muestran que, en el museo, la identidad de los individuos está constantemente puesta a prueba por la reflexividad (*idem*).

Si estas afirmaciones son ciertas para el museo, también lo son para el teatro. Se anudan entonces los actos de interpretación (y jerarquización) que operan como *dramaturgia pública* (Bennett, 1995, p. 60) en el ámbito del museo y se proyectan hacia la teatralidad social. León focaliza sobre el acto de fijación que realizan el teatro y el museo (al menos en sus concepciones más «convencionales») para cuestionarlo a través de un distanciamiento que revela su condición de constructo, de práctica en realidad anclada en la historia.

Allí radica una clave de lectura de la pieza. Alan Pauls afirma que León concibe el museo como «asilo de lo *ex...*» (*apud* Tellas, 2001, s/p; énfasis en el original), idea que se potencia al pensar este «museo» como un ámbito *vivo*, anclado en el presente real del acontecimiento convivial. El museo-teatro que León trae (ya no cerrado sobre su trama y su lógica interna) prioriza el carácter actual, *presente*, de *ex* combatiente de su protagonista. Así, el objetivo deviene en el estímulo ya no de memoria sino de memorias (en plural) en el espectador y entre los espectadores, a través de un protagonista que no se halla en el pasado o fuera de la historia, sino inserto en el presente.

Sin embargo, el espectador no puede confiar en la historia como conjunto de hechos fácticos transparentes, puesto que cuenta solo con la palabra, los documentos y el cuerpo de Boezzio. Así, el (potencial) cuerpo testigo de Boezzio trae lo real de la guerra, pero también trae el desborde, que se fuga por las grietas de las pequeñas inconsistencias que reportan preguntas imposibles de clausurar: ¿Cómo pensar aquello que se está contando? ¿Se debe reclamar coherencia en el discurso de una persona? Como intérprete, ¿qué se debe priorizar ante un discurso contradictorio? Finalmente, un interrogante incómodo, ¿Boezzio estuvo realmente en la guerra?

Quizás el modo de cortar este nudo gordiano se halle en las célebres palabras de Tomás Abraham: «si la historia de Miguel Ángel Boezzio es verdad, no lo sé. No sé si es verdad, sé que es real» (1999, p. 16). Dicho de otro modo, no hay forma de saber con absoluta certeza si lo que Boezzio cuenta es cierto, pero cobra un carácter de real al momento en que produce efectos que oponen resistencia a la fijeza de los textos teatrales, museísticos e históricos. Lo real vuelve a tomar la escena, esta vez a través de los afectos como experiencia no verbal, imposible de transcribir o traducir de forma totalmente satisfactoria.

Ante todo lo expuesto, la Guerra de Malvinas aparece en *Museo Miguel Ángel Boezzio* como un eco trágico del pasado que altera el presente de su protagonista en múltiples niveles: físico —con el presunto cambio de partes del cuerpo por piezas «biónicas»—; psicológico —la internación en el Borda—; y emocional —el duelo por Florencia—. Así, la guerra es analizada desde una perspectiva ex-céntrica, ya no con el eje de las Islas en el pasado, sino sobre los ejes del cuerpo de Boezzio como campo de batalla en el

presente. Se establece así una memoria *ejemplar* (Todorov, 2000), herramienta abierta a comprender otras memorias de la guerra y de la historia, en tanto reconoce matices y disensos, opuesta a la memoria *literal* del museo «convencional», que responde a intereses particulares y propone una lectura de los acontecimientos cerrada, «tal como ocurrieron».

La obra problematiza instancias microhistóricas, macrohistóricas y metahistóricas. Las vivencias particulares de Boezzio (aceptadas como unas entre muchas otras) invitan a re-examinar la vida cotidiana del ex aviador, pero también a expandir tales reflexiones para contemplar la situación de los otros excombatientes en la posguerra. Finalmente, como poética de lo real, formula una tensión no resuelta que reclama una mirada crítica sobre la historia como disciplina que construye un texto fijado, lógico y clausurado (White, 2010). El espectador es empujado entonces a notar su propia tendencia a necesitar la seguridad de esos usos cotidianos del relato.

Al construir este dispositivo (y en contraste con las críticas que recibe el posmodernismo por cierta tendencia a relativizar la historia), León propone un teatro de estímulo con el fin de traer a escena la experiencia de los excombatientes en el presente. Su objetivo no es relativizar su agencia, sino por el contrario reforzarla. León ofrece un espacio abierto para comprender empáticamente los afectos de la guerra, opuesto al típicamente épico, clausurado. Dislocar ese relato implicar (re)incorporar a los excombatientes como algo más que simples *ex...*, implica sumar no solo sus voces sino también sus contradicciones (constitutivas de todo lo real).

León y Boezzio abren así un espacio novedoso en las representaciones de la Guerra de Malvinas. Al poner a un exsoldado real en escena recuperan no solo las voces y las experiencias de los soldados, sino que piensan el cuerpo como campo de batalla. Si una década antes *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988), de Vicente Zito Lema, incorporaba poéticamente la voz de un excombatiente real,¹⁰ con *Museo Miguel Ángel Boezzio* se traen a escena no solo el cuerpo del exsoldado —presente luego en obras como *Silencio ficticio* (2010), del excombatiente Andrés Fernández Cabral,¹¹ o *Campo Mina-do* (2016), de Lola Arias, que incluye exsoldados argentinos y británicos— sino también sus contracciones y fragilidades —exploradas en textos como *Trasunmanto* (2004), de Juan Pablo Santilli, o *Todos vivos* (2015), de Marcos Perearnau—. Esto marca un sendero intermedio entre los relatos de lamento y de exaltación nacionalista (Blanco, Imperatore y Kohan, 1993), abierto a lecturas que no buscan confirmar conocimientos históricos sino estimular una reflexión activa sobre los relatos históricos.

10. Relación desarrollada en R. Dubatti (2017b; 2018).

11. Pieza estudiada en un artículo de próxima publicación (R. Dubatti, 2019d).

A modo de conclusión

Museo Miguel Ángel Boezzio articula una verdadera poética de lo real debido a que incorpora lo real desde múltiples ángulos como medio de cuestionamiento de la textualidad totalizadora moderna (entendida como clausura de los hechos históricos a través de la lógica de la razón). La presencia en escena de un cuerpo real potencialmente testigo de los hechos «no decibles» (Mancuso, 2010, p. 226-227), imposible de transcribir, transforma al teatro en un acto de resistencia e invitan a contemplar las implicancias de una memoria activa. Esto marca el carácter innovador de la obra de León dentro del corpus de la guerra, en tanto inicia una tendencia para pensar los hechos históricos.

Así, en un gesto micropolítico se desplaza el eje desde lo institucional —el Museo Aero-náutico Nacional— hacia lo particular —Boezzio— con el fin de cuestionar y repensar cómo se configuran tanto la vida cotidiana como la historia. El teatro deviene así en un hecho específico capaz de retomar y desmontar los problemas sociales resultantes de la

Guerra de Malvinas, al tiempo que permite reflexionar sobre las relaciones (y tensiones) entre relato, ficción, memoria e historia. Pensar la guerra de Malvinas es —como sugiere el título del libro de Federico Lorenz (2012)— pensar «las guerras por Malvinas».

Referencias

- » Abraham, T. (1999). El teatro menor de Federico León. *El Amante*, (82), 16-17.
- » Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- » Baczkó, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Balza, M. (2014). *Malvinas. Gesta e incompetencia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- » Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum. History, theory, politics*. Nueva York: Routledge.
- » Blanco, O., Imperatore, A. y Kohan, M. (1993). Transhumantes de neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas. *Espacios*, (13), 82-86.
- » Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du réel.
- » Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- » Cornago Bernal, O. (2006). Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea. *Iberoamericana*, (21), 71-90.
- » _____ (2012). Alegorías de la actuación: el actor como testigo. *Acotaciones*, (28), 55-74.
- » De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- » Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- » Dubatti, J. (2009). Otro concepto de dramaturgia. *Agenda Cultural Alma Máter*, (158), s/p. Recuperado de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/2215>
- » _____ (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- » Dubatti, R. (2017a). Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra. En R. Dubatti (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (pp. 7-26). Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- » _____ (2017b) *Gurka (un frío como el agua, seco)* de Vicente Zito Lema: delirio, confinamiento y represión social institucionalizada. En R. Mirza (comp.) *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad* (pp. 123-138). Montevideo: Universidad Nacional de la República.
- » _____ (2018). Para la génesis de *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema: periodismo y dramaturgia liminalizados por la Antropología Teatral Poética. *Panambí* (6), 79-96. Doi; <https://doi.org/10.22370/panambi.o.6.1112>
- » _____ (2019a). *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- » _____ (2019b). La Guerra de Malvinas en primera persona: Museo Miguel Ángel Boezio (1998) de Federico León. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76059>

- » _____ (2019c). Prácticas de lo real y teatro (en relación a la Guerra de Malvinas). En J. Dubatti, (coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- » _____ (2019d). La Guerra de Malvinas (1982) en el teatro patagónico: Silencio ficticio (2010) de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso. En M. Garrido (dir.) *X Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia*. Neuquén: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue. (En prensa.)
- » Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- » Eidelman, J. y Roustan, M. (2013). Introducción. Estudios de públicos: investigación básica, elección de políticas y apuestas operativas. En J. Eidelman, M. Roustan y B. Goldstein (comps.). *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra* (pp. 21-46). Buenos Aires: Ariel.
- » Escudero, L. (1997). *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Barcelona: Gedisa.
- » Fobbio, L. (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba: Comunicarte.
- » Godio, J. y Mancuso, H. (2006). *La anomalía argentina. De la tierra prometida a los laberintos de la frustración*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- » Guber, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Jacobi, D. y Denise, F. (2013). La concurrencia al patrimonio antiguo en Arlés: públicos, visitantes de monumentos y visitantes de museos. En J. Eidelman, M. Roustan, y B. Goldstein (comps.) *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra* (pp. 129-141). Buenos Aires: Ariel.
- » Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- » Lehmann, H.T. (2013). *Teatro Posdramático*. México DF: Paso de Gato.
- » León, F. (2005). *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Lescot, D. (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Belfort: Circé.
- » Lorenz, F. (2009). *Malvinas. Una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- » _____ (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- » Lotman, Y. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra / Univeristat de Valencia.
- » Mancuso, H. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: SB.
- » _____ (2011). Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra. En F. Mallimaci y H. Cuchetti (comps.) *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa* (pp. 63-84). Buenos Aires: Gorla.
- » O'Neill, M.C. (2013). ¿Cada visita a una exposición es única? La recepción de cuatro exposiciones en las galerías nacionales del Grand Palais. En En J. Eidelman, M. Roustan, y B. Goldstein (comps.) *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra* (pp. 257-271). Buenos Aires: Ariel.
- » Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro*. Buenos Aires: Colihue.
- » Rozitchner, L. (2015). *Las Malvinas: de la guerra "sucía" a la guerra "limpia"*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

- » Sánchez, J. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México DF: Paso de Gato.
- » Schechner, R. (2000). *Performance. Teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- » Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa de lo trágico*. Madrid: Destino.
- » Tellas, V. (2001). *Proyecto Museos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- » Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- » Trastoy, B. (2006). El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea. *Orbis Tertius*, 11 (12), 1-8. Recuperado de: https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a22/pdf_93
- » Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia.
- » White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.

