

“Campo Minado” y las sutiles formas de la dominación colonial británica

Desmontaje de la obra teatral de Lola Arias protagonizada por veteranos argentinos y británicos de la Guerra de Malvinas

Ernesto Dufour¹

César Trejo²

María Sofía Vassallo³



¹ Licenciado en Geografía (UBA). Docente de la UBA y la UNLa. Investigador del Observatorio Malvinas y del Centro de Estudios de Integración Latinoamericana Manuel Ugarte (UNLa) e integrante del Instituto de Geografía (UBA). Realiza su tesis de doctorado en Geografía en la UBA sobre la dimensión simbólico-identitaria de la integración latinoamericana. Egresado de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD).

² Responsable del Observatorio Malvinas (UNLa). Ex soldado combatiente en la guerra de Malvinas, integró el primer Centro de Ex Soldados Combatientes en Malvinas, en la Ciudad de Buenos Aires y fundó la Federación de Veteranos de Guerra de la República Argentina, presidió la Comisión Nacional de Ex Combatientes de Malvinas del Ministerio del Interior, fue apoderado de la Comisión de Familiares de Caídos en Malvinas e Islas del Atlántico Sur. Participó en la organización de los viajes de los familiares a Malvinas y en el proceso de construcción del Monumento en el Cementerio de Darwin.

³ Doctora en Ciencias Sociales y *Magíster* en Análisis del Discurso (UBA). Investigadora del Observatorio Malvinas (UNLa), del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (UNA) y del Instituto de Investigaciones y Documentación Histórica del Peronismo (UNLaM).

“Campo minado”, estrenada en Londres y luego en Buenos Aires, en mayo y noviembre de 2016, respectivamente, constituye en sí misma un campo minado para interpretar, desde una perspectiva nacional, el conflicto bélico de 1982 y la causa de la recuperación de la soberanía argentina sobre las Islas Malvinas. Este sofisticado dispositivo de estética globalista, en nombre de “la paz y el amor abstracto” entre los pueblos, desterritorializados, a-históricos y pre-políticos, promueve la aceptación tácita de la dominación colonial británica, incluidas sus bases militares, que efectiva y actualmente amenazan la paz en el Atlántico Sur. Trabajamos en el “desmontaje” de cada una de las “minas” que la obra dispone en el campo de batalla por la memoria de Malvinas, para “desactivarlas”. Este es un análisis de la obra en sí, más allá y más acá de las intenciones y la voluntad individual de los participantes, es un estudio en producción y, por lo tanto, nada arriesga sobre los efectos generados en reconocimiento, en cada espectador, tan múltiples y heterogéneos como el público mismo. Presentamos acá los primeros resultados de este estudio⁴.

La directora

La obra fue escrita y dirigida por Lola Arias, consagrada artista contemporánea, escritora, curadora, *performer*, cantautora, directora de teatro y cine. Estudió literatura en la Universidad de Buenos Aires (UBA), dramaturgia en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) y teatro con Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert. Integró, junto a reconocidos directores de la escena porteña, el Proyecto Biodrama (2002-2009) en el Teatro Sarmiento, bajo la dirección de Vivi Tellas, que consistió en experimentar teatralmente a partir de la biografía de personas vivas⁵. Sus libros han sido traducidos al inglés, francés y alemán. Sus obras de teatro han participado en muchos festivales europeos. Actualmente vive entre Argentina y Berlín.

⁴ Agradecemos las lecturas, comentarios y sustanciales aportes de la curadora, actriz y directora teatral Mariela Langdon y el actor y director Manuel Longueira.

⁵ Participaron del Proyecto Biodrama: Ciro Zorzoli, Analía Couceyro, Javier Daulte, Luciano Suardi, Daniel Veronese, José María Muscari, Beatriz Cattani, Mariano Pensotti, Stefan Kaegi, María Obersztern, Edgardo Cozarinsky, Mariana Chaud, Gustavo Tarrio, Santiago Governori, Lola Arias y Vivi Tellas. Entre las obras creadas a partir de esa experiencia están: Barrocos retratos de un papa (Couceyro, 2002), Temperley, sobre la vida de T. C. (Suardi, 2002), La forma que se despliega (Veronese, 2003) y Nunca estuviste tan adorable (Daulte, 2004).

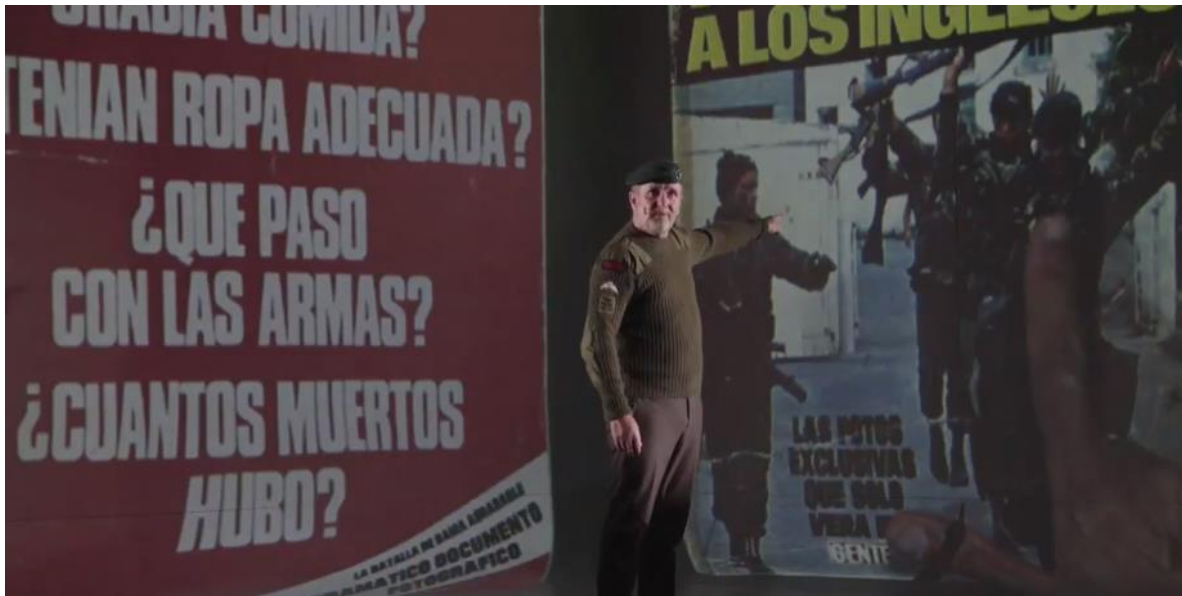
“Colabora con personas de distintos ámbitos (veteranos de guerra, ex comunistas, niños búlgaros, etc.) en proyectos de teatro, literatura, música, cine y artes visuales”, dice la bio del programa. Así su producción artística aparece asociada a la filantropía global. No queda claro en qué consiste exactamente esa colaboración con estas minorías “vulnerables” o “de riesgo”, si se refiere a darles la palabra en el espacio escénico y pagarles por ese trabajo, o algo más. Tampoco se fundamenta la inclusión de ex comunistas en esta serie. Distintas problemáticas sociales atraviesan su prolífica obra. Nos ocupamos aquí exclusivamente de “Campo Minado” en tanto expresión de lo que se ha dado en llamar arte comprometido; y nos preguntamos ¿comprometido con qué? ¿con quiénes? ¿para qué y para quiénes?

Los personajes

El teatro documental, en el que se inscribe el biodrama, introduce variaciones en la dramaturgia moderna, parte de objetos, documentos y testimonios reales a partir de las personas que, en general, no son actores, relatan sus experiencias de vida. Esto constituye una ruptura importante, ya no se trata de actores que representan las experiencias de otros, sino de personas que hacen de sí mismas y evocan recuerdos de sus propias vidas. La dramaturgia posmoderna del biodrama, con el recurso de no actores y su pretendido efecto de realidad no ficcionada, rechaza, sólo en apariencia, la idea de teatro de representación y, sólo en apariencia también, reniega del sometimiento al texto dramático del teatro tradicional. Por eso es que el *casting* se hace con gente dispuesta a contar sus propias experiencias públicamente y que accede a la creatividad de terceros para moldearlas al lenguaje teatral, con el fin de comunicar, masivamente, un relato escénico. El proyecto “Campo minado” requirió un extenso proceso de *casting*, en el que la directora conoció a más de sesenta veteranos de guerra. Finalmente, fueron seleccionados dos ingleses y un nepalés al servicio de la corona británica y tres argentinos. Aunque no conocemos los procedimientos en detalle, todo indica que la directora contó con la asistencia del servicio exterior británico en este proceso.

Lou Armour es uno de los *Royal Marines* apresados por las tropas nacionales el 2 de abril, luego llevado como prisionero a Montevideo, donde fue entregado a las autoridades británicas por el gobierno argentino. Su relato en la obra manifiesta que, motivado por la vergüenza que le produjo la foto que lo retrató con las manos en la nuca y en primera fila al momento de ser tomado prisionero por los argentinos, decidió volver al combate. La dramaturgia construida para la representación pasa por alto que esta acción está expresamente prohibida por las reglas del Derecho Internacional Humanitario (ningún prisionero que haya sido liberado por las fuerzas enemigas puede volver a tomar las armas en el mismo conflicto). Ni el propio Armour, ni nadie en ningún momento de la obra, da cuenta de esta irregularidad. Como tampoco en estos años de posguerra, ningún gobierno argentino reclamó ante los tribunales internacionales por esta violación a las reglas, menor si se quiere, frente a los crímenes de guerra perpetrados por las tropas británicas en 1982⁶. Armour, además, se manifiesta fiel al relato oficial británico cuando, por un lado, reduce el número de militares ingleses que defendieron la casa del Gobernador colonial Rex Hunt el 2 de abril (habla de cincuenta y tres *Royal Marines*, cuando en realidad fueron ochenta), entre los cuales se encontraba él mismo y, por otro lado, multiplica la cantidad de combatientes argentinos que participaron de la recuperación. Estudió Sociología e Historia del Arte. Armour declara en la obra ser, actualmente, profesor de niños con problemas de aprendizaje.

⁶ En 1991, se publica en Londres el libro “Excursión al infierno”, del ex paracaidista inglés Vincent Bramley en el que denuncia varios crímenes de guerra cometidos por sus camaradas en la batalla de Monte Longdon. La Fiscalía General británica abre una investigación y envía a Scotland Yard a la Argentina. En 1983 ya habían comenzado las investigaciones del Ejército argentino que incluso tenía documentado uno de los casos denunciados en su informe oficial sobre el conflicto armado. La Federación de Veteranos de Guerra de la República Argentina exige al estado nacional continuar con la investigación de los crímenes de guerra. El 5 de julio de 1993 se crea la Comisión Investigadora de Crímenes de Guerra en el ámbito del Ministerio de Defensa. Se toma testimonio a treinta y cuatro testigos y se comprueba que las tropas inglesas cometieron distintos actos violatorios de la Convención de Ginebra. Entre los crímenes de guerra que siguen impunes se encuentra el hundimiento del Crucero General Belgrano, donde murieron trescientos veintitrés argentinos, los fusilamientos de prisioneros de guerra en Monte Longdon los días 11 y 12 de junio de 1982 y la muerte y los heridos causados por la explosión de municiones que los ingleses obligaron a transportar a los soldados argentinos mientras estaban presos en Pradera del Ganso. Ante el dictamen emitido por el Auditor General de las Fuerzas Armadas, el Congreso de la Nación sancionó en 1995 la Ley 24517 que crea una nueva Comisión Investigadora integrada por los tres poderes del Estado Nacional y el Juzgado Federal de Río Grande inicia una investigación sobre los hechos denunciados. Todos estos casos resultan violaciones del derecho internacional; pero el Estado argentino no toma las decisiones políticas correspondientes para avanzar en la investigación y el castigo de estos crímenes.



David Jackson pertenece a una familia militar británica de larga tradición, él es la cuarta generación de militares (su bisabuelo, su abuelo y su padre, también lo fueron). Como oficial acompañó al comandante británico de las fuerzas de desembarco, General Julian Thompson, desempeñando tareas de recepción y transmisión de mensajes encriptados entre el puesto de comando, sus superiores y sus subordinados. Estas tareas requieren un alto entrenamiento en la especialidad militar de inteligencia. En el presente, Jackson se desempeña como siquiatra de veteranos de guerra británicos (Malvinas, Iraq, Afganistán). Este servicio, en el mundo anglosajón, es supervisado por las fuerzas armadas y otros organismos estatales de inteligencia, para monitorear y controlar a quienes participaron en las guerras coloniales para evitar su organización en el cuestionamiento a las decisiones políticas o militares de sus superiores, seguir valiéndose de ellos en la posguerra e impedir posibles actos de violencia sobre su propia población (tal es el caso de SAMA 82, South Atlantic Medal Association 82, asociación de veteranos de la “Campaña del Atlántico Sur”, controlada por el Servicio Exterior Británico).

Sukrim Rai es de origen nepalés y miembro del Batallón Gurkha (los gurkhas son mundialmente conocidos por ser feroces combatientes al servicio de las fuerzas armadas británicas⁷, esta fama fue usada en 1982 por los ingleses como parte de la

⁷ A principios del siglo XIX, después de haber luchado contra ellos y de haberlos derrotado, los británicos comenzaron a reclutar gurkhas regularmente como mercenarios organizados en regimientos en el seno

acción psicológica sobre las tropas y la población argentina). Su papá y su abuelo también sirvieron al Ejército Británico. Fue el Mayor Mike Seear (oficial de Operaciones y Entrenamiento del Regimiento de Rifleros Gurkhas) quien le sugirió Rai a Lola Arias para integrar el elenco de la obra. “Campo minado” da cuenta de la trayectoria de su gurkha, en detalle, hasta la actualidad. Se enumera su participación en ejercicios militares con Estados Unidos, su trabajo como guardia en empresas transnacionales de petróleo, en una mina de oro en Ghana y en una de las empresas globales de seguridad (encargada de vigilar cárceles y mandar a los inmigrantes ilegales de vuelta a sus países). De voz aguda y talla pequeña, se representa como un “león herbívoro”, recuerda y canta canciones que remiten a los melodramas propios de las hindi *moovies* de Bollywood, entre los que se destaca el baile ritual étnico-asiático (la danza del *kukri*, el conocido cuchillo ghurka). La palabra de Sukrim Rai sólo se traduce cuando habla en inglés. Es el sujeto heterogéneo e intraducible que está en la obra para representar la tradición imperial de la fuerza militar de Gran Bretaña. La ciudadanía británica le fue otorgada en 2006. Vive en el Reino Unido con su mujer y sus hijos.

Rubén Otero es un sobreviviente del Crucero A.R.A. “Gral. Belgrano”, hundido por orden de la primer ministra británica Margaret Thatcher, el 2 de mayo de 1982. Allí mueren casi la mitad de los argentinos caídos durante todo el conflicto bélico. Fue un crimen de guerra (en la obra se hace referencia a que fue hundido fuera de la zona de exclusión). Otero tiene una imprenta y sostiene su pasión adolescente por *The Beatles*, es el baterista de una banda de rock tributo al conjunto británico, *Get Back Trío*. La obra le permitió cumplir su sueño de tocar en Londres. Eso sí, siempre lo hace con su remera que dice “las Malvinas son argentinas” junto a la imagen de la silueta de las islas.

Gabriel Sagastume es un ex soldado del Regimiento 7 de Infantería, integrante del Centro de Ex Combatientes Islas Malvinas (CECIM), La Plata, desde su fundación. Su intervención en la obra teatral viene a confirmar la caracterización de “anti-héroes”

del ejército de la Compañía Británica de las Indias Orientales. Durante la Rebelión de los Cipayos (motín de soldados indios al servicio del ejército de ocupación inglés, 1857), los gurkhas combatieron junto a los británicos y se convirtieron en parte del Ejército Británico en la India. Lucharon también en la Primera y la Segunda Guerra Mundial y formaron parte de la fuerza de ocupación británica en Hong Kong hasta su devolución a China. En este siglo, participaron en operaciones británicas de ultramar en Irak y en Afganistán.

con la que los veteranos platenses han definido su experiencia en la guerra y han pretendido hacerla extensiva al conjunto de los combatientes argentinos en Malvinas. Sagastume afirma que no quería ser soldado, el servicio militar era, para él, una pérdida de tiempo, que fue llevado a Malvinas en contra de su voluntad y que, una vez allí, no comprendió para qué estaba. Sus recuerdos, expresados en la obra, se centran en los sufrimientos padecidos y en el maltrato de los superiores. Sagastume formó parte de la delegación de ex combatientes del CECIM La Plata que, en el año 2006, acompañó a Carol Thatcher en su viaje a Buenos Aires y a Puerto Argentino, para filmar un documental en homenaje a su madre, que se llamó “*Mummy’s War*” (La guerra de mamá). Él y sus compañeros la trataron como a “una loca linda” y, además de acompañarla a las Islas (donde los isleños le levantaron un monumento a la “Dama de Hierro”), la invitaron a comer un asado en la sede del CECIM La Plata. “*Mummy’s War*” fue el principal audiovisual que utilizó la corona británica para homenajear a Mrs. Thatcher en el 25 aniversario de la nueva usurpación británica de las Islas Malvinas. En la actualidad, Sagastume junto a otros ex combatientes, integra una entidad escindida del CECIM La Plata, el CEMA (Casa del Ex Soldado Combatiente de Malvinas), fundada el 12 de setiembre de 2012. Es abogado. Fue fiscal. Nunca quiso trabajar con casos relativos a Malvinas. Escribió un libro sobre sus viajes a las islas y los proyectos de intercambios artísticos con isleños.



Foro Diario El Día, Gabriel Sagastume junto a Carol Thatcher

Marcelo Vallejo sí deseaba ser soldado y, al terminar la colimba, se sintió orgulloso de serlo. Fue a Malvinas como soldado voluntario. Cuenta en la obra que tuvo problemas de adicciones durante varios años y que pudo rehabilitarse gracias a la práctica del deporte (es campeón de triatlón) y la difusión permanente de la causa de Malvinas. En “Campo minado”, cumple la función de expresar las reivindicaciones más sentidas por el conjunto mayoritario de los veteranos de guerra argentinos. Lleva colgado permanentemente un rosario y tiene tatuadas las islas en el brazo. Vallejo nunca había ido al teatro y desconocía totalmente este universo.

La simetría pretendida (tres veteranos británicos, tres argentinos) es imperfecta. Los tres británicos son oficiales y, los tres argentinos, soldados conscriptos que terminaron en una guerra por sorteo, excepto Vallejo, que se presentó como voluntario. Y esto no es un dato menor. El proyecto “Campo minado” se funda y se desarrolla a partir de esta asimetría (presentada como simétrica), que es constitutiva del dispositivo y anuncia cómo y desde dónde se pretende orientar la mirada del espectador.



Foto Carlos Furman/Complejo Teatral de Buenos Aires

Los auspiciantes

“Campo minado” es financiada por el British Council, la Embajada de la República Argentina en Gran Bretaña e Irlanda del Norte, el Arts Council England y el Sackler Trust. Esto encuadra el proyecto dentro de lo que, en relaciones internacionales, se llama diplomacia cultural. A diferencia de la propaganda que es una acción unilateral, la diplomacia cultural requiere “el diálogo y la interacción entre las partes implicadas”. Mediante este tipo de producciones artísticas, los británicos se proyectan a sí mismos como innovadores, multiculturales y cosmopolitas y participan de la “madre de todas las batallas” que es la batalla cultural⁸. El arte contemporáneo es un instrumento clave en la disputa por el sentido. Como explica Frantz Fanon, “uno de los secretos de la dominación colonial es entrenar al colonizado a pensarse y verse a sí mismo a través de los ojos del colonizador” (citado en Cangiano, 2019: 77). En la teoría realista de las relaciones internacionales esto se llama poder blando o *soft power*. El término fue acuñado por el politólogo estadounidense Joseph Nye a fines del siglo XX. Se refiere a la capacidad de un estado de obtener lo que quiere atrayendo y persuadiendo a otros para que asuman como propios sus objetivos. Gran Bretaña es una de las potencias imperiales que mejor ha desarrollado el ejercicio del poder blando sobre sus colonias o semicolonias. Luego de las fracasadas invasiones al Río de la Plata de 1806 y 1807, esa fue la estrategia adoptada para los territorios de Iberoamérica, colaboraron secretamente en su independencia y se apoderaron de sus mercados una vez independizados. Además de su versátil y talentoso cuerpo diplomático, el Reino Unido de Gran Bretaña cuenta con el MI 6, Secret Intelligence Service (SIS), que se ocupa de las operaciones en el exterior. Sus agentes raras veces actúan en forma directa, sino que lo hacen cooptando personas e instituciones “nativas” que actúan para el cumplimiento de sus intereses.

⁸ De acuerdo a pensadores como Jorge Abelardo Ramos y Juan José Hernández Arregui la cultura en las semicolonias adquiere un carácter estratégico. A diferencia del colonialismo clásico donde el factor principal de dominación lo constituye el ejército de ocupación, en la semicolonias el factor principal está dado fundamentalmente en el plano de las ideas. No hay mayor conquista estratégica que lograr que las ideas del grupo dominante sean asumidas por los subordinados como propias (Ramos, 1954). El concepto de neocolonia, a diferencia del de colonia, refiere a que un país puede ser formalmente soberano pero dependiente en los hechos. Una perspectiva que pone el foco en las asimetrías y el carácter multidimensional del poder *realmente existente* de las relaciones internacionales, ampliando el horizonte restringido que presupone el concepto de “diplomacia cultural”.



Entre el 2 y el 4 de abril de 2020, la versión audiovisual de “Campo minado” se difundió libremente en los sitios de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos y del Ministerio de Cultura de la Nación. Nosotros pudimos verla en diciembre de 2019 en el Teatro San Martín, integrante del oficial Complejo Teatral de Buenos Aires.

El British Council es un instituto cultural de carácter público fundado en 1934 por el rey Jorge VI del Reino Unido, con los siguientes objetivos:

1. Aumentar la influencia del Reino Unido en el mundo.
2. Como respuesta a las ideas nacionalistas que surgían en países como Italia, España, Rusia o Alemania.
3. Realizar actividades relacionadas con el intercambio cultural y la promoción de su cultura en el exterior, especialmente para fortalecer la relación con sus colonias (Torres Castillo, 2018: 52-53).

La sucursal argentina, promueve la enseñanza del inglés y participa de la regulación de los exámenes que validan mundialmente los conocimientos adquiridos de la lengua. En 2013, el British Council colocó su idioma (inglés) como su activo internacional más valioso, considerándolo como una piedra angular de su identidad y reconociendo que gracias a idioma, el Reino Unido y su gente se mantiene en las mentes de millones de personas alrededor del mundo, aún cuando no existe un contacto directo (Torres Castillo, 2018: 53). Además, financia diversos festivales y proyectos de artistas

británicos realizados en colaboración con instituciones y artistas argentinos. El Arts Council también es una institución oficial británica.

El Sackler Trust es un fondo privado que apoya “actividades de caridad en los campos de la ciencia médica, la atención médica y el acceso a la educación y las artes” (...), también a “organizaciones comunitarias, sitios patrimoniales y proyectos que promueven el bien social” (según su sitio oficial). Sackler Trust está dirigido por la familia Sackler, cuyos miembros son propietarios de Purdue Pharma, la compañía que vende el analgésico recetado OxyContin, un opioide de liberación prolongada que se introdujo en 1996. Este fondo, que ha financiado muchas instituciones y producciones artísticas británicas, está envuelto en el escándalo conocido como “crisis de los opioides” en Estados Unidos. La oxycodona es un opiáceo, una droga que calma el dolor, produce tolerancia y genera dependencia. Los enfermos con dolores crónicos comienzan con dosis terapéuticas y luego se van acostumbrando a tomar cada vez más. El consumo de opiáceos en Estados Unidos fue declarado “emergencia nacional” en 2017. Las autoridades de salud estiman que alrededor de doscientos dieciocho mil estadounidenses murieron por sobredosis relacionadas con opioides recetados entre 1999 y 2017. Demandas contra Purdue Pharma alegan que la compañía, con sede en Stamford, Connecticut, vendió OxyContin como un medicamento con pocas posibilidades de provocar adicciones, a pesar de saber que esto no es cierto (The Guardian, 25/03/2019, BBC, 28/03/2019). Estos hechos activan la memoria de la larga tradición británica en el tráfico de esta sustancia en las llamadas Guerras del Opio durante el siglo XIX.

Esta caracterización sucinta de los auspiciantes permite avizorar la dimensión de los intereses que sustentan y encuadran el proyecto “Campo minado”.

El contexto político

Durante la guerra e inmediatamente después de ella, el discurso oficial inglés desarrolla los núcleos en base a los cuales se articula el modelo de interpretación del conflicto bélico y la cuestión Malvinas (Vassallo, 2019b) que es asumido por una parte

importante de la dirigencia política y cultural argentina y es retomado por “Campo minado”. Dos meses antes de su estreno en Buenos Aires, en setiembre de 2016, se suscribe un “comunicado conjunto” entre los vicescancilleres argentino y británico, que se conoce como el “Pacto Foradori-Duncan”, en el que el gobierno de Mauricio Macri retoma la estrategia de las “relaciones carnales”, comprometiéndose a facilitar al Reino Unido de Gran Bretaña la explotación de la pesca, los hidrocarburos y el refuerzo de las comunicaciones aéreas. El acuerdo también habla sobre la colaboración cultural y educativa, además de otras formas de cooperación.

En este marco, Gran Bretaña articula distintas acciones de diplomacia cultural, de “poder blando”, entre las cuales se pueden enumerar los frecuentes encuentros entre veteranos de guerra argentinos y británicos en un marco de amistad y “reconciliación” (devolución de cascos, sables, cartas), la ejecución de las pericias forenses sobre los restos de los soldados argentinos para localizar las tumbas que permanecían sin nombres, la convocatoria de estudiantes universitarios para conocer las islas, los encuentros de sindicalistas, empresarios, políticos y dirigentes deportivos con el hiperactivo y sonriente embajador británico Mark Kent, el proyecto “Dos rosas por la Paz” del orfebre Juan Carlos Pallarols (que analizamos en Vassallo, 2019a), los partidos de rugby binacionales; y, también, la obra que nos ocupa: “Campo Minado”.

La puesta en escena

A partir de una dramaturgia tributaria del teatro documental y, específicamente, del biodrama, a la que nos referimos antes, “Campo minado”⁹ se erige ante los ojos del espectador como un eficaz dispositivo performático en el que se superponen y amalgaman distintos lenguajes artísticos (teatro, cine, música, danza) en diferentes niveles de narración simultáneos (las historias de vida de cada uno de los

⁹ La obra teatral integra un proyecto mayor que incluye una video instalación “Veteranos” (2014), que participó de la exhibición “Doble de riesgo” en el Parque de la Memoria, Buenos Aires, 2016; una película, también titulada “Teatro de guerra” (que en 2018 fue premiada en el Festival de Berlín y en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, BAFICI); y un libro bilingüe publicado en 2017 por la editorial londinense Oberon Books. Todo empieza en Londres, en 2013, con la participación de Lola Arias en *After the War*, junto a veinticinco artistas del mundo que produjeron obras sobre las consecuencias de la guerra.

protagonistas, el relato individual de la experiencia de cada veterano en la guerra y el del complejo proceso sobre la memoria que el propio proyecto artístico promueve y produce).

El espacio escénico representa un set de filmación en el que están dispuestos los instrumentos, cámaras, luces, retroproyector, vestuarios y objetos que se usarán en distintos momentos de la obra. Todo sucede ahí, en escena. Los veteranos/*performers* se cambian de vestuario, desplazan instrumentos y objetos a la vista del público. Hay una gran pantalla cóncava en el fondo sobre la que se proyectan fotografías, revistas, cartas, objetos, videos, *mapping*, las acciones y testimonios de los protagonistas en escena y los primeros planos de sus rostros en tiempo real (que buscan involucrar al público en la emoción de cada testimonio, al hacer perceptible los ojos que brillan o los gestos faciales).



Foto de Carlos Furman/Complejo Teatral de Buenos Aires

Memoria, emotividad y teatralidad (el llanto de Lou)

La puesta en escena evoca, en los parlamentos de los *performers*, de diferentes maneras y en distintos momentos, el detrás de escena, el largo proceso de producción de la obra que duró más tiempo que la propia guerra y que requirió la exploración del “campo minado” de los recuerdos de todos los participantes, un profundo trabajo sobre la memoria, en el marco del cual se produce una conversión de cada uno de ellos (y no sólo porque, en este proceso, además de veteranos se vuelven artistas). Esta experiencia grupal genera una nueva interpretación de lo vivido en el enfrentamiento bélico de 1982, treinta y cuatro años después. En ese proceso, todos han tenido que escribir sus memorias en cuadernos Rivadavia, un motivo reiterado a lo largo de la obra que reafirma el carácter testimonial en el que se legitima. La participación en el proyecto modifica profundamente distintas dimensiones de las vidas de los protagonistas, a tal punto que, por las giras y viajes por el mundo, deben cambiar su modalidad de trabajo.



Foto Carlos Furman/Complejo Teatral de Buenos Aires

En cada función se inaugura un presente a partir del cual se produce la representación de la evocación de la memoria de la experiencia del pasado. Los veteranos no se representan a sí mismos en la guerra sino sus recuerdos actuales de esa experiencia, recuperados por el proceso que moviliza la obra. La guerra ahora está en sus cabezas con la fuerza de un tema permanente. “Durante treinta y cinco años yo sólo pensaba en la guerra cada 2 de abril cuando me invitaban a los colegios, desde que empezamos con la obra, me acuerdo de la guerra todos los días”, dice Otero en el escenario. No hay aquí memoria colectiva o comunitaria, sólo vivencias íntimas y personales, encadenadas a valores-fuerza de tipo universal, abstractos (paz, amistad, amor por la humanidad) que se inscriben en matrices ideológicas y estéticas promovidas por los países centrales. Los valores “nativos” que inspiran acciones como defender la soberanía, honrar a los caídos, reivindicar Malvinas como causa nacional, aparecen como rasgos secundarios, elementos de color, resabios de la dictadura. Siempre se recuerda en el presente, en función de las necesidades actuales de sentido de quien recuerda y/o de quien promueve recordar y conduce el ejercicio de memoria. El recuerdo tiene, además, carácter constructivo y performativo, que consiste en seleccionar, abstraer, reagrupar y configurar algunos datos desechando muchos otros posibles. En “Campo minado” analizamos qué se reagrupa y cómo se lo hace. Aún cuando las memorias personales son únicas y singulares, no se recuerda en soledad sino con la ayuda de los recuerdos de otros, por eso ningún recuerdo es estrictamente individual.

Como en todo biodrama y en el teatro documental, centrados en la investigación histórica a partir de la subjetividad individual, los combatientes hacen de ellos mismos. Esto produce la ilusión de que los veteranos/*performers* no representan sino que simplemente se presentan a sí mismos, sus historias de vida y sus testimonios de la guerra. Sin embargo, hay un arduo trabajo dramático que opera sobre la evocación de los recuerdos de los participantes. Así lo explica la directora: “cada persona hace de su vida un relato y después, yo como autora entro, les digo cosas como ‘esto tendrías que condensarlo o contarlo de esta manera’... Reescribir la historia de otro es un trabajo muy delicado y muy difícil” (Página 12, 20/11/2016). Los recuerdos deben ser reformulados y adaptados para la construcción de un guión teatral y su puesta en

escena. Esto requiere que cada uno, paradójicamente, deba “memorizar sus memorias”. El resultado es una producción escénica compleja que hilvana confesiones, cartas y objetos personales con fragmentos de video, fotografía y otros documentos de la historia colectiva.

Estos veteranos/*performers* se desenvuelven con soltura en el escenario, con momentos de gran potencia expresiva y emotiva como son los dos números musicales colectivos tributo a dos de las más famosas bandas británicas, Los Beatles y los Sex Pistols (*Get back*¹⁰, de John Lennon y Paul McCartney y el final punk sobre el sinsentido de la guerra). El modo de actuación no se diferencia sustancialmente entre una función y otra. Todos actúan y reproducen el mismo guión cada vez. Se ponen en escena la expresión de emociones, sentimientos de los hombres protagonistas, a los que socialmente se considera poco habituados a este tipo de exhibición de la subjetividad. Esto es algo atractivo, que tiene un gran potencial para producir adhesión e identificación, aunque sea una representación guionada y actuada. Esto se ve con mucha claridad en la representación del llanto de Lou Armour, que se produce en el marco de este relato:

El 12 de junio, mi sección está afuera de Mont Harriet. Para llegar, tenemos que pasar primero por un campo minado, mientras nos cae el fuego de la artillería. Una vez en Harriet vamos de búnker en búnker disparándole a cualquier cosa que se mueva (...). Veo un refugio delante de mí y disparo (...), los argentinos salen con los brazos en alto. Y recuerdo que miro el refugio pensando: “acabamos de matar estos soldados que estaban por rendirse”. Todo estaba tranquilo. Empieza a nevar.

Cuenta que tomó en sus brazos a un argentino herido en la cabeza, que le habló en inglés de Inglaterra y Oxford y después se murió. Entre sus ropas estaba la foto de su familia. “Todo el tiempo encuentro internet la imagen del cuerpo de un soldado con un tiro en la cabeza”, dice Lou, “¿será ese mi soldado?”. Esta escena es evocada dos veces en la obra. Hacia el final, se proyecta un fragmento de una entrevista en la que habla sobre el mismo hecho para un documental británico “La Guerra de las Falklands jamás contada”, realizado en 1988 cuando él tenía veintisiete años (es decir, en 1982 tenía

¹⁰ El estribillo del conocido hit dice “*get back, get back, /get back to where you once belonged*” (regresa, regresa, / vuelve a donde alguna vez perteneciste). Una rica línea de análisis queda abierta aquí, para seguir trabajando. ¿Quién le dice “get back” a quién en “Campo minado”?

veintiuno, no mucho más que los soldados argentinos más jóvenes). Armour sincroniza su parlamento con su propio testimonio del documental (habla a dúo con sí mismo, repitiendo las palabras en simultaneidad), cuenta que se encuentra con un soldado argentino herido que le dice que no sabe por qué está peleando, “eran sólo chicos sabes”, se emociona y pide al entrevistador una pausa. Explica en la obra: “yo era un Royal Marine y durante treinta años sentí culpa por llorar por un argentino muerto y no por uno de los nuestros. Me preocupaba que mis compañeros se avergonzaran de mí. Por eso, no iba a los reencuentros”. Declara frente al público que en algunas funciones llora y en otras no. La dramaturgia elige remarcar, con este texto, la verdad de la escena que cierra. La enunciación pública de Armour, en relación a sus sentimientos, devela su postura como actor circunstancial. No provoca el llanto, si no surge. Si surge, lo comparte con el público. Esto funciona como una prueba de honestidad que legitima el relato.



Foto de Carlos Furman/Complejo Teatral de Buenos Aires

La dimensión polémica

“Campo minado” anticipa posibles críticas, las enuncia y promete evitar los lugares comunes más característicos del discurso desmalvinizador¹¹: “no queríamos ponernos en lugar de víctimas” tampoco en el de “los chicos de la guerra”, dice Sagastume en cada función. Estas son negaciones polémicas que suponen otras voces que sostienen lo contrario, a las que se refuta y contradice. En la voz de Jackson se anticipa la objeción acerca de que estos testimonios no representan a todos los veteranos: “¿por qué digo yo en lugar de nosotros?”, “¿tengo derecho a hablar en nombre de aquellos que fueron a la guerra?”. Estas son preguntas retóricas que contienen sus respuestas. Sin embargo, aunque los veteranos argentinos declaren “no queremos ponernos en el lugar de víctimas o en el de los chicos de la guerra”, eso es justamente lo que hacen en escena. Aunque se discuta la legitimidad de hablar en nombre del colectivo de los veteranos, eso es lo que sucede en acto; porque la especificidad del hecho teatral no limita la significación a la literalidad de las palabras dichas sino que se despliega en la constelación de objetos, acciones, cuerpos y textos que participan de la puesta en escena, cuyo “comando expresivo” recae en la dirección que, como toda dirección artística, se ubica, por definición, por fuera del instante de la actuación. De esta manera, se caracteriza a los combatientes argentinos como víctimas. Sagastume dice en la obra:

Después de la guerra hubo denuncias por estaqueos a los soldados que iban a robar comida, los superiores los ataban de pies y manos en la tierra helada. (...)

Durante los ensayos, probamos una escena que no está en la obra donde presentábamos un juicio por estaqueamientos. A nosotros no nos gustaba hacer la escena, ninguno quería decir si había sido víctima. Hay cosas que pasaron en la guerra que quedaron enterradas en las islas

Esta afirmación presupone que hubo muchos más casos de los que se denunciaron y una especie de pacto secreto entre los veteranos argentinos para no contarlos. Es decir, sugiere que este tipo de prácticas fue masiva y generalizada. La “argumentación

¹¹ Se llama desmalvinización al proceso que se propone desactivar las pasiones, pensamientos y acciones en torno a la causa Malvinas (Cardoso, 2013), despojar la guerra de su dimensión heroica y patriótica para neutralizarla como factor de movilización popular en la lucha anticolonial (Cangiano, 2019).

por el ejemplo” es el modo de razonamiento privilegiado sobre el que se articulan las interpretaciones que la obra propone. La fuerza persuasiva de la inducción depende de la calidad de los ejemplos representados y de su capacidad de sugerir otros similares. En los parlamentos de Sagastume la experiencia del hambre es evocada reiteradamente como la causa de acciones temerarias de soldados argentinos.

La obra se llama “Campo minado” por la experiencia macabra relatada por Sagastume, quien tuvo que cumplir la orden de recoger los trozos desparramados de los cuerpos de los soldados argentinos que, en una incursión para conseguir alimentos en las propiedades de los isleños, pisaron minas colocadas por el Ejército Argentino, que “no avisó” al respecto. El robo a la población civil era una acción explícitamente prohibida por los mandos argentinos y, en un dispositivo militar, en situación de guerra, no está permitido el desplazamiento por fuera de las posiciones. Sin embargo, debido a los serios problemas de logística y la falta continua de suministros producto del dominio aéreo británico, esas situaciones sucedieron con frecuencia e implicaron el abandono de las posiciones, el riesgo de ser confundido con un enemigo, abatido por los propios compañeros (“fuego amigo”) y pisar minas, tal como ocurrió en el hecho relatado por Sagastume. Esta escena es central, le da el nombre a la obra y exhibe con claridad la asimetría constitutiva ya mencionada. El único adversario que “Campo minado” admite son los militares argentinos. También aparecen evocados en el relato de uno de los veteranos británicos los vuelos de la muerte (en los que los cuerpos de los desaparecidos vivos eran tirados desde aviones al mar). La guerra de Malvinas aparece así como continuidad del genocidio de estado, interpretación que constituye uno de los núcleos centrales de la desmalvinización. El entrenamiento de los conscriptos argentinos, representado en “Campo minado”, consiste en disparar y cuando se pega en el blanco decir “viva la patria, maté un chileno” o “¡viva la patria maté un subversivo!”. Reduce la guerra de Malvinas al último capítulo de la dictadura militar. En un momento suena el *jingle* “Argentinos a vencer” de 1982, mientras se proyectan imágenes de las movilizaciones populares del 2 y el 10 de abril en respaldo a la recuperación argentina de las islas y de las “24 horas de las Malvinas” (el programa en vivo de la televisión pública para recaudar fondos, ropa y alimentos para los que estaban luchando). Sagastume dice: “de todo eso, a mí no me llegó nada y nadie supo

adónde fue a parar el dinero que juntaron”. De esta manera, el amplio apoyo popular a la reivindicación histórica de la Argentina es configurada como producto de la manipulación de los sentimientos nacionales por parte de la Junta militar y de la alienación de las masas.

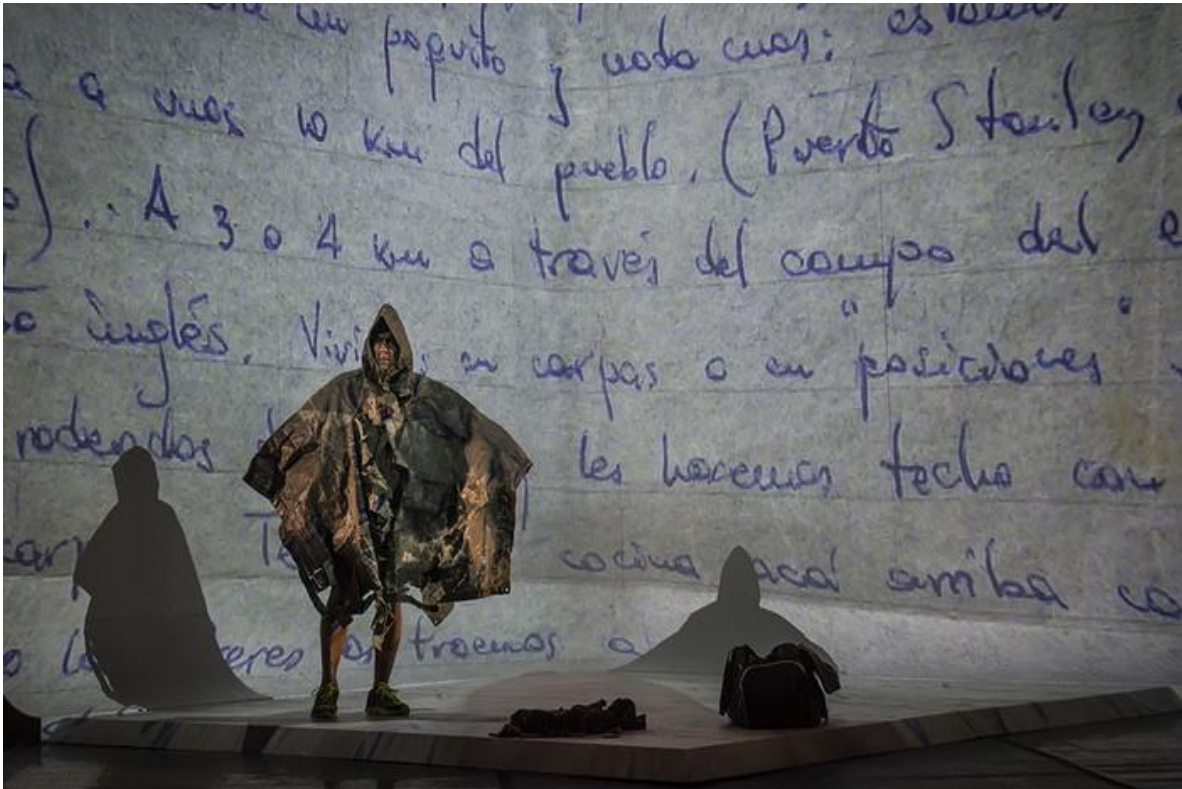


Foto de Carlos Furman/Complejo Teatral de Buenos Aires

Las cartas de los soldados a sus seres queridos y de los familiares y argentinos desconocidos a los combatientes, fueron muy importantes en la guerra¹² y aparecen en “Campo minado”. Así las concibe la directora: “en esas cartas ves esa operación por parte del Estado de ser nosotros los responsables de cuidar a esos soldados y de estar, en cierto sentido, en pie de guerra permanente” (Lola Arias, La Nación, 2/4/2016). Aparece presupuesta acá también, la tesis de la heteronomía de las masas, la negación del pueblo argentino como sujeto histórico capaz de pensar, sentir y actuar por sí mismo. Arias coincide con la primer ministra británica Margaret Thatcher: no sólo hay que liberar al pueblo argentino de la dictadura, sino también de sí mismo. En abril de 1982, Thatcher presenta, a Gran Bretaña y al mundo, la respuesta bélica inglesa a la

¹² De esto trata la película “Cartas de batalla” (2002) de Julio Cardoso, https://youtu.be/iya1mFj-woY?list=PLk_tPK5AwTGhbAV3R0XrzhyUog8il3ei.

recuperación territorial argentina, como una cruzada de la democracia británica contra la dictadura, una guerra por la liberación de los oprimidos que adhieren al nazismo argentino (en esta cruzada por los ideales democráticos, se vale de los servicios del dictador Augusto Pinochet, a quien le agradecerá públicamente la colaboración chilena durante la Guerra de Malvinas, años después). Es decir, las fuerzas armadas británicas no sólo vienen al Atlántico Sur a liberar al pueblo argentino de la dictadura, sino también de sí mismo. Una actualización del apotegma sarmientino “Civilización o Barbarie”. En la entrevista del 5 de abril de 1982, frente a un comentario del periodista sobre el temor de ciudadanos británicos a la guerra, Thatcher responde: “cuando se detiene a un dictador, siempre hay riesgos, pero existen grandes riesgos al no detener a un dictador. Mi generación lo aprendió hace mucho tiempo” (Independent Television News).

En el relato de Armour se narran una serie de situaciones que representan el trato humanitario de los militares ingleses a sus adversarios. Revisan los cuerpos de los argentinos muertos buscando material con información útil para la guerra (mapas, cuadernos) y les dejan otros objetos personales (fotos de sus seres queridos). Como no es posible cavar en la roca dura del monte para enterrar los cuerpos, los llevan a los pozos, los cubren con sus propios ponchos y arriba ponen piedra y tierra y marcan la ubicación con su fusil y con su casco. Según “Campo minado”, los adversarios ingleses tratan mejor a los argentinos que sus propios oficiales.

Aunque se explicita verbalmente la voluntad de no representar el rol de víctimas, en la obra todos lo son y, muy especialmente, los soldados argentinos. Es decir, todos son víctimas; pero algunos son más víctimas que otros. La mencionada asimetría constitutiva (representada cual falaz paridad), lo determina todo. No aparece relatado en escena ninguno de los tantos actos heroicos individuales y colectivos que los combatientes argentinos protagonizaron en 1982, apenas una breve evocación de uno de los británicos de los vuelos bajos de los aviadores argentinos, a los que podían verles el rostro. De esta manera, lo expone su directora:

Es que uno tiene la idea de que los más dañados de esta historia fueron los argentinos porque la mayoría eran conscriptos sin formación ni equipamiento. Chicos que, de golpe, terminaron en medio de una situación para la cual no

estaban preparados. Claro que entrevistando a los ingleses, todos profesionales, me di cuenta de que la marca de la guerra es algo que se graba en todos. Por más que estés preparado nunca lo estás para ver gente morir. (La Nación, 2/4/2016).

Paz y amor para la sumisión

La obra destaca y contrapone el hecho de que, mientras en Inglaterra no se habla de la guerra de Malvinas y los chicos no aprenden sobre ella en las escuelas, en Argentina, Malvinas está por todos lados, en los nombres de lugares, remeras, monumentos (estudiamos estas marcas populares de la memoria malvinera en Cardoso, Cabral, Dufour, Espasande, Trejo y Vassallo, 2017). Incluso pone en escena la consigna “Las Malvinas son argentinas” y Sagastume, Otero y Vallejo cantan a capela la “Marcha de Malvinas”. Para el Reino Unido, es una más de tantas guerras imperiales británicas. En Argentina, es una herida abierta que evoca recuerdos y vivencias personales, familiares y colectivas del pasado reciente y actualiza la causa de la defensa de la soberanía que atraviesa la historia nacional. Eso es, justamente, lo que la obra se propone neutralizar.

En la sociedad británica existen expresiones de disidencia, crítica y resistencia interna a la “razón imperial” de las que no habla “Campo minado”. Según Enrique Oliva (2013), quien cubrió como corresponsal de Clarín el conflicto bélico desde Londres bajo el seudónimo de Francois Lepot, no hubo ni una sola movilización antiargentina durante los setenta y cuatro días que duró la crisis, pero sí muchas protestas contra Margaret Thatcher. Incluso, sectores vinculados al laborismo, promovieron una interpelación parlamentaria a la primera ministra británica, acusándola de criminal de guerra por haber dado la orden de hundir al Crucero ARA “Gral. Belgrano”, para impedir una solución pacífica del conflicto, violando los principios de proporcionalidad del uso de la fuerza y otros consagrados en el Derecho Internacional Humanitario. Más recientemente, una encuesta realizada por el periódico The Telegraph, en marzo de 2012, entre cerca de veinticuatro mil británicos, expuso que casi el cincuenta y seis por ciento de los encuestados expresó su apoyo a la devolución de las Islas Malvinas a la República Argentina.

En los testimonios de los veteranos argentinos aparecen los argumentos sobre los que se funda el histórico reclamo de soberanía nacional sobre las islas y en los de los veteranos británicos los que sostienen la legitimidad de la ocupación. Se presentan los unos y los otros, los dos lados del conflicto, las oposiciones, los antagonismos. Todo se espeja y se equipara. Y no hay resolución posible en este plano. El desacuerdo permanece. Es una obra bilingüe, un polígolo en el que cada uno habla su propia lengua, que propone la convivencia en el conflicto, la desmitificación del consenso como única forma de coexistencia viable, promueve la aceptación del disenso, de la opinión contraria del otro, un relativismo que supone la convalidación del estado actual de la situación, esto es la ocupación colonial británica de las islas y el control de gran parte de nuestro mar.

Al finalizar este contrapunto argumental, Gabriel Sagastume cuenta que cuando los veteranos van a dar charlas a las escuelas argentinas siempre algún chico les pregunta: “vos, en la guerra, ¿mataste a alguien?”. Esta pregunta da pie a un manifiesto musical en contra de la guerra, construido a partir de una acumulación de interrogantes en inglés que se suman al primero en castellano y constituyen una serie, acompañado por potente música punk, tributo a los Sex Pistols (banda considerada fundadora del movimiento punk, rebelde y detractora de la corona británica) ejecutada por los tres argentinos (Sagastume en guitarra, Vallejo en bajo y Otero en batería) y un británico (Jackson en guitarra). Armour está a cargo del canto/recitado. La banda exhibe la necesaria convergencia armónica de los aportes individuales en la ejecución colectiva del tema musical central, una suerte de comunión musical, la unidad en y por la música. En el fondo se proyecta la silueta de las islas con juegos de luces que acompañan el ritmo de la música:

¿vos peleaste una guerra?
¿por quién peleaste?
¿por la Reina, la Patria, el petróleo?
¿irías al guerra?
¿irías? ¿irías? ¿irías?
¿alguna vez has mordido una guerra?

¿alguna vez mataste a alguien?

¿viste a los hombres morir?

¿has visto? ¿has visto? ¿has visto? ¿has visto? ¿has visto?

¿alguna vez has estado en el gobierno, un gobierno que envía a la guerra?

¿alguna vez has tenido un amigo o un hijo que se suicidó?

¿has tenido un hombre muriendo en tus brazos?

¿has tenido? ¿has tenido? ¿has tenido? ¿has tenido?

¿alguna vez has visto un hombre en llamas?

¿alguna vez has visto a los chicos hundirse en el mar? (...)

¿has visto? ¿has visto? ¿has visto? ¿has visto? ¿has visto? ¿has visto?

¿alguna vez has estado en la guerra?

¿alguna vez has estado en la guerra?

Este enunciador colectivo argentino/británico está ubicado en el lugar de máxima autoridad y legitimidad para hablar de la guerra, el discurso testimonial: “yo estuve allí, a mí, no me la van a contar”. El veterano es protagonista, testigo y sobreviviente de la guerra. Nadie mejor que él para juzgarla. Se trata de un manifiesto contra la guerra en general y contra la guerra de Malvinas en particular. Destaca los horrores del campo de batalla, las miserias, el dolor y la muerte que toda guerra produce. Es acá donde es posible el encuentro de los seis, en esta experiencia humana, límite que los atraviesa a todos. Esta es la escena que recorta y difunde el British Council en su canal de Youtube (<https://youtu.be/KPKwOm89Ayk>).



Foto de Carlos Furman/Complejo Teatral de Buenos Aires

Tanto los veteranos argentinos como los británicos aparecen como víctimas de las decisiones de sus gobiernos encabezados por Margaret Thatcher y Leopoldo Fortunato Galtieri¹³. Varias veces, de distintas maneras, aparece mencionado en los testimonios de algunos veteranos argentinos que no sabían adónde iban, para qué, ni tampoco por qué peleaban. Estos contrincantes en el conflicto bélico de 1982, comparten secuelas, marcas, un mismo dolor y, en su humanidad, se encuentran y se reconocen como iguales. Por eso no hay nada épico en estas acciones, nada que permita configurar a los veteranos como héroes de guerra. Ambos grupos aparecen subsumidos en la homogeneidad de la humana fragilidad, en el marco de una identidad global,

¹³ Se usan caretas (para representar a Galtieri y Thatcher) y maquetas de los lugares y campos de batalla (con casitas y soldaditos de juguete) para narrar algunos episodios, como en la obra “Islas de la Memoria. Historias de guerra en la posguerra” (2011) de Julio Cardoso, relato coral realizado a partir de cartas y testimonios de combatientes argentinos, interpretado por una compañía artística itinerante dirigida por Manuel Longueira. “Islas de la memoria” sitúa el conflicto bélico de 1982 en la larga lucha anticolonial que se inicia en los orígenes mismos de la Argentina. La puesta en escena retoma tradiciones del teatro popular rioplatense, en el que el actor entra y sale de la ficción sin transiciones, pasa del drama al humor vertiginosamente e interactúa con el espectador, sin ocultar los trucos escénicos ni sus opiniones sobre la historia que cuenta en escena. Se estrenó en 2012 en el Teatro Nacional Cervantes y se presentó en escuelas, universidades, sindicatos, organizaciones sociales de distintos lugares de la Argentina y de América. https://youtu.be/S6d_wrbR_0I

transnacional, ligada a valores universales de carácter abstracto, que permite, finalmente, eludir las diferencias y el conflicto realmente existente. La propuesta es eficaz, produce empatía, porque parte del consenso generalizado sobre los horrores de la guerra.

La obra constituye un complejo dispositivo que promueve la paz y la amistad entre los pueblos. ¿Quién puede estar en contra de tan nobles objetivos? Sin embargo, la paz no es simplemente ausencia de enfrentamiento armado. Mientras se desarrolla “Campo minado” en la Ciudad de Buenos Aires, a mil novecientos kilómetros al sur, en Malvinas, se emplaza una de las bases militares de la OTAN más importantes del hemisferio. La paz genuina implica, ante todo, justicia y es incompatible con la dominación neocolonial. Por eso, este pacifismo abstracto, desterritorializado, a-histórico y pre-político, elide la cuestión de la justicia sobre la que se construye toda paz verdadera. No diferencia guerras imperiales de guerras nacionales, al contrario, las equipara: “¿por qué hacer la guerra? ¿por la Reina, por la Patria, por el petróleo?”. A los pueblos invadidos, saqueados por las potencias coloniales, sólo nos cabe la sumisión. La obra no cuestiona la relación de poder asimétrica en la que se funda la dominación colonial, por el contrario, reproduce y promueve la naturalización de esa asimetría a través de sofisticados recursos estéticos propios del *off* Broadway o del *off* London, más que del rico e innovador movimiento teatral argentino. Así son las cosas. A los argentinos no nos cabe más que la aceptación de la ocupación extranjera de la tercera parte de nuestro territorio¹⁴, a partir del designio fatal de la impotencia nacional frente a las agresiones coloniales, como señala Francisco Pestanha ese “fatalismo ha sido adoptado históricamente como ‘remedio preventivo’ ante procesos de insubordinación ideológica, y a la vez como instrumento para aplacar o contrarrestar esas desobediencias” (Pestanha, 2012: 26-27). Este fatalismo se fortalece en la autodenigración nacional.

¹⁴ En el derecho internacional público, se entiende por territorio a todos los espacios (terrestres o marítimos) que están bajo la soberanía o jurisdicción de un estado. Una de las consecuencias de la ocupación ilegítima por parte del Reino Unido que abarca las Islas Malvinas, las Georgias del Sur y las Sandwich del Sur y los espacios marítimos circundantes es que de los 10.400.000 kilómetros cuadrados de territorio argentino, cerca de 3.000.000 están bajo el control británico.

En nombre de la paz y el amor entre los pueblos, promueven la aceptación de la situación actual de usurpación de nuestro suelo y nuestro mar y la expoliación de nuestros recursos naturales. El Mayor británico Seear, asesor de Lola Arias en “Campo minado”, lo dice muy claramente: “creo que es mejor dialogar en vez de pelear. Creo que es mejor convertirse en amigos que ser enemigos. Y si te convertís en amigo, luego ¿cómo podés enfrentarte otra vez en nuevas guerras?” (entrevista de Gaby Cociffi, Infobae, 28/3/2017). De esto se trata, justamente, de la restauración de la subordinación. Como dice Sun Tzu, los mejores generales no son los que ganan todas las batallas sino los que convencen a los rivales de que no tiene sentido pelear (2003: 8).

Malvinas y la insubordinación inaceptable

La obra pone en escena la pluralidad de voces. Las principales posiciones en el combate por la memoria tienen su lugar¹⁵. Algunas prevalecen y otras resultan doblegadas en la disputa sobre la que opera fuertemente “Campo minado”. Dice la directora:

No me interesa la guerra, me interesa la posguerra. Me importa qué le pasa a una persona que pasó por esa experiencia. Me importa qué hizo la memoria, qué borró, qué transformó. Algunos se han convertido en profesionales de ese relato y **mi trabajo fue y es deshacerse de eso** para saber qué les sucedió. (La Nación, 2/4/2016)

Es la posición de Vallejo (minoritaria en la obra y mayoritaria entre los veteranos de guerra argentinos) la que hay que neutralizar, desactivar, “eso” de lo que hay que “deshacerse”. “Campo minado”, en tanto complejo dispositivo de memoria, lo logra. Vallejo es el que más aparece configurado como víctima en la obra, su rostro

¹⁵ El documental “Locos de la bandera” de Julio Cardoso (2004), es el primer registro de posguerra que devolvió la voz a los protagonistas más directos de la guerra de 1982, los familiares de los caídos y los ex soldados combatientes, disponible en:

https://youtu.be/37dEcUO1PfQ?list=PLk_tPK5AwTGhbAV3R0XrzhyUog8il3ei

Entre muchas otras producciones, Cardoso también dirigió “Malvinas, viajes del bicentenario” (2010), único testimonio documental del extraordinario evento que constituyó la inauguración del Monumento a los Héroes de Malvinas en el Cementerio de Darwin, disponible en:

https://youtu.be/kElI86CCBs8?list=PLk_tPK5AwTGhbAV3R0XrzhyUog8il3ei

permanentemente melancólico y su tono amargo, como el de ningún otro, su palabra se oye como un lamento. A diferencia de los demás argentinos (Otero y Sagastume), él participó voluntariamente de esa “aventura absurda y criminal” que fue la guerra de Malvinas, estaba convencido de que iba a luchar por una justa causa nacional y por ella estuvo dispuesto a dar la vida. Esto es lo que resulta inaceptable y lo que el dispositivo de “Campo minado” desarma eficazmente. Sobre el escenario, Vallejo da testimonio de su propia conversión a partir de su participación en el proyecto, de cómo la obra le permitió transmutar “el odio en amor”.



Foto de Carlos Furman/Complejo Teatral de Buenos Aires

Es muy clara la operación expuesta en la escena de la resignificación del rol de los gurkhas. Independientemente de su intervención directa o indirecta en los combates y de la veracidad o no de los degüellos, los “gurkhas” son símbolo de horror y violencia. Su participación, inherente a la razón imperial, es utilizada como parte de las acciones de guerra psicológica propias de todo conflicto bélico. Esto es, precisamente, lo que la obra pretende edulcorar con el fin de presentar escénicamente otra imagen de la figura de los nepaleses. Dice Vallejo:

Los gurkhas son mercenarios asesinos, combatieron en Goose Green y mataron a más de trescientos soldados. Con sus cuchillos cortaron cabezas, brazos, piernas. Dejaron los cuerpos despedazados en el campo de batalla. Hasta les cortaron las orejas a los soldados argentinos y después se las comieron.

Todos esos rumores los escuché yo en la guerra. (...)

Cuando volví de la guerra, me juntaba con los veteranos y les decía “me gustaría tener un gurkha en una habitación para agarrarme a trompadas” y ahora tengo uno acá, frente a frente.

Al calificar de rumores las acciones atribuidas a los gurkhas en Malvinas, Vallejo también pone en duda las características que les son reconocidas mundialmente. La obra hace posible el esperado encuentro cara a cara de Vallejo con el gurkha, en el marco de la representación de un *talk show* televisivo. Allí Rai relata un acto compasivo con un grupo de adversarios. Cuenta que, el 7 de junio, en Egg Harbour House, encontró a unos argentinos, los capturó, pero no los mató y un oficial (que no identifica), con el que se volvió a encontrar muchos años después, en agradecimiento, le regaló la billetera que muestra al público. Esta anécdota alimenta la caracterización del gurkha como “león herbívoro”¹⁶, aunque declare también que, si se hubiera encontrado a Vallejo en Fort William, probablemente, lo hubiera decapitado. La escena termina con Vallejo diciendo “durante mucho tiempo pensé que si me encontraba un gurkha lo mataba, ahora me tomaría una cerveza con él”.

¹⁶ En otro momento, Sagastume lee su currículum, sus siniestros oficios se exponen mientras Rai baila bucólicamente la danza del kukri sobre un mapa proyectado al fondo se marcan las ubicaciones y trayectorias. La inocencia del baile contrasta con la ferocidad característica del gurkha, que no se niega ni se oculta, sino que, a partir de la exhibición de este lado sensible, se intenta volver aceptable.



En “Campo minado”, la violencia imperial del gurkha, ejercida hasta la actualidad en sus múltiples oficios de mercenario, no se objeta ni se cuestiona. Como dice Sagastume son “todas esas tareas que nadie quiere hacer”, el necesario trabajo sucio al servicio del capital y el poder invasor, se presenta como un dato más del modo habitual de ser de las cosas, del funcionamiento del mundo. La única violencia condenable aquí es aquella que se atreve a cuestionarlo.



Foto de Carlos Furman/Complejo Teatral de Buenos Aires

Hacia el final, Vallejo participa de la escenificación de una sesión de terapia con Jackson, en el marco de la cual, desarrolla su testimonio personal sobre la posguerra. Da cuenta de las necesidades de los veteranos y la importancia de sus organizaciones. Habla de los suicidios, del desempleo, el alcoholismo y la adicción a las drogas. Relata que estuvo internado en el Hospital Militar Central y pintó el Monte William en una de las paredes de su habitación “porque tenía miedo de que la medicación me borre los recuerdos”. Declara: “tenía que odiar para poder disparar y no es fácil sacarse esa bronca. Yo no podía escuchar música en inglés, no podía ver películas en inglés. Si mi hijo me hablaba en inglés porque le enseñaban en la escuela, yo lo sacaba corriendo”. Gracias a la obra, y como Vallejo mismo muestra en escena, ya puede decir algunas palabras en inglés; porque deja de verlo como la lengua del invasor y empieza a concebirlo como un idioma universal. En el mismo sentido, participa activamente de los momentos musicales más potentes de la obra que son tributo a los Beatles y a los Sex Pistols, las consagradas bandas británicas que trascienden las fronteras, marcan el rumbo cultural y aparecen como patrimonio de la humanidad. Estos dos potentes momentos musicales en que los veteranos/*performers* (argentinos y británicos)

recitan, entonan y ejecutan instrumentos en vivo, contrasta con el solitario canto a capela de la Marcha de Malvinas de Sagastume, Otero y Vallejo. La asimetría constitutiva también se expresa en escena lingüística y musicalmente.

“Campo minado” se presenta como proyecto “humanitario” que viene a “hacer justicia”, a darles la palabra y el escenario a los veteranos de guerra: “hay una cosa que sienten todos los veteranos, y es esta sensación de que nunca tuvieron un reconocimiento al nivel de lo que ellos experimentaron en la guerra. El campo de batalla es una experiencia radical. Por eso era interesante, a ambos lados, darles un reconocimiento, escuchar sus historias” (Lola Arias, Clarín, 22/11/2016). Por eso “Campo minado” es mucho más que un proyecto artístico, se presenta como un aporte a la paz de la humanidad y, en él, el trabajo de Arias aparece como un demiúrgico escudriñar de almas: “no escribo sobre la guerra, sino sobre el ser humano en la guerra. No escribo la historia de la guerra, sino la historia de los sentimientos. Soy historiadora del alma” (La Nación, 2/4/2016). El proyecto “Campo minado” propone un cambio de perspectivas, no sólo para los ex soldados involucrados sino también para los espectadores. Juega fuerte en la disputa por la representación legítima de la guerra de Malvinas. Al final, el público aplaude de pie, muchas personas se ven conmovidas y con lágrimas en los ojos. Los seis veteranos saludan abrazados y salen del escenario con gestos de camaradería y complicidad. La obra se presenta como sanadora para sus protagonistas y también para los espectadores. “Campo minado” no es sólo un espectáculo, es una experiencia que opera sobre la memoria de los protagonistas, interpela al público evocando sus propias vivencias, memorias y representaciones de guerra de Malvinas y propone una matriz interpretativa que encuadra esa emocionalidad.

El guión británico para restaurar la subordinación

La disputa por el poder sobre las cosas, los territorios, los recursos naturales, los grupos sociales, las naciones, se articula con la lucha por el sentido común, por la visión del mundo que habilita y justifica determinadas relaciones de dominación. El poder simbólico, tal como lo define Pierre Bourdieu, es un poder eufemístico, es decir,

es el poder de hacer ver y creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo y, por ello, la acción sobre el mundo, por lo tanto, es el poder por el cual se confirma o transforma el mundo; poder casi mágico que permite obtener lo que es obtenido por la fuerza (física o económica) sin gasto equivalente de recursos (Bourdieu, 1977: 71). El poder simbólico desmalvinizador encuentra en el biodrama de “Campo minado”, un sofisticado instrumento para su actualización¹⁷.

El potencial herético nacional contra el orden mundial que expresa la recuperación argentina de las Islas Malvinas de 1982, contra y a pesar de las mezquinas intenciones de la Junta militar, es rápidamente advertido por los británicos que despliegan todo su arsenal en dos tipos de combates simultáneos y complementarios, el conflicto bélico y la disputa por la representación legítima de los hechos. Como señala Fernando Cangiano: “la guerra de Malvinas debía ser eliminada como factor de movilización popular para la lucha antiimperialista, (...). Era preciso despojar al conflicto austral de cualquier vestigio de patriotismo y de heroísmo” (Cangiano, 2019: 18). En la entrevista del 5 abril de 1982, declara la primer ministra, “si este tiene éxito, habrá otros ejemplos en otro lugar” (Independent Television News). Sin eufemismos, Winston Churchill (nieto), periodista y político, afirma que “a los argentinos hay que revolverlos en la humillación para que nunca jamás piensen en pretender territorio británico” (Oliva, 2013: 51). El 13 de junio en el Daily Mirror, dice Woodrow Wyatt, uno de los voceros de Margaret Thatcher, que hay lograr que “hasta los niños no vuelvan a pensar más en las Falklands, imponiéndoles el pago de esta loca aventura” (Oliva, 2013: 51).

¹⁷ De acuerdo a Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert, reconocidos creadores con quienes la directora tomó clases, existe un vínculo inextricable entre teatro y política. Según estos creadores, en el teatro no hay verdades morales o históricas o “Verdades” con anterioridad al momento de la actuación. La “verdad escénica” es un territorio de invención emancipado de otras determinaciones más allá de la escena. Sin embargo, se encuentra inexorablemente atravesado por contextos sociales y políticos más amplios al no estar inmune a sus condicionamientos y consecuencias materiales y simbólicas. Así como existe un orden dominante, existe una cultura dominante y un teatro dominante que se plasma en diferentes formatos estéticos. El teatro dominante trata de controlar todo gesto teatral para que no se salga de lo normativo. Existe como contrapartida un teatro que aspira a la “fractura de lo normativo” al interior de la realidad imaginaria puesta en la escena siempre en tensión y riesgo creativo frente a lo - política y estéticamente- establecido. La disputa se da también en el plano de las formas. En el teatro dominante no hay “teatro vivo”, apenas re-presentación mediática de un discurso preelaborado a modo de “plantilla” por fuera del proceso creador deviniendo una suerte de espectacularización de lo social o teatralidad de los discursos del poder. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=31TAxqd7gk8&t=574s>, <https://www.youtube.com/watch?v=rwYJMMh1eY> y <http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/el-piedrazo-en-el-espejo.pdf>

En otros trabajos exploramos los orígenes británicos de lo que Fernando Cangiano, psicólogo y veterano de la guerra de 1982, en la tradición de Arturo Jauretche, llama “las zonceras sobre Malvinas”, supuestos integrados al sentido común de muchos argentinos, a través de las cuales habitantes del país invadido asumen el punto de vista de la potencia invasora (Vassallo, 2019b). En esta línea Lola Arias, como muchos intelectuales argentinos, interpretan la amplia adhesión popular a la causa de la defensa de la soberanía argentina sobre Malvinas, la tradicional rebeldía nativa contra los poderes del mundo, como producto de la acción de la dictadura sobre la cultura nacional, que pervive y hay que desarticular. Olvidan que la cuestión Malvinas no empieza con Galtieri y la dictadura. Desconocen su carácter originario de una tradición histórica y los potentes e insoslayables antecedentes, como la relevancia de las políticas del primer peronismo sobre Malvinas y la Antártida. Como señala Marcelo Gullo, Malvinas es un asunto incómodo; porque es “el rostro visible de la ocupación invisible de Gran Bretaña en la Argentina y en América Latina” (Cardoso, 2013: 23). Malvinas no es sólo pasado, sino también presente y futuro. La guerra no es el camino; pero reparar la injusticia de la usurpación del territorio y de la expropiación de los recursos naturales está directamente ligado a la solución de una parte importante de los principales problemas nacionales. Por eso el genuino encuentro es anticolonial.

“Campo minado” es una excelente y atractiva producción, una obra maestra, teatro de guerra y en guerra que, lejos de ser la “piedra radiante” que rompe el espejo de la realidad que coloca el poder ante nuestros ojos, de la que hablan Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert¹⁸, está cargado de “minas” invisibles arrojadas al público como si fueran flores de paz, perfeccionando dicho espejo al punto tal de hacerlo imperceptible.

¹⁸ “El teatro debe ser la piedra que rompe el espejo. Primero, hasta romper el espejo, el teatro es la piedra, luego de que lo rompe el teatro vuelve a ser el espejo, la piedra sigue su viaje en dirección al centro del misterio adonde van las fuerzas ciegas, el teatro queda en la superficie rota dando cuenta de los restos de una plenitud refleja y a la vez revelando lo que la sostenía como la naturaleza que estaba oculta, paralizada, tras la lápida reflejo. (..) El teatro puede valerse de esa fuerza histórica desarticulada que daba consistencia al espejismo y que queda ahora como rémora, utilizarla para sus fines, emplearla para concitar caleidoscopicamente nuevas versiones de identidad y pertenencia, versiones que den cuenta a través de su forma de producción de otro nivel existencial, no el representado por los efectos de la escena, sino el que se presiente como fuente poética y política de esa teatralidad anti histórica, la fuerza ausente”. Audivert, Pompeyo (2019), “El piedrazo en el espejo. Teatro de la fuerza ausente”, Buenos Aires, Libretto.

Bibliografía citada

Bourdieu, Pierre (1977), “Sobre el poder simbólico” en “Intelectuales, política y poder”, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Bramley, Vicent (1991), “*Excursion to Hell: Mount Longdon, a Universal Story of Battle*”, Londres, Bloomsbury Publishing PLC.

Cangiano, Fernando (2019), “Malvinas. La cultura de la derrota y sus mitos”, Buenos Aires, Ed. Dunken.

Cardoso, Julio (2013), Primer congreso latinoamericano. Malvinas, una causa de la patria grande”, Remedios de Escalada, UNLa. Disponible en:

http://www.unla.edu.ar/documentos/observatorios/malvinas/1er_congreso.pdf

Cardoso, Julio, Cabral, Mariano, Dufour, Ernesto, Espasande, Mara, González Trejo, César, Vassallo, María Sofía (2017), “La Gráfica del Pueblo. Memoria de la causa Malvinas en el paisaje urbano. Informe 2017”, Remedios de Escalada, Observatorio Malvinas UNLa. Disponible en: <http://memoriamalvinera.unla.edu.ar/pdf/graficas-del-pueblo-informe-de-investigacion-diciembre-2017.pdf>

Oliva, Enrique (2013), “Malvinas. El pasado es el prólogo”, Buenos Aires, Ed. Fabro.

Pestanha, Francisco (2012), “La disputa por Malvinas”, Ciencias Sociales, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA, N° 80, abril 2012.

Ramos, Jorge Abelardo (1954), “Crisis y Resurrección en la literatura Argentina”, Buenos Aires, Ed. Indoamérica.

Torres Castillo, Francisco Guadalupe (2018), “El poder blando como herramienta generadora de influencia en un mundo globalizado”, tesis de la Licenciatura en Relaciones Internacionales, Colegio de San Luis, San Luis de Potosí.

Tzu, Sun (2003), “El arte de la guerra”, Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656228.pdf>

Vassallo, María Sofía (2019a), “Las rosas de Pallarols y la subordinación fundante”, Revista Allá Ité, Centro de Estudios de Integración Latinoamericana “Manuel Ugarte”,

Remedios de Escalada, UNLa. Disponible en: <http://revistaallate.unla.edu.ar/58/las-rosas-de-pallarols-y-la-subordinaci-n-fundante>

Vassallo, María Sofía (2019b), “Las otras marcas de Malvinas: el origen británico del modelo de las víctimas y el ‘punto de vista del loco’”, Revista Viento Sur, ISSN: 1853-8762, Año 9, N° 21, Remedios de Escalada, UNLa. Disponible en: <http://vientosur.unla.edu.ar/index.php/las-otras-marcas-de-malvinas/>