



Foto: Lucía Feijó

La Guerra de Malvinas

en la novísima dramaturgia argentina: poéticas de herencia, silencio y herida

Ricardo Dubatti

En Postdictadura (período que se abre en 1983 y continúa hasta el presente, bajo las consecuencias de la terrible dictadura de 1976-1983), el teatro ha cumplido un rol fuertemente asociado a la memoria. A partir de la construcción de mundos poéticos (que se constituyen como relatos micropolíticos) y desde la multiplicación de variables de exploración formal, el teatro se transforma en una herramienta no solo para la *re-presentación* de hechos históricos (en el sentido de volverlos a “hacer presentes” ante el espectador), sino especialmente para la *apropiación* de los acontecimientos.¹

Este doble uso de la representación permite que el pasado reciente pueda ser reexaminado en sus zonas traumáticas.² Por el convivio, por el encuentro de cuerpos en presencia y en

¹ Roger Chartier: *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1992.

² Elizabeth Jelín: *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid, 2000.

coordenadas territoriales compartidas,³ el teatro deviene una zona particularmente rica para la configuración de espacios de reflexión en los cuales el estímulo aparece enfatizado por sobre la transmisión de ideas. Se construyen relatos abiertos a lecturas plurívocas que evitan perspectivas simplemente encasillables como de “triumfo” o “lamento”, zonas de experiencia donde se hace posible ensayar una mirada sobre lo ocurrido y una activación de lo que Elizabeth Jelin llama “los trabajos de la memoria”.⁴

Una de las temáticas más potentes de la representación memorialista en el teatro es, desde hace más de treinta años, la Guerra de Malvinas, conflicto bélico iniciado por la Junta Militar Argentina de la dictadura argentina contra el Reino Unido. A partir del despliegue de soldados en las Islas Malvinas el 2 de abril de 1982, con la expulsión de las autoridades británicas, su objetivo era la “recuperación” de la soberanía sobre las Islas Malvinas, Georgias y Sandwich del Sur, arrebatadas por los ingleses en 1833. Pese a que, en principio, la Junta especulaba con que los británicos no responderían desplegando tropas, la estrategia de ocupación concluyó el 14 de junio con la derrota argentina tras un mes y medio de batalla en las islas.

Este conflicto bélico significó, para muchos historiadores, un último intento desesperado del gobierno *de facto* por sostener su posición en el poder⁵ y “limpiar” su accionar previo de aberrante represión y violencia.⁶ La vigencia de la Guerra y de sus efectos como zona conflictiva dentro de la memoria colectiva de los argentinos, al día de la fecha, manifiesta su carácter de trauma.

Sobre la Guerra de Malvinas se han escrito textos teatrales ya desde 1982. Uno de los primeros fue *El señor Brecht en el Salón Dorado*, de Abelardo Castillo, restrenado en Teatro Abierto 1983. Para nuestra investigación hemos relevado hasta hoy unas cincuenta piezas dramáticas de diversas características. A partir de 2004, tal vez favorecidas por la mayor distancia histórica, se multiplican las propuestas que buscan traer el tema al presente como terreno donde se enfatiza

lo “dilemático” del conflicto y se superpone una multiplicidad de elementos en tensión: lo nacional, la juventud, la violencia, los efectos de la guerra en la vida cotidiana, el filicidio, la imposibilidad del duelo, etcétera.

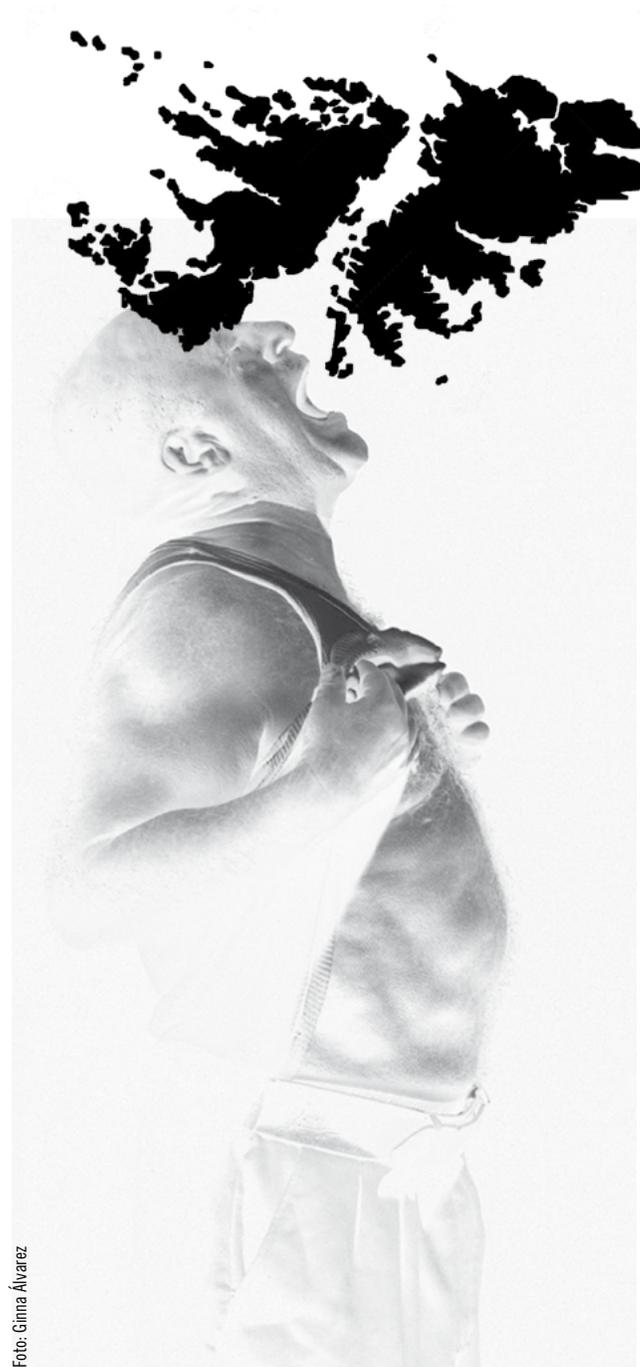


Foto: Gimna Álvarez

³ Jorge Dubatti: *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires, 2007.

⁴ Elizabeth Jelin: Ob. cit.

⁵ Hugo Vezzetti: *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2000.

⁶ León Rozitchner: *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política*, Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015.

En los últimos años, sobresale el aporte de teatristas “novísimos”,⁷ artistas menores de treinticinco años, incluso nacidos después de los hechos, que toman el tema de la Guerra. En sus creaciones se manifiesta la idea de la Postdictadura y la Posguerra (las consecuencias de la dictadura y de la Guerra en el presente social) como una herida insoslayable, que las vincula comprometidamente con una experiencia que estos artistas no vivieron en carne propia. ¿Por qué vuelven hoy los más jóvenes a recordar una guerra en la que no estuvieron y que un amplio sector de la población argentina se empeña en olvidar? Acaso porque los actuales jóvenes dramaturgos reviven hoy la experiencia de aquellos otros jóvenes (que tenían entre diecinueve y veinte años) reclutados para luchar y morir o regresar transformados por la Guerra. Homenaje de los jóvenes a los jóvenes, ¿denuncia de una cultura argentina del flicidio? Desde el presente estos jóvenes son testimonio de que la memoria se transmite de generación en generación y el pasado, lejos de desdibujarse, está vivo.

Queremos detenernos en tres casos: *Los hombres vuelven al monte*, de Fabián Díaz (2014); *Isla flotante*, de Patricio Abadi (2015) y *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos*, de Pilar Ruiz (2017). Guiaremos nuestras observaciones desde los parámetros de la Poética Comparada.⁸ Si bien las tres piezas comparten un eje temático común –lo que implica un conjunto de

⁷ Para las características de la “novísima dramaturgia argentina”, sugiero la lectura de mi texto “Mirar hacia el futuro”, prólogo al volumen *Futuros Contemporáneos. Novísima Dramaturgia Argentina*, Ediciones del CCC, 2017, antología de jóvenes autores, menores de treinticinco años, reunidos en un Festival anual que realizamos ininterrumpidamente desde 2014. Pueden verse también de mi autoría “Apuntes para una nueva búsqueda”, *Off! Novísima Dramaturgia Argentina*, Interzona, Buenos Aires, 2013, pp. 7-11; “Introducción. Voces de las nuevas dramaturgias argentinas”, *Nuevas Dramaturgias Argentinas. Obras de autores nacidos entre 1981-1990*, EdiUNS, Bahía Blanca, 2014, pp. 7-18; “Prólogo. Jóvenes: Poéticas teatrales de iniciación, afirmación y consolidación”, *Jóvenes. Novísima Dramaturgia Argentina*, Ediciones del CCC, Buenos Aires, 2015, pp. 7-17, e “Introducción. Acopio de lo contemporáneo” e “*Isla flotante*, el teatro como mirada a la máscara del pasado”, *Los Nuevos. Novísima Dramaturgia Argentina*, Ediciones del CCC, Buenos Aires, 2016, pp. 7-18 y 19-24.

⁸ Sobre metodología de análisis de Poética Comparada, nos basamos en Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Crítica, Barcelona, 1985, y Jorge Dubatti: *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Colihue, Buenos Aires, 2009, y *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Atuel, Buenos Aires, 2010.

imágenes, referencias y nociones recurrentes–, encontramos modos poéticos diversos de aproximarse a un acontecimiento histórico específico.

GUERRA-HERENCIA: LOS HOMBRES VUELVEN AL MONTE

En el magnífico unipersonal *Los hombres vuelven al monte*, Fabián Díaz (nacido en 1983 en Resistencia, provincia de Chaco) configura un cruce entre lo personal y lo ficcional.⁹ Díaz es hijo de un excombatiente y parte de esa experiencia autobiográfica. La obra se organiza alrededor de dos personajes centrales: el padre y el hijo, pero encarnados en el mismo actor (el multipremiado Iván Moschner). A partir de un error burocrático, se dispara el relato de un joven que sale a buscar a su padre quien, tras volver de la Guerra de Malvinas, ha asesinado a su mujer y ha huido al monte chaqueño, donde pasa a vivir como forajido junto a otros excombatientes.

Díaz propone un recorrido construido desde una particular articulación de voces y espacios. El texto, escrito como un poema dramático, configura un cuerpo en el que guerra y herencia se mezclan y confunden, tanto en un nivel metafórico como literal. El procedimiento central de la poética radica en la vertiginosa deriva y superposición de personajes y voces en un único cuerpo. Desde una voz neutra que se limita esencialmente a describir aquello que le ocurre al protagonista, se construye un cuerpo-campo de batalla que atraviesan costumbres, recuerdos y sensaciones, tanto del padre como del hijo, quienes a su vez evocan un sinnúmero de personajes de su entorno. Padre e hijo se liminalizan al punto de construirse la figura de un personaje protagónico que simultáneamente es y no es: tan protagonistas son el padre como el hijo, al mismo tiempo ambos y ninguno de los dos. Padre e hijo se comportan como fantasmas que se corporalizan y desmaterializan sucesivamente, casi sin que el espectador pueda advertirlo. Ambos están a mitad de camino entre lo legal y lo ilegal, lo jurídico atraviesa la obra y marca los territorios. Así, tanto el Sur –las Islas Malvinas– como el Norte –representado por el ámbito del monte chaqueño– se presentan como ámbitos lejanos donde la legalidad funciona

⁹ Actúa: Iván Moschner. Diseño de escenografía y vestuario: María Isabel Gual. Diseño de iluminación: David Seldes. Diseño sonoro: Patricia Casares. Bajo: Juan Pablo Casares. Violín: Demián Luaces. Asistencia de iluminación: Facundo David. Asistencia de dirección: Naiquén Aranda. Dramaturgia y dirección: Fabián Díaz. Estrenada el 4 de diciembre de 2014 en Apacheta Estudio (Pasco 623, Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

de manera suspendida. Si el Sur es la posibilidad de matar dentro de un marco que la guerra torna legal, el Norte habilita a vivir como forajidos, *out-laws*, apartados de la sociedad y la ley. Se extiende desde estos territorios una imposibilidad de reincorporación, de condena al exilio.

Federico Lorenz señala que uno de los problemas más significativos de toda posguerra es el conflicto que se produce entre las costumbres adquiridas o alteradas por la batalla y la reinsertión en un ámbito en el que ya no se mantienen las mismas condiciones que las habilitaban.¹⁰ Resuena así la situación del retorno de las tropas argentinas, especialmente el caso de los combatientes que fueron ingresados al país a escondidas y presionados para que no cuenten sus experiencias en batalla. Muchos de ellos incluso fueron obligados a firmar un documento por el que se comprometían a no hablar de ciertos tópicos de la guerra. También resuenan los miedos de los propios excombatientes, que temían ser recibidos de mala manera por la derrota. El protagonista, al encontrarse con sus “hermanas adoptivas”, observa: “Me huelen, ¿soy sospechoso?”.

Los hombres vuelven al monte coloca el énfasis en las particularidades de la experiencia directa de los protagonistas, mucho más importantes que las acciones de la guerra. La micropolítica del excombatiente, considerado en su dimensión humana, es el centro. La batalla aparece como efecto traumático, reconocimiento de una vivencia y de un tiempo transcurrido, que generan un vacío. La clave está en una frase que atraviesa el relato: “Por muerte, por ausencia, por costumbre”. La huida, tanto en el sentido del escape del padre como en el de la búsqueda del hijo, siempre responde a estas tres nociones, que funcionan como unidad: muerte, ausencia, costumbre. Se trata siempre de una guerra mediada por la subjetividad de los protagonistas. Así, el padre se limita a transmitir lo extraordinario desde un nivel que trastoca aquello que debería contarse, por lo que matar no parece tan significativo como haber comido carne de pingüino. La síntesis de estos efectos, de estas costumbres que no logran reinsertarse, es la conversión de los excombatientes en animales cimarrones, es decir, en animales domésticos que se vuelven salvajes, variante de la “segunda naturaleza” de la que habla Eduardo

Gutiérrez en la novela *Juan Moreira* (1879-1880). La cacería/muerte, la ausencia –de ley– y las –nuevas– costumbres (incompatibles con la vida previa a la guerra) marcan la vida tanto en el Sur/las islas como en el Norte/monte, porque estos espacios se conectan y dejan un vacío en el medio, en la vida cotidiana. Las marcas de la sangre –propia y ajena– hacen imposible el retorno a la “normalidad”.

La herencia de un padre sin padres –el padre es adoptado, sin que se realice ni la documentación ni la adopción del apellido; la ilegalidad ya podría estar sugerida desde ese primer incidente–, que se va al monte, se transmite entonces a un hijo que también queda huérfano. Padre e hijo están marcados por la misma experiencia imposible de transmitir que los separa pero que simultáneamente los une. En este aspecto, cuando hablamos de posguerra o postdictadura, el prefijo “post” debe ser leído de dos maneras: por un lado, por contigüidad, “lo que viene después de” la guerra; por otro, “lo que ocurre a causa de”. Después de y consecuencia de la Guerra de Malvinas. En el texto que construye Díaz, la guerra atraviesa al padre y al hijo, los transforma a ambos y los obliga a modificar su vida. Al reunirse ambos personajes en un solo cuerpo, se profundiza esta imposibilidad de disociación, símbolo (encarnado en el cuerpo del actor) del legado de la experiencia y de la transmisión de la memoria. El protagonista y las voces que atraviesan el relato tornan imposible saber con certeza quién habla, el hijo o el padre, y desde qué lugar exacto habla. Esto obliga al espectador a tratar de organizar el relato pero siempre desde la multiplicación de lecturas posibles. Padre e hijo se vuelven uno, ambos se convierten en el monte, pasan a formar parte de él. Ambos viven experiencias distintas, pero quedan afectados, cada uno a su manera, por un antes y un después que ya no pueden ignorar y que modifica sus modos de vivir “por muerte, por ausencia, por costumbre”.

LA GUERRA-SILENCIO: ISLA FLOTANTE

Según Jelin, no existe narración que no contenga una omisión de lo representable.¹¹ Siempre se manifiesta un *silencio*. Lo omitido, en su carácter de ausencia presente o *praesentia in absentia*, muchas veces puede ser más sugestivo que lo dicho de un modo explícito. Ese es el punto de

¹⁰ Federico Lorenz: *Las guerras por Malvinas*, Edhasa, Buenos Aires, 2012.

¹¹ Elizabeth Jelin: Ob. cit.



partida de la obra *Isla flotante*, de Patricio Abadi (nacido en 1982, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires).¹²

Abadi propone pensar la antesala de la guerra, sus vísperas, como un espacio de calma relativa o aparente. Los protagonistas, Ramón (un joven que debe presentarse en los cuarteles al día siguiente, encarnado por Nicolás Mizrahi) y Marta (su madre, la actriz Alicia Palmes), aparecen como figuras ambiguas, frágiles. No resulta demasiado claro qué tanta consciencia poseen acerca de lo que se aproxima. Mientras madre e hijo se disponen a cenar solos, debido a la cancelación a último momento de los otros pocos familiares que vendrían de visita y a la ausencia del padre, el silencio toma la escena y se vuelve cada vez más espeso.

Isla flotante funciona como una poética de los silencios, que articula distintas maneras de

pensar lo no dicho. Al menos consideremos tres: 1) el silencio de lo que no se dice involuntaria, azarosamente; 2) el silencio de lo que no se puede decir porque está en el trauma –de acuerdo con Jelin–; y 3) el silencio de lo que no se quiere decir deliberadamente, voluntaria y conscientemente. Desde la ambigüedad que articula la relación entre estos tres silencios, que resuenan superpuestos en los personajes y en el ambiente del comedor humilde, se construye el carácter profundamente trágico de la obra. Los protagonistas se dirigen de modo inevitable hacia un destino que parecen ignorar o, lo que sería aun más doloroso, que prefieren ignorar, pero que el espectador comprende debido a que conoce no solo el resultado de la Guerra, sino también el horror de las condiciones de la batalla (hambre, frío, indigencia y desamparo, falta de equipamiento y entrenamiento, etc.). La guerra aparece representada de esta manera como inminencia, como un acontecimiento que mientras más tarda en llegar, más próximo se proyecta. El vínculo entre ambos personajes, madre e hijo, también está marcado por una prehistoria de silencio. Tanto lo acontecido –el contexto de la dictadura– como lo que está por acontecer –la guerra– aparecen callados,

¹² Actúan: Alicia Palmes, Nicolás Mizrahi y Jimena Kroucco. Iluminación: Ricardo Sica. Escenografía: Ariel Vaccaro. Vestuario: Cecilia Zuvalde. Área sonora: Malena Graciosi. Fotografía: Paula Marrón. Diseño gráfico: Romina Juejati. Asistente de escena: Débora Torre. Asistencia de dirección: Paula Marrón. Dramaturgia y dirección: Patricio Abadi. Estrenada el 2 de abril de 2015 en Espacio Onírico (Fitz Roy 1846, Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

omitidos. Es únicamente a partir de lo que se sugiere, del fondo ante el que se recorta la obra como figura, que se pueden delimitar la guerra y la dictadura cívico-militar. Abadi propone no realizar una evaluación retrospectiva del acontecimiento de la guerra, sino explorar tres subjetividades –la madre, el hijo y la amante del hijo– atrapadas por una sombra que ya está proyectada sobre ellos pero que no permite que sepamos plenamente qué saben. Los tres callan cosas: ¿Ejercen un silencio motivado por la consciencia o por la inconsciencia? ¿Entienden lo que está por ocurrir? ¿Es un silencio pasivo, que ignora, o activo, que busca ignorar? Es desde esta incertidumbre sobre la subjetividad de los personajes que se impulsa un doble ejercicio simultáneo en el espectador. Por un lado, interpretar a los personajes como figuras psicológicas. Por otro, conociendo lo que ocurrirá en la guerra, reactivar los procesos de rememoración para realizar una proyección de lo que implica aquello que se está sugiriendo en escena. Debe reflexionar sobre esa ausencia que se materializa como presente para tratar de darle alguna forma, por difusa que sea, actualizando diversas hipótesis que se articulan desde los saberes propios. Por ejemplo, al armar el bolso, Ramón dice: “Nos van a dar cosas allá”. Selecciona lo que va a llevar desde una mirada ingenua que lo impulsa incluso a elegir las medias que usó recientemente para jugar al fútbol en su partido despedida organizado por los amigos. También

opta por llevarse una bufanda, pero “sin pompas”, para no pasar vergüenza. En esa selección que hace el personaje el espectador reconoce un carácter ingenuo –no sabemos si involuntario o producido–, y entran en resonancia los diversos problemas sufridos por los combatientes, mal equipados en un terreno con un clima hostil. La duda y la ambigüedad hacen que el espectador complete la información con lo que sabe sobre la Guerra. Potente capacidad de la ausencia para estimular la memoria del espectador.

Abadi construye su representación de la guerra como sombra que se cierne sobre y desde dos personajes, que poseen sus rasgos particulares pero que fácilmente pueden ser leídos como cualquier madre e hijo en situación bélica. La guerra aparece como un vacío entre ellos, como un silencio incómodo. Podemos pensar la propuesta estética de Abadi como un acto de mostrar el sinsentido de la guerra y de la violencia institucional, pero desde la omisión: la guerra no es solo la batalla, sino también la “calma” previa a la tormenta. Asomarse al comedor de esta familia obliga a tomar una posición, a activar la memoria frente al vacío. Esta incertidumbre se prolonga más allá de la obra, ya que finalmente no se sugiere qué ocurre con estos personajes durante y después de la



Foto: Paula Mairrón

Guerra. La obra se detiene en la partida de Ramón hacia Río Gallegos (provincia de Santa Cruz, en la Patagonia, posición continental frente a las islas) y de su madre hacia su trabajo. No hay manera de saber qué destino concreto se les depara. Ese desconocimiento refuerza la sensación de amenaza. El espectador es estimulado a utilizar sus saberes para configurar una lectura personal, abierta. Sabe que esa cena de despedida bien podría ser la última para la madre y su hijo. *Isla flotante* termina entre lo cotidiano y lo extraordinario, entre la vida de cada día de la madre y el nuevo destino del hijo, por lo que el final del texto no propone una lectura unívoca o cerrada, sino que multiplica las posibles interpretaciones, orientadas por un recorrido del texto pero que se abre a todas las opciones que cada espectador pueda percibir en el ominoso vacío de la guerra.

LA GUERRA-HERIDA: DE LOS HÉROES QUE NO ATERRIZAN EN LAS ISLAS DE LOS CUENTOS

En *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos*,¹⁵ Pilar Ruiz (nacida en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en 1988) invita a un acercamiento sobre la Guerra desde el reencuentro de dos jóvenes de veintidós años, Julio y Cecilia (interpretados por Juan Tupac Soler y Verónica Cognioul Hanicq). El primero acaba de regresar de las islas y se encuentra encerrado en su habitación, rodeado de sus pertenencias guardadas en cajas. Entre ambos personajes han quedado cuestiones personales a discutir, que se complejizan por dos hechos: él fue dado por muerto en la Guerra y ella oculta lo que ocurrió luego de haber recibido esa noticia. Julio ya fue visitado antes por un amigo que le ha informado de todo lo sucedido en su ausencia, por lo que trata de evitar a Cecilia, y el reencuentro se produce en un ámbito de incomodidad. Para Julio la experiencia de la Guerra está atravesada por la imposibilidad de contar aquello que le ha ocurrido, que le resulta imposible de transmitir plenamente mediante la palabra. En su lugar, recurrirá a pequeñas “representaciones” que le permitirán mostrar a Cecilia algo de ese acontecimiento extraordinario,

fuera de lo cotidiano y familiar, siniestro e iniciático que ha vivido.

Ruiz articula estas perspectivas desde una lectura explícita del “periplo del héroe” enunciado por Joseph Campbell.¹⁴ Si tenemos en cuenta las tres instancias fundamentales de la propuesta de este teórico, Julio ha vivido una aventura ya que ha realizado un recorrido marcado por una partida, una iniciación y un retorno que producen un cambio en su subjetividad. De este modo, él mismo llega a reconocerse como un “héroe”, pero no por haber participado en la lucha por una causa justa, sino más bien por traer en su cuerpo una doble vivencia. Por un lado, ha sufrido los horrores de la Guerra en carne propia. Por otro, “reemplaza” a su amigo Emilio, con quien intercambian mochilas y el otro es quien ha muerto realmente. Si todo relato del horror no puede estar completo debido a la falta de aquellos que no pudieron sobrevivir, la presencia de Julio trae al mismo tiempo la voz de los vivos y de los caídos y permite proponer una lectura, una apropiación sobre lo ocurrido.

Pero Cecilia también juega un rol fundamental, ya que ella también posee un “camino” propio. Ella se ha quedado, pero también ha sufrido y experimentado la guerra desde su lugar. Más allá de sus errores ha esperado activamente a Julio, incluso luego de su presunta muerte, le ha escrito, y ha realizado un recorrido que incluye su propia partida, iniciación y retorno, especialmente vinculada con aquello que oculta. Esto genera una triple mirada del “héroe”, que se redefine. “Héroe” ya no es aquel que triunfa o cae en la guerra, sino todo aquel que pone el cuerpo ante una situación absurda que está por fuera de su comprensión.

Esto resuena a su vez en la configuración de dos héroes que no están plenamente idealizados. Si bien ambos son “héroes” desde la perspectiva del texto, los dos se revelan como figuras ambivalentes. Julio ha vivido la guerra en carne propia, en parte por responsabilidad de Cecilia, hija de un militar que también va a la guerra. No deja de ser ciertamente cruel con ella, al juzgarla sin conocer su punto de vista y al obligarla a representar algunos recuerdos dolorosos. Ella, por su parte, no interviene inmediatamente ante la posibilidad de hacer que su padre coloque a su amado en alguna posición menos problemática. Peor aún, ella incluso se manifiesta orgullosa de que él vaya a combatir. Ambos personajes presentan

¹⁵ Actuán: Juan Tupac Soler y Verónica Cognioul Hanicq. Vestuario y escenografía: Eliana Itovich. Iluminación: Lucía Feijoó. Asistente de dirección: Camila Comas. Dramaturgia y dirección: Pilar Ruiz. Estrenada el 10 de febrero de 2017 en el Centro Cultural de la Cooperación (Corrientes 1543, Ciudad Autónoma de Buenos Aires), en el marco del IV Festival Novísima Dramaturgia Argentina.

¹⁴ Joseph Campbell: *The Hero With The Thousand Faces*, Princeton University Press, New Jersey, 2004.

