

# IdeAs

Idées d'Amériques

21 | 2023

Le théâtre du XXI<sup>e</sup> siècle dans les Amériques : de l'intime au politique

Le théâtre du XXI<sup>ème</sup> siècle dans les Amériques : de l'intime au politique

---

## Narrar la Guerra de Malvinas desde el teatro: la dramaturgia lírica de Soledad González

*La narration de la guerre des Malouines par le théâtre : la dramaturgie lyrique de Soledad González*

*Narrating the Malvinas War through theater: the lyrical dramaturgy of Soledad González*

*Narrando a Guerra das Malvinas através do teatro: a dramaturgia lírica de Soledad González*

MAXIMILIANO IGNACIO DE LA PUENTE

<https://doi.org/10.4000/ideas.15329>

---

### Résumés

Español English Français Português

En este trabajo nos proponemos analizar una obra teatral de la autora y directora argentina, Soledad González, oriunda de la provincia de Córdoba. Nos referimos puntualmente a *Malvinas 74 días/1982* (2016). En esta pieza se pone en juego el pasado dictatorial de la Argentina, centrándose puntualmente en los efectos de la Guerra de Malvinas, el enfrentamiento bélico que tuvo lugar en 1982 entre el Reino Unido y aquel país, en relación a la disputa por la soberanía de las islas Malvinas, Georgias y Sandwich del Sur. En la elaboración de este acontecimiento perteneciente al traumático pasado reciente del país, la obra de Soledad González hace hincapié en procedimientos que provienen de las teatralidades posdramáticas y performáticas. Reflexionamos sobre esta obra a partir de conceptos como archivo y repertorio (Taylor D., 2012), epidramas (González S., 2016a), una noción desarrollada por la propia autora, y memorias performativas (de la Puente M., 2019), entre otros. Sostenemos que *Malvinas 74 días/1982* constituye un interesante ejemplo de las textualidades dramáticas contemporáneas, en la medida en que su poética se ubica en el punto de cruce entre la poesía, la música y el teatro. De esta forma, logra poner en juego memorias personales y colectivas, privadas y públicas, en relación a la guerra de Malvinas, estallando y multiplicando las formas y los sentidos asociados a este acontecimiento del pasado traumático del país.

This paper is a study of a play by the Argentinian playwright and director Soledad González, from the province of Córdoba. The focus will be on *Malvinas 74 días/1982* (2016). In this play, Argentina's dictatorial past is brought into play: the work deals with the effects of the Malvinas War, the military confrontation that took place in 1982 with the United Kingdom, with the dispute over the sovereignty of the Malvinas, Georgias, and the South Sandwich Islands. In the elaboration of this event belonging to the traumatic recent past of the country, Soledad González adopts strategies that come from post-dramatic and performative theatricalities. The analysis on



the play is based on the concepts of archive and repertory (Taylor D., 2012), epidramas (González S., 2016a), a notion developed by the author herself, and performative memories (de la Puente M., 2019), among others. We argue that *Malvinas 74 días/1982* constitutes an interesting example of contemporary dramatic textualities, insofar as its poetics is located at the crossroads between poetry, music, and theater. In this way, it manages to bring into play personal and collective, private and public memories of the Malvinas War, exploding and multiplying the forms and meanings associated with this event in the country's traumatic past.

Nous proposons dans cet article l'analyse d'une pièce de théâtre de l'autrice et metteuse en scène argentine Soledad González, originaire de la province de Córdoba : *Malvinas 74 días/1982* (2016). Cette pièce met en jeu le passé dictatorial de l'Argentine, et plus précisément les effets de la guerre des Malouines, l'affrontement militaire qui a eu lieu en 1982 entre le Royaume-Uni et ce pays, en relation avec le conflit sur la souveraineté des îles Malouines, Géorgie et Sandwich du Sud. Pour évoquer cet événement appartenant au passé récent traumatique du pays, Soledad González a recours à des procédés issus de théâtralités post-dramatiques et performatives. Notre analyse de la pièce se fonde sur des concepts tels que l'archive et le répertoire (Taylor D., 2012), les épigrammes (González S., 2016a), une notion développée par l'autrice elle-même, et les mémoires performatives (de la Puente M., 2019), entre autres. *Malvinas 74 días/1982* constitue un exemple intéressant de textualités dramatiques contemporaines, dans la mesure où sa poétique se situe au carrefour entre poésie, musique et théâtre. Elle parvient ainsi à mettre en jeu des mémoires personnelles et collectives, privées et publiques, en relation avec la guerre des Malouines, en éclatant et en multipliant les formes et les significations associées à cet événement du passé traumatique du pays.

Neste artigo, propomos analisar uma peça de teatro da autora e diretora argentina Soledad González, nativa da província de Córdoba. Referimo-nos especificamente a *Malvinas 74 días/1982* (2016). Nesta peça, o passado ditatorial argentino é posto em jogo, focalizando especificamente os efeitos da Guerra das Malvinas, o confronto militar que ocorreu em 1982 entre o Reino Unido e aquele país, em relação à disputa sobre a soberania das Malvinas, Georgias e Ilhas Sandwich do Sul. Na elaboração deste evento pertencente ao traumático passado recente do país, o trabalho de Soledad González enfatiza procedimentos que vêm de teatralidades pós-dramáticas e performativas. Refletimos sobre este trabalho a partir de conceitos como arquivo e repertório (Taylor D., 2012), *epidramas* (González S., 2016a), uma noção desenvolvida pela própria autora, e memórias performativas (de la Puente M., 2019), entre outros. Argumentamos que *Malvinas 74 días/1982* constitui um exemplo interessante de textualidade dramática contemporânea, enquanto sua poética se situa na encruzilhada entre a poesia, a música e o teatro. Desta forma, consegue trazer em jogo memórias pessoais e coletivas, privadas e públicas em relação à Guerra das Malvinas, explodindo e multiplicando as formas e significados associados a este evento no passado traumático do país.

---

## Entrées d'index

**Mots-clés :** théâtre latino-américain, dramaturgie, mémoire, dictature, guerre des Malouines

**Keywords:** latin american theater, dramaturgy, memory, dictatorship, Malvinas War

**Palabras claves:** teatro latinoamericano, dramaturgia, memoria, dictadura, guerra de Malvinas

**Palavras-chave:** teatro latino-americano, dramaturgia, memória, ditadura, guerra das Malvinas

---

## Texte intégral

## Introducción

- 1 En este trabajo, abordaremos una obra teatral de la autora y directora argentina, Soledad González, quien es oriunda de la Provincia de Córdoba. Nos referimos puntualmente a *Malvinas 74 días/1982* (2016). En esta pieza se pone en juego el pasado dictatorial de la Argentina, centrándose puntualmente en los efectos de la Guerra de Malvinas, el enfrentamiento bélico que tuvo lugar en 1982 entre el Reino Unido y aquel país, en relación a la disputa por la soberanía de las islas Malvinas, Georgias y Sandwich del Sur. En la elaboración de este acontecimiento perteneciente al traumático pasado reciente del país, la obra de Soledad González hace hincapié en procedimientos que provienen de las teatralidades posdramáticas y performativas.
- 2 *Malvinas 74 días/1982* fue puesta en escena durante 2022 por la Comedia Cordobesa en el Teatro Real, en ocasión de la conmemoración de los cuarenta años de la guerra en

el Atlántico Sur. Es importante aclarar que, en términos metodológicos, nos referiremos específicamente aquí al texto dramático, prescindiendo de la mencionada puesta en escena. Motiva esta resolución el hecho de que no hemos presenciado el montaje ni que tampoco hemos podido obtener un registro en video del mismo. En una futura investigación se retomarán las implicancias de las puestas en escena y las poéticas de dirección de estas textualidades que generan otro tipo de aperturas y posibilidades, con respecto al teatro dramático convencional.

- 3 Interpelaremos esta obra a la luz de conceptos como archivo y repertorio, de Diana Taylor (2012), teniendo en cuenta que el material se elabora poética y fragmentariamente a partir de testimonios de excombatientes argentinos. Otro concepto que será pertinente para nuestro trabajo es el de epidramas (González A., 2016a), pergeñado por la propia autora de la obra, al que define como un tipo de "escritura breve y rítmica que se ve cristalizada en obras donde la fábula, en tanto proyecto dramático, se tensa entre la voz poética y la acción" (*Ibid.*, p. 72). *Malvinas 74 días/1982* constituye una puesta en acto y una reactualización de estos archivos vivos y de una dramaturgia que hace de la polifonía lírica el centro de una poética sustancial en el teatro argentino contemporáneo. Además, nos parece importante y necesario referirnos a esta obra en el marco del cuarenta aniversario de la guerra del Atlántico Sur, teniendo en cuenta que se trata de un acontecimiento que aún hoy sigue suscitando polémicas, tensiones y discusiones. Estos intercambios se encuentran atravesados por el hecho de que muchos de los protagonistas de aquel conflicto bélico se encuentran vivos y han podido constituirse en actores con peso específico, para quienes empieza a haber una escucha social sobre sus testimonios, experiencias y padecimientos. Este es un cambio significativo que se ha dado en la última década, teniendo en cuenta que en los primeros años de la posdictadura argentina, durante los años 1980 y 1990, las voces, las narrativas y las perspectivas de los excombatientes eran acalladas, ignoradas o directamente silenciadas.
- 4 Una referencia insoslayable con la que esta obra dialoga es *Campo minado*, el aclamado trabajo de la escritora, actriz, performer y directora teatral Lola Arias, estrenado en Inglaterra en 2016 en primer lugar, y unos meses después en la ciudad de Buenos Aires. Desde la perspectiva del teatro documental, la pieza de Arias pone en escena las memorias y testimonios de seis excombatientes de la Guerra de Malvinas, tres argentinos, dos ingleses y un gurkha, a la vez que "narra el conflicto bélico sin tonos épicos y explora la cuestión de la soberanía nacional, aunque sin silenciar sus efectos sobre los cuerpos en la guerra" (Perera V., 2018: 160). La obra de Soledad González, a diferencia de *Campo minado*, no hace hincapié en la perspectiva inglesa, sino que se concentra más bien en recuperar desde el campo poético los testimonios de excombatientes argentinos. Para más información sobre el trabajo de Lola Arias, sugerimos la lectura de los artículos de Verónica Perera (2017, 2018), quien ha estudiado el teatro argentino que aborda el conflicto bélico de Malvinas.
- 5 Estas piezas reflexionan sobre las consecuencias de las memorias sobre la Guerra de Malvinas, comprendidas desde las coordenadas de una escritura teatral que participa de las formas posdramáticas contemporáneas. Esta perspectiva, que ahonda en la condición performativa de la memoria, nos permite recuperar el concepto de performatividad de John Austin (1998) relacionándolo con el de performance, a partir de Diana Taylor (1997, 2012), ya que para esta última las performances operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. En otro trabajo (2019) desarrollamos el concepto de memorias performativas, comparándolo y diferenciándolo de otras nociones similares ya existentes (de Toro A., 2011; Bal M., 2001; Costello L., 2013). Retomamos entonces este concepto, en la medida en que implica una reflexión "sobre las implicancias que conlleva actuar en tiempo presente el pasado traumático, que se encuentra atravesado en las obras contemporáneas por procedimientos estéticos como la fragmentación, la discontinuidad, la no linealidad y la intertextualidad" (de la Puente M., 2019: 16). Ubicamos esta obra de Soledad González en el marco de las memorias escénicas vinculadas al terrorismo de Estado, teniendo en cuenta que ellas constituyen

actos performativos que ponen en escena las tensiones entre las diversas políticas de memoria implícitas en la elaboración de los recuerdos traumáticos, referidos en este caso a la guerra de Malvinas. Cabe señalar que entendemos por memorias performativas

las huellas de aquello que ya no es posible restituir, las marcas del horror inscriptas en los cuerpos, las imágenes y los textos de una obra [...]. La performatividad de las memorias implica una narratividad de las mismas, el pasado reciente es incorporado en términos de acción [...]. Se genera así una re-actualización que nos permite experimentar de manera "directa" un cierto aspecto del pasado reciente (de la Puente M., 2019: 414).

- 6 Ya habíamos indagado también en un trabajo anterior (2020), en lo que implica "actuar la propia memoria" a partir del análisis de la obra teatral *Los hijos de... (un drama social)* (2016), de Soledad González, que recupera las memorias en primera persona de los hijos de una Córdoba industrializada, desguazada por las políticas neoliberales de los años 1990. Con este artículo, pretendemos continuar en la profundización del estudio y el análisis de la poética de esta singular creadora.
- 7 Como ya señalamos, *Malvinas 74 días/1982* abrevia en la forma del epidrama (González, 2016a) en la medida que desarrolla "épicas de lo íntimo ligadas a lo social: el texto dramático-escénico encuentra y construye voces testimoniales que indagan en las herencias culturales generacionales" (González S., 2017: 57), en este caso puntual, en torno a la Guerra de Malvinas. La obra de Soledad González se propuso "trabajar la liminidad poesía-teatro y la estructura polifónica como forma elegida; partiendo de las nociones de contaminación y empatía en/con las voces halladas y de la construcción del propio archivo como espacio de memoria organizador de los relatos" (González S., 2017: 52).

## Consideraciones sobre la estructura de *Malvinas 74 días/1982*

- 8 En este apartado nos referiremos en detalle a la estructura dramática de la obra, pues eso nos permitirá dar cuenta de las operaciones de entrecruzamiento entre poesía, musicalidad y teatro que constituyen su impronta específica, y que la circunscriben dentro de las formas posdramáticas contemporáneas. En principio es necesario señalar que la pieza se encuentra dividida en cuatro partes. Tal como afirma su autora, la obra

juega rítmicamente con la idea de 4 elementos: *fuego*, voces de la junta militar argentina y de la primera ministra británica y su gabinete, *tierra*, voces de los soldados, *agua*, la voz del sobreviviente del ARA General Belgrano y *aire*, la voz de las cosas mudas, los símbolos, los recuerdos, las cartas enviadas y las preguntas que quedan. Con estos cuatro elementos, se entrelazan canciones que metafóricamente convocan las percepciones de jóvenes soldados y dan voz a los muertos (González S., 2016b: 159).

- 9 Nos apoyamos también en la elocuencia de las palabras de la propia autora a la hora de resumir la obra:

El texto *Malvinas 74 días/1982* se inspira libremente en sucesos ocurridos durante la Guerra de Malvinas, uniendo la épica histórica y las épicas íntimas de sus protagonistas. Muchas de estas voces han sido construidas poéticamente a partir de la frecuentación de sitios virtuales donde ex combatientes comparten sus vivencias en formas de relatos, manteniendo y brindando un archivo vivo de la guerra de Malvinas (*Ibid.*).

- 10 Las perspectivas macro y microhistórica, lo colectivo, lo político y lo social, lo personal, lo íntimo y lo privado se entrelazan en esta pieza. Es precisamente en esta yuxtaposición entre memorias sociales y privadas en donde se encarna la forma epidramática.

- 11 La obra propone una multiplicidad de perspectivas y puntos de vista en torno a la guerra de Malvinas. En sus sucesivas escenas asistimos así a:

el hundimiento del ARA General Belgrano desde el punto de vista de un sobreviviente; el relato de un soldado argentino tomado prisionero; la reflexión de una mujer que siendo niña tuvo que participar en la escuela de acciones solidarias mientras en su hogar se vivían emociones encontradas; y la recreación de las decisiones estratégicas tomadas por los representantes del poder político de los países en guerra (*Ibid.*).

- 12 Las escenas agrupadas alrededor de la constelación "Tierra" son en total cinco: "Dos soldados en retirada", la primera de ellas, narra la historia de dos soldados heridos, quienes son ultimados por una patrulla inglesa. La siguiente escena, "Generación del 63/74 días de guerra", repite el mismo tópico de los soldados, al límite de la supervivencia, al borde de la inanición. Se expone una vida ordinaria hecha de carencias, en la que falta hasta lo mínimo indispensable: "cigarrillos, reservas, calorías, vituallas, compañía, noticias, frazadas, víveres, abrigo, chocolate, alcohol, espíritu, dirigencia, estrategia, mando, comunicación, táctica, humanidad, entendimiento, humildad" (*Ibid.*, p. 162), y en la que la muerte es la única compañera, inevitable y certera. La tercera escena tiene por nombre "Puerto Darwin. 1050 argentinos caen prisioneros. El soldado que ve doble entre ellos" (*Ibid.*, p. 164). El título es absolutamente elocuente al respecto del contenido de la misma, operando como una suerte de *story line* descriptiva o síntesis acotada de los acontecimientos. Los soldados temen la inminente llegada del "Primer Batallón de Fusileros Gurkas del Duque de Edimburgo" (*Ibid.*), quienes se dedican a violar y mutilar a sus enemigos. La cuarta escena, "Escuela argentina. Una alumna" (*Ibid.*, p. 165), corre el foco de la acción, que se desliza hacia el punto de vista de la hermana de un soldado que se encuentra combatiendo en las islas, a quien le escribe una carta afectuosa, con palabras de aliento y esperanza. Una carta que su hermano nunca podrá leer, pues jamás llegará a sus manos, tal como ella misma aclara. La escena contiene también la "canción de la hermana del soldado" (*Ibid.*), lo que se revela como un clásico procedimiento de distanciamiento brechtiano, en la medida en que juega con la tensión entre el avance de la acción dramática y su desvío o digresión, así como la expresión de un clima, atmósfera o estado de ánimo particular. La última escena perteneciente al elemento "Tierra", tiene por nombre "ex alumna" (*Ibid.*, p. 168). Nuevamente se sitúa en el ámbito escolar, desde la perspectiva de una niña de doce años que escribe también una carta dirigida a un soldado y teje bufandas para él. Ella recuerda, ubicada ya unos años más tarde, la impostura de la guerra y el abuso emocional al que fueron sometidos los niños.

- 13 Las escenas reunidas alrededor de la constelación "Fuego" son cuatro: Dos de ellas, cuyos nombres se repiten pero con contenidos diferentes, se denominan "La Junta" (*Ibid.*, p. 160-161). Aquí se busca reproducir el punto de vista del discurso del poder, en este caso el de los militares argentinos. Cabe aclarar que, entre 1976 y 1982, se instaló en el país una feroz dictadura cívico-militar, que fue responsable por la desaparición de unas treinta mil personas, a quienes encerró y exterminó en centros clandestinos de detención dispuestos a lo largo de todo el país. El régimen se autodenominó como "Proceso de Reorganización Nacional", lo que daba cuenta de sus objetivos de reordenar el país bajo los postulados del neoliberalismo, así como la violación sistemática de los derechos humanos y el exterminio de las organizaciones armadas vinculadas tanto al peronismo de izquierda como al marxismo-leninismo. Las consecuencias de este proyecto fueron la desindustrialización, el retorno a un modelo de negocios agroexportador, la concentración de la riqueza en manos de las élites empresarias relacionadas con el capital financiero internacional, la acumulación de una abultada deuda externa y el aumento del desempleo y la pobreza. En 1982, en el inicio del conflicto bélico, el régimen dictatorial se encontraba dando sus últimos pasos, debido al creciente descontento de la población. La derrota en el Atlántico Sur, unida a una

profunda crisis económica, obligaría a la junta militar a dejar el poder y convocar a elecciones al año siguiente.

14 En coincidencia con esta perspectiva, la guerra se revela en la obra como una operación táctica para recuperar el consenso en una sociedad castigada por los miles de desaparecidos, debido al accionar del terrorismo de estado, así como por una profunda crisis económica, social y política, como hemos señalado. Los límites de la dictadura se hacen evidentes en sentencias tales como: "La autoridad del uniforme no alcanza" (*Ibid.*, p. 160) y "La reorganización nacional no alcanza" (*Ibid.*). La guerra constituye desde estas voces un golpe de efecto que intenta recuperar infructuosamente "el orgullo" perdido. Es el fuego que arrasa con cualquier voz opositora, permitiendo así que el régimen se recicle y comience de nuevo, a través de la adhesión popular encarnada en la perspectiva nacionalista. Desde las voces del poder, se trata de realizar una acción estratégica que devuelva a los argentinos su patria, con el fin de "que la hagan suya, que la sientan en carne propia" (*Ibid.*, p. 161). Como señalamos, estas escenas hacen también referencia a la erosión y al desgaste que la dictadura argentina había sufrido hacia 1982, cuando la represión clandestina y las violaciones a los derechos humanos llevadas adelante por el estado eran ya imposibles de disimular. Esto se expresa en líneas de diálogo como las siguientes: "Esta reorganización nacional no es negocio. Ahora hablan de muertes, el peso de los muertos empieza a cotizar" (*Ibid.*).

15 Se reproduce también el discurso oficial de la dictadura, que señalaba por esos años que la sociedad estaba "enferma" debido al "cáncer marxista, apátrida y extranjerizante", encarnado en los militantes de las organizaciones armadas de izquierda, que buscaban la instauración del socialismo en la Argentina, y quienes fueron exterminados en su mayoría por el accionar del terrorismo de estado. Siguiendo con la metáfora higienista que la obra expone, fueron los militares quienes pusieron fin a esa "infección" (*Ibid.*), pero el problema es que ahora "ese cuerpo enfermo" (*Ibid.*), es decir, la sociedad argentina, no hacía más que descreer de la junta militar. A la crisis económica y social le sucedieron el repliegue del estado, la privatización de todo lo público y la despolitización de la sociedad, que se incrementaron durante los años de la dictadura, a pesar de que los represores habían instaurado la idea de que eran las Fuerzas Armadas las que venían a garantizar el orden y por ende la "cura" a los "males" de la sociedad argentina. Esa aparente solución sólo podía llegar desde una perspectiva supuestamente exogámica al conjunto social. Tal como sostiene Delich, los militares habían diagnosticado que la sociedad argentina estaba enferma, puesto que sus síntomas eran "los estados febriles de agitación (la movilización social), el conflicto irresuelto, la crisis económica, que correspondían a distintas etapas de evolución de una enfermedad crónica, la incapacidad de la sociedad de controlarse a sí misma. Allí aparece la necesidad de un orden externo y ajeno" (Delich F., 1983: 4). La retórica del poder que pone en escena la obra afirma que la guerra en el Atlántico Sur pondrá fin a toda desconfianza interna, homogeneizando voluntades bajo la causa nacional, en contra del imperialismo inglés. No obstante, en la escena denominada "Contraofensiva" (González S., 2016b: 165) quedan en evidencia los altos costos que el conflicto bélico trajo aparejado para la junta militar. Se hace referencia a que la guerra constituye una suerte de "lujo que vamos a pagar" (*Ibid.*, p. 166). La derrota se asume desde esta retórica del poder como inevitable, en la medida en que "la sangre se derrama fuera de nuestro alcance" (*Ibid.*).

16 "El gabinete de la Ministro" (*Ibid.* p. 167) es la única escena de la obra que le otorga voz al lado inglés. Se pone en escena la perspectiva de Margaret Thatcher, la Primera Ministra del Reino Unido entre 1979 y 1990. Se hace referencia puntualmente a un hecho decisivo, el punto de quiebre de la guerra: la fría decisión de hundir el crucero ARA General Belgrano, que tuvo lugar el 2 de mayo de 1982, ocasionado por el submarino nuclear británico HMS Conqueror. Esta acción provocó la muerte de más de trescientos argentinos, es decir, casi la mitad de todas las bajas que sufrió el país durante la guerra. Pese a tener un "momento de debilidad pasajero" (*Ibid.*), pues se humaniza fugaz y levemente su figura al señalar su condición de madre, la obra

presenta a una Primera Ministra determinada a escarmentar a un país subdesarrollado por la osadía de enfrentar a una potencia económica y militar como el Reino Unido.

17 Las escenas agrupadas en torno al elemento "Agua" son en total cinco. Esta constelación otorga la voz a las palabras de un sobreviviente del crucero General Belgrano. La primera de ellas es muy breve y se denomina "un joven soldado" (*Ibid.*, p. 160). Allí el sobreviviente del naufragio parece hablar desde una suerte de umbral, al límite entre la vida y la muerte, entre la vigilia y el sueño. Una zona onírica en la que "todo está rodeado de agua" (*Ibid.*, p. 168), y en la que, además, el crucero "se une al cementerio marino" (*Ibid.*). Aquí, la referencia al célebre poema homónimo de Paul Valéry, publicado en 1920, es inevitable. En primer lugar, porque se trata de un texto compuesto por estrofas de sextetos con métrica decasílaba en el que el ritmo ocupa un lugar clave, a la manera de una partitura de música, una característica que se observa también en la obra de Soledad González. Luego, porque el poema del autor francés se encuentra tomado por el estado penumbroso que evoca un mundo atravesado por otro conflicto bélico, nada menos que la Primera Guerra Mundial, que recién había terminado.

18 La siguiente escena es también muy breve, de solo una línea de extensión, lo que enfatiza el carácter lírico de la obra, presente en la forma epidramática, que mezcla la poesía y el teatro. Allí resuena nuevamente la imagen del cementerio marino, desde el que emergen las voces de los ahogados por el hundimiento. La siguiente escena, "A segundos del hundimiento del ARA General Belgrano" (*Ibid.*, p. 163), hace referencia a ese presente intensificado, justo al borde de la catástrofe, en esa zona liminal antes mencionada. Son los soldados del crucero, quienes hablan: "En los botes nos estamos congelando, mojados, rodeados de pis y vómito" (*Ibid.*), dando cuenta de su precaria condición, unos pocos instantes antes de ser alcanzados por la muerte. Como se observa en repetidas oportunidades, la obra de Soledad González expone en fragmentos como estos su condición limítrofe, intersticial, entre la poesía y la dramaturgia. "Las palabras de un sobreviviente" (*Ibid.*, p. 166) es la escena más larga entre aquellas que se encuentran agrupadas bajo esta constelación. Aquí se da voz a uno de los sobrevivientes del crucero. Se habla el lenguaje racional de la guerra, sus tácticas y estrategias, que incluye palabras tales como "teatro de operaciones acceso sur", "Zona de Exclusión Total", "grupo de tareas", "misiles EXOCET", "torpedos MK24 y MK8" y "blanco de oportunidad" (*Ibid.*). El hundimiento es el punto de quiebre, el clímax de la guerra, que inclina la situación definitivamente hacia el lado británico y pone a la defensiva a los argentinos. El sobreviviente describe minuciosamente, casi minuto por minuto, los distintos momentos del ataque que ocasionó el hundimiento del crucero. Y el alivio final, que llega con la inyección de morfina y el alejamiento subjetivo del dolor. La última escena de esta constelación se denomina "un sobreviviente" (*Ibid.*). Allí continúa el mismo relato del instante anterior, en una estructura que funciona por repetición y acumulación, lo que genera un efecto intensamente abrumador. Se hace específicamente hincapié en el proceso del rescate de quienes se salvaron del naufragio, al poder abandonar el buque y estar a la deriva sobre una balsa. La narración ofrece imágenes de una crudeza aterradora, propias de un paisaje dantesco, en las que se mezclan el horror, el miedo, el asco, la hostilidad del clima, "el frío y la tormenta, los fallecidos, heridos, quemados" (*Ibid.*, p. 168).

19 La potencia de los afectos se manifiesta con toda su elocuencia en la obra de Soledad González. Comprendemos a estos últimos como la capacidad de afectar y ser afectados, es decir, como instancias performativas y colectivas (Macón C., 2020: 12) a través de las cuales se vehiculiza lo político, entendido como el espacio de los disensos. Esta pieza teatral se configura como un acto afectivo y performativo que pone en escena las tensiones entre lo visible, lo decible y aquello que oculta o que deja solamente entrever: los fantasmas ominosos invocados por las memorias de la guerra de Malvinas, que insisten en retornar incesantemente a cuarenta años de su irrupción.

20 "Aire" es el elemento que cumple en la obra la acción de otorgar la voz a los que no la tienen, es decir, los objetos, los recuerdos y los interrogantes de la guerra que permanecen aún sin respuesta. Se compone en total de seis escenas, con la

particularidad de que una de ellas, denominada "Las cosas mudas" (González S., 2016b: 167-169), se repite cinco veces. Esta secuencia es la menos narrativa de toda la obra, en la medida en que no entrega elementos que hagan avanzar la acción. Por el contrario, se trata de detenerse en imágenes generadoras de instancias poéticas, que profundizan en climas y atmósferas que hacen hincapié en zonas como la inmensidad de la naturaleza en las islas. El viento estremecedor de esa extrema región del Atlántico Sur trae las voces mudas de ciertos objetos que son sumamente elocuentes en su presencia, puesto que se revelan como los restos perdidos de la guerra: "una piedra partida, una radio inútil, restos de materia, un borcego sin su compañero" (*Ibid.*, p. 170). Unos vestigios que están compuestos también de fechas conmemorativas, fotografías, mapas, uniformes, banderas, monumentos, cruces, medallas, cementerios y amuletos. Se asumen así como presencias metonímicas que dan cuenta de lo que falta, los ausentes, los caídos en la batalla y los que se quitaron la vida ya en la posguerra, en su regreso al continente. Los espectros que insisten y persisten, acechándonos, haciendo de Malvinas una experiencia colectiva, un trauma social latente, una cicatriz cuyas heridas se reabren incesantemente. La última escena de esta serie se llama "La carta en la caja" (*Ibid.*, p. 169). Da voz precisamente a la acción de escribir una de esas cartas perdidas, escrita por una alumna de una escuela a un combatiente. Una carta que asume su rotunda contundencia, sus reverberaciones lejanas pero aún activas, al ser rescatada de una caja muchos años después.

21 Las canciones ocupan un lugar central en la obra de Soledad González, no tanto en lo que se refiere al avance de la acción dramática, sino más bien como operación de distanciamiento brechtiano, al mismo tiempo que establecen el sesgo poético e intensamente emotivo de la pieza. En *Malvinas 74 días/1982* se reconocen cinco canciones: "Canción del soldado caído" (*Ibid.*, p. 159-169), que se repite dos veces, "Canción del sueño del soldado" (*Ibid.*, p. 161), "Canción del soldado que parte a la guerra" (*Ibid.*, p. 162), "Canción del joven soldado que pierde su futuro" (*Ibid.*, p. 163), y "Canción de la hermana del soldado" (*Ibid.*, p. 165). La primera de ellas cumple un rol clave, funciona a modo de inicio y desenlace, ya que abre y cierra la obra. Sus estrofas están escritas en inglés y castellano y hacen referencia a la sonrisa definitivamente perdida de un soldado, muerto en la guerra. La "Canción del soldado que parte a la guerra" opera como un eco y reverberación de la "Canción del soldado caído". Se encuentra escrita también en inglés y castellano. En ambas canciones las estrofas se repiten con mínimas pero sustanciales variaciones, lo que genera un efecto acumulativo y trágico a la vez en el espectador. La sonrisa optimista de un soldado que se dirige triunfalmente a la guerra se transforma en una mueca de dolor por el mismo personaje muerto en el campo de batalla. El resto de las canciones abordan las voces de distintos soldados, o quizás del mismo, y de sus futuros irremisiblemente perdidos. Aparece en estas canciones lo que se configura como un leitmotiv de la obra: el peso irreparable de las ausencias, de los fantasmas que aún hoy siguen acechando a la sociedad argentina de la posdictadura.

22 Finalmente, existe una escena aislada, que no se encuentra comprendida en la secuencia de elementos o constelaciones anteriormente abordadas. Su nombre es "25 de mayo. Palabras de Belgrano para dar fuerza a los soldados" (*Ibid.*, p. 162). Es una escena netamente narrativa en la que unos soldados se encuentran escuchando el discurso de un superior, un cabo, quien recuerda las palabras de Manuel Belgrano, un destacado abogado, economista, periodista, político, diplomático y militar argentino, quien tuvo una participación decisiva en el proceso de la independencia del país. El contraste entre el rimbombante y solemne discurso que recuerda al prócer, y la carenciada y precaria realidad de los soldados es notorio. Sus uniformes "no aguantan más" (*Ibid.*, p. 163), el cabo será asesinado unos pocos días después, y su campera será robada.

23 Podemos ver así, luego de este recorrido, que lo que predomina en la obra de Soledad González son precisamente las voces encadenadas, como en una suerte de montaje oral, caleidoscópico y plural, que van narrando fragmentariamente diversos episodios y sensaciones vinculadas a la guerra. En este juego polifónico de materialidades, ritmos y



musicalidades, de pasado y presente, la oralidad asume un lugar preponderante. La voz se configura como "corporalidad profunda, sustituto y/o complemento del gesto visible, vehículo de emociones, matriz de teatralidad y significante de impulso y forma" (Voltz P., 2001). Asistimos a una interacción entre los cuerpos, las voces, las canciones y el habla de los personajes/portavoces, con la narración oral cumpliendo un papel central, "de interfase, entre el cuerpo y la palabra" (González S., 2010: 2). Escuchar es la operación de recepción fundamental en un texto de estas características. Como si fuera una obra radial, se torna imperioso que el espectador practique una escucha atenta de las distintas sonoridades que tienen lugar en la obra. La autora hace un fuerte hincapié en la noción de "ritmo como interfase" (González S., 2016a: 74), esto es, como punto de contacto y de intercambio entre los cuerpos de los actores y los textos que encarnan en la escena.

24 *Malvinas 74 días/1982* se elabora así a partir de una composición multicapas, compleja, ambigua, contradictoria y disímil, que pone en escena los discursos generados desde el poder, a la vez que otorga un lugar preponderante a las voces de los invisibilizados por la guerra. Ciertas expresiones o palabras se repiten, se descomponen y retoman, funcionan como una suerte de letanía, eco y reverberación, por ejemplo cuando la dictadura revela su propia impotencia, repitiendo: "La reorganización nacional no alcanza" (González S., 2016b: 160) y "La reorganización nacional manda a subasta a las fuerzas" (*Ibid.*, p. 161). O cuando se hace referencia a Malvinas como una gesta patriótica, al descomponer la palabra "patria", que se transforma sugestivamente en las palabras "pata", "ata", "para", "paria", "aria"; o también en el sintagma: "Recuperar lo nuestro" (*Ibid.*, p. 160).

25 Las diversas voces que intervienen van construyendo imágenes dolorosas, de una gran belleza lírica, que revelan todo lo que Malvinas tiene aún para señalarnos e interpelarnos en relación a las heridas que siguen sin cerrar, encarnadas en las memorias de los vencidos. La progresión dramática avanza así por sucesión de fracturas, a partir de la constitución de imágenes contrapuestas, que se encadenan en una suerte de montaje dialéctico. *Malvinas 74 días/1982* forma parte de una tradición que puede vincularse a las obras "de rupturas, que al igual que el teatro brechtiano y posbrechtiano ponen la tensión en el desarrollo y no en la expectación del final" (González S., 2016a: 77). La obra de Soledad González participa de un tipo de teatro en el que predomina el género lírico, en donde la sonoridad es la principal sensorialidad interpelada, y la acción de escuchar deviene una operación estético/política central.

## Conclusiones

26 Siguiendo a Diana Taylor (2012), pensamos la performance en su doble condición de carácter efímero y evanescente, a la vez que por su aptitud para perdurar en el tiempo, debido a la posibilidad de ser sistematizada, almacenable y reproducible al recurrir a archivos y documentos. De esta manera, ella permite transmitir valores sociales, memorias e identidades. Esta doble cara es lo que ha denominado como archivo y repertorio. La obra de Soledad González utiliza la "memoria de archivo" (Taylor D., 2012: 154), como materia prima de elaboración dramático/poética. Como ya mencionamos, la autora se vale de diversos sitios virtuales y blogs, "donde ex combatientes comparten sus vivencias en forma de relatos" (González S., 2016b: 159). A partir de estas materialidades, la obra se configura como "un archivo vivo de la guerra de Malvinas", enfatizando así la actualización de esa memoria de archivo, esto es, su condición de repertorio. Un tipo de memoria polifónica hecha de voces, cuerpos, gestos, canciones y oralidades varias. *Malvinas 74 días/1982* constituye un archivo vivo que transforma y reactualiza "las coreografías del sentido" (Taylor D., 2012: 155) sobre la Guerra de Malvinas, haciendo su aporte a la transmisión de las memorias culturales y colectivas, públicas y privadas, sobre uno de los episodios más dolorosos de nuestro pasado reciente.

- 27 A través de la irrupción de diversas voces, perspectivas y puntos de vista, la obra de Soledad González elabora un tipo de rememoración corporal que impacta directamente en lo emocional, en la medida en que "la memoria de la sensación opera a través del cuerpo para producir una suerte de "ver la verdad", más que de "pensar la verdad", al registrar un dolor de memoria como es directamente experimentado y al comunicar un nivel de afecto corporal" (Bennett J., 2019: 35). En *Malvinas 74 días/1982* se desarrollan "atmósferas afectivas compartidas" (Berlant L., 2020: 41). La deriva performativa de esta textualidad contemporánea se ancla en el intersticio que se abre entre la experiencia traumática suscitada a partir del conflicto bélico en el Atlántico Sur y la pregunta sobre cómo seguir adelante.
- 28 Las performatividades de la memoria que esta obra pone en escena cuestionan tanto los discursos institucionales de la dictadura sobre la sociedad argentina en general y sobre la guerra de Malvinas en particular, como las miradas épicas, exultantemente nacionalistas, en torno al conflicto bélico, indagando profundamente, en cambio, en sus espectros. La obra que hemos abordado en este artículo se configura como un trabajo de memoria que reúne los ámbitos de lo público y lo privado, de una manera tal que se vuelve indiscernible saber en dónde termina uno y empieza el otro. Se genera una fusión inextricable entre "historias internas y externas [...] que, redefiniendo la lectura de un pasado permeado por la subjetividad, encuentra verdades que son parciales, pero también profundamente "encarnadas" y funcionales para la construcción de una memoria más cercana, que se mueve desde el ámbito individual hacia lo colectivo" (Depetris Chauvin I., 2019: 118-119).
- 29 Al escenificar, finalmente, los fantasmas colectivos sobre la guerra de Malvinas que continúan interpelando a la totalidad social a cuarenta años de aquel acontecimiento, *Malvinas 74 días/1982* pone en acción performativamente las disputas por los sentidos de las memorias del pasado reciente, y lo hace apelando a la frontera liminal, intensamente porosa, que aglutina a la teatralidad, el ritmo, la oralidad, la música y la poesía, estallando y multiplicando así las formas y los sentidos.

---

## Bibliographie

Austin, John, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1998.

Bal, Mieke, "Memory acts: performing subjectivity", *Boijmans Bulletin*, vol. 1, n° 2, 2001, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2000.10871753>, consultada el 6 de abril de 2019.  
DOI : 10.1080/13528165.2000.10871753

Bennett, Jill, "Interiores y exteriores: trauma, afecto y arte", in Depetris Chauvin, Irene y Taccetta, Natalia (compiladoras), *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2019, p. 31-54.

Berlant, Lauren, *El optimismo cruel*, Buenos Aires, Caja Negra, 2020.

Costello, Liza, "Performative Memory: Form and Content in the Jewish Museum Berlin", *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, Vol. 9, n° 4, 2013, <http://liminalities.net/9-4/costello.pdf>, consultada el 6 de junio de 2018.

de la Puente, Maximiliano, "Las memorias performativas a partir del análisis de Los hijos de... (un drama social)", *Actas de las X Jornadas Internacionales/Nacionales de historia, arte y política*, Jaime Céspedes, Ariel Miguel Aballay, Daniela Abbate, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2020, p. 284-305.

de la Puente, Maximiliano, *Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 2019.

Delich, Francisco, "La metáfora de la sociedad enferma", *Revista Crítica y Utopía*, 10/11, 1983.

Depetris Chauvin, Irene, *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*, Pittsburgh, Estados Unidos, Latin American Research Commons, 2019, p. 118-119.

de Toro, Alfonso, "Memoria performativa y escenificación: 'Hechor y Víctima' en *El desierto* de Carlos Franz", *Taller de Letras*, vol. 49 p. 67-95, 2011, [http://www7.uc.cl/letras/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl49/letras49\\_memoria\\_alfonso\\_toro.pdf](http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_memoria_alfonso_toro.pdf), consultada el 1 de abril de 2019.

González, Soledad, *Epidramas*, Buenos Aires, Editorial Pánico el Pánico, Colección Teatral Altas Llantas, 2016a.

González, Soledad, *Obras reunidas 2000-2014*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Inteatro, 2016b.

González, Soledad, "Territorios en escritura: la forma que se despliega", *Artilugio*, vol. 3, 2017, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/17818>, consultada el 15 de abril de 2022.

DOI : 10.55443/artilugio.n3.2017.17818

Macón, Cecilia, "Lauren Berlant: el sonido, la furia (y los afectos)", *El optimismo cruel*, Buenos Aires, Caja Negra, 2020, p. 9-17.

Perera, Verónica, "Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en *Campo Minado* de Lola Arias", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, vol. 16, 2017, p. 299-323.

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

DOI : 10.25009/it.v9i13.2560

Taylor, Diana, *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in argentina's "dirty war"*, Durham, NC, Duku University Press, 1997.

Taylor, Diana, *Performance*, Buenos Aires, Asunto impreso, 2012.

DOI : 10.2307/j.ctv11smgbg

Voltz, Pierre, "La voix au théâtre", *Degrés, revue de synthèse à orientation sémiologique*, 2001.

---

## **Pour citer cet article**

### *Référence électronique*

Maximiliano Ignacio de la Puente, « Narrar la Guerra de Malvinas desde el teatro: la dramaturgia lírica de Soledad González », *IdeAs* [En ligne], 21 | 2023, mis en ligne le 01 mars 2023, consulté le 15 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/15329> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ideas.15329>

---

## **Auteur**

### **Maximiliano Ignacio de la Puente**

Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Magíster en Comunicación y Cultura, y Doctor en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), y miembro del Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Ha aprobado el Programa de Posdoctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

[maxidelapunte\[at\]gmail.com](mailto:maxidelapunte[at]gmail.com) ; [midelapunte\[at\]conicet.gov.ar](mailto:midelapunte[at]conicet.gov.ar)

---

## **Droits d'auteur**



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.