



*Experimentalismo y comunidad.
Formas del afecto en Campo minado y
Teatro de guerra de Lola Arias y Diarios del
odio de Roberto Jacoby & Syd Krochmanly*

por Rodrigo Montenegro

RESUMEN: A partir de la reflexión en torno al problema de la comunidad y sus afectos, propongo una serie de aproximaciones a proyectos argentinos recientes, *Diarios del odio* de Roberto Jacoby & Syd Krochmalny, y *Minefield/Campo minado* y el film *Teatro de guerra* de Lola Arias. Estos proyectos permiten corroborar la creación de comunidades artificiales como forma de exploración estética en torno a zona conflictivas de la política y la memoria argentina. Así, la pregunta por la composición de una comunidad se encuentra en el centro de estos ensambles que, al postergar la urgencia de los requerimientos institucionales, dan lugar a diversas formas de experimentación, tanto en sus formas constructivas como conceptuales. Estas modulaciones de alta conflictividad política permiten advertir cómo la experimentación comunitaria, junto a la multiplicidad de formatos y soportes que las constituyen, hacen de estos proyectos artísticos artefactos complejos orientados a desmontar críticamente formas de la violencia contemporánea.



ABSTRACT: Based on the inquiry about community and affect, I propose a series of readings on recent Argentine projects, *Diarios del odio* by Roberto Jacoby & Syd Krochmalny, and *Minefield/Campo minado* and the film *Teatro de guerra* by Lola Arias. These projects allow to corroborate a creation of artificial communities as a form of aesthetic exploration around conflictive areas of politics and Argentine memory. Thereby, the question about the composition of a community is at the center of these assemblages that, by postponing the urgency of institutional requirements, give rise to various forms of experimentation, both in their constructive and conceptual forms. These modulations of high political conflict allow us to notice how community experimentation, together with the multiplicity of formats and supports, constitute these artistic projects as complex artifacts aimed at critically dismantling forms of contemporary violence.

PALABRAS CLAVE: comunidad; afecto; experimentalismo; violencia; memoria

KEY WORDS: community; affect; experimentalism; violence; memory

APERTURA. LA COMPOSICIÓN DE LA COMUNIDAD

Toda aproximación en torno a una ontología de la comunidad, tal como la considera Jean-Luc Nancy (Nancy y Engelmann), plantea una revisión de aquellos cuerpos e identidades que disputan territorialidades pensadas y vivenciadas en común. La teoría y la acción política han tipificado el carácter específico de esos conflictos. Sin embargo, atravesando las estrictas condiciones que una formulación disciplinar impone como principio regulador de los saberes y las prácticas políticas, ingresando en una perspectiva que observe, ante todo, la potencia de la singularidad, quizás sea posible advertir una expansión del imaginario comunitario hacia zonas en las que el problema, en lugar de clausurarse, es elaborado por los lenguajes y estrategias de las prácticas estéticas.

Sin embargo, establecer una política de las singularidades enfrenta algunos escollos; en este sentido, se preguntaba Agamben, "¿Cuál puede ser la política de la singularidad cual sea, esto es, de un ser cuya comunidad no está mediada por condición alguna de pertenencia [...] ni por la simple ausencia de condiciones [...] sino por la pertenencia misma?" (*Comunidad*, 69). Esta ausencia de atributos, su puesta en entredicho, plantea el límite para un pensamiento que usualmente –o al menos en su emergencia moderna– propuso una indagación sobre las formas de organización como principio defensivo contra fuerzas enemigas. Este esquema teórico de oposiciones taxativas se encuentra en el origen del pensamiento político clásico, tal como se percibe



en la consideración de Maquiavelo; de hecho, el capítulo I del libro primero de *Discursos* considera la emergencia misma de las ciudades a partir de una lógica del conflicto que luego será traspuesta al interior de los dispositivos de la gubernamentalidad republicana y su sistema de partidos, tal como se esboza en el capítulo IV del mismo libro. Por lo tanto, el problema señalado por Agamben en *La comunidad que viene* asedia el punto ciego de la teoría moderna para esbozar las consecuencias políticas de la singularidad, del ser cual sea, de la vida indiferenciada que, por definición, se configura como paradoja irrepresentable. Sustraída la noción de pertenencia la vida y los cuerpos pueden encarnar, por lo tanto, una amenaza para el Estado, incluso ser expulsados como *nuda vita*, materia sacrificial. Sobre ese campo inaccesible en cual se deshacen las identidades es posible advertir otras formas del pensamiento sobre la comunidad.

En un sentido que retoma, y por momentos pervierte la tradición moderna del conflicto político, la composición de una comunidad constituye el centro productivo de la experimentación artística; así, ciertos artefactos se dan la tarea de reorganizar materiales y relatos dispersos en el mundo común, en vistas a ensamblar posibilidades inéditas, en ocasiones abiertamente incómodas, para desajustar los lenguajes de su trivial circulación y proporcionarles una deliberada potencia crítica. Sin duda, los vínculos entre estética y política poseen una extensa tradición; y durante los primeros veinte años del nuevo siglo, esta espinosa relación dio forma a un cuerpo discursivo que ha retomado estas genealogías para calibrar sus condiciones en el presente. En este contexto, debe situarse cualquier consideración sobre las capacidades de las artes para componer imágenes alternativas sobre los estados de la violencia contemporánea, sobre los nuevos modos de la alienación ejecutada a través de los medios técnicos-informacionales, sobre las posibilidades de un sentido que emerja allí donde se ha producido su clausura como consecuencia de la guerra, o el genocidio. Por lo tanto, la pregunta por la composición de una comunidad se encuentra en el centro de estos ensambles, postergando la urgencia de los dispositivos institucionales para dar lugar a la experimentación, tanto en sus formas constructivas como conceptuales.

Esta modulación permite precisar el singular carácter de los proyectos que me interesa indagar a continuación; tanto *Diarios del odio* (2017) de Roberto Jacoby & Syd Krochmalny como *Minefield / Campo minado* (2017) y la película *Teatro de guerra* (2018) de Lola Arias pueden ser leídos como intervenciones artísticas complejas de alta conflictividad política, cuya concepción y realización se encuentran tensionadas por la multiplicidad de los formatos y soportes que las constituyen, dando como resultado una manifiesta fisonomía experimental. En su carácter híbrido comparten el tránsito desde las artes escénicas, la instalación o el registro de archivo audiovisual hacia el trabajo sobre textos reunidos en el formato libro y la elaboración cinematográfica. En este sentido, cabe considerar estas producciones como casos ejemplares de lo que Miriam Chiani ha llamado “poéticas trans”, prácticas estéticas en las que “se detectan [...] diferentes tránsitos de afección” (8). De ahí que estos artefactos involucren un régimen semiótico múltiple, tanto en su composición como en los pactos y puentes que tienden



hacia sus espectadores, para incluso fracturar la distribución de estas identidades. Estas obras corroboran las condiciones de una imaginación estética que insiste en expandir los debates reducidos por la arena política a un mero juego de poderes e instituciones. Al mismo tiempo, sus composiciones destabilizan los rigurosos límites fijados para las artes y el pensamiento político. En su lugar, crean comunidades artificiales que al dar lugar a la experimentación estética obtienen consecuencias epistemológicas. Consideradas desde una teoría de los afectos,¹ su exploración crítica de la violencia ejercida sobre los cuerpos no puede ser mensurada como una banal tematización, sino una activa indagación en torno a las capacidades de afección de las prácticas artísticas. Ya se trate del odio racista politizado o el trauma de la guerra en el Atlántico sur, estos proyectos no se plantean como relatos cerrados o narrativas uniformes, sino que postulan un campo de experimentación conceptual y material; desarmen las molaridades fijas, tanto en el plano formal como en sus hipótesis políticas, para dar lugar a textos y experiencias profundamente conectadas con la memoria y la vida argentina, construyendo prácticas artísticas transdisciplinarias y de variaciones múltiples.

En este sentido, los proyectos de Arias y Jacoby & Krochmalny se involucran en las dinámicas transformaciones de las prácticas artísticas del presente. Tal como lo ha advertido Florencia Garramuño, las estéticas contemporáneas jaquean su pretendida autonomía para dar lugar a la “expansión del campo” (13) de las artes; es decir, el hallazgo y la proliferación de formas híbridas producen nuevas formas de organización de los materiales sensibles. El trabajo de Garramuño continúa las interpretaciones que Ticio Escobar delinea en su ensayo *El arte fuera de sí*, para quien el arte “ya no es considerado en su coherencia lógica, su valor estético y su autonomía formal sino en sus efectos sociales y su apertura ética, en los usos pragmáticos que promueve fuera de sí” (21). Esta apertura ética apuntada por Escobar da cuenta de un debilitamiento en modalidades de la crítica y el juicio al interior de una tradición que bien puede remontarse hasta la filosofía kantiana; en su lugar, las artes del presente darían lugar a

¹ La consideración teórica del afecto como concepto central para una epistemología alternativa al cogito racionalista configura uno de los itinerarios centrales del pensamiento contemporáneo, que necesariamente reconsidera las nociones de cuerpo y sensación. Este trabajo ha sido realizado en el campo anglosajón por Brian Massumi quien sostiene, “There seems to be a growing feeling within media, literary, and art theory that affect is central to an understanding of our information -and image-based late capitalist culture, in which so-called master narratives are perceived to have foundered” (27). Esta dimensión teórica del afecto reconoce y se inscribe en una genealogía filosófica de la inmanencia, que desde Agamben y Deleuze-Guattari recupera para el presente el pensamiento spinoziano; tal como advierte Massumi “On many of these points there is a formidable philosophical precursor: on the difference in nature between affect and emotion; on the irreducibly bodily and autonomic nature of affect; on affect as a suspension of action reaction circuits and linear temporality in a sink of what might be called “passion,” to distinguish it both from passivity and activity; on the equation between affect and effect; and on the form/content of conventional discourse as constituting a separate stratum running counter to the full registering of affect and its affirmation, its positive development, its expression as and for itself. On all of these points, it is the name of Baruch Spinoza that stands out. The title of his central work suggests a designation for the project of thinking affect: *Ethics* (8)”.



un pensamiento que reconsidera las capacidades estéticas como catalizadoras de una política inmanente. De ahí que las indagaciones sobre las potencias del acto de creación deban recalibrarse para interpretar su apertura (su carácter indiferenciado) hacia territorios comunes y conectados por afectos, más allá de toda cristalización institucional. A partir de esta materialidad transdisciplinar y la decidida escenificación de formas de vida inciertas o violentadas, en estados precarios, las obras de Arias y Jacoby & Krochmalny postulan como parte de su funcionamiento estético la creación de comunidades; inscriben en sus materias heterogéneas las marcas que posibilitan una refuncionalización de la crítica, ya no como ejercicio de una inteligencia externa, sino como potencia de los propios artefactos estéticos. Es a partir de la construcción de imágenes críticas sobre comunidades ensambladas o artificiales que las artes fabrican formas del afecto absolutamente reales, en una pragmática que es, simultáneamente, creación estética y conjetura política.

A partir de la noción de comunidad se plantea, entonces, una flexión en torno a las tensiones irreductibles de la coexistencia que reclama, al mismo tiempo, una perspectiva que tome en consideración los aportes de una genealogía filosófica de la inmanencia (Agamben, "Inmanencia"), en tanto pensamiento sobre los cuerpos y sus principios de individuación. Es en este campo en el cual se emplazan las intervenciones estéticas aquí referidas. Los proyectos de Arias y Jacoby & Krochmalny despliegan líneas de visibilidad y conexión de unas vidas irreductibles, de voces anónimas, para sostener modulaciones indisciplinadas (trans-poéticas) de investigación social e histórica que hacen ostensible el resto afectivo de sus materiales, desde el testimonio al archivo de medios. En ambas producciones esos registros se transmutan hacia formas que, sin obliterar su textura política, la dimensión vital de sus afectos y la reverberación de sus voces, diseñan conjeturas artísticas en torno al conflicto de una coexistencia comunitaria.

SOBRE CAMPO MINADO/MINEFIELD Y TEATRO DE GUERRA DE LOLA ARIAS

Sin dudas, la comunidad artificial que se concreta en el proyecto *Campo minado/Minefield*, luego *Teatro de guerra*, de Lola Arias conmociona las certezas de cualquier cristalización en las modalidades habituales para procesar la memoria sobre la guerra y sus traumas. El punto de partida del multifacético recorrido es el regreso al breve, aunque intenso, conflicto bélico que enfrentó a la Argentina y el Reino Unido en 1982, y dispuso consecuencias determinantes en la vida social y política de ambos países. Sin embargo, el montaje escénico de la historia reciente en el cuerpo y voz de sus protagonistas derrumban la desmesura y arrogancia del nacionalismo como dispositivo esencial del enfrentamiento entre los Estados. El trabajo de Arias junto a seis veteranos de la guerra, tres argentinos (Marcelo Vallejos, Gabriel Sagastume, Rubén Otero) y tres británicos (Lou Armour, David Jackson, Sukrim Rai), pone en escena



capacidades y potencias de afección que, en principio, parecen obliteradas en la trama de discursos y dispositivos que dan forma y procuran la gubernamentalidad; esto es, la pertenencia a una identidad nacional, el servicio a los poderes del Estado, la identificación con una comunidad cultural y lingüística.

A través de recursos característicos de las artes escénicas se da lugar a una intervención sobre las formas en que el testimonio se disemina en el entramado social; ya no como insumo del relato historiográfico, sino como parte de una maquinaria teatral, también impresa en la fisonomía del libro, luego cinematográfica, que hace explícito su principio de construcción artificial, su carácter de investigación estética sobre el campo de la memoria traumática. Con independencia de sus soportes, el proyecto indaga los límites y nuevas posibilidades para tramitar una vivencia atravesada por la violencia. En este sentido, tal como refirió Walter Benjamin en su célebre ensayo *El narrador* “la facultad de intercambiar experiencias” (60) es el resultado más evidente de la catástrofe de la guerra, consideración que dio paso su pregunta “¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla?” (60), en efecto, contra esa clausura del relato actúa el trabajo dirigido por Arias.

Una de las singularidades más evidentes del proyecto se encuentra en su multiplicidad semiótica, en el montaje variable de cuerpos y experiencias que consigue bloques de afectos procesados de acuerdo a diversas materialidades. Tal como se lee en los créditos de *Teatro de guerra* (2018), el proyecto se inicia en 2014 con la instalación *Veteranos* exhibida en el LIFT Festival de Londres; luego, en 2016, *Campo minado/Minefield* recurrió a los mismos protagonistas para el montaje teatral estrenado en Inglaterra y Argentina, para luego editarse en el formato libro en el sello Oberon Books. A partir de estas variaciones en el soporte, la totalidad del proyecto elabora una zona difusa entre diversas formas estéticas; tal como señala Chiani se crea “una intensificación que separa registros y a la vez los irrita o los agita al contacto recíproco”, esta interacción de las artes y sus lenguajes configura “una metaforicidad indefinida de unas a otras, por la que ninguna puede decirse sin recurso a las demás” (10). En el caso del trabajo de Arias la correspondencia entre las versiones se emplaza, de hecho, en un trabajo que toma como punto de partida a los veteranos, a sus cuerpos y sus relatos, para calibrar en cada caso recursos puntuales de significación. De modo que cada lenguaje, cada semiótica, construye recursos que sin embargo deshacen las fronteras de su especificidad para producir la transformación impropia más significativa del proyecto, esto es, la mutación del veterano de guerra en actor y performer. Al enfocarse sobre la puesta teatral, Jordana Blejmar advierte que es posible considerar a la obra de Arias como una exploración sobre las artes escénicas que activa “a conception of theatre as a ‘living creature’ and a ‘social experiment’ with a high degree of unpredictability” (107). Sin dudas, la dimensión experimental se encuentra en el centro de una representación que franquea los marcos de la ficción, sin embargo, la naturaleza viviente y mutante del proyecto se hace visible al considerar no una, sino todas las



variaciones posibles de un artefacto semiótico múltiple, que hace de la yuxtaposición entre vida y ficción el centro neurálgico de sus mestizajes.

Esta multiplicidad de soportes se introduce en el despliegue escénico de *Campo minado/Minefield* como parte de sus estrategias y recursos para el montaje de la obra. El uso de cámaras, fotografías y proyecciones junto a mapas, revistas, ropas militares, cartas y juguetes, entre otros objetos, hacen visible (y tangible) el pasado, construyendo la escena a partir de una lógica de archivo, que pervive la edición de Oberon Books. De hecho, las fotografías al interior del libro permiten corroborar hasta qué punto la visualidad se mantiene como un dato omnipresente en el proyecto. Ahora bien, estos objetos imantados por su valor histórico, por su pertenencia a la colección personal de los testigos, se combinan a signos eminentemente espectaculares; tal es el caso de las ridículas máscaras de Leopoldo Galtieri y Margaret Thatcher utilizadas por los veteranos mientras se escuchan las grabaciones de discursos, que se continúa con una evaluación crítica de las consecuencias políticas de la guerra, tanto en el Reino Unido como en Argentina. Del mismo modo, la música interpretada en vivo por los propios veteranos interrumpe la acción y el tono testimonial, indefectiblemente construido como un relato en tiempo pasado, para dar lugar a estridentes canciones de rock interpretadas por bandas que ensamblan argentinos y británicos. La música actúa, entonces, como zona de cruces donde el lenguaje expresivo corrobora la posibilidad de componer un conjunto heterogéneo.

La intervención sobre el relato testimonial adopta en *Teatro de guerra* un carácter exacerbado; dado que las experiencias de los veteranos se recrean a partir de recursos cinematográficos. Los veteranos son filmados en estudios y ambientes diseñados (edificios en ruinas, una piscina, un estudio televisivo, vestuarios, etc.), se amplifican los registros de las audiciones y, sobre todo, se recurre a verdaderos actores que acompañan a los excombatientes. El inicio y el final de la película permiten advertir la expansión significativa de estas presencias, de esos cuerpos cuya principal característica es la juventud. Así, en la apertura del film, el relato de *Armour* recrea el evento traumático que lo acompaña desde la guerra: la muerte de un soldado argentino en sus brazos. En este inicio, la recreación es llevada a cabo por los propios veteranos al interior de una construcción derruida. La escena final reproduce el mismo episodio, el mismo trauma, aunque con variaciones; ahora se encuentran en un descampado y acompañados por jóvenes actores, no son seis cuerpos sino doce, todos con uniformes militares. A partir de esta repetición con la ostensible diferencia de los cuerpos que rememoran en su juventud la materialidad figurada de 1982, ficcionales dobles de los veteranos, la película recupera la necesidad de una reelaboración del trauma no solo como proceso subjetivo, sino como trabajo colectivo que pasa de una generación a otra.

De modo que la totalidad del proyecto, que incluye a *Veteranos*, *Campo minado/Minefield* y *Teatro de guerra*, produce a través de principios constructivos ajustados a cada medio de expresión un campo de exploración estética en el cual la ficción da lugar al montaje del testimonio. Sin embargo, en lugar de horadar el halo de



verdad que rodea a la palabra del testigo, la escenificación construye un espacio para que esos cuerpos, los cuales efectivamente experimentaron la guerra en Malvinas entre abril y junio de 1982, actualicen su memoria y pongan en acto su relato. El experimentalismo formal que conduce desde el teatro performático al cine documental se realiza a partir del ensamble, en el cual veteranos de una misma guerra se reencuentran para relatar(se) un pasado que continúa fulgurante en sus consciencias y, desde la enunciación en primera persona, repercute en los afectos compartidos por argentinos y británicos.

Ese regreso al pasado que en modalidades tradicionales suele catalogarse como relato testimonial o autobiográfico se deriva hacia un uso del experimentalismo que no puede agotarse en la mera constatación de la performatividad del acto enunciativo como garantía de su condición de verdad; por el contrario, es a partir de la condición artificiosa que el pasado puede hacerse presente. Cecilia González advierte sobre este punto que “El tiempo pasado convocado en el reenactment” (170) manifiesta una fractura temporal que, sin embargo, enlaza un “acontecimiento catástrofe y la reelaboración presente” (170). Esta condición singular de la obra se constituye en la demostración de la distancia entre una experiencia y su recreación; sin embargo, tal como advierte González, la apelación a la técnica brechtiana del distanciamiento como principio programático contra la pasividad de la mimesis adquiere una valencia que no solo debe interpretarse en términos críticos, sino afectivos, dado que “El distanciamiento no supone, sin embargo, la anulación de los afectos. La aparición en escena del cuerpo y la voz del testigo es uno de sus vectores, tal vez el principal. El afecto pasa también, para los propios actores como para los espectadores” (170). La lectura que sugiere González permite advertir una paradoja crucial. Por un lado, la obra apela a técnicas formales que la tradición del experimentalismo en su avatar vanguardista ha interpretado como revisión de la vieja catarsis aristotélica; la experimentación es esgrimida contra la trivialidad de los espectáculos teatrales, cuyo sustrato conceptual se encuentra en el desmontaje de la mimesis. Sin embargo, el distanciamiento y experimentalismo a los que recurre Arias van más allá de la mera constatación de los frágiles límites de la representación ficcional, y parecen orientarse a una capacidad corporal y afectiva del acontecimiento escénico realizada cada vez que los veteranos relatan sus vidas. El montaje, la hibridación de códigos semióticos, la yuxtaposición entre verdad testimonial y artificio estético destruyen la alianza entre mimesis y ficción, sin embargo se orientan a restablecer ya no efectos catárticos, sino afectivos, tanto para sus protagonistas como para el auditorio, dado que, tal como advierte González, esta intervención realizada por un colectivo de actores (o performers) establece “la posibilidad de la acción conjunta y la transformación de la experiencia dolorosa en creación artística” (171). Así, el distanciamiento y la experimentación construyen situaciones impensadas para los dispositivos gubernamentales, corroborando afectos compartidos entre antiguos enemigos.



De modo ostensible, el proyecto despliega una investigación sobre formas experimentales de representación. Colocados en el escenario, frente a una cámara o recogiendo sus voces para la impresión en papel, los protagonistas nunca dejan de ser los cuerpos que sobrevivieron a la guerra y, por lo tanto, un modo concreto de reflexión en torno a los sentidos ocluidos de una vida en estado de supervivencia. Aún más, los veteranos de guerra dan forma a una comunidad en apariencia imposible que, sin embargo, insiste en indagar experiencias comunes. Sus traumas modulan el registro de los testimonios; punto de inicio para el trabajo de Arias, el cual hace del montaje escénico un mecanismo de reelaboración crítico-afectivo. Pero, también, diagrama un trauma transnacional que desdibuja las fronteras y demarcaciones estatales, creando una zona de hibridaciones donde la incomunicación es recibida como principio de toda relación ética, y proyectada contra cuerpos radicalmente ajenos. Los veteranos no actúan un drama ficticio, sino que performan una puesta en escena (y un regreso) a una historia común, que tiene como puntos de origen un conflicto violento y un territorio aún hoy en disputa. El campo de batalla en el Atlántico sur actúa, entonces, como fantasma que regresa para disponer la elaboración de las experiencias traumáticas, configurando sensaciones y afectos que desestructuran las subjetividades de los veteranos; ya sea como depresión y adicción en el caso de Vallejo, o como conflicto insoluble al que Armour regresa una y otra vez para procesar la muerte de un argentino, contradiciendo el mandato del soldado profesional y su obligación de permanecer imperturbable ante el destino del enemigo.

Ese espacio común creado artificialmente para la puesta en escena avanza, también, sobre la territorialidad conflictiva del idioma; de ahí que el agenciamiento entre lengua y memoria constituya un territorio especialmente sensible para el proyecto. Los veteranos elaboran los relatos en sus propias lenguas, sin abandonarlas construyen diálogos que replican una confrontación y una distancia. Así, tal como ha señalado Verónica Perera se produce “un espacio plurinacional y multilingüe, donde surgen nuevas imágenes y memorias sobre la guerra de Malvinas, atravesadas hoy por la experiencia común” (160). En efecto, el bilingüismo actúa como potencia significativa que fractura cualquier pretendida unidad identitaria, tal como se advierte en el prólogo a la obra teatral en la voz de Marcelo Vallejo:

MARCELO: (LEYENDO). “26 de febrero de 2016. Estoy ahí con el enemigo, contándonos historias. Por ahí entiendo muy pocas palabras, pero en los gestos, en las miradas, puedo entender lo que me quieren decir. Me imagino en una trinchera todos juntos hablando de la guerra”.

(A LA AUDIENCIA) Durante los ensayos tuvimos que escribir un diario en un cuaderno, y este es el mío. La guerra de Malvinas duró 74 días, del 2 de abril al 14 de junio de 1982. Los ensayos de esta obra duraron un poco más. Durante varios meses, tres veteranos ingleses y tres argentinos trabajamos juntos en Buenos Aires y en Londres. Los ingleses no hablan español y los argentinos no hablamos inglés. Pero de alguna forma, nos entendimos (Arias, *Campo* 1).



El inicio de la obra amplifica las derivaciones involucradas en los modos de narrar y recrear una experiencia, dado que su apertura implica una escena de lectura y, de modo referido, un acto de escritura. Vallejo lee en su diario sus propias reflexiones, pondera la temporalidad como intento de mensurar un acontecimiento traumático y, sobre todo, especula en torno a las condiciones de un diálogo en apariencia irrealizable. La distancia lingüística constituye la primera marca de la diferenciación e impone la necesidad de explorar otras formas para el diálogo. Esta tematización de la radical fractura entre las lenguas no impide el acto imaginativo y, de hecho, la escenificación de la memoria traza un utópico horizonte común; la experiencia de la guerra ha establecido condiciones que trasvasan la maldición babélica para dar lugar a un leguaje afectivo y sensible a los registros corporales. Por ello, la pregunta por la singularidad de estas identidades, de lo que se lee en sus cuerpos y reverbera en sus voces se mantiene. La obra parece insistir en esta paradoja; por un lado, realiza el montaje de una comunidad atravesada por la vivencia de un pasado violento, por otro, señala la imposibilidad anular un proceso de radical diferenciación, primero en la lengua, luego en la construcción de cada relato. Así, entre los argentinos, Vallejo es el único que ha viajado a las islas por decisión propia, también es quien ha padecido más duramente las consecuencias de la guerra; los estragos del conflicto lo conducen hacia la depresión, la adicción y finalmente hacia un intento de suicidio; paradójicamente es quien mejor representa el ideal del soldado a partir de su voluntarismo y su cuerpo atlético. Por el contrario, Gabriel Sagastume es su contracara, autodefinido como “un soldado mediocre” (4), en su relato se percibe el carácter absurdo de la guerra emprendida por el régimen dictatorial argentino que, iniciado en 1976 y luego de seis años de desplegar un férreo dispositivo de terror y represión contra su población, ordenó el desembarco en Malvinas como estrategia de propaganda política sin considerar las condiciones de un ejército mal preparado, sin entrenamiento y carente de toda táctica. El mejor ejemplo de esta condición precaria es el relato de Sagastume, protagonista del fatídico episodio en el cual un campo minado colocado por el ejército argentino se cobra la vida de sus propios soldados, cuando estos abandonan sus puestos de combate para robar comida. Entre los ingleses, Armour y Jackson se inscriben sin problemas en la identidad nacional británica, en el profesionalismo de sus fuerzas armadas, sin embargo, no temen en exhibir las marcas psicológicas del conflicto; sin negar la preparación profesional de los Royal Marines muestran las fisuras de la guerra moderna, es decir, sus secuelas en cuerpos marcados por la historia. Como contra cara y complemento, Sukrim Rai fuga con su acento y su fisonomía nepalí la rígida identidad inglesa. El soldado gorkha es el otro que habita al interior del imperio británico, y a pesar de haber prestado servicio en un conflicto armado, solo es reconocido como ciudadano luego de una extensa dilación burocrática.

Estos cuerpos y relatos hacen que cada testimonio adopte fisonomías particulares en una dinámica de afectos que van desde la depresión a la rabia, desde el orgullo nacionalista a la camaradería con el enemigo, desde la decepción y el miedo al mutuo



entendimiento. Las voces de los soldados, derrotados o victoriosos, expone en su heterogeneidad irreductible la singularidad de unas vidas que se debaten contra la imposibilidad superar la conmoción del estrés postraumático. Esa experiencia común hace que el proyecto de Arias, en sus diversas variaciones y artificios, se constituya como insistencia en la necesidad de dar lugar a un pensamiento sobre los modos en que se narra la historia reciente. El entramado de la ficción testimonial habilita no solo una defeción frente a la lógica de la guerra, sino también a las políticas que suscriben una cristalización de los antagonismos fundados en la violencia. Contra esa doxa, el trabajo de Arias y los seis veteranos ofrece imágenes y afectos alternativos para la composición de una comunidad ensamblada, conjeturando formas no catastróficas de coexistencia.

SOBRE DIARIOS DEL ODIO DE ROBERTO JACOBY & SYD KROCHMALNY

El 24 de octubre de 2014 Roberto Jacoby & Syd Krochmalny inauguraron en la casa de la cultura del Fondo Nacional de las Artes (Argentina) la muestra-instalación *Diarios del odio*. La acción consistió en dos momentos. Primero un trabajo de recopilación llevado a cabo por los artistas, el cual gravitó en el armado de un voluminoso archivo de frases extraídas de los comentarios que anónimos lectores dejan cotidianamente en los diarios digitales más relevantes de la Argentina. El foro alojado en Internet es el punto inicial, versión extraña e impropia del ágora pública donde pueden verse materializadas hasta la exasperación las tensiones que componen la discusión política en su forma más banal. A partir de este material caótico se dio forma a la primera versión de la obra, dado que *Diarios del odio* configura un objeto mutante, una práctica transtextual (Jorge en Jacoby y Krochmalny 45) que desborda los principios organizativos de las bellas artes.

Para efectuar la instalación Jacoby & Krochmalny convocan a veinticinco amigos, quienes seleccionan fragmentos de ese archivo y los copian con grafito sobre una pared blanca. El resultado es una obra colectiva, una suerte de montaje minimalista; tan solo lenguaje, negro sobre blanco. Sin embargo, a pesar de lo rudimentario, incluso de su hechura precaria, la acción se sostiene en la potencia de un gesto crítico: hacer visible una comunidad del odio, tal como el propio Jacoby designa a las voces que sirven de materia prima para la creación de la obra.

Resulta evidente, entonces, que el proyecto se presenta como dispositivo de investigación estético y político sobre las condiciones de la vida social argentina expresada en los medios digitales. A partir de esta consideración, la obra se alinea con un largo programa de intervenciones en el campo de las artes realizadas por Jacoby desde el manifiesto que en 1966 firmara junto a Raúl Escari y Eduardo Costa, titulado "Un arte de los medios de comunicación". Casi cincuenta años más tarde, ese texto programático aún resuena en la praxis de Jacoby; plan de acción trazado como principio de desmaterialización artística en el intento por "construir la obra en el interior de [...] los medios" (Costa, *et al.* 49). El manifiesto de 1966 encontraba el punto máximo de la



creación en la “desrealización de los objetos” (50), insinuando tempranamente la condición característica del arte y la vida luego de la modernización cultural desplegada durante la década del 60, esto es, la desaparición del momento tradicional de la creación de un objeto artístico para observar en el acto comunicativo e informacional el verdadero efecto y producto del arte. Realizando una apropiación rioplatense e irreverente de las tesis de Marshall MacLuhan, Costa, Escari y Jacoby advertían que el medio no solo es el mensaje, sino también la verdadera obra de arte de la sociedad contemporánea. Este nuevo género de prácticas estéticas, “el arte de los mass-media” (50), llega hasta el presente en *Diarios del odio*.

Tal como sostiene Boris Groys, al menos desde Duchamp, la división del trabajo tradicional en el sistema del arte ha colapsado: “Hoy no hay ninguna diferencia “ontológica” entre producir arte y mostrarlo. En el contexto del arte contemporáneo, hacer arte es mostrar un objeto como arte” (50). Frente a este colapso, sin embargo, el ensayista intenta sostener una distinción entre los espacios reservados para la exhibición tradicional y la instalación artística. Por un lado, la exhibición oficiaría como un espacio organizado y administrado por el curador “en nombre del público” y actuado “como su representante” (51); así, la muestra tradicional articularía una territorialidad que, si bien discrimina un espacio artístico, se plantea como suplemento del espacio público, en última instancia, urbano. Por el contrario, la instalación artística cobra una significación por completo singular, fija y recorta una espacialidad, unos objetos o, en el caso de la acción ejecutada en *Diarios del odio*, un lenguaje común, para alterar de modo radical sus modos de circulación, incluso arrancando esos objetos del universo público para imponerles el gesto de una apropiación a través de “la voluntad soberana de un artista individual” (54). Tal como describe Groys, muy frecuentemente la instalación recibe la condena del gusto formalista modelado a través de doscientos años de crítica estética, la cual enseñó a valorar, es decir a enjuiciar, las obras a partir de su pertenencia a un “soporte material específico” (54). Más allá de la especificidad, la acción de Jacoby & Krochmalny hace del espacio virtual su territorio de apropiaciones, luego derivadas al trazo físico en una expresión absolutamente minimalista y precaria: grafito negro sobre pared blanca, puro espacio, pura escritura. No es casual, entonces, que el núcleo de significaciones de toda instalación, y de *Diarios del odio* en particular, se realice en el pasaje entre lo público y lo privado; en este caso entre la voz anónima del *hater* virtual –expresión estentórea de una subjetividad expresada en los medios- y la revisión de los afectos vehiculizados por esas voces sin rostro desplegadas en el montaje.

La potencia de *Diarios del odio* se encuentra al presentar un reordenamiento de esos materiales arrojados en la arena pública; ya se trate de la pared intervenida, luego en su transformación poética, el problema que parece emerger a partir del trabajo sobre los discursos del odio extremo evidencia algunas paradojas. Así, como advierte Groys: “la instalación artística [...] se vuelve un excelente ámbito de experimentación para revelar y explorar las ambigüedades que yacen en el corazón mismo del concepto



occidental de libertad" (57). En efecto, la obra de Jacoby y Krochmalny escenifica una comunidad anónima y evanescente fundada en una serie de rasgos comunes: el odio deliberado a toda forma de progresismo, al peronismo, la expresión sin censuras de un racismo individual en ocasiones transmutado en racismo de Estado, la apelación al clasismo y la apología explícita de la violencia; todo ello conjugado en el espacio radicalmente abierto de la red. Ahora bien, si el núcleo mismo de las sociedades democráticas se funda en la libertad de prensa, las tecnologías de la información materializan un modo novedoso para articular líneas editoriales dando vía regia de visibilidad a voces y afectos que no pueden ser explícitamente firmados por los medios, especialmente cuando esos mensajes atentan contra los principios más elementales de la vida democrática. A contramano, ensayar una instalación sobre estos materiales públicos –su recolección, selección y archivo– implica transmutarlos como condición necesaria para provocar un régimen crítico de visibilidad.

La siguiente variación del montaje crítico de Jacoby & Krochmalny migra desde la instalación a las páginas del libro *Diarios del odio* publicado por la editorial N direcciones en 2017. Los poemas constituyen una reinstalación polémica de los conflictos que integran la vida política argentina, quizás, desde su constitución; civilización y barbarie, o barbarie de la civilización esgrimida contra el "negro peronista", el "bolita", "el paragua" o cualquier expresión no hegemónica de la sexualidad. Si bien su procedimiento de ensamble se inscribe genealógicamente con el experimentalismo dadaísta, aun así, estos textos reclaman ser leídos como poemas; dan forma a una lengua urticante, hecha de restos y enfocada sobre una doxa fundada en el ensañamiento explícito. Esta violencia verbal digitalizada permite señalar los modos en que la lengua, tal como sostiene su editor, "se encarama y adopta ritmos que la comunican por momentos con zonas vitales de nuestra literatura, incluso en la cloaca de estos cometarios" (Jorge en Jacoby y Krochmalny 45). Entonces sería necesario advertir las líneas de conexión entre de las letras argentinas con el arte de injuriar, de herir y violentar, desde Hilario Ascasubi, Pedro De Angelis y Esteban Echeverría, a Bustos Domeq y Osvaldo Lamborghini: una verdadera poética de la violencia. *Diarios del odio* podría inscribirse en esa tradición, y de este modo proponer en el presente una indagación sobre las capacidades de afección que desde la lengua se esgrimen contra los cuerpos. Según Gabriel Giorgi, el rediseño de este lenguaje común constituiría un modo de la experimentación formal que permite "pensar las modulaciones del odio contemporáneo" (56); lanzando una mirada sobre los lenguajes de la deshumanización en las "nuevas esferas públicas" (60). En consecuencia, la experimentación, una vez más, ofrece recursos para una estética y una literatura cuyo objeto último se encuentra en abismar la degradación cotidiana de los cuerpos, ejecutando tácticas en vistas a cartografiar el ejercicio de esa violencia. Sostienen los autores:

Los fragmentos elegidos rastrean específicamente aquellos núcleos discursivos donde se produce la deshumanización de sectores enteros de la sociedad argentina. La construcción del



otro como objeto del odio extremo que busca definir determinadas personas como un excedente social. Mierda, basura, desperdicio son algunas de las metáforas que convierten al otro en un excremento que el cuerpo social debe expulsar. Esta visión organicista de la sociedad también aparece cuando se utilizan términos médicos como cáncer, infección o gangrena que han de ser extirpados (Jacoby & Krochmalny 43).

Jacoby & Krochmalny actúan estratégicamente sobre una masa de odio político, señalando la necesidad de formas alternativas para el debate y la imaginación comunitaria; entonces, el proyecto se muestra no solo como un ejercicio de recombinación, creación polémica de un lenguaje vehemente, sino que actúa como una modalidad de la crítica. Los títulos de los poemas indican claramente el recorrido paródico e incómodo de los textos, así "Bajaron los cuadros", "Cosecharás el odio sembrado en diez años", "Argentina negra", "Prostitutas subsidiadas", "Luz verde a la ley de identidad de género", "Políticas de la memoria", "El peronismo barrabrava", "Piketeros", "El campo a la lucha", proponen un detenimiento sobre acontecimientos y personajes de la vida pública argentina, modulados de modo tal que sea posible distinguir las valencias del irracional odio político. El epígrafe que abre el poemario, "ESMA", advierte hasta qué punto la intervención textual focaliza una visión conservadora y fascista de la historia argentina reciente "Deberían lotear esa porquería // Y hacer torres de viviendas. // Sí, con amenities y todo lo que quieras // Para sacar esa basura urgente" (5). La misma virulencia se encuentra en el poema que cierra el libro, "Negro de KK", en el cual se sintetiza una larga historia de racismo ocluido en la discusión gubernamental, aunque efectivamente existente en el discurso social argentino: "voy a seguir marcándote // con un dedo // señalándote // y diferenciándote // como el negrito de mierda que sos, // porque no vales ni un solo derecho humano. // Te deseo un verano caluroso, // ni un peso para el vino // y una bala en la cabeza" (41).

El procedimiento recombinatorio es, virtualmente, infinito, por esto, reordenar en verso implica una forma de detenimiento, de distancia frente a las múltiples versiones de esa extenuación verbal. *Diarios del odio* se construye desde el "parque textual" (en Jacoby & Krochmalny), escribe Gerardo Jorge, generado cotidianamente en los medios; por qué no, quizás, parque zoológico, en el cual la vida humana de unos se enfrenta a la vida animal sacrificable de otros: ciudadanía contra excremento. En definitiva, los poemas escenifican los lenguajes de una fractura en la que parecen no quedar posibilidades para componer una comunidad y, en su lugar, se instala una demarcación de cuerpos a uno y otro lado de las hendiduras del campo social.

CODA

Para terminar, entonces, la pregunta sería si es posible desmontar el odio; si es posible suspender la lógica de una guerra inscripta perpetuamente en el seno de las instituciones y en los capilares de la vida democrática. Entonces, contra las políticas de



la violencia contemporánea, valdría recordar el ejercicio de Benjamin y afirmar: “La crítica de la violencia es la filosofía de su historia” (“Crítica” 61).

No es casual, por tanto, que *Diarios del odio*, *Campo minado/Minefield* y *Teatro de guerra* trabajen de modo explícito con la imaginación comunitaria, núcleo de conceptos que cimienta sus operaciones estéticas y principios constructivos. Ambos proyectos llevan a cabo ejercicios complejos de autoría y propiedad que, al jaquear el binarismo de lo individual o colectivo, dan lugar a formas híbridas en las que la pluralidad no anula la singularidad de las identidades. Sin embargo, más allá de las formas de enunciación coral, la dimensión comunitaria debe ser considerada en un sentido transversal, es decir, atravesando sus procesos de creación. De modo que, tanto el trabajo de Arias junto a excombatientes de la guerra en Malvinas, como el ensamble colaborativo de Jacoby & Krochmalny y su apropiación irreverente de voces públicas (y anónimas), plantean agenciamientos artísticos que no renuncian a la elaboración de un pensamiento realizado al interior de las prácticas estéticas, postulando nuevas formas para una crítica de la violencia en el turbulento espacio de las democracias actuales.

En definitiva, estas obras ejecutan una política estética que hace visibles zonas complejas de la vida social; en su pragmática artística indagan la fragilidad de los lazos comunitarios, también la singularidad de su potencia afectiva. Esta ambivalencia constituye el rasgo de su investigación en torno a las formas en que una comunidad se deshace o se ensambla, se fractura o recompone sus partes. Tal como advierte Roberto Esposito, “La comunidad es necesaria porque es el lugar mismo [...] de nuestra existencia, dado que desde siempre existimos en común” (26). En efecto, las artes permiten focalizar modos diversos y artificiales de existencia comunitaria, construyen territorios donde la violencia y el conflicto, si bien no se anulan, se postergan en vistas a considerar las lógicas de su acción, invitando a indagar su historicidad y su vocación de dominio. En ese terreno de composiciones se encuentran los proyectos de Arias y Jacoby & Krochmalny, en tanto colocan en el centro de sus preocupaciones una metodología artística y política que yuxtapone los mecanismos del montaje, los usos del archivo y la experimentación formal, junto a los afectos que encarnan unas vidas y sus historias. De ahí que el pensamiento en torno a las dinámicas de la comunidad desplace una noción de sujeto clausurado; la “*communitas*”, según Esposito, indica “más bien aquello que lo proyecta hacia fuera de sí mismo, de forma que lo expone al contacto, e incluso al contagio, con el otro” (16). Por ello, la experimentación expresiva a través cuerpos y voces, considerada desde los imaginarios comunitarios, compone una aproximación contraria a los mecanismos biopolíticos de control, también a la violencia naturalizada de la discusión pública. A partir de estos proyectos experimentales es posible considerar hasta qué punto los artefactos artísticos crean instancias de reflexión crítica para el presente y, al mismo tiempo, insisten en actualizar una política de los afectos a través de las tramas de la memoria y una coexistencia necesariamente postulada como ser-en-común.



BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Pre-textos, 2016.
- . "La inmanencia absoluta." *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*. Compilado por Gabriel Giorgi y Fernán Rodríguez. Paidós, 2009, pp. 59-92.
- Arias, Lola. *Campo minado / Minefield*. Oberon Books Ltd., 2017.
- Blejmar, Jordana. "Autofictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Arias" *Minefield/Campo minado*." *Latin American Theatre Review*, vol. 50, núm. 2, 2017, pp. 103-123.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Metales Pesados, 2008.
- . "Para una crítica de la violencia." *Estética y política*. Las Cuarenta, 2009, pp. 31-65.
- Chiani, Miriam. *Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes*. Katatay, 2014.
- Costa, Eduardo, et al. "Un arte de los medios de comunicación (manifiesto)." *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos*, compilado por Anna Longoni. Adriana Hidalgo, 2018, pp. 49-50.
- Esposito, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Herder 2009.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. IVAM Documentos Iberoamericanos, 2009.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Giorgi, Gabriel. "Lenguas del odio. Escrituras públicas y democracia." *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario, núm. 4, 2018, pp. 54-66.
- González, Cecilia. "Los tiempos del testimonio, el reenactment y la performance en los proyectos documentales de Lola Arias. De *Mi vida después* (2009) a *Campo minado/Minefield* (2016)." *Voces de la violencia: avatares del testimonio en el Cono Sur*, compilado por Teresa Basile y Miriam Chiani. EDULP, 2020, pp. 150-174.
- Groys, Boris. "Política de la instalación." *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, 2016, pp. 49-67.
- Jacoby, Roberto y Syd Krochmalny. *Diarios del odio*. N Direcciones, 2017.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo, 2006.
- Massumi, Brian. *Parables for the virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002.
- MacLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, 1996.
- Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe y Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, Gredos, 2011.
- Nancy, Jean-Luc y Peter Engelmann. "The Ontology of Communitarity." *Democracy and community*. Polity Press, 2019, pp. 40-73.



Perera, Verónica. "Soberanía estallada: Memorias de Malvinas en *Campo minado* de Lola Arias." *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 9, núm. 13, 2018, pp. 159-173.

Teatro de guerra. Dirigida por Lola Arias. Gema Juárez Allen e Alejandra Grinschpun, 2018.

Rodrigo Montenegro es Doctor en Letras. Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la asignatura "Teoría y Crítica Literarias I" de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Becario Postdoctoral del CONICET (2018-2021). Investiga problemas de literatura argentina contemporánea en proyectos radicados del Centro de Letras Hispanoamericanas (FaH-UNMDP) y el Centro de Teoría y Crítica Literarias del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (FaHCE-UNLP). Ha publicado, recientemente, *Desbordes. Políticas del lenguaje y la creación* (Montenegro, Moure, Secreto, Comps. EUDEM, 2019); "Potencias políticas de la ficción. *Los pichiciegos* y la máscara del testimonio" en *Voces de la violencia: Avatares del testimonio* (Chiani-Basile Eds. EDULP 2020), y artículos sobre teoría literaria y narrativa argentina en revistas especializadas.

<https://orcid.org/000-0002-3727-6401>

rdmontenegro@gmail.com