



Cuadernos del CILHA n 35 – 2021 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 internacional

Recibido: 30/06/2021 Aprobado: 12/11/2021 | pp. 1-22



El giro performativo en las representaciones teatrales de la Guerra de Malvinas (1982): *Museo Miguel Angel Boezzio* (1998), de Federico León

The performative turn in the theatrical representations of the Malvinas War (1982): Museo Miguel Angel Boezzio (1998), de Federico León

Ricardo Dubatti

[Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas](#)

[Universidad de Buenos Aires](#)

[Instituto de Artes del Espectáculo](#)

ricardo.dubatti@gmail.com

Argentina

Resumen:

Pese a su brevedad, la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) constituye un acontecimiento histórico (Badiou, 2015) que introduce un campo simbólico novedoso vigente aún hoy en los imaginarios sociales y sus apropiaciones (Chartier, 1992, 2007). Esta presencia es nítida en el teatro, como lo evidencia el extenso corpus producido prácticamente desde el comienzo de la posguerra (2020). Dentro de este conjunto, una obra marca un giro performativo: *Museo Miguel Angel Boezzio* (1998), de Federico León. Inspirado en el Museo Nacional de Aeronáutica, el valor de este espectáculo radica no solo en su potencia escénica sino en que da voz a un ex piloto real que narra en primera persona sus vivencias. A través de su cuerpo, opaco, liminal y autoficcional, Boezzio

deviene un campo de batalla que abre el camino para que otros espectáculos exploren Malvinas desde la mirada crítica de la performance.

Palabras clave: Convivio, Memoria, Posguerra.

Abstract:

Despite its brevity, the Malvinas War (April 2 - June 14, 1982) constitutes a historical event (Badiou, 2015) that introduces a new symbolic field still in force today in social imaginaries and their appropriations (Chartier, 1992, 2007). This presence is clear in the theater, as evidenced by the extensive corpus produced practically since the beginning of the postwar period (2020). Within this set, a work marks a performative turn: *Museo Miguel Angel Boezzio* (1998), by Federico León. Inspired by the National Museum of Aeronautics, the value of this show lies not only in its scenic power but also in that it gives voice to a real former pilot who narrates his experiences in the first person. Through his body, opaque, liminal and self-fictional, Boezzio becomes a battlefield that opens the way for other shows to explore Malvinas from the critical point of view of performance.

Keywords: Convivio, Memory, Postwar.

Pese a su brevedad, la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) constituye un acontecimiento histórico (Badiou, 2015) que introduce un campo simbólico novedoso vigente aún hoy en los imaginarios sociales y sus apropiaciones (Chartier, 1992, 2007). Desde una perspectiva política, la guerra representa para la historia reciente de la Argentina un punto de inflexión que marca la última gran acción del régimen *de facto* llamado “Proceso de Reorganización Nacional”. Si bien la Junta Militar ya experimentaba múltiples presiones (especialmente económicas y políticas), la guerra introduce un giro fundamental: la salida por colapso de los militares. Sin embargo, a nivel cultural, la guerra también opera un vuelco, en tanto coloca a las experiencias de la guerra en un nuevo territorio simbólico, reconfigurando la “Cuestión Malvinas” como una parte central de los imaginarios sociales.

Esto es fácil de comprobar. Simplemente con salir de casa, el lector encontrará por todas partes representaciones de las Islas Malvinas, presentadas a través de toda clase de manifestaciones: murales conmemorativos, tatuajes, monumentos y reconocimientos en el espacio público, nombres de marcas, infografía oficial del Estado, etc. Si bien las islas ya eran consideradas como una parte relevante de la identidad argentina antes de la guerra, especialmente a través de su promesa de recuperar la



presunta unidad nacional original perdida / arrebatada (Guber, 2001), el confrontamiento con el Reino Unido produce un doble proceso, impone un silencio social y estatal espeso al tiempo que potencia la “Promesa Malvinas” y profundiza su espesor simbólico.

Tal impacto se replica en una bibliografía notoriamente extensa que toma a la guerra desde una infinidad de ángulos posibles. Desde testimonios del combate hasta análisis de las batallas, pasando por las relaciones diplomáticas, las “tramas secretas” del poder y las respuestas de los diferentes países involucrados directamente (o no) en el combate. Dentro de este conjunto heterogéneo, el arte ha aportado un importante caudal de representaciones de toda clase (música, poesía, cine, narrativa, humor gráfico, etc.). También ha tenido algunas investigaciones académicas destacadas, especialmente las centradas en el campo de la narrativa y del cine. Sin embargo, uno que apenas ha empezado a ser explorado es el terreno del arte dramático.

Si bien el teatro ha gozado de una mirada menos atenta hacia sus apropiaciones de los hechos de la guerra, es necesario aclarar que probablemente se trata de uno de los territorios artísticos que más extensamente ha explorado las problemáticas de la guerra, contando hasta el momento con más de cien casos de estudio (Dubatti, 2020a). El teatro comienza a pensar la Guerra de Malvinas y sus efectos ya en 1982, a tan solo unos meses de concluido el conflicto y persiste en su indagación a casi cuarenta años de terminada la guerra.

En el presente trabajo propongo examinar entonces un caso ejemplar dentro de este conjunto, *Museo Miguel Ángel Boezio* (1998), de Federico León. Este trabajo marca el inicio de un modo de trabajo que se acerca hacia la performance, especialmente entendida como fenómeno liminal. No obstante, antes de examinar algunas de las claves de su poética, haré una breve presentación del contexto cultural del teatro en el cual debe ser pensado este icónico trabajo de León.

Las apropiaciones del teatro

En la investigación que realizo, parto de una hipótesis basal: el teatro ha construido una mirada singular, particular, única frente a toda otra disciplina, de los hechos de la Guerra de Malvinas. Ahora bien, indagar cómo el teatro ha hablado, interrogado e

imaginado al conflicto bélico implica examinar de qué maneras se ha apropiado de los acontecimientos históricos, cómo los ha leído, recordado e incluso omitido. Como punto de partida hallamos entonces la noción de representación. Roger Chartier define a las representaciones como “las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (1992, p. 50). Esto nos ofrece un punto de partida.

A través de la rica producción de Chartier, encontramos múltiples observaciones de las que podemos apropiarnos como medio para pensar de forma más específica no solo la producción teatral como resultado sino también cómo proceso de articulación de dichas producciones. Este eje constituye una clave para Chartier (p. 41), que advierte que debemos contemplar no solo qué se dice si no cómo, desde que posicionamientos y con qué objetivos en mente (2007, pp. 62-63). Nosotros podemos incluso agregar la importancia de considerar cómo opera a nivel pragmático, especialmente desde los desajustes que se producen (o no) entre esos objetivos y sus resultados. Pensar en representaciones implica entonces atender la multiplicidad de formas simbólicas que se desplazan en unas coordenadas singulares.

Hallamos así una serie de rasgos clave. En primer lugar, las representaciones abren un corpus diverso y complejo al conectar en un mismo conjunto fenómenos que quizás comparten unos pocos rasgos comunes pero que dialogan al compartir una disciplina artística o un objetivo común. De este modo, es posible hacer lecturas cruzadas de diferentes artes e incluso conectarlas con representaciones que exceden al arte. En segundo lugar, las representaciones implican una ausencia que se vuelve a hacer presente. Esto es crucial para reflexionar sobre los hechos del pasado, plano temporal otro que siempre leemos desde el presente bajo unas condiciones dadas (Ricoeur, 2013). Por último, las representaciones imponen una distancia creativa, especialmente valiosa en el campo del arte. Así, no es necesario trabajar sobre la reproducción fáctica, dura, de los hechos históricos, sino que se abre un hueco para los aportes de la *poiésis*.

Me interesa reconceptualizar estas ideas de Chartier para transformarlas en un concepto aplicado de forma particular al teatro. Llamo entonces *representaciones teatrales* a cierto tipo específico de apropiaciones, las teatrales, hechas de forma voluntaria o deliberada y signadas por un modo singular de construcción, abierto a la



diversidad de poéticas, pero siempre girando en torno a los rasgos fundantes del teatro-matriz (Dubatti, 2020). Tales rasgos implican su propio conjunto de posibilidades y limitaciones particulares y no se limitan a lo textual sino que abarcan también a los lenguajes escénicos. En este sentido, bajo la doble cara de las apropiaciones del teatro pondremos en relación los textos dramáticos y / o espectáculos entendidos como producto, pero también como proceso. Esta relación dialéctica nos ayudará a comprender mejor cómo el teatro produce una historia de la guerra y la reescribe al mismo tiempo.

¿Por qué pensar las representaciones desde el teatro? Si seguimos a Jorge Dubatti (2016, p. 11), entendemos como teatro a “todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectativa. El teatro puede incluir elementos tecnológicos [...] pero no puede renunciar al convivio, a la presencia aurática productora de *poíesis*”. Esto significa que el teatro requiere por lo menos un actor y un espectador produciendo *poíesis* en unas coordenadas espacio-temporales dadas. El teatro deviene entonces en un fenómeno territorial y convivial que altera el modo de apropiación. Así, en términos de Eli Rozik (2014, p. 13), opera como medio *imaginista* específico, “un método de representación o, más bien, un instrumento de pensamiento y comunicación, y como tal sus raíces yacen en la espontánea facultad del cerebro humano de crear imágenes y utilizarlas en procesos de pensamiento”.

De este modo el acto de hacer presente lo ausente, lo pasado, implica un procedimiento que acerca al teatro a la metáfora epistemológica (Eco, 1984). El teatro vuelve sobre el pasado y lo re-presentifica, pero en ese movimiento produce una nueva lectura de los hechos y lo hace desde el acontecimiento convivial, desde la territorialización y des-territorialización de lo observado. Esto significa que volver sobre el pasado en términos teatrales es volver a pasar por el cuerpo, dar carne a lo ausente. Las representaciones teatrales piensan entonces desde y a través del cuerpo (tanto del actor como del espectador) y nos acercan a la idea de cómo los cuerpos han encarnado (y re-encarnado) los hechos de la Guerra de Malvinas.

Habiendo hecho estas observaciones de orden teórico, podemos ahora acercarnos a nuestro objetivo un paso más. No obstante, antes de hablar efectivamente de *Museo*

Miguel Ángel Boezio me detendrá a ubicar su posición dentro de la periodización que abren las representaciones de la guerra, especialmente para poder luego dar cuenta de la debida dimensión al giro performático que propone.

Hacia una periodización del teatro de la guerra

Como señalé más arriba, las representaciones, al ser examinadas como objetos autónomos, invitan a pensar en un análisis sincrónico. Sin embargo, al pensarse como procesos reclaman ser pensadas en términos diacrónicos. La lectura cruzada de ambos ejes abre entonces la posibilidad de una periodización singular, teatral, que nos permita no solo pensar líneas de quiebre y de continuidad (aunque sean fundamentalmente de referencia para nuestro trabajo) sino también ubicar las obras en su coyuntura histórica única.

De este modo, una obra escrita en 1983 necesariamente propone y exige una relación con los procesos históricos particular, por ejemplo, al no poder tener certeza de hechos posteriores como los juicios a las Juntas Militares de 1985 o los “documentos del horror” hallados en diciembre de 1992 que revelan la existencia del Plan Cóndor, por nombrar dos hechos que hoy resultan insoslayables para pensar el pasado reciente. Por su parte, una pieza escrita o estrenada a treinta años de la guerra probablemente aunque no necesariamente dará prioridad a otras relaciones, dialogando con otros cotextos y contextos (por ejemplo, el renovado interés estatal por las políticas de memoria que se establece a partir de 2003).

Podemos hablar entonces de diferentes estrategias de producción de apropiación y de expectación apuntadas por parte de los autores, que permiten esbozar tres momentos históricos diversos¹. Tales recortes no apuntan a una lectura cerrada o taxativa sino que buscan guiar al lector a través de diferentes tendencias a lo largo de los años de la posguerra. Como el lector podrá apreciar, estas tendencias o grandes líneas

¹ Recurro a la noción de “momento” como medio para pensar una división histórica abierta, no taxativa sino permeable a la diversidad de perspectivas que circulaban.



predominantes que señalo no anulan la existencia de otras poéticas que desplieguen estrategias radicalmente opuestas².

El primer momento lo podemos desplegar desde 1982 hasta 1992, es decir, en torno a los primeros diez años de posguerra. En esta primera instancia hallamos una línea predominante memorialista. Ante procesos históricos complejos fuertemente vinculados con la inestabilidad e incertidumbre que generaba la “democracia condicionada” (Dubatti, 2012), como ocurría con la desmalvinización, los autores deciden explorar de forma explícita, abierta, la importancia de la memoria. En sintonía con la idea de “Memoria, Verdad, Justicia”, el teatro apuntaba a retomar la temática de la guerra y sus efectos como forma de combatir los silencios y omisiones de la sociedad y del Estado, para así hablar de lo que no se hablaba. Para ello se priorizaba una mirada que tendía a evitar las interpretaciones ambiguas de los hechos históricos y apuntaba a que el espectador retome la memoria como trabajo.

El teatro evidencia en este sentido una voluntad de “emergencia documental” (Insuza Fernández, 2017: s/p) que respondía a la urgencia de registrar lo inmediato. Como ejemplos, podemos mencionar piezas como *De a uno* (1983), de Aída Bortnik, *Del sol naciente* (1983, estrenada en 1984), de Griselda Gambaro, *Laureles* (1983), de Mónica Greco y José Luis de las Heras (Teatro Rambla), *El Sur y después* (1987), de Roberto Cossa, o *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992), de Osvaldo Buzzo y Nestor Zapata. Encontramos a su vez poéticas que exploran los problemas de la guerra pero desde lecturas más ambiguas, como *La sogá* (1990), de Beatriz Mosquera, o *¡Arriba Hermano!* (1992), de Omar Aíta³.

Un segundo momento puede ser desplegado de alrededor de 1993 hasta 2007, vigésimoquinto aniversario de la guerra. En este segundo recorte es posible ver una lectura más abierta a la elaboración poética de los hechos históricos, que pasa a ser privilegiado como forma de estímulo al espectador. La guerra aparece más bien como

² El listado más completo al momento de redactar el presente trabajo se puede hallar en R. Dubatti, 2020a.

³ De forma sugestiva, la mayoría de los autores mencionados en este breve listado poseían una fuerte impronta asociada a la dramaturgia “de gabinete”, es decir, escritura textual pre-escénica y típicamente centrada en torno de la figura del autor como referente de autoridad.

un campo referencial sobre el cual es posible montar universos poéticos que dejan lo fáctico en un segundo plano y que, en muchas ocasiones, lo abarcan y lo exceden. El trabajo explícito sobre la memoria da lugar entonces a las resonancias y la metáfora, con un grado mucho mayor de ambigüedad. Tal es el caso de obras como *Bar Ada* (escrita entre 1988 y 1993; estrenada en 1996), de Jorge Leyes, *Casino. Esto es una guerra* (1997) de Javier Daulte, *En un azul de frío* (2002), de Rafael Monti, o *Los que no fuimos* (2007), del grupo Teatro La Cochera. De forma sugestiva, una pieza anterior anticipa esta perspectiva: *Mar en calma* (escrita entre 1990 y 1991, estrenada en mayo de 1992), de Alfredo Rosenbaum, montada sobre el trabajo corporal de los actores.

Se incorporan a su vez piezas que suman un ángulo meta-reflexivo. Su objetivo no es cuestionar los hechos de la guerra sino a indagar de qué maneras se construye la memoria como relato (White, 2010), con sus ventajas y desventajas. Aquí habremos de ubicar a *Museo Miguel Angel Boezzio* (1998), de Federico León, pero también a *Trasumanto* (2004), de Juan Santilli. Como contraejemplo hallamos *Las Malvinas* (1995), del poeta Osvaldo Gugliemino, convencional y de perspectiva memorialista, o *Andrés y las palomas de tinta* (2004), de Alberto Drago, que trabaja a partir de las cartas conservadas por Andrés Fernández Cabral, ex combatiente y teatrista homenajeado por el espectáculo.

El tercer y, por ahora, último momento se despliega desde 2008 hasta el presente. Como rasgo particular de esta instancia, hallamos un pronunciado incremento de textos dramáticos y espectáculos desde 2012 (trigésimo aniversario de la guerra). Encontramos aquí un camino intermedio entre las dos tendencias previas: se produce un retorno hacia la voluntad memorialista, pero ahora como estímulo, es decir, desde una perspectiva más bien interrogativa. Si el primer momento estaba atravesado por una memoria explícita, nítida, con tendencia a lecturas más bien cerradas, en este caso encontramos “miradas” sobre la guerra que invitan a reflexionar a través del despliegue de situaciones vinculadas a la guerra pero que traen conclusiones sino nuevos interrogantes que se replican en sucesivas preguntas.

Las resonancias y el campo referencial de la Guerra de Malvinas se anudan con el fin de preguntarse qué pasó, cómo, por qué, cómo podría el espectador responder a esos hechos. Se refuerzan así las lecturas plurívocas, con especial atención sobre el



espectador como receptor activo, co-productor del sentido de la obra. Algunos ejemplos son *Silencio ficticio* (2010), de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso, *Los hombres vuelven al monte* (2012), de Fabián Díaz, *Silencio elocuente* (2012), de María Laura Núñez, *Los padres* (2014), de Luigi Serradori, o *1982. Obertura Solemne* (2012), escrita por Lisandro Fiks, *Las del Sur* (2020), de David Gudiño, o *Mujeres al frente* (2021), Gabriela Aguad.

A su vez surgen casos que establecen conexiones institucionales: el *Desfile del Bicentenario* (2010), de Fuerza Bruta, con producción del Estado Argentino, que incluía una sección dedicada especialmente a la Guerra de Malvinas; *Islas de la Memoria* (2011), de Julio Cardoso, llevada a cabo a través de los esfuerzos del Observatorio Malvinas de la Universidad Nacional de Lanús y el Teatro Nacional Cervantes; *Campo Minado / Minefield* (2016), de Lola Arias, co-producción de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina), LIFT, Royal Court Theatre, Brighton Festival (Reino Unido), Theaterformen (Alemania), Le Quai Angers (Francia), Künstlerhaus Mousonturm (Alemania), hTh CDN Montpellier (Francia) y Athens and Epidaurus Festival (Grecia); con apoyo del British Council, la Embajada de la República Argentina en Gran Bretaña e Irlanda del Norte, Arts Council England y The Sackler Trust;⁴ *Malvinas en tu corazón* (2018), de Sergio Ballerini, realizada en el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur (inaugurado en junio de 2014, bajo la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación); *Teatro Ciego de Malvinas* (2018), creado por el Colegio de Estudiantes de La Plata y apoyado por el Centro de Ex Combatientes Islas Malvinas (CECIM), de La Plata (provincia de Buenos Aires).

A través de la lectura transversal de estas tres instancias históricas, hallamos que las piezas de los tres períodos trabajan sobre elementos comunes, pero con desplazamientos en las formas de pensar el pasado y la escena. En otras palabras, es posible concebir todas las obras compartiendo un mismo campo de referencial, pero desplegando diferentes estrategias argumentativas, poéticas y expositivas. Vemos entre los tres momentos (una vez más, no se trata de una división taxativa) una confluencia hacia el teatro como zona de estímulo, como espacio de comunicación y

⁴ Información extraída de la página web oficial del British Council: <https://argentina.britishcouncil.org/programas/artes/artes-escenicas/teatro-campo-minado>

“lugar de la memoria” (en consonancia con el término de Nora, 2008). Pasemos entonces al caso de estudio.

Lo real en escena

*Museo Miguel Ángel Boezzio*⁵ se estrena el 5 de diciembre de 1998 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Como hemos visto, la pieza se ubica en una zona singular dentro de la periodización, en tanto remite al conjunto de obras que prioriza el despliegue de un universo poético montado sobre Malvinas pero que, simultáneamente, explora las problemáticas de construcción de la memoria desde una perspectiva metadiscursiva. En principio esto puede llamar la atención, en especial al considerar que se trata del primer espectáculo registrado (por lo menos hasta el momento) en poner a un veterano en escena a hablar de su experiencia. Allí radica su aporte fundante.

Museo Miguel Ángel Boezzio es creada por Federico León en el marco de la tercera edición de Museos, ciclo coordinado por Vivi Tellas⁶. A pesar de su importancia para nuestra investigación, su duración en cartelera es mínima y realiza tan solo dos

⁵ 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. *Museo Miguel Angel Boezzio* es acompañada en dicha edición por *M.O.R.S.E.* de Eva Halac (realizado sobre el Museo de Telecomunicaciones) e *Instalación Teatral: Tafi Viejo* de Cristian Drut (sobre el Museo Nacional Ferroviario).

⁶ Proyecto Museos se realiza entre 1996 y el 2001, bajo la curaduría de Vivi Tellas. Su objetivo era problematizar las relaciones entre el museo y el teatro, entendidas como disciplinas opuestas (Tellas, 2001). La modalidad consistía en la invitación a tres directores teatrales de diversas concepciones y estéticas para que visitaran un museo argentino (con la condición de que fuera “no artístico”) para luego desarrollar un trabajo escénico que tomara como punto de partida el estímulo que propiciaban esos espacios (ya sea por su temática, por sus procedimientos, por su lectura histórica, etc.). Con respecto a su elección, León (2005: 64) cuenta: “Realicé una investigación sobre el Museo Nacional Aeronáutico, haciendo foco en una sección dedicada a la aviación durante la guerra de Malvinas. La totalidad de los objetos exhibidos, así como de los testimonios escritos, mostraban un triunfo argentino (aeronáuticamente hablando) expuesto a través de un recorte de información que privilegiaba las “proezas” aisladas. Pero al ubicar este sector del museo en el contexto general de la guerra, todas estas hazañas evidenciaban derrotas: derrotas exhibidas como si fuesen trofeos”.



funciones (5 y 6 de diciembre), suficientes para establecerse como una de las experiencias estéticas más singulares del teatro argentino y de la Guerra de Malvinas. He desarrollado cuestiones fundamentales de la génesis y de la estructura de la pieza en un artículo previo (2019) y explorado sus relaciones con la autoficción en otro (Dubatti, 2020b, pp. 371-388). En este trabajo el foco estará puesto entonces sobre algunas observaciones vinculadas al carácter performático de la pieza, entendido como una multiplicidad de problemáticas que adelgazan la *poiésis* con el fin de lograr un efecto diferencial.

La pieza de León propone un recorrido por diferentes experiencias de posguerra de Miguel Ángel Boezzio, ex piloto que combatió en la Guerra de Malvinas y que estuvo varios años internado en el Hospital Municipal José Tiburcio Borda (institución neuropsiquiátrica) a causa de los efectos de la guerra. La pieza constituye entonces un “museo” en torno a su figura, dando especial atención a sus testimonios y a los documentos que presenta para demostrar su importancia como parte viva de la historia.

Para ello León recurre a tres secuencias (examinadas en 2019): una conferencia, una representación teatral “convencional” y una exposición. A través de estos tres dispositivos, Boezzio contaba al público sus vivencias, siempre exclusivas de la posguerra. En la conferencia, el ex piloto se dirigía a público, contaba sobre su vida y exhibía documentos que respaldaran sus dichos. Durante toda esta secuencia, la luz de sala se mantenía encendida, siguiendo la costumbre de las actividades académicas. Al iniciar la representación teatral, las luces del auditorio bajaban y el ex aviador recitaba un poema dedicado a su novia, que se suicida durante la guerra por un error administrativo que da a Boezzio por muerto. La tercera secuencia traía nuevamente las luces de la sala y revelaba a los costados los diversos documentos expuestos en la primera secuencia, dispuestos a la manera de una exposición. Mientras tanto se oía una entrevista grabada entre León y Boezzio y los espectadores eran invitados a recorrer y certificar lo dicho por el ex piloto.

El dispositivo de la escena ya formula entonces un primer corrimiento con respecto al teatro “convencional”, puesto en tensión por toda una serie de recursos extra-teatrales que aparecen liminalizados y que establecen diferentes relaciones de transteatralidad.

Jorge Dubatti (2019, p. 24) propone entender por “transteatralización a la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad –fenómeno extendido a todo el orden social– a través del control y empleo de estrategias teatrales pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales”. De este modo, Boezzio y León articulan un dispositivo marcado por diferentes recursos expositivos que a su vez reclaman atender ciertas exigencias convencionales tanto en la mostración como en la recepción.

El constante movimiento a través de diferentes reglas y convenciones de exposición y de recepción reporta un doble uso. Por un lado, imponía un grado de distancia en el espectador, que le reclamaba una atención activa, atenta a los cambios que se imponían desde el dispositivo. Por otra parte, resaltaban el carácter de constructo del dispositivo escénico, no solo a nivel formal sino también a nivel de contenido. Como observa el propio León (2005: 65), la obra apuntaba a explorar

qué lugar ocupaba el espectador. Si se reía de Miguel por la excesiva valoración que él le daba a acontecimientos aparentemente insignificantes, sumamente importantes bajo su mirada (diplomas, fotografías, notas, poemas, etc.). O si respetaba en silencio y ese respeto era solemne. Por otro lado cuestionaba los límites y tensiones entre realidad y ficción; lo que puede o no puede ser ficcionalizado.

Las palabras de León aportan una serie de ejes clave y deslizan la importancia de la pieza como hecho que excede al teatro “convencional” y lo abre a un espesor mayor de lenguajes, al tiempo que se adelgaza el espesor de *poiésis*, tornando cada vez más difícil marcar dónde empieza y dónde termina la ficción. El resultado es entonces una pieza que juega en el “entre” de lo que Richard Schechner (2000) entiende por *performance*: la acción cotidiana y la acción cargada de un sentido poético. Esto se logra a partir de colocar a Miguel Ángel Boezzio en escena como persona real, como parte de la experiencia de la guerra, contando su historia.

Como he anticipado, la pieza de León marca la primera ocasión dentro del teatro de la guerra de las Malvinas en la cual un ex combatiente subía a escena a contar su historia. Impone así una serie de condiciones y de expectativas (tal como ocurre con las secuencias escénicas que he mencionado). El acto de poner en escena a un soldado



implicaba producir convivio a partir de un cuerpo histórico, atravesado por la historia no solo de forma simbólica sino literal. Esto implicaba *ir al teatro a ver a Boezzio* como figura central de la pieza.

La presencia de Boezzio siendo él mismo introduce una resistencia fundamental que está en la base de la pieza y que el dispositivo escénico potencia a cada momento. Si seguimos a Eduardo Del Estal (2009), Boezzio se manifiesta como un ente real, en tanto su presencia opone resistencia al lenguaje y realza sus límites y su fragilidad. Dicho en otros términos, el cuerpo afectado de Boezzio trastoca y desdibuja los bordes del lenguaje escénico, operación que afecta especialmente al espectador como co-creador de sentido de la pieza. Sin embargo, como vimos en las palabras de León, el objetivo era más estimular y observar las reacciones del espectador que explicar los acontecimientos de la guerra de forma fáctica.

Al mismo tiempo, el actor que se halla sobre la escena es un no-actor. Nuevamente, la relación entre actuación y no actuación trae los límites de la performance (como la vimos a partir de Schechner, 2000) y reporta un grado adicional de resistencia. Debido a que el intérprete de este “museo” no era actor, León implementa un aparato en el oído de Boezzio, a través del cual le era posible recordar elementos del guión, sugerir variaciones e incluso dar indicaciones escénicas de dirección. ¿Quién interpreta la pieza realmente? ¿Qué lugar ocupa León dentro de la interpretación de Boezzio? Se complejiza así el dispositivo escénico y resalta los límites también de los roles teatrales.

El cuerpo de Boezzio se vuelve entonces un territorio micropolítico, en tanto organiza la mirada del espectador de ciertos modos singulares. Esto parece haberlo reconocido el propio León, en tanto formula un dispositivo que replica los procesos de construcción de la memoria y la historia y busca subrayar cómo el espectador tiene una idea de lo que debería ser visto en escena al escuchar estos testimonios. Allí radica otro corrimiento fundamental en la pieza, el cruce entre lo narrativo, lo ficcional, y lo real entendido como aquello que se resiste a ser traducido a un lenguaje.

El cuerpo de Boezzio es un territorio de lo traumático, que combina presencia y ausencia. Teatro e historia se superponen en este cuerpo. Por un lado, como señala Araque Osorio (2020), la comunicación actoral se construye sobre la metaforización de la ausencia. Dicho en otros términos, el rey Hamlet está y no está en escena cuando

vemos la tragedia de Shakespeare, y ahí radica su potencia poética comunicadora. Por otro lado, la historia se basa en el estudio del pasado, tiempo que se revela ausente al momento de indagar desde el presente. Sin embargo, el cuerpo de Boezzio marca una proximidad histórica diferente. Si asumimos el trauma como “ausencia presente” (Jelin, 2002), Boezzio despliega esta doble característica de la guerra: la guerra aparece y desaparece en escena *a través* del cuerpo del ex piloto. Dicho de otro modo, Boezzio impone la guerra, en tanto la guerra está marcada en su cuerpo como herida, en un sentido literal y metafórico.

El cruce entre los dispositivos y el cuerpo *real* de Boezzio implica entonces construir una serie de hipótesis y expectativas *a priori* que luego van a ponerse en acción a través del convivio. Así, los límites de lo “decible” y de lo “no decible” (Mancuso, 2010, pp. 226-227) quedan expuestos. Es en el choque que produce el acontecimiento teatral que las expectativas se revelan como construcción que lo real puede poner en evidencia como articulación del sentido. Una de las problemáticas que más se exploró a partir de la pieza es si lo que Boezzio cuenta ocurrió o no. En un célebre artículo, Tomás Abraham (1999, pp. 16-17) comenta: “si la historia de Miguel Ángel Boezzio es verdad, no lo sé. No sé si es verdad, sé que es real” (p. 16). Boezzio introduce entonces una respuesta *otra* que pone en evidencia las limitaciones de las expectativas *a priori*.

“¿Qué es lo que se espera de una obra de Malvinas?” Tal parece ser la pregunta de fondo que atraviesa a *Museo Miguel Ángel Boezzio*. Podemos incluso agregarle una vuelta de tuerca adicional y preguntarnos: “¿Qué se espera de la Guerra de Malvinas en el teatro?” Las tres secuencias que organiza León, sumadas al dispositivo global del “museo”⁷, remiten a la guerra como un acontecimiento espectacular, relevante, marcado por lo extra-cotidiano de la batalla. Si la Guerra de Malvinas reporta el problema de la reinserción de los soldados luego del combate a una vida ordinaria con reglas opuestas a las de la batalla –por ejemplo, matar para no morir– (Lorenz, 2012), allí radica una clave. Tanto el museo como la conferencia como el teatro de la guerra

⁷ Estudiado en 2019.



invitan a esperar un relato marcado por lo extra-ordinario, por lo relevante, especialmente al traer un testimonio directo de la guerra.

Sin embargo, como afirma Hugo Mancuso (2010), “los significados son hábitos, construcciones basadas en ellos fuertemente naturalizadas y que pueden ser desnaturalizados” (p. 141). Efectivamente, Boezzio finalmente hace lo opuesto a lo esperado: apenas hace mención de acontecimientos de la guerra (quemó su traje de piloto; asegura tener “partes biónicas”; su novia se suicida durante la guerra, contado en principio como un hecho más entre otros), prioriza su vida en la posguerra (ruptura y continuación de los procesos de la guerra) y lo hace desde lo estrictamente cotidiano. Los hitos que Boezzio comparte al público durante la conferencia son pequeños, extremadamente mundanos, y nada parecen decir en verdad de la batalla. A su vez, Boezzio cuenta que estuvo internado un tiempo considerable en el Hospital Borda, lo cual hace posible que sus palabras no sean plenamente confiables.

Al hacer referencias a los testimonios como dispositivo histórico, Paul Ricoeur (2013) comenta que uno de sus rasgos cruciales es “ser significativo” (p. 211). Sin embargo, el ex piloto presenta una historia que parece bastante “normal” en contraste con las típicas historias de la guerra. Al socavar esta expectativa (reforzada por las nociones de “museo”, “conferencia” y “exposición”), el resto del testimonio se altera. La aserción y la fiabilidad quedan en suspenso junto a la autodesignación (p. 211), en tanto Boezzio se nombra y señala que estuvo en la guerra, pero inmediatamente se corre hacia la posguerra.

Si Boezzio pide ser creído (como lo hace a través de los documentos que certifican que, por ejemplo, actuó en un filme de psicocine, del que apenas se tiene registro), la sospecha del espectador impone un llamado de atención que, como afirma Ricoeur, trae una reflexión de orden moral que sostiene el deber del testimonio (p. 213). Resuenan nuevamente la idea de Abraham: ¿Cómo no creerle a Boezzio? ¿Por qué habría de mentir? ¿Podría ser que, en realidad, el espectador buscaba algo que la pieza nunca prometió?

Allí es donde la segunda secuencia abre un hilo de luz que lleva a recordar que el espectador está en el teatro y que nos encontramos ante un acontecimiento poético deliberadamente adelgazado, pero aún plenamente teatral (en tanto dispositivo de

teatralidad). La autoficción (estudiada en Dubatti, 2020b) pone en evidencia entonces los límites liminalizados de lo narrado y deja al espectador ante dos claves de lectura: el dispositivo escénico con sus resonancias en los procesos de la memoria y una lectura de los afectos de la guerra.

Dispositivos y afectos

Como he comentado, *Museo Miguel Ángel Boezzio* difumina los límites entre teatro y disciplinas no artísticas. A través del cruce de estas, el espectador debe prestar especial atención a aquella información que la pieza le ofrece. Sin embargo, como vimos con Chartier, las representaciones no solo son el contenido sino también el modo en que se construye la apropiación de la guerra.

La tercera secuencia de la pieza pone en perspectiva esto al dar a Boezzio la posibilidad de explicar algunas de las ideas que se hayan detrás de la obra⁸. En dicha secuencia se escuchan testimonios del propio Boezzio (grabados previamente). Al escuchar su diálogo con León descubrimos que la pieza se construye abiertamente como estímulo, como propuesta para impulsar a los espectadores a repensar sus relaciones con la guerra, pero también con los procesos de la historia y la memoria. Si lo narrado por Boezzio es real pero no tiene la espectacularidad escénica (podríamos incluso decir *dramática*), entonces, ¿es posible que los procedimientos de la historia y de la memoria se articulen sobre recursos narrativos? ¿Qué diferencias habría realmente?

En estos interrogantes resuena la perspectiva de Hayden White (2010), especialmente a partir de sus aportes críticos sobre la articulación de la historia como relato y del relato como historia. Sin embargo, el teatro como hecho convivial introduce una doble diferencia con respecto a las prácticas del museo. Por un lado, el teatro es una práctica performativa (Fortier, 2002, p. 5) y por lo tanto se activa cada vez que acontece el convivio, deshaciéndose cuando concluye. El museo por su parte es un espacio de recorte y de memoria estática, análoga a la memoria-archivo en tanto impone una

⁸ En el guion publicado en *Registros* (2005) no se transcriben los diálogos entre León y Boezzio. Sin embargo, hemos podido completarlos a través de la grabación de la función del 6 de diciembre, facilitada de forma generosa por el director de la pieza.



acumulación y una separación de los objetos por parte de la historia. El teatro incluye entonces el encuentro convivial, la vinculación directa, como condición de activación de la memoria como trabajo, como proceso complejo que nunca se completa.

En un segundo término, el teatro trabaja con una lectura que incorpora los afectos de la memoria y de la historia, elementos constitutivos de ambas disciplinas, pero muchas veces soslayados. Allí es donde *Museo Miguel Ángel Boezzio* aparece como territorio que amplía las zonas de disputas y las lleva hacia el campo de metadiscursividad. Si la Guerra de Malvinas es una situación histórica particular que examinar con detenimiento, la propuesta de León y de Boezzio apunta a que el espectador atento considere cómo estas relaciones particulares que surgen desde la guerra se pueden trasladar a cualquier otro hecho histórico, cercano o lejano.

Si Boezzio, a partir de su presencia corporal, pone en crisis la transparencia de las construcciones históricas, el espectador ya no puede pensar de forma ingenua otros hechos. El museo, como espacio estático (especialmente si seguimos su estructura “clásica”, francesa, basada en una línea narrativa), no apunta a ofrecer herramientas que pongan en tela de juicio otros procesos, sino que apuntan a reproducir la lógica interna de su institución. La memoria que impone este ex piloto, gracias al adelgazamiento poético que produce desde el formato del “museo teatral” o “teatro museístico”, implica entonces examinar los modelos y los modos de construcción.

Si sigue estos recorridos, el espectador atento, comprometido, va a saber leer entre líneas: Boezzio en ningún momento miente. El ex piloto está contando *su mirada* de los hechos, está desplegando una lectura de potencial microhistórico (opuesta a las lecturas macrohistóricas que despliega tradicionalmente el museo). Los afectos de la guerra, o mejor aún de la guerra como continuidad (literalmente como pos-guerra), son la verdad que narra Boezzio en tanto son significativos para el personaje / persona. La cita previa de Tomás Abraham (1999, p. 16) se debe redimensionar por las palabras que le siguen, a saber:

nos reímos varias veces, otras sentimos un golpe en el corazón. Nos mueve con emociones, nos conmueve, y nos hace pensar, tanto en las Malvinas como en la densidad de las tragedias personales, en la crueldad de las guerras, en el olvido y la ignorancia de las verdaderas historias no patrióticas sino existenciales.

Lo micro, lo que opone resistencia al lenguaje generalizador, trae entonces un nuevo campo simbólico para el espectador y le permite sopesar lo real de la presencia de Boezzio y las implicaciones afectivas y simbólicas que reporta. Entonces, como observa Abraham, no es importante si es cierto o no, sino que el verdadero gesto político es poner en tela de juicio cómo se construyen las expectativas de lo ficcional y de lo no ficcional.

Observa Hugo Mancuso: “Que algo exista como hecho está manifestando un cierto estado de cosas, algún tipo de conclusión o consecuencia práctica. Si algo existe en el mundo de los hechos –en el mundo que es de los hechos y hasta cierto punto de los hechos casuales– produce efectos prácticos. No es inocuo que algo exista o no exista” (2010, p. 232). Que Boezzio exista en escena es que oponga resistencia al lenguaje, desde su presencia, pero también desde los desajustes que su presencia real introduce en el mundo. Su cuerpo presente, poético, traumático, real, trae entonces consecuencias micropolíticas (cómo pensar la experiencia individual de la guerra), macropolíticas (cómo pensar los hechos de la guerra) y meta-discursivas (cómo concebimos y construimos los procesos de la historia y de la memoria).

Un giro dentro del teatro de la guerra

Museo Miguel Ángel Boezzio propone entonces una lectura histórica singular que marca un cambio en relación con las representaciones teatrales anteriores y posteriores. Si bien antes hallamos expresiones que retoman las voces de los ex combatientes desde los testimonios, como *Laureles* (1983), *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988), o *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992), dichas obras trabajaban con una lectura mediatizada a través de actores profesionales (lo mismo ocurre con *Mujeres al frente*, en 2021, que retoma las voces de diferentes mujeres que participaron de la guerra). En otros casos, como *El fusil de madera* (escrita en 1983, estrenada en 1985), de Duilio Lanzoni, o *El próximo alistamiento* (1984), de Rubén Hernández, remiten a las experiencias de movilizados (es decir, soldados conscriptos que fueron hasta el Teatro de Operaciones del Atlántico Sur pero no llegaron a las Islas Malvinas).



En el caso de la pieza de León, como vimos, se incorpora a un soldado real en escena, haciendo de él mismo y contando en primera persona sus experiencias de la (pos)guerra. Se trata entonces de un giro hacia el territorio de la performance y su adelgazamiento de la *poiésis*. A partir de esta pieza, empiezan a surgir otras que retoman la presencia de soldados reales y / o que llevan la experiencia de la guerra desde un territorio que apela a la liminalidad teatral como forma de establecer relaciones entre la guerra como relato y la guerra como vivencia real. Algunas de ellas son la ya mencionada *Andrés y las palomas de tinta* (2004), basadas en cartas reales y homenaje al veterano Andrés Fernández Cabral, *Malvinas* (2004), del veterano Julio César Sotelo, *Silencio ficticio* (2010), de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso (interpretada por el propio Fernández Cabral, aunque bajo el *alter ego* de Guillermo Soto), el *Desfile del Bicentenario* (2010), de Fuerza Bruta (en este caso sin veteranos, pero montada sobre el lenguaje del desfile y de la celebración pública estatal) y *Campo Minado / Minefield* (2016). Sin duda, esta última pieza es la que marca los nexos más cercanos con Boezzio, en tanto retoma algunos de sus procedimientos: veteranos reales (esta vez de ambos bandos), uso de lenguajes diversos tanto teatrales como no teatrales, el empleo de tecnología para montar diferentes modalidades de estímulo al público, el trabajo con el adelgazamiento de la *poiésis*, entre otros.

A modo de conclusión

Museo Miguel Ángel Boezzio anticipa entonces a varias obras y marca un modo de acercarse a la guerra. El dispositivo escénico y la presencia de un ex combatiente real proponen así el desplazamiento del teatro hacia un espacio liminal, donde las acciones poéticas y no poéticas se superponen gracias a la noción de performance. El objetivo era claro: construir una lectura crítica de la historia, pero también proponer una serie de herramientas que permitan poner en tela de juicio y revisar otros procesos históricos. En este aspecto, la llave de entrada está en cómo el espectador se aproxima a atender dichas problemáticas.

La pieza que construye León trae al campo de la guerra una serie de recursos hasta entonces no explorados, utilizados de formas todavía inédita. Allí radica su giro hacia el campo de la performance, abriendo un camino que luego muchas obras exploran en diferentes medidas y grados. Es debido a ello que, pese a sus pocas funciones

realizadas, *Museo Miguel Ángel Boezzio* continúa hoy ocupando un lugar central entre las obras más representativas del teatro de la Guerra de Malvinas. Tal impacto no habría sido posible sin la presencia real del cuerpo como modo de poner en cuestión los recursos típicos de la memoria y la historia.

Referencias

- Abraham, T. (enero, 1999). El teatro menor de Federico León. *El Amante*, 82, 16-17.
<https://ahira.com.ar/ejemplares/el-amante-no-82/>
- Araque Osorio, C. (2020). *Preparación para la escena. Entrenamiento actoral en una sociedad pluricultural*. UD Editorial.
- Badiou, A. (2015). *El ser y el acontecimiento*. Manantial.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa.
- Del Estal, E. (2009). *Historia de la mirada*. Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos-Fundación OSDE.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro matriz-Teatro liminal*. Atuel.
- Dubatti, J. (2019). *Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral: el espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización*. En J. Dubatti (coord. y ed.), *Poéticas de Liminalidad en el teatro II*. ((págs. 21-37) Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
- Dubatti, R. (2019). "La Guerra de Malvinas en primera persona: Museo Miguel Ángel Boezzio (1998) de Federico León". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en línea: [La Guerra de Malvinas en primera persona: Museo Miguel Ángel Boezzio \(1998\) de Federico León \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/6400000) Consultado el 10 de marzo de 2021.
- Dubatti, R. (2020a). La guerra en el teatro: representar la guerra de Malvinas en la escena. En R. Dubatti (comp.), *La guerra de Malvinas en el teatro argentino* (págs. 11-43). Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC. <http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/libros/la-guerra-de-malvinas-en-el-teatro-argentino-2243>
- Dubatti, R. (2020b). "Construir la memoria de la Guerra de Malvinas (1982): Museo Miguel Ángel Boezzio (1998), de Federico León". En Cancellier, Antonella y Barchiesi, Maria Emilia (eds.) *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas y enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur*. Padova: Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, 371-388.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Planeta-Agostini.
- Fortier, M. (2002). *Theory / Theatre. An introduction*. Routledge.

- Guber, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Fondo de Cultura Económica.
- Insuza Fernández, I. (11 de septiembre, 2017). ¿Qué decimos cuando decimos teatro documental? *Revista Hiedra*. <https://revistahiedra.cl/opinion/decimos-cuando-decimos-teatro-documental/>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- León, F. (2005). *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Adriana Hidalgo.
- Lorenz, F. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Edhasa.
- Mancuso, H. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. SB.
- Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria*. Trilce.
- Página web oficial del British Council. <https://argentina.britishcouncil.org/programas/artes/artes-espectaculares/teatro-campo-minado>
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Colihue.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas.
- Tellas, V. (2001). *Proyecto Museos*. Libros del Rojas.
- White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo.