

Una dramaturgia de la celebración: *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992), de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata



Ricardo Dubatti

CONICET / Universidad Autónoma de Entre Ríos (sede Gualeguaychú)

Los primeros diez años luego de la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) están signados por extensos silencios sociales e impunidad estatal. Sin embargo, tales omisiones no se limitan al conflicto con el Reino Unido sino que tocan también a su principal impulsor: el gobierno *de facto* del “Proceso de Reorganización Nacional”. Pese al apoyo masivo que experimenta la guerra en sus comienzos, la rendición trae un giro radical. A medida que se conocen los graves errores logísticos y estratégicos incurridos por la Junta Militar (desviados hasta entonces por medios de comunicación partidarios o intervenidos), más difícil se tornaba hablar públicamente de la guerra. A su vez, las crudas revelaciones sobre los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el régimen militar complejizan la situación, en especial por los nexos entre la Junta Militar y las Tres Fuerzas. Como resultado, la mejor opción para el grueso de la sociedad argentina parecían ser el silencio y el tiempo.¹

Es en este contexto social, político y cultural que se crea y se estrena una de las obras que construye de forma más acabada una lectura de la Guerra de Malvinas desde las matrices de la memoria: *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*, pieza escrita por Osvaldo Buzzo (Máximo Paz, provincia de Santa Fe, 1956) y Néstor Zapata (Rosario, provincia de Santa Fe, 1941), con música de Litto Nebbia (Rosario, 1948). A través de su construcción escénica, la pieza pone en acción la memoria como trabajo dependiente del espectador. Para ello haré foco únicamente en tres ejes cruciales de esta pieza estrenada el 4 de agosto de 1992, en la ciudad de Rafaela (provincia de Santa Fe).² En primer lugar, desarrollaré aspectos de su génesis. En segundo, propondré un repaso por los diversos procedimientos dramatúrgicos de la obra, especialmente en torno al canto y la música. Por último, observaré la articulación semántica, que privilegia al teatro y la memoria como territorio de vida y de celebración.

1 Tal respuesta podría pensarse como un mecanismo de defensa colectivo. Si bien traían una potencial impunidad, el silencio y la omisión *también* permitían salvaguardar la cohesión social de la democracia. En especial si tenemos en cuenta la presión que aún ejercían “los militares” y la dificultad que implicaba (tanto a nivel individual como colectivo, sostenido sobre un frágil equilibrio) asumir las responsabilidades no solo en la guerra sino también en la dictadura.

2 Ficha artístico-técnica de su estreno en 1992: Elenco: Sara Lindberg (La Madre), Cecilia Vega (Soledad), Luis Machín (César), Héctor Molina (Marcelo), Daly López (Santiago) y Raúl Manfredini (Canto). Iluminación: Federico Zapata. Sonido: César Limonta y Claudio Amerise. Dirección de actores: Carlos Schwaderer. Fotografía: Enrique Fenizi. Escenografía: Carlos Coca. Producción ejecutiva: Jorge Copes. Dirección General: Néstor Zapata. Producción: Arteón.

Inicios de la posguerra

Persiste aún hoy la lectura de los hechos de la guerra como acto *exclusivo* de la dictadura, interpretación que surge y se afianza especialmente durante los primeros diez años de posguerra (Lorenz, 2012).³ La perspectiva detrás de esta mirada social atiende no solo a lo simbólico sino también a ciertos sucesos concretos. Si bien en 1985 se realizan los Juicios a las Juntas Militares (tras muchas especulaciones en torno a si Raúl Alfonsín daría marcha atrás con el fin de evitar que la democracia se vea aún más condicionada), hacia el décimo aniversario de la guerra se había sucedido una serie de complejos procesos: las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987); los levantamientos carapintadas (Pascua de 1987, enero y diciembre de 1988, diciembre de 1990);⁴ y los indultos a civiles y militares involucrados en el “Proceso de Reorganización Nacional”, firmados en 1990 por Carlos Saúl Menem.

Por ello no es casual que, al hablar de este período de la posdictadura (al menos hasta 1989), se haga referencia a una “democracia condicionada” (J. Dubatti, 2012: 204). Las Fuerzas Militares ya no ostentaban el poder pero aún conservan fuerza suficiente para presionar e intervenir sobre la opinión pública argentina. Al mismo tiempo, en diciembre de 1992 se produce el hallazgo de los llamados “archivos del horror” en Paraguay. Tales documentos revelaban la existencia del Plan Cóndor y su andamiaje sistemático para organizar el terrorismo de Estado en toda la región (Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay). Así, si bien este hecho es posterior a la pieza que estudio, es significativo considerar también las limitaciones de su tiempo.⁵

En el terreno específico de la Guerra de Malvinas hallamos una situación análoga. A pesar de la investigación de la Comisión de Análisis y Evaluación de las Responsabilidades políticas y estratégicas militares en el Conflicto del Atlántico Sur (CAERCAS) en 1983, bajo la coordinación del General (r) Benjamín Rattenbach, la situación global dejaba cada vez más en evidencia la falta de contención por parte del Estado hacia los ex soldados (particularmente los conscriptos). El Informe Rattenbach, crucial para que se responsabilice a quienes llevaron adelante la guerra, es sin embargo poco estimado a la hora de condenar a los responsables y su propuesta de penas ejemplares es desechada en pos de condenas más moderadas en cuanto a impacto público.

³ Postura que hoy está en revisión. En mi investigación, dedicada a las representaciones teatrales, es indispensable completar la conexión entre la guerra y la dictadura con la perspectiva de la Cuestión Malvinas, proceso histórico extenso que anuda todas las disputas por la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur. Es en el cruce de estos dos complejos procesos que podemos entender no solo problemáticas sociales complejas sino también imaginarios y simbolismos que son, por ejemplo, la base del apoyo popular que recibe la guerra durante abril y buena parte de mayo.

⁴ Los primeros dos levantamientos son protagonizados por Aldo Rico mientras que los segundos tienen a Mohamed Alí Seineldín como cara más visible, ambos partícipes de la guerra. En el caso de Pascua de 1987, luego de lograr que depongan las armas, Alfonsín anuncia que entre los sublevados había “héroes de Malvinas” involucrados, siendo uno de los primeros reconocimientos públicos que hace a excombatientes (situación llamativa si consideramos que no se trataba de un contexto positivo).

⁵ Aún no se producen, por ejemplo, el Caso Carrasco (1994), investigación por la muerte de un conscripto en Zapala (Neuquén) a los tres días de ingresar al Servicio Militar Obligatorio, cuyo resultado es la suspensión de la ley N° 3946, fin del Servicio Militar Obligatorio en Argentina; tampoco se ha divulgado la confesión de Adolfo Scilingo que confirma la existencia de los “vuelos de la muerte” realizados durante la dictadura (1995). Si bien ambos hechos no tocan de forma directa a la Guerra de Malvinas, la marcan debido a las conexiones simbólicas e históricas que la guerra efectivamente tiene con la dictadura pero también con procesos sociales previos.

A su vez, hallamos una primera etapa de “desmalvinización”. El término, acuñado por Alain Rouquié en 1983, para 1992 ya remitía (si bien se lo usaba de forma polisémica) a todas las omisiones y silencios en relación a la guerra. Incluía así un campo muy amplio y problemático, en especial al considerar tanto la falta de políticas concisas por parte del Estado (con sus efectos sociales, sanitarios, económicos) como también las sociales y simbólicas (especialmente en relación a no discutir los aspectos generales de la guerra). Para muchos ex combatientes esto produce un proceso de retraimiento hacia el interior de su subjetividad y de autosilencio, en algunas ocasiones bajo presión de superiores.⁶

Así como el silencio y la impunidad atraviesan la primera década de posguerra, en el rico campo teatral de este período (R. Dubatti, 2020)⁷ hallamos un acentuado interés en la memoria como territorio de resistencia a los procesos de injusticia, idea retomada de los movimientos de Derechos Humanos. El teatro, desde su potencial convivial e intersubjetivo, tendía a producir nuevas reflexiones y propiciar espacios de elaboración del duelo. Si bien es un lugar común que existían pocos textos dramáticos, encontramos una rica producción dedicada a (re)pensar la guerra.⁸ Veamos entonces las singularidades de *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*.⁹

Combatir silencios y omisiones

Al atender los procesos históricos y culturales que he esbozado de forma esquemática hace un momento, el contexto de creación de *Malvinas* revela una de las claves del teatro de guerra de la primera década de posguerra: la voluntad de recordar y de poner en entredicho algunos de los silencios sociales e institucionales del momento. En sintonía con esta perspectiva, Néstor Zapata, co-autor y director de la pieza, señala que

con Tito Buzzo compartíamos en aquellos años innumerables cafés hablando de lo que como argentinos nos preocupaba, nos dolía, nos esperaba. Pensé que también nosotros debíamos hacer nuestra ‘lucha’, nuestro aporte a la Historia de la cual éramos parte (y que como generación la sentíamos más que nadie). Los amigos me decían: ‘No te conviene escribir sobre Malvinas, está la herida muy reciente, muy abierta...’ Claro, tenían razón, estábamos a 10 años de la guerra y los ex combatientes eran bastante destratados.¹⁰

Al respecto, Osvaldo Buzzo comenta en una entrevista algunos de los ejes clave que les preocupaba atender junto con Zapata, a saber:

⁶ Así ocurre con muchos conscriptos que, al volver al continente, son obligados por sus superiores a firmar un papel donde se comprometían a no hablar ni con la prensa ni con sus familias sobre los hechos de la guerra. Muchos autores colocan en ese preciso momento el inicio de la “desmalvinización”, casi un año antes del término.

⁷ Investigación de tesis con una beca doctoral del CONICET, bajo el título “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria”. Dirección de Hugo Mancuso y co-dirección de Mauricio Tossi.

⁸ Para consultar el listado más completo hasta el momento de las obras dedicadas al teatro de la guerra, remito a R. Dubatti, 2020.

⁹ En adelante haré referencia al texto simplemente como *Malvinas*. Todas las citas son de la versión publicada en 2017. Complemento el análisis con la filmación de una función íntegra del espectáculo y con el disco editado por Nebbia, ambos facilitados por Buzzo.

¹⁰ Las referencias al testimonio de Zapata corresponden a la entrevista que le hicimos, por correo electrónico, entre el 27 y el 29 de marzo de 2017. La entrevista completa se encuentra disponible en nuestro archivo de investigación.

Malvinas para nosotros fue, es y será una causa nacional y militante. Hicimos a solo 10 años del acontecimiento esta obra de Homenaje a los combatientes y que tenía un solo objetivo que era 'MALVINIZAR' la discusión en barrios y escuelas, pues los enemigos intentaban desmalvinizar. Ese fue y es nuestro objetivo por encima del teatral. Era un disparador emotivo que luchaba contra el olvido, sin tomar definiciones muy cerradas. Otra cosa no podíamos hacer desde el hecho cultural...¹¹

En cuanto a la documentación y los procedimientos escénicos de *Malvinas*, Zapata los ve conectados en un mismo gesto que los imbrica y los potencia. Así, destaca que

como en todo proceso creativo realidad y ficción se fusionan, se amalgaman. Leíamos, veíamos videos (el del Comandante del Belgrano nos impresionó fuerte), buceábamos sobre los comunicados, recordábamos lo vivido. La "articulación" para mí fue siempre más que un recurso una manera propia de relatar. Es nuestros Talleres de Teatro (allá por 1977) ya les enseñaba sobre lo que llamé las "articulaciones dramáticas", que no eran una transición simplemente sino un recurso también dramático, que en sí mismo también es relato, es dramaturgia. De todas maneras, Malvinas es parte de la memoria y el sentimiento colectivo no sólo de los argentinos sino de Suramérica y el dato histórico es imprescindible, siempre y cuando se lo pueda integrar dramáticamente.

Al ser consultado acerca de la figura de la Madre y su génesis como personaje que articula los procedimientos de la memoria, Zapata aclara en la misma entrevista:

No nos inspiramos en ninguna figura en particular. Hubo tal vez para mí una "madre inspiradora". Fue la madre de un joven aviador caído en combate de nombre de César Vásquez, al cual la Municipalidad le inauguró una plazoleta pequeña, que al poco tiempo abandonó su cuidado y siempre estaba llena de yuyos, hojas caídas, basura. Ella iba casi todos los días y con el padre la barrían, la limpiaban y volvían a su casa. Me inspiró el corazón y el texto de la Madre: "Entonces en otoño, las plazas estaban siempre, siempre estaban llenas de hojas..."

En cuanto a la colaboración musical junto a Litto Nebbia como compositor de la pieza, Zapata explica que

fue por una relación de amistad que siempre mantuve con Litto. Le mandé el texto y le pedí que me haga la música. Me contestó en principio que estaba loco de trabajo y próximo a viajar al Brasil, pero que se llevaba el texto para leerlo tranquilo. A su regreso me llamó y entusiasmado me dijo que sí, [que] haría la música de la canción. Cuando le aclaré (por teléfono) que no era "una canción" sino doce temas se hizo un largo silencio. Cuando habló me dijo que estaba loco, que ni lo piense. Cortó. A la semana me llamó y me dijo: "Lo hago... Pero con una condición: yo escribo las letras de las canciones que compongo, así que si puedo modificar las letras de las canciones, lo hago". Le contestamos que sí (¡lógicamente!). Hizo los 12 temas, ¡sin cambiar una sola palabra de nuestras canciones! [...] Él también quería hacer su aporte a la historia de Malvinas.

Con motivo de un inminente reestreno de la pieza, Litto Nebbia comenta en una nota para el portal web *El Ciudadano*: "A comienzos del 92 leí los textos de Buzzo y

¹¹ Las referencias al testimonio de Buzzo corresponden a la entrevista que le hicimos, por correo electrónico, el 4 de julio de 2017. La entrevista completa se encuentra disponible en nuestro archivo de investigación.

Zapata. Me sensibilizó la idea de participar en un 'canto al sentimiento de un pueblo'. Tantos jóvenes que murieron, sus familiares y los ex combatientes que jamás sacarán este suceso de sus memorias". Luego agrega que "motivado por los textos y mi predisposición emocional al tema, fue que las canciones me salieron en forma muy fluida y natural" (2015: s/p).

Por su parte, la carpeta de prensa de *Malvinas* para la temporada 2020 incluye a su vez algunas valiosas claves de lectura.¹² Por un lado, se observa que el texto dramático se construyó en base a testimonios de combatientes y que para "la puesta en escena fueron fieles a sus testimonios. Las imágenes que evoca la obra son muy referenciales a sus vidas y sus historias". Por otra parte, se explicitan objetivos específicos:

El hecho teatral nos brinda una forma de poder comprender desde las emociones, un episodio que quiso ser dejado atrás, que quiso ser olvidado. Sin embargo, los héroes de Malvinas caminan entre nosotros, viven en nuestros barrios, y tienen su voz en alto hoy más que nunca. Es por eso que, a cada función en ciudades y pueblos de todo nuestro país, se invita a los Centros de Veteranos de Guerra, generando también la oportunidad de que ellos compartan sus experiencias, sus escritos, sus cartas, sus sentimientos para poder seguir transformando como lo hacen diariamente, el dolor en lucha.

De este modo, se puede apreciar cómo se profundiza el enfoque que los autores previeron en su espectáculo y esclarece la voluntad de pensar al teatro como zona de estímulo, de indagación y de construcción de memoria. Esta actualización de los objetivos (con su expansión a una perspectiva abiertamente didáctica) no debe hacernos olvidar el valor que radica en el gesto de ubicar explícitamente la acción dramática a diez años de la guerra, que potencia la lectura histórica que los autores buscan generar y, como veremos, erige un puente directo entre el universo poético de la pieza y la vida cotidiana de los espectadores.

Como último rasgo a considerar, es pertinente señalar que *Malvinas* es una de las obras de mayor difusión dentro del corpus del teatro de la guerra. En 2020 la compañía celebra la realización de más de 900 funciones desde su estreno (como consigna la carpeta de prensa), en base a distintas puestas y giras nacionales e internacionales (que incluyen España, Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela). Se trata a su vez de una de las piezas del teatro de la guerra que más premios y reconocimientos ha recibido (como se consigna en Buzzo y Zapata, 2017: 36). A su vez, en diciembre de 2016 es declarada de interés municipal por el Concejo Deliberante de la ciudad de Rosario (Decreto 48116). Por último, y en un giro poco típico para las piezas que forman el teatro de la guerra, en 2007 *Malvinas* es presentada en versión filmica para la televisión rosarina.

Una dramaturgia escénica para cantar la guerra

Debido a la extensión del presente artículo y teniendo en cuenta que el texto dramático ha sido publicado (Buzzo y Zapata, 2017: 36-65), remito a un extenso artículo previo (R. Dubatti, 2018) para el estudio pormenorizado sobre la historia de la pieza y sus procedimientos. Sin embargo, me gustaría sintetizar algunas de las claves de la micropoética que aparecen allí y expandir algunas de sus apreciaciones, especialmente en lo tocante al canto y la celebración.

¹² Material facilitado por Osvaldo Buzzo. Disponible en el archivo de investigación de la tesis.

Malvinas es un espectáculo concebido como texto escénico, montado sobre una dramaturgia espectacular y escrito desde el trabajo corporal de los actores en la escena. Implica así un corrimiento en relación a casos anteriores dentro del teatro de la guerra, como *El Señor Brecht en el Salón Dorado* (1982), de Abelardo Castillo, *Del Sol Naciente* (1983), de Griselda Gambaro, o *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988), de Vicente Zito Lema. En estas piezas el texto aparece primero y luego la escena con su dramaturgia singular. Al partir de la escena para ir a la escena, Buzzo y Zapata redoblan el énfasis sobre el carácter performativo (como el propio Zapata desliza). Si el teatro como texto porta una potencialidad escénica, en el caso de *Malvinas* escena y convivio intervienen de modo concreto en la escena como dispositivo de la memoria.

Es precisamente en lo performativo donde resuena la construcción de la memoria como proceso, en especial al observar que la acción gira en torno a los recuerdos de la madre de un combatiente llamado César. Ella (simplemente denominada como La Madre) repasa diversos momentos de la historia de su hijo y de sus amigos, jóvenes cuya vida es (y fue) atravesada por la Guerra de Malvinas. De forma determinante, la pieza sitúa explícitamente la acción en el décimo aniversario de la guerra (gesto que apunta a la proximidad con el espectador), pero deja muy en claro (nuevamente a través de la voz de La Madre) que las heridas aún no cicatrizan.

En sintonía con otras piezas del período, *Malvinas* explora las problemáticas de la guerra y sus efectos desde el expresionismo, en tanto se produce una objetivación escénica de la subjetividad (J. Dubatti, 2009). Diez escenas componen la pieza, con la primera y la última como escenas marco que dotan a las otras de organicidad y cohesión semántica. En ambas es La Madre quien explica el sentido de la acción, lo que establece que lo mostrado en escena responde a su visión de mundo (se trata entonces de un expresionismo de personaje). Durante la primer escena dice a público: “Si me parece verlos. (Piensa, sonríe. Se inicia una vez más la ceremonia.) Ahora los voy a llamar, para que los conozcan. No, no me hace mal. Yo siempre recuerdo y recuerdo. No me puedo olvidar. (Pausa.) Mentira, no me quiero olvidar” (2017: 37). Convoca así (siempre desde la memoria) a los actores/personajes e inicia una doble “ceremonia”: ritual teatral e invocación a los muertos.

Sin embargo, *Malvinas* no es una poética expresionista de tipo canónica y no se limita a responder en forma exclusiva a los recursos de una única construcción archipoética. Por el contrario, establece una poética expresionista fusionada (J. Dubatti, 2009), cargada de prestamos, intercambios y combinaciones de recursos y procedimientos de diferentes poéticas, como el teatralismo, el teatro documental, el realismo crítico, la tragedia o el musical (algunos estudiados en R. Dubatti, 2018). A través de estos recursos, la mirada de La Madre se enriquece y se problematiza al tiempo que el espectador es interpelado de forma directa por la escena.

Si bien se evita una construcción espacial escénica hiperrealista (la escena se mantiene casi vacía con el fin de agilizar las transiciones y las proyecciones de la memoria), Buzzo y Zapata toman provecho del “efecto de realidad” (Barthes, 2017: 229-238) que producen los numerosos detalles que los actores comentan en el espectáculo. Apuntan así a una construcción simbólica que plantee conexiones efectivas con el régimen de experiencia del espectador. En otras palabras, se propone un caudal fuerte de información con el fin de estimular un mayor compromiso con la escena y con lo que se narra. Al mismo tiempo, la inserción de momentos expositivos realizados por los personajes (no los actores) distancia y socava la ilusión teatral interna a la escena al tiempo que enfatiza que se habla de hechos que ocurrieron en el mismo plano que el espectador ocupa.

Pese a la inclusión de un número importante de referencias concretas a datos fácticos e imaginarios sociales del momento (también examinados en R. Dubatti, 2018) es siempre el dispositivo escénico donde se privilegia la construcción del sentido. Uno de los momentos clave de la pieza es cuando César huye del mundo de los muertos en las islas (escena séptima). De forma evocativa, lo hace yendo hacia el público, rompiendo de forma definitiva la cuarta pared. Este gesto realiza la constante puesta en relación directa entre vida y memoria, entre ceremonia teatral y ritual de invocación, y las lleva (literal y metafóricamente) hacia el campo de los vivos. La memoria es un proceso y solo los vivos pueden confrontar a la muerte, sucedáneo del olvido (no es casual que La Madre pelee contra las tres “sombras” que retienen a César durante la escena novena).

La rememoración escénica se potencia a su vez mediante la música, elemento central en este “canto al sentimiento de un pueblo”. Para ello es determinante la presencia de Litto Nebbia, que compone la música e interpreta las canciones. Sin embargo, no se trata de una obra de teatro musical canónica, a la manera de producciones donde la acción dramática se avanza en escenas teatrales “convencionales” y los afectos de los personajes se desarrollan en secciones cantadas y/o bailadas. En el caso de *Malvinas* la música de Nebbia introduce un doble uso que, en principio, puede parecer accesorio pero que es central en el dispositivo que Buzzo y Zapata establecen: por un lado como puntuación de la acción; por el otro como nexos colectivo, celebratorio.

Si bien las letras son escritas por los dramaturgos, en la música interpretada por Nebbia predomina la singular voz del reconocido cantante. Como apunta Zapata en la entrevista realizada, las canciones originalmente iban a ser interpretadas en vivo por los actores. Sin embargo, cuestiones técnicas llevaron a grabar las versiones de Nebbia para usarlas de forma directa en el espectáculo. Tal decisión reporta una puntuación singular, en tanto su voz no se corresponde necesariamente con la de ningún personaje de la pieza (si bien en algunas escenas asume la perspectiva de alguno de ellos, como en la escena séptima). La voz de Nebbia se encuentra entonces dentro y fuera de la pieza, se desplaza libremente de acuerdo a la necesidad dramática y suma un narrador suprasciente, que sabe más que el espectador y que desde una posición privilegiada ayuda a ampliar y esclarecer lo narrado por la escena.

Por otra parte, el canto opera como parte de una celebración laica. Como sugiere el título de la pieza (y se resalta en el paratexto de la carpeta de prensa de 2020), *Malvinas* es una celebración del heroísmo, el arrojo y la entrega desinteresada de los soldados conscriptos. El canto cobra así una impronta afectiva y colectiva, que apunta a (re) unir al público como “pueblo”, como un grupo heterogéneo pero enlazado por una serie de procesos e imaginarios culturales y sociales compartidos que hacen a su identidad nacional (Anderson, 1993). La celebración actúa entonces como vehículo para una nueva conexión entre los espectadores y la historia. A su vez, tales usos de la música y el canto ponen en contacto el dispositivo escénico construido por Buzzo y Zapata con la tragedia griega, especialmente en el sentido de celebrar la memoria ejemplar de los héroes que forman su pasado, su memoria.

Celebrar la memoria

Malvinas presenta lo trágico de los acontecimientos pero apela a resignificar lo sucedido mediante el teatro como ritual y como celebración, como “ceremonia” (2017: 37) de la memoria. Que la obra sea un “canto al sentimiento de un pueblo” (como consigna el título de la obra; uno de los justificativos que atraen a Nebbia al proyecto)

se sustenta entonces sobre la necesidad de aprehender el pasado con el objetivo de proyectar sus acontecimientos hacia el presente de la función pero también hacia el futuro. La solemnidad de la “ceremonia” se anuda con la distancia que produce la escena como constructo espectacular que nuclea procedimientos diversos y abre un territorio teatral de estímulo, a la vez gozoso (como la juventud y la amistad) y frágil (como la vida y la memoria).

Malvinas es un acto de prosopopeya, da voz a César y a los muertos. Cuando el joven está a punto de saltar la barrera entre vivos y muertos, sus colegas que están en el mismo plano que él le piden que visite sus pueblos, enumerando diferentes localidades de la Argentina desde donde partieron soldados conscriptos. Esto otorga a César el rol de voz representante de los muertos. Así, su figura se carga de un valor ejemplar y sus acciones pasadas y presentes invitan al espectador a tomarlo como medida de la memoria (Todorov, 2008). Escuchar la voz de César implica entonces aprehender esas experiencias ajenas (o no tan ajenas) para el espectador y transformarlas en guías para nuevos actos de memoria. Allí radica el potencial de pensar *Malvinas* como un espectáculo que apunta a “re-malvinizar” (en oposición a “des-malvinizar”), a combatir la muerte y el silencio, a volver a hablar sobre los hechos recientes aunque las heridas sigan latentes.

Los personajes reconocen estos roles. De forma sugestiva, durante la escena primera, César dice a público “nosotros aprendimos sobre Malvinas desde muy chicos...”. Su amigo Marcelo (que luego se revela que también muere en combate durante la guerra) agrega “somos un pedazo de nuestra propia historia, y se las queremos contar...” (2017: 37; énfasis mío). En principio el espectador no capta la verdadera resonancia de estas palabras,¹³ pero allí radica la clave de la pieza para Buzzo y Zapata: los caídos son parte integral de la identidad compartida entre personajes, actores y público, que forman una unidad. Todo acto de memoria deviene entonces en un acto colectivo, popular, que pone en acción la identidad del “pueblo”.

A su vez, vida, memoria y arte son uno en el ritual teatral. Si bien en un principio podría parecer que César es el protagonista de *Malvinas* en tanto impulsa la acción de retornar, la pieza tiene a La Madre como eje. Repasemos: en primer lugar, ella es quien recuerda y quien invoca a los actores/personajes; en segundo, su personaje aclara en diversas ocasiones la importancia de la memoria (siempre a público); en tercer lugar, confronta durante la escena novena a “las sombras” o La Muerte/Las Muertes y le/s reclama de forma directa por su hijo. A través de la combinación de estas acciones, La Madre se vuelve la protectora de su hijo no solo en tanto intenta cuidarlo sino también como guardiana de su memoria (con la ayuda de Soledad, la novia de César, y Santiago, amigo que pasa la guerra con César y Marcelo pero sobrevive) y de su historia.

Como singularidad, en esta pieza no aparece el Padre (ausente, en ningún momento es mencionado) como contrapunto del rol maternal, ni tampoco ningún hombre que detente la autoridad o demuestre oposición directa a la Madre en términos de género (la Muerte/Las Muertes podrían ser una excepción, pero como se verá, apunta a otra línea dramática). Así, La Madre no responde a la imagen de la mujer como figura ajena a la lógica masculina y heteronormativa de la guerra (típicamente basada en ideas como las de Woolf, 2020). Por el contrario, sus características remiten a una

¹³ Situación que se modifica cuando el espectador relee el texto dramático, vuelve a ver el espectáculo o escucha la música de Nebbia. Buzzo y Zapata construyen un espectáculo que apunta a un espectador atento y una vez que se conoce el complejo dispositivo dramático de la pieza, se vuelve imposible establecer una re-lectura ingenua, en tanto las cantidad de detalles presentes en la pieza siempre termina mostrando nuevos cabos para seguir.

variante en la que resuenan las voces de las madres (y esposas) de ex combatientes que, para 1992, se estaban reorganizando para seguir reclamando por resarcimientos y reconocimientos para sus familiares.¹⁴

Los verdaderos protagonistas de *Malvinas* son tanto los soldados como La Madre. El hecho de no contar con un nombre particular para ella hace que su resonancia crezca aún más como potencial personaje arquetípico que, como sugiere Zapata en la entrevista realizada, se conecta con ciertos modelos pero no responde a uno en particular. La Madre deviene entonces en símbolo de una lucha y de una identidad colectiva, figura dadora de vida en múltiples sentidos: de nacimiento, de protección y de memoria. En contraste, la Muerte/Las Muertes generan un singular eco con la Junta Militar y por tanto con el olvido. Si, como se afirma en la pieza, La Muerte “no da la cara” (2017: 62), la Madre establece un patrón completamente opuesto, haciendo frente a lo imposible.

A través de la base del expresionismo de personaje, la pieza invita al espectador a mirar como La Madre. Esto replica el rol ejemplar de los caídos en su figura, igualando sus acciones debido a que son desinteresadas, valientes, trágicas en un sentido griego, noble. Así, la visión de La Madre está efectivamente signada por la pérdida trágica, pero también por la elaboración de un duelo que la reúne con su hijo (aunque sea por unos minutos) y también con otras personas marcadas por la guerra: Soledad y Santiago. Si la guerra quiebra o separa, la Madre anuda todo a través de la “ceremonia” del teatro y de la memoria. Como resultado, lleva el sentido de la pieza más hacia la zona de una “tragedia optimista” (Spregelburd, 2011: s/p) que de un relato estrictamente de “lamento” (Blanco, Imperatore y Kohan, 1993).

Si bien, como proponen Blanco, Imperatore y Kohan, los personajes (especialmente los soldados, como dialogan César y Santiago) señalan más al enemigo interior (la Junta Militar) que al enemigo concreto de la guerra (el Reino Unido), la Madre parece haber dado ya un paso hacia adelante. Nuevamente el gesto de situar la acción explícitamente en 1992 (y en la posguerra) gana en espesor: si en principio dijimos que apuntaba a acercar la acción al espectador, marca también un tiempo de duelo. El recuerdo de La Madre resuena de este modo más bien “agridulce” (sigo nuevamente a Spregelburd), doloroso pero al mismo tiempo celebratorio desde una mirada no solemne. La Madre mira desde un duelo en proceso, ya iniciado, y sufre pero trata de comprender lo ocurrido, como sugiere en la escena final.

Bajo el signo del duelo, los roles de Soledad y la Madre dejan de aparecer como opuestos o contradictorios. Soledad todavía sufre la presencia ausente de César, entendida como duelo suspendido (Allouch, 2006; nótese que también César sugiere que Soledad está en su cabeza constantemente), lo que produce un fuerte desgaste en ella. Su despedida no es un abandono sino un avance hacia la elaboración del duelo. Soledad todavía no puede sobreponerse a la ausencia de César porque no tiene control sobre ello. La Madre evidencia un paso más allá en tanto es quien puede invocar y traer al presente los hechos, los puede desarrollar. Ambas formas de vincularse con el duelo devienen complementarias.

Malvinas puede ser leída desde una u otra perspectiva: como memoria o como construcción escénica. Sin embargo, es en el cruce entre ambos procesos que se pueden comprender mejor los hechos históricos. Dicha tensión replica entonces a las contradicciones de la memoria, entendida como proceso inacabable, como movimiento

¹⁴ A través de este rol de defensa de la memoria, resuena también la figura de las Madres de Plaza de Mayo.

constante y por tanto conflictivo. Lo trágico de la guerra consiste en lo absurdo y lo irreparable de la pérdida, de la interrupción que sufren los jóvenes. Sin embargo, recordar es un aprendizaje doloroso, “agridulce”, pero que no se limita a reproducir el sufrimiento una y otra vez, sino que apunta a intervenirlo, a transformarlo en nuevas formas de vida, de memoria, de arte, en nuevos rituales y celebraciones vitales.

A modo de conclusión

Malvinas retoma la experiencia de los caídos y de sus familias y las presenta en un dispositivo escénico que apunta a resaltar su memoria como ejemplo para la construcción social de un presente (y un futuro) diferente(s). Si bien en principio se podría pensar que los familiares no poseen el mismo rango en tanto experimentan la guerra desde lejos, en verdad su vivencia opera de modos específicos. A contrapelo del sentido común, ninguna guerra es *exclusivamente* lo que acontece en el campo de batalla sino que desborda sus límites. Es en el entre de los protagonistas del campo de batalla (César, Marcelo y Santiago) y sus familiares (Soledad, La Madre) que *Malvinas* decide celebrar como forma de volver a iniciar la ceremonia del teatro y de la memoria.

Para ello, Buzzo y Zapata toman distancia del realismo, pero preservan la ilusión de contigüidad desde el punto de vista del público. *Malvinas* reclama así un espectador que nunca debe perder de vista el vínculo entre la micropoética y el mundo social. La dramaturgia singular del dispositivo escénico, a través de su despliegue de información pero también de un trabajo convencionalizado que reclama la atención de la audiencia, estimula y premia la labor de un espectador activo y dinámico, que busca conectar los planos escénico y cotidiano. No es casual entonces que los personajes hablen a público, que César pase al plano de los vivos al saltar hacia el público, que las voces de los soldados caídos vuelvan desde los costados de la platea durante el clímax de la escena final.

Se articula así un sistema que restituye, a través de la memoria, a los muertos entre los vivos y los vivos entre los muertos. Estos cruces de planos (o mejor aún esta continuidad de planos) implica entonces que no hay tal separación y que los acontecimientos del pasado viven con nosotros, a través de nosotros. Por eso la memoria no se lamenta sino que se celebra, no se llora sino que se canta.

Bibliografía

- » Allouch, J. (2006). *Erótica del duelo. En tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- » Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la circulación del nacionalismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- » Barthes, R. (2017). “El efecto de realidad”. *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*. Buenos Aires: Ediciones de Godot, 229-238.
- » Blanco, O., Imperatore, A. y Kohan, M. (1993). “Trashumantes de neblina, no los hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas”, *Espacios*, 13 de diciembre, 82-86.
- » Buzzo, O. y Zapata, N. (2017). “Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo”. En Dubatti, Ricardo (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 36-65.
- » Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- » Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- » Dubatti, R. (2018). “Representaciones de la guerra: *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*”. Ponencia presentada en el X Seminario de Memoria en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponible en el repositorio de la institución: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_3/dubatti_r_mesa_3.pdf
- » Dubatti, R. (2020). “La guerra en el teatro: representar la guerra de Malvinas en la escena”. Dubatti, Ricardo, comp., *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 2020, 11-43. Disponible en línea: <http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/libros/la-guerra-de-malvinas-en-el-teatro-argentino-2243>
- » *El Ciudadano Web* (2015). “Malvinas canto al sentimiento de un pueblo vuelve al Arteón”. *El Ciudadano Web*, 20 de marzo. Disponible en línea: <https://www.elciudadanoweb.com/malvinas-canto-al-sentimiento-de-un-pueblo-vuelve-a-arteon/>
- » Lorenz, F. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- » Spregelburd, R. (2011). “Las tragedias optimistas”. *Otra Parte*, N° 25. Disponible en línea: <https://www.revistaotraparteimpresa.tk/n%C2%BA-25-verano-2011-2012/las-tragedias-optimistas>
- » Woolf, V. (2020). *Tres guineas*. Buenos Aires: Godot.

