



PENSAR LA GUERRA DE MALVINAS (1982) EN EL TEATRO A TRAVÉS DE MIGUEL DE CERVANTES: *NOS ARRANCARÍA DE ESTE LUGAR PARA SIEMPRE* (2013), DE DIEGO FATUROS

Dubatti, Ricardo

Ricardo Dubatti ricardo.dubatti@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
núm. Esp.10, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 14 Marzo 2020
Aprobación: 29 Abril 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2602365009/index.html>

Resumen: La guerra de Malvinas (1982) marca un antes y un después en la historia argentina (Escudero, 1997; Guber, 2001). A pesar de haber ocurrido hace treinta y siete años, aún resulta conflictivo formular una lectura histórica orgánica debido a que sus efectos y consecuencias no han dejado de acontecer (Agamben, 2002). En la posguerra argentina, el teatro opera como un territorio fértil para las representaciones (Chartier, 1992), capaz de activar los trabajos de la memoria (Jelin, 2002). Si bien reunimos un corpus de más de ochenta textos teatrales que indagan sobre la guerra de Malvinas (R. Dubatti, 2019), en el presente trabajo examinaremos *Nos arrancaría de este lugar para siempre* (2013), de Diego Faturos. Encargada por el Centro Cultural de España en Buenos Aires, en 2013, para formar parte del ciclo Teatros Ejemplares, la pieza toma como punto de partida «La española inglesa», novela ejemplar de Cervantes, y la reconfigura desde las coordenadas de la guerra de Malvinas. A través de procedimientos del expresionismo (J. Dubatti, 2009), Faturos reescribe el texto original de Cervantes para llevarlo al pasado reciente argentino. Así, con una producción que apunta a un espectador activo, ofrece una nueva mirada sobre la guerra con el objetivo de mantener la memoria activa.

Palabras clave: Representación, Memoria, Poética Comparado, Metáfora epistemológica, Postdictadura.

Abstract: *The Malvinas War (1982) marks a before and after in Argentine history (Escudero, 1997; Guber, 2001). Despite having occurred 37 years ago, the war is still conflictive to formulate an organic historical reading because its effects and consequences have not stopped happening (Agamben, 2002). In the Argentine postwar period, the theater operates as a fertile territory for the performances (Chartier, 1992), capable of activating the memory as a work (Jelin, 2002). Although we have gathered a corpus of more than 80 theatrical texts that inquire about the Malvinas War (R. Dubatti, 2019), in this paper we will examine *Nos arrancaría de este lugar para siempre* (2013) by Diego Faturos. Commissioned by the Centro Cultural de España in Buenos Aires in 2013 to be part of the Teatros Ejemplares cycle, the piece takes «La española inglesa» –an exemplary novel by Cervantes– as its starting point, and reconfigures it from the coordinates of the Malvinas War. Through procedures of expressionism (J. Dubatti, 2009), Faturos rewrites the original text*

by Cervantes aiming to take it to the recent past of Argentine history. Thus, through a production which aims to an active spectator, the author offers a new look at historical events with the goal of keeping active memory.

Keywords: *Representation, Memory, Comparative Poetics, Epistemological Metaphor, Postdictatorship.*

INTRODUCCIÓN

En la presente ponencia analizamos la poética del texto dramático de *Nos arrancaríamos de este lugar para siempre* (2013), espectáculo de Diego Faturos que toma como punto de partida la novela ejemplar «La española inglesa» de Miguel de Cervantes (1547-1616). A pesar de realizar un trabajo que apunta a focalizar específicamente en las características particulares de esta micropoética, consideramos necesario conceptualizar el presente trabajo en el contexto de una investigación más abarcativa^[1].

La guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) es el último conflicto bélico internacional de la Argentina. Si bien no es la única, la causa principal de este enfrentamiento con Reino Unido gira en torno a las disputas por la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur. Estas comienzan en 1829, pero se radicalizan en 1833 a partir de la usurpación del territorio por parte del Reino Unido. En 1982 –muy cerca del 150 aniversario de la usurpación–, el gobierno *de facto* autodenominado «Proceso de Reorganización Nacional» decide llevar a cabo el Operativo Rosario. Su objetivo consistía en capturar las Islas, expulsar a las tropas inglesas y dejar una pequeña guarnición de soldados. De este modo, el gobierno europeo tendría que sentarse a negociar (Túrolo, 1984). El plan original finalmente sufre numerosas «fricciones» (Clausewitz, 1948) y, sin haberla planificado por parte de la Junta Militar, ocurre la guerra. Luego de setenta y cuatro días, Argentina firma la rendición. Como resultado sufre un total de seiscientos cuarenta y nueve bajas.

La guerra de Malvinas opera hoy como trauma o «ausencia presente» (Jelin, 2002) para la sociedad argentina. Esto se debe no solo a la violencia de la guerra en sí misma, sino a su carácter dilemático (Rozitchner, 2015). El conflicto se hallaba a mitad de camino entre un acto anticolonialista y una demostración de poder de un gobierno *de facto* que ya era cuestionado e investigado por crímenes de lesa humanidad. Debido al imaginario nacionalista sobre el cual se articuló el conflicto (Guber, 2001), a su fuerte arraigo en la sociedad argentina (Mancuso, 2011) y a que muchos procesos de la guerra continúan ocurriendo (Agamben, 2002), la posguerra deviene un nuevo campo de batalla donde se reactualizan las disputas.

Pensar la guerra desde el teatro implica preguntarse acerca de cómo la sociedad argentina puede construir representaciones o apropiaciones simbólicas de los hechos históricos (Chartier, 1992, 2007) en diversos momentos dados. Como medio imaginista específico (Rozik, 2014) determinado por el convivio teatral (J. Dubatti, 2012b), estas representaciones configuran metáforas epistemológicas (Eco, 1984). Así, el teatro no solo trae el pasado al presente (por lejano o cercano que esté), sino que también configura nuevas lecturas y miradas sobre

los hechos de la historia reciente. De este modo, el teatro actúa como constructo memorialista (Vezzetti, 2002) capaz de activar la memoria como trabajo (Jelin, 2002), proceso que no solo implica la rememoración sino también la nueva construcción de sentidos.

En la presente ponencia analizamos *Nos arrancaría de este lugar para siempre*, de Diego Faturos, que construye una representación de la guerra de Malvinas a partir de un texto anterior de origen no teatral: «La española inglesa», de Miguel de Cervantes. Para este estudio micropoético, empleamos herramientas de la poética comparada (Guillén, 1985; J. Dubatti, 2009, 2012b) con el fin de examinar de qué manera Faturos articula una poética expresionista que retoma el carácter «ejemplar» de la pieza de Cervantes y lo lleva hacia un hecho histórico directamente vinculado con la historia argentina.

RETOMAR A CERVANTES

Nos arrancaría de este lugar para siempre^[2] se estrena en la sala Luisa Vehill del Teatro Nacional Cervantes el 26 de julio de 2013, realizan un total de tres funciones. La pieza se origina como un trabajo por encargo. A comienzos de 2013, el Centro Cultural de España en Buenos Aires invita a una serie de dramaturgos de Argentina^[3] a participar del ciclo *Teatro Ejemplares*, donde se trabajaría sobre las novelas ejemplares de Cervantes en formato semimontado, bajo la curaduría y coordinación de Francisco Almudena Javares. Los objetivos del ciclo consistían en:

Por un lado, rendir tributo a la figura de Miguel de Cervantes, destacando su aportación al mundo de las letras y la cultura universal.

Por otro lado, generar un espacio en el que dramaturgos actuales puedan mostrar la influencia que una obra específica de Cervantes ha podido aportarles, generando su particular visión a partir del texto.

Por último, dar corporeidad a la literatura a través de la escenificación de las piezas, una invitación para disfrutar diversas maneras de hacer teatro compartiendo el leitmotiv cervantino. radicaba en homenajear al autor español de cara al cuarto centenario de su muerte. (Gacetilla de prensa, 2013: s/n).

Diego Faturos (1982) acepta la invitación y decide trabajar sobre la base de «La española inglesa», que reconfigura en una reescritura que coloca la mirada sobre la guerra de Malvinas.

Faturos articula la acción en torno a una pareja de jóvenes, llamados simplemente Él y Ella. La trama se articula en tres escenas, que describiremos en detalle a continuación.

Primer escena –«El viaje»–. Él se encuentra armando un bolso de viaje (Faturos, 2014: p. 160). Su Padre lo vigila de cerca, a medio camino entre el orgullo y la amenaza. Entre recuerdos del abuelo, imágenes de su propia infancia y cierta fantasía nacionalista, le regala a su hijo una navaja suiza. El joven se encuentra asustado, pero su padre evade sus preguntas: «Sabés lo que pasa, hijito. Hay oportunidades que te tocan, de casualidad, sin saber por qué. Pero algunas te eligen. Y esas oportunidades son las que te convierten en un hombre. ¿Sabés quién dijo eso? [...] El abuelo» (2014, p. 162). Se produce una transición y se pasa a Ella, que cuenta a público: «Es 27 de marzo de 1982. Tenemos 18 años» (2014, p. 163). Ella y Él miran las nubes y analizan sus formas. Ante la preocupación de no

poder volver a verse, Él comienza una promesa que Ella interrumpe, simplemente diciendo «nos arrancaríamos de este lugar para siempre» (2014, p. 163) y lo besa. Entra la Madre de Ella, que observa el cielo y señala un punto particular:

¿Vieron ese lugar del cielo? El que está más lejos. Donde parece que no hay nada, que no puede haber nada. [...] Ven! Ahí. Está rojo. Pero no como cuando amanece. Rojo. Rojo fuego. [...] Nos vamos a incendiar. Va a caer fuego del cielo. Como la nieve. Todo se prende. Los autos, la gente. Los perros corren como antorchas encendidas. [...] Todo va a ser fuego. Habría que dar vuelta el océano y vaciar los mares para apagarlo. [...] Hasta el agua se prende fuego. A veces pasa. Algunos lugares se inundan. El nuestro se prende fuego (2014, pp. 165-166).

Mientras Ella se preocupa debido a la preconición alarmante de su madre, escucha el motor de un camión que se acerca. Ella afirma: «Lo vinieron a buscar» (2014, p. 166). Nueva transición. La acción se vuelca hacia M y J, que están frente a un espejo. Estos personajes comentan: «Tenemos en la mira dos sujetos, perdidamente enamorados, dispuestos a todo por amor. Sujeto 'a' emprendió viaje, sujeto 'b', espera» (2014, p. 167). Sin embargo, J aclara que «una maldición parece haber caído sobre su cabeza. Perdió la hermosura» y que «Sujeto 'a' apareció desarmado entre los pastizales, mató varios hombres, lo tenemos cautivo» (2014, p. 167). Ambos personajes deciden que se van a bañar juntos y salen.

Segunda escena –«La guerra»–. La escena comienza con Él enumerando comidas que le preparaba su abuela. Inmediatamente escucha un sonido y pasa a describir sus impresiones:

Era el viento... cuando llegué a las islas lo primero que me sorprendió fue no ver la costa cerca. No sé, me las imaginé, siempre que me las imaginaba como dos puntitos en el mapa. (Mira para arriba.) Una capa de lluvia fina como una sábana cubre el cielo. Trato de no pensar en las cosas que extraño, pero si eligiera algo, una de esas cosas sería mi cama de una plaza. Apenas Juana volvió de esas vacaciones, nos metimos bajo las sábanas. (2014, p. 168).

Se produce una nueva transición. Ella se encuentra visitando al padre de Él. Ella ha llevado postre, pero el Padre únicamente se queja de lo malcriado que está su hijo. Ella intenta irse pero el Padre le pide que se quede y comienzan a hablar de las noticias de la guerra. El padre comenta: «Es que Monte Longdon no lo ganamos todavía. Se está complicando entrar. No es buena zona, mucho pantano. Por suerte de arriba venimos bien. Nos quedan Exocet, tenemos los Chinook, 0900. Son infernales esos mosquitos. Pero bueno, ellos tienen a los Gurkas» (2014, p. 169)^[4]. Ella comienza a retirarse, con la promesa de ser avisada si se reciben novedades de Él. El Padre no parece muy predispuesto y Ella le cuenta que va olvidando el rostro de Él. Ante su indiferencia, Ella intenta abrazarlo y le pide que le deje dormir en la casa. El Padre le recrimina «estás acá paveando mientras él está dando la vida allá» (2014, p. 171) y Ella le increpa por qué lo dejó ir. El Padre afirma «vos no entendés nada. Se está cagando de frío allá por nosotros. Para devolvernos lo que es nuestro, ¡lo que nos robaron! [...] ¡¡Es la tierra que vos pisás, que yo piso, que pisó mi padre y que amó mi abuelo!!» (2014, p. 171). Ella se va corriendo y cae en los brazos de M. Se produce una nueva transición mientras el Padre marca un número teléfono pero nadie contesta. M le dice:

La primera noche que soñaste conmigo, soñaste con él también. Que no tenía cara. Lloraste dormida corazón, la almohada mojada. Te despertaste pensando que te

habías olvidado para siempre. Pero cuando te secaste la cara con las manos ahí la encontraste, ¿no? (ELLA asiente.) –De repente, en la palma de tu mano pudiste ver su cara. «¿Es posible que quepa acá?» te preguntaste. (2014, p. 171).

Ella se reconoce en las palabras de M, que continúa:

¿Por qué no te sentás? Vení. Sentate en mis rodillas. Son rodillas inglesas. Fuertes. Imaginate que hay un barco acá. Here. Que se mece. Navega entre las olas, y adentro de mi concha está tu novio. Se agarra de las paredes de mi vagina, pide auxilio. Lo ayudarías. Lo ayudarías, ¿no? (2014, p. 172).

M intenta meter entre sus piernas a Ella. Esta se resiste y M le advierte que «los besos no dados quedan flotando en el aire, huérfanos del aire» (2014, p. 173). Nueva transición. Ella está en la cocina con su Madre, que le enseña a preparar un postre, a pesar de la poca atención que Ella ofrece. La Madre comenta: «Anoche escuché que dentro de poco parece que termina. No te quería decir nada para que no te hagas ilusiones, pero parece que hasta ganamos y todo» (2014, p. 174). Ella se alegra y le pide a la madre dormir en su cama. La madre accede tras comentarle que «entra mucho frío por tu ventana» (2014, p. 174). La hija le pregunta a la Madre cómo se ve de aspecto e inmediatamente le dice que se mira en el espejo y no se reconoce. Transición. Él se encuentra «en las islas» (2014, p. 175) y cuenta sobre sus sueños, cómo extraña a Juana / Ella, especialmente cómo siente que la lejanía es cada vez mayor. Nueva transición. El Padre atiende el teléfono. Parece recibir malas noticias. Mientras dice «viva la Patria» (2014, p. 175), se produce una nueva transición hacia la Madre, que comenta a público:

Debe de ser la única cosa que uno piensa: esta cosa es para siempre. Pero los chicos crecen rápido. Como él (señala a ÉL que duerme.) –o como ella (la señala a ELLA.) – que duerme también. Estoy segura que en algún lugar de su sueño ellos se encuentran. Como dos planetas. Y así se hace más fácil vivir, o por lo menos dormir, cuando sabés que durmiendo otro te sueña. Por eso digo que ella no es mía. Los hijos no son de nadie. En tal caso ellos mismo saben, ¿no? En esos dos algo hay. Como la mariposa y el viento, no se sabe quién empuja a quién. (2014, p. 175)

Escena tercera –«Los sueños se parecen tanto»–. La acción comienza con J despertando a ÉL. J le cuenta a ÉL que perdió su arma y que fue dado por muerto. Repentinamente cambia su relato y afirma que en realidad huyó de la batalla mientras caían todos sus compañeros. ÉL cuenta que

Hace unos días maté un tipo. Era algo que inevitablemente iba a pasar. Nos reconocimos por no ser parecidos en nada. Aunque hubo algo que sí me pareció familiar. El miedo se parece en todo el mundo. La mirada está velada, y las cosas caen de pronto, en un velo, ¿no? Eso es el miedo, sí. Los ojos velados. Yo disparé primero... qué sé yo por qué... todavía puedo escuchar el ruido de su cuerpo cayendo. Me acerqué sin saber qué hacer y le pedí perdón. (2014, pp. 176-177).

J le cuenta un consejo de su propio abuelo: «Hijo. *Son*: si algún día vas a una guerra, hacé todo lo que tengas que hacer: matá, devorá, aniquilá. Pero procurá una sola cosa ante todo, no volver» (2014, p. 177). ÉL continúa su relato: «pero él seguía con los ojos abiertos. Dejé el arma y le hundí los párpados con los dedos. Saltaba sangre. Podía sentir cómo le explotaban y con los pulgares parecía que llegaba hasta el cerebro. Me saqué el uniforme y me bañé en el mar. Casi me congeló. Después el agua me trajo hasta acá» (2014, p. 177). J le comenta que estaba dormido cuando lo encontró y que nombraba a Juana. Inmediatamente

J le confiesa que sí está armado y lleva a Él como prisionero. Transición a Ella. Cuenta a público que se percató inmediatamente de lo que había pasado a Él en el preciso momento que había pasado (2014, p. 178). Transición a M y J, que tienen a Él como prisionero. Lo increpan por haber clavado «esa banderita ahí» (p. 178). M y J le dicen a Él que Ella está ahí con ellos. Ella entra en un vestido de fiesta. M lo detiene y le dice: «lo que pasa querido es que vos estás siendo juzgado por cosas jodidas. Mataste tipos, hundiste barcos, bajaste helicópteros» (2014, p. 179). M pide pena de muerte para Él y Ella pregunta «¿Pero en la guerra no se hacen esas cosas?» (2014, p. 179). M le retruca que «se hacen hasta que me hincho las pelotas y se pudre todo» (2014, p. 179). J apunta a Él. M le ofrece dejarlo vivir si le deja que se lleve a Ella por un tiempo, a lo que Él se niega. M sale. Ella y Él hablan, afirmando que van a casarse cuando pase todo. Él cuenta sus impresiones cuando viajaba el 28 de marzo hacia el sur. La escena se retoma y Él vuelve a negarse a renunciar a Ella. J dispara y Él cae muerto. Ella lo abraza en silencio. Transición hacia la Madre, que cuenta a público:

Todos los domingos los visito. Siento que yo también envejecí de golpe. Cada domingo sin falta, llueve o truene. Sí se amaban pobrecitos. ¿Quién soy yo para separarlos? Al poco tiempo ella dejó de hablar, de comer... y sí... así no se puede vivir, eso no es vida. Pero bueno, la tristeza es otra forma de amar también, ¿no? Y no aguantó más pobrecita. Una lechuguita era. Así que vengo cada domingo y les charlo un poco. Qué sé yo, de cualquier cosa. Yo ya estoy vieja, no sé. Pero eran tan lindos ellos. Tan jovencitos pobrecitos. Esto también es una historia de amor, ¿eh?... Llevo el mate y me quedo sentada ahí. Cebo, miro el cielo. Si llueve me llevo un paraguas, parezco una loca. No hay domingo que no vaya. Miro las tumbitas, las dos, una al lado de la otra. Se parecen a las islas (2014, p. 182-183).

UNA POÉTICA EXPRESIONISTA CON ELEMENTOS TEATRALISTAS

Faturos propone una lectura construida desde las matrices del expresionismo. En términos de Jorge Dubatti, el expresionismo se articula como «una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva» (2009, p. 126). Luego desarrolla dos modalidades fundamentales:

Distinguimos un *expresionismo subjetivo o de personaje*, cuando se trata de objetivaciones escénicas de la conciencia de un personaje o conjunto de personajes particulares e internos a la obra, diferenciables por su visión subjetiva de otros personajes y del mundo que intervienen; y *expresionismo objetivo o de mundo*, cuando las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, muchas veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del autor (como en el caso de Strindberg) u otros sujetos externos a la obra. (2009, p. 126; énfasis en el original).

En el caso de la pieza de Faturos, nos encontramos ante un cruce entre ambas modalidades, como analizaremos más adelante.

No obstante, ambas modalidades comparten una serie de procedimientos canónicos comunes que hallamos en *Nos arrancaría de este lugar para siempre*. De acuerdo con Mauricio Tossi (2015), estos procedimientos son: a) la

neutralidad del espacio; b) el contraste radical con la visión objetivista en base a yuxtaposiciones espaciales –sueño/realidad, vida/muerte, etc.–; c) la dinamización o ritmización de las formas –por ejemplo mediante la puesta del personaje en camino, en proceso, a la manera del Stationendrama–; d) la disgregación de lo percibido y lo vivenciado, en base a la ruptura del principio de causalidad; y e) la posibilidad de pensar un «espacio total complejo, caracterizado por la convergencia de lo diverso y lo contradictorio, que permite la coincidencia de lo externo y lo interno, de lo real y lo simbólico, con amplia fluidez entre sus límites» (pp. 20-21).

Como sugiere la descripción que realizamos anteriormente, Faturos propone a través de esta pieza un trabajo claramente delineado a partir de un «espacio total complejo», como se puede apreciar a través de la constante fluctuación de escenas, espacios (físicos, oníricos, metafísicos) y temporalidades mediante el empleo de transiciones. A partir de este ámbito, se introducen elementos del teatralismo. En su *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Anne Ubersfeld define «teatralización» como la «[c]onstrucción sobre el escenario de un conjunto de signos que dicen: 'estamos en el teatro'» (2002, p. 106). Patrice Pavis opta por el término «autorreflexividad» y señala:

Cuando un texto, dramático o de otro tipo, cuando una puesta en escena o una performance hacen referencia a sí mismas, son autorreflexivas (autorreferenciales, se dice también). Esta referencia puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción), o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro). (2016, p. 48).

A su vez, John Gassner (1967) agrega que el teatralismo, como concepción estética, implica una toma de distancia con respecto al naturalismo. A partir de la autorreferencialidad y una perspectiva crítica hacia el naturalismo, Jorge Dubatti (2008) sugiere dos campos procedimentales fundamentales para el efecto teatralista. Por un lado, aquel vinculado con

la autorreferencialidad (visual, auditiva, lingüística, etc.), la autoseñalización del teatro como convención, tanto en el ángulo convivial y presentacional del acontecimiento (hablarle al público presente, referirse a la presencia en la sala, nombrar las partes de la obra o explicitar las convenciones, referir al autor o al elenco, etc.) (1967, p. 1).

Por otro lado, «el teatro dentro del teatro o metateatro: la inscripción de procedimientos teatrales en la ficción dramática (por ejemplo, la representación de obras dentro de la obra, la referencia a lecturas teatrales o asistencias al teatro, el hecho de que el personaje sea un actor o un dramaturgo, etc.)» (1967, p. 1).

Como podemos observar, la pieza realiza un juego de tensión entre expresionismo subjetivo y objetivo a través de numerosos interrogantes presentes: ¿Es la madre quien recuerda los hechos? ¿Son los jóvenes que aún sueñan? ¿M y J son reales o representan más bien una alegoría de la guerra y la muerte? La propuesta de Faturos apunta a problematizar ambos términos, que se tornan deliberadamente ambiguos. Así, se entrelazan sueños y recuerdos de los personajes dentro de la obra, pero también una mirada crítica del autor de la pieza sobre los hechos de la guerra. De este modo, Faturos apunta a que el espectador sea quien debe tomar su propia posición al analizar una tensión irresuelta que modifica cómo se interpretan las acciones de la pieza.

Simultáneamente, la toma de distancia del realismo refuerza este efecto mediante una doble interpretación. Por un lado, una toma de distancia que potencia la necesidad de atención del espectador. Así, producir un espacio fluctuante con un ritmo rápido lo mantiene activo, al tiempo que se le dirige la palabra de manera directa en numerosas ocasiones. Por otro lado, el quiebre con el realismo permite pensar la lectura que Faturós realiza de la guerra como hecho eminentemente irreal^[5]. Esto se presenta a través de la yuxtaposición de zonas ambiguas entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, así como el rechazo de una causalidad de acción totalmente transparente.

El cruce de ambas poéticas focaliza a su vez en las relaciones que se entablan entre los personajes. Encontramos en esta pieza dos grupos diferentes. Por un lado, personajes «cotidianos» (Él, Ella, Madre, Padre). Por el otro, aquellos «extra-cotidianos» (M y J). Los primeros representan roles sociales (por ello no poseen nombres, a excepción de Juana), dentro de los cuales se pueden leer una serie de valores particulares, como el amor y la constancia (Él y Ella), la contención/la memoria (Madre) y el mandato social/parental (Padre). En contraste, M y J representan de manera velada dos figuras históricas reales^[6], pero lo hacen desde un comportamiento que se aleja del realismo y permite que ambos personajes se vuelvan alegóricos, representando la guerra, la muerte y los intereses del poder.

Es en el desnivel entre ambos mundos, el mundo de lo cotidiano y el del poder que se puede encontrar la mirada crítica del expresionismo *de mundo* de Faturós. No obstante, como veremos en el siguiente apartado, esta lectura se ve suavizada por la idea de potencial aprendizaje de la memoria.

SOÑAR LO INCOMPREENSIBLE: NOS ARRANCARÍA DE ESTE LUGAR PARA SIEMPRE

Faturós retoma de «La española inglesa» las dos grandes pruebas del texto original: la demostración de méritos de Ricadero y la enfermedad de Isabel, con el subsecuente viaje del joven y la paciente espera de su amada^[7]. Propone en esta pieza un proceso de reescritura casi integral, partiendo del gesto fundante de cambiar el contexto histórico. Como resultado, el imaginario «novelesco» español se reconfigura al pensar el contexto de la guerra de Malvinas y de la aventura se pasa a la tragedia.

Una de las diferencias fundamentales en este desvío es la presencia de valores y su vínculo con lo parental. En este aspecto, de acuerdo con Harry Sieber (1992), es necesario remarcar la diferencia entre «ejemplar» y «ejemplo», ya que Cervantes coloca en estas novelas el énfasis más en lo exótico que en lo moral. Teniendo esto en cuenta, el caso de «La española inglesa» presenta un carácter singular. Esto se debe a que, a pesar de dicho exotismo, en esta novela particular los valores cristianos guían a los protagonistas. Si bien no se sugiere una lectura moral en sentido estricto hasta prácticamente el último párrafo, las acciones a lo largo de la novela formulan una justicia poética que responden en favor de dichos valores.

Estos valores cristianos aparecen vinculados a los lazos parentales, especialmente en relación a los padres, que son quienes se los transmiten a los hijos. Sin embargo, si para Ricaredo e Isabela los valores cristianos representan

una guía que oriente sus acciones, para Él y Ella ya no es posible. Por el contrario, los propios padres se posicionan en territorios opuestos. El padre de Él recrimina a su hijo sus decisiones –la alimentación, cómo arma el bolso, su relación con Juana– y se niega a contestarle cuando el joven le manifiesta sus dudas ante el combate. Representa los valores de una clase media que no cuestiona el significado de la guerra, sino que, por el contrario, le agrega los propios: no solo se trata de defender a la nación, sino a la tierra «que pisó mi padre y que amó mi abuelo» (Fatuos, 2014, p. 167).

En oposición, la Madre de Ella aparece en principio como una simple interlocutora de Juana, pero hacia el final de la pieza se releva como una figura fundamental para la interpretación de la pieza. Durante la primera escena, la Madre augura el carácter potencialmente trágico de lo que se aproxima, señalando el tono rojizo del horizonte en «un lugar en el que parece que no hay nada» (2014, p. 166). A su vez, una vez que Él se ha ido a la guerra, la Madre trata de contener a su hija de diversas maneras, para finalmente, seguir protegiendo a ambos luego de sus muertes.

El contraste entre estas dos figuras paternas ofrece una clave de lectura central, ya que representa el conflicto inherente en la interioridad de los jóvenes protagonistas: no poseen una guía clara acerca de lo que les ocurre, por lo que no les queda más que recurrir a lo único que sospechan que puede mantenerlos unidos, es decir, el amor. Estas dos posiciones divergentes de los padres se profundizan ante la muerte de Él. El Padre se limitará a decir «Viva la patria», mientras que la Madre acompaña a la hija en su duelo y luego visita a los dos jóvenes en sus tumbas. El carácter ritual de esta visita –«todos los domingos, con mate» (2014, p. 182)– y el hecho de ser considerada «como una loca» (2014, p. 182) por la gente sugiere entonces un vínculo ineludible con la figura de las Madres de Plaza de Mayo, Organización No Gubernamental que denunció y peleó por la reaparición con vida de los Desaparecidos realizando las «vueltas de la memoria» en Plaza de Mayo todos los jueves desde 1977.

A pesar de sus reminiscencias con Thatcher y Fieldhouse, los personajes de M y J no parecen representar tanto al sector británico como sí a los fantasmas del olvido y de la muerte. Estos personajes parecen ocupar una zona ambigua, similar al mundo de los sueños. M y J hacen presentes a su vez la interioridad de los jóvenes, territorio vinculado simultáneamente con el placer y el displacer. Vida y sueño aparecen vinculados a la «pequeña muerte» (Bataille, 1997), a lo orgásmico como vida y como muerte en simultáneo. Lo onírico, de este modo, permite al espectador adentrarse en un relato profundamente doloroso, pero al mismo tiempo mantener un pequeño atisbo de esperanza en la posibilidad de un eventual reencuentro que supere la lejanía.

Este juego sobre el relato de amor trágico deviene finalmente en un relato de orígenes: las dos tumbas, de acuerdo con la mirada de la Madre, se transforman en las islas, unidas y separadas, solitarias y compañeras. Esta idea del amor como origen de las islas transforma las acciones de la pieza y las articula como relato de origen. Esto no solo recuerda a la tradición de relatos míticos, sino que constituye la inserción del dolor en un nuevo plano: es imposible volver atrás, por lo que únicamente solo queda proyectar la mirada hacia el futuro. Simultáneamente, el heroísmo se desplaza. Ya no se halla en la violencia –como ocurre en la cotidianeidad de la guerra–, sino que se direcciona hacia lo cotidiano. Por un lado,

hacia la resistencia de los hijos. Por el otro, hacia la continuidad del amor a través de la memoria.

La noción de «ejemplar» empleada por Cervantes parece transformarse entonces en una memoria ejemplar (Todorov, 2008). Es decir, una memoria que posee un valor de universalidad, que permite tomar los hechos de la historia reciente y emplearlos como herramienta de aprendizaje para pensar otros hechos de la historia. La figura de la Madre permite suavizar el efecto trágico del relato de Fáturos y orientarlo hacia un territorio más esperanzador, donde las experiencias del pasado se transforman en los cimientos sobre los cuales el futuro se construye.

CONCLUSIÓN

El amor y la memoria aparecen de este modo como una manera de trascender el horror de la guerra y de la violencia. Los valores no parecen poder explicar lo ocurrido, por lo que solo queda el amor como posibilidad para comprenderlo. Esto posiciona al espectador en el reconocimiento de una herida, especialmente al precipitarse el final del espectáculo de manera inesperada. Fáturos corre el eje hacia la memoria como herencia e invierte el final de la novela de Cervantes para que su efecto trágico se reconfigure en una rememoración de lo absurdo de la guerra.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Bataille, G. (1997). *Las lágrimas de Eros*. Madrid: Tusquets.
- Cervantes, M. (1992). «La española inglesa». *Novelas ejemplares I*. Madrid: Cátedra, 243-283.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Clausewitz, K. (1948). *De la guerra*. Lima: Hora del Hombre.
- Dubatti, J. (2008). Teórico x para la Cátedra Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, FFyL, UBA, 2008, Unidad Poéticas de Modernización, formas del realismo en el siglo xx. Disponible en historiadeltatrouniversa.blogspot.com.ar.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, J. (2012a). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, J. (2012b). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, R. (2017). «Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra». R. Dubatti (comp.) Malvinas. *La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 7-26.
- Dubatti, R. (2017). «Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra». R. Dubatti (comp.) Malvinas. *La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 7-26.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

- Faturos, D. (2014). «Nos arrancaría de este lugar para siempre». En Teatros Ejemplares. *Las novelas ejemplares de Miguel de Cervantes a través de la mirada de dramaturgos contemporáneos*. Madrid: s/d, 159-183.
- Gassner, J. (1967). *Teatro moderno*. México DF: Editorial Letras S.A.
- Guber, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: FCE.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diversos. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lorenz, F. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mancuso, H. R. (2011). «Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra». F. Mallimaci y H. Cuchetti (comps.) *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa* (63-84). Buenos Aires: Gorla.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Paidós.
- Rozik, E. (2014). Las raíces del teatro. *Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Editorial Colihue. Traducción de Ricardo Dubatti y Nora Lía Sormani.
- Rozitchner, L. (2015). *Las Malvinas: de la guerra «sucia» a la guerra «limpia»*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Sieber, H. (1992). «Introducción». En *Novelas ejemplares I*. Madrid: Cátedra, 13-40.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Todorov, T. (2008). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.
- Tossi, M. (2015). «Coordenadas dramaturgias (o el esbozo de un estudio preliminar)». En *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Editorial UNRN, 9-46.
- Túrolo, C. M. (1983). *Malvinas. Testimonio de su gobernador*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Vezzetti, H. (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Notas

- * Becario CONICET. Realiza su doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA) sobre «Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria». Correo electrónico: ricardo.dubatti@gmail.com.
- [1] Beca Doctoral del CONICET ««Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria». Bajo la dirección de Hugo Mancuso y la codirección de Mauricio Tossi.
- [2] Ficha artístico-técnica: Actúan: Daniel Begino, Lucila Garay, Cinthia Guerra, Lisandro Penelas, Sandra Villani. Adaptación y dirección: Diego Faturos. Hemos trabajado sobre el texto dramático publicado en 2014.
- [3] Los otros autores radicados en Argentina que finalmente participan del ciclo son Maruja Bustamante (que adapta ««La gitanilla» en *América Latina*), Ariel Farace (que trabaja ««La ilustre fregona» en *Constanza*), Roman Podolsky (reescribe ««La Señora Cornelia» en *La reina de Castelar*), Luis Loyola Cano (relabora «Rinconete

y Cortadillo» en *Rinconete y Cortadillo sobre Rinconete y Cortadillo*), Yozka Lázaro (que trabaja) y Santiago Loza (realiza Tu parte maldita sobre «El celoso extremeño»). En la publicación digital de los textos dramáticos que se realiza en 2014 se incorporan materiales realizados por autores de Chile, Uruguay y España.

- [4] La batalla de Monte Longdon se produce entre el 11 y el 12 de junio. Es posible inferir entonces que la acción de esta secuencia ocurre el 12 o el 13 de junio y por lo tanto la rendición argentina es inminente.
- [5] De manera interesante, los personajes de Él y Ella cuestionan en varios momentos la idea de la guerra como acontecimiento extra-ordinario, especialmente la tensión entre los valores dentro de la vida «ordinaria» y los valores trastocados de la guerra, donde la violencia se transforma en un medio de supervivencia construido sobre los valores totalmente opuestos (Lorenz, 2012). De esta manera, la irrealidad de la escena se proyecta sobre la irrealidad (en el sentido de no cotidiano) de la guerra.
- [6] En ambas figuras farsescas, resuenan indudablemente John Fieldhouse –comandante de la «Operación Corporate», abocada a la recuperación de las islas– y Margaret Thatcher –primera ministra británica durante la guerra–. El hecho de usar sus nombres abreviados sugiere la idea de no limitar el poder de la guerra a nombres particulares, sino a abrir a un espectro más amplio sus responsabilidades.
- [7] Debido a la limitación de espacio del presente trabajo y a la considerable cantidad de investigaciones que estudian la obra del autor español, no nos detendremos en un análisis minucioso de la pieza original.