

La Guerra de Malvinas en el teatro argentino (1982-2007): memorias y representaciones

Malvinas War in Argentinian theatre (1982-2007): Memories and representations

Ricardo Dubatti

Universidad Autónoma de Entre Ríos - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
ricardo.dubatti@gmail.com • orcid.org/0000-0002-0479-9636

Recibido: 15/05/2022. Aceptado: 16/06/2022.

Resumen

A pesar de haber transcurrido casi cuarenta años, la Guerra de Malvinas constituye hoy un hecho de honda dimensión traumática tanto en términos de acontecimiento o golpe inmediato como de experiencia o carga proyectada en el tiempo (Vezzetti, 2015). Es debido a su impacto que sus consecuencias no paran de retornar en el presente (Lorenz, 2012), situación que alimenta un interés social manifiesto sobre la guerra pero atravesado por una incertidumbre que tiende a la atomización, priorizando lo microhistórico y resistiendo las lecturas globales transversales, macrohistóricas. En el presente trabajo propongo realizar un recorrido en torno al marco teórico y a algunas de las conclusiones que se desprenden de mi tesis de posgrado, dedicada a indagar las representaciones teatrales a partir de las cuales la posguerra piensa, imagina y memorializa a la Guerra de Malvinas entre 1982 y 2007. Para ello tomaré como ejes la noción de representación y de memoria.

Palabras clave: Guerra de Malvinas; teatro argentino; representación; memoria; teatrología

Abstract

Despite the fact that almost forty years have passed, the Malvinas War still constitutes an event of deep traumatic dimension both in terms of event or immediate blow and of experience or burden projected over time (Vezzetti, 2015). It is due to its impact that its consequences do not stop returning in the present (Lorenz, 2012), a situation that feeds a manifest social interest in the war but crossed by an uncertainty that tends to

atomization, prioritizing the microhistorical and resisting the transversal, macrohistorical global readings. In this paper I propose to make a journey around the theoretical framework and some of the conclusions that emerge from my postgraduate thesis, dedicated to investigating the theatrical representations from which the post-war thinks, imagines and memorializes the Malvinas War between 1982 and 2007. For this I will take as axes the notion of representation and memory.

Keywords: Malvinas War; Argentinian theatre; representation; memory; teatrology

A pesar de haber transcurrido casi cuarenta años, la Guerra de Malvinas constituye hoy un hecho de honda dimensión traumática tanto en términos de acontecimiento o golpe inmediato como de experiencia o carga proyectada en el tiempo (Vezzetti, 2015). Es debido a su impacto que sus consecuencias no paran de retornar en el presente (Lorenz, 2012), situación que alimenta un interés social manifiesto sobre la guerra pero atravesado por una incertidumbre que tiende a la atomización, priorizando lo microhistórico y resistiendo las lecturas globales transversales, macrohistóricas.

Cuatro situaciones ilustran el panorama. En primer lugar, la presencia a lo largo de toda la Argentina de imágenes que llenan “de Malvinas” la vía pública: en los cuerpos (ropa, tatuajes); en las paredes (murales, pintadas, pegatinas); en monumentos conmemorativos (a los caídos, a la soberanía o a ambos); en ámbitos menos solemnes (estadios de fútbol, locales de diversos rubros y servicios). En segundo lugar, la reacción del público en congresos académicos, que suele preguntar acerca de la existencia de un corpus teatral, usualmente comentando alguna de las poéticas malvinenses más conocidas (como *Los Pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill; *Las islas*, de Carlos Gamerro; o *Iluminados por el fuego*, de Tristán Bauer). Tercero, ante el conocimiento de mi investigación, otra reacción común de mis interlocutores es narrar dónde estaban el 2 o el 10 de abril de 1982 (fechas ampliamente privilegiadas por sobre el 14 de junio). Por último, la aparición recurrente de la pregunta que desvela a todo historiador, siempre antecedida por un silencio: “¿Qué pasó *realmente*?”.

En estas cuatro situaciones se explicita la circulación y el solapamiento de nombres, referencias, recuerdos y preguntas. Como trauma, la Guerra de Malvinas (o simplemente “Malvinas”) deviene en una ausencia ahuecada, un interrogante genuino pero que trae tantas incertidumbres como certezas. Las islas continúan siendo, en consonancia con la imagen propuesta por Gamarro (2012), una suerte de test de Rorschach, una silueta donde cada individuo proyecta su subjetividad. Es necesario entonces desarrollar una elaboración inductiva que retome lo fragmentario y lo ponga en movimiento dentro de lecturas globales que asuman las tensiones y las lagunas alrededor de la guerra, superando el relativismo y estimulando la memoria como trabajo activo, reflexivo y crítico.

En el presente trabajo me gustaría compartir algunas de las ideas que se desprenden de mi tesis de doctorado¹, por lo que mis observaciones girarán en torno al recorte de dicha investigación, privilegiando el período 1982-2007. Teniendo en consideración eso, me detendré en dos ejes clave de mi investigación, las representaciones y la memoria. Luego de desarrollar ambos ejes, anticiparé algunas de las conclusiones que aparecen en mi investigación de doctorado y que se vinculan con el cruce entre ambas perspectivas.

Marco histórico

Desde un ángulo político, la guerra establece un punto de no retorno entre el gobierno *de facto* y la sociedad civil argentina en general e impone un nuevo *statu quo* que hace imposible retrotraer una relación que ya arrastraba un desgaste sostenido. Si la recuperación logra consenso colectivo y hace olvidar ciertos problemas sociales y económicos por un momento, la derrota (en especial por sus condiciones particulares) los dispara. Pese a no ser la causa exclusiva del “retorno” a la democracia, la

¹ *Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria*, presentada en la Universidad de Buenos Aires. Cuenta con la dirección de Hugo Mancuso y la co-dirección de Mauricio Tossi. Realizada gracias a una beca de CONICET.

derrota efectivamente decanta un proceso previo e instaura un cambio de mentalidad en los imaginarios y concepciones de la sociedad civil (Escudero, 1997: 26) con un cambio importante: el paso de la voluntad de una transición *pactada* a una *por colapso* (López, 2007: 119).

En contraste, el impacto sociocultural de la derrota abarca un espectro más difícil de asir. Como sugieren Carlos Büsser (1987) o Bernard McGuirk (2007), la Guerra de Malvinas es un asunto “no cerrado”, “inconcluso”. Esto responde a que muchos de los procesos iniciados por la guerra (e incluso previos, como demuestra el llamado “caso Carrasco” de 1994)² continúan reactivándose porque no han dejado de acontecer (Agamben, 2000) en la posguerra. Como campo de lo no decible (Mancuso, 2010), la guerra reclama una memoria activa que supere las clausuras de la historia (manifiestas por ejemplo en el documento “Malvinas: una visión alternativa”, de 2012)³.

Existen por lo menos tres motivos para tal carga traumática. En primer lugar, el impacto afectivo del brusco giro que produce la rendición en el continente, documentada por los mismos medios de comunicación que antes clamaban el inminente éxito de la campaña y ahora señalan las

2 Proceso judicial de alto impacto público en torno a la desaparición de Omar Carrasco, joven que hacía el Servicio Militar Obligatorio en Zapala, provincia de Neuquén. La investigación determina que su fallecimiento se produce a causa del “baile” (jerga militar para “castigo físico”) que dos conscriptos le realizan por encargo de un superior. Estas acciones, comunes en la Guerra de Malvinas (investigadas hoy como crímenes de lesa humanidad), ya eran típicas de la “colimba” (acrónimo de “corre, limpia, barre”). Como resultado de este caso, la ley n° 3.948 es derogada y el servicio militar deja de ser obligatorio.

3 El documento iba a ser presentado el 22 de febrero de 2012 en una conferencia de prensa (finalmente no realizada) donde expondrían los firmantes: Beatriz Sarlo, Juan José Sebreli, Emilio de Ipola, Santiago Kovadloff, Roberto Gargarella, Marcos Novaro, Vicente Palermo, Luis Alberto Romero, Hilda Sabato, Daniel Sabsay, José Miguel Onaindia, Rafael Filippelli, Eduardo Antín, José Eliashev, Gustavo Noriega, Jorge Lanata y Fernando Iglesias. De una sola carilla, el texto reclama modificar las políticas de estado sobre Malvinas (eje clave del gobierno de Cristina Fernández), aceptar la derrota en la guerra, abandonar los reclamos diplomáticos y reconocer el principio de autodeterminación de los isleños (principio que da existencia a la Argentina, según afirman). Sobre este documento son relevantes dos observaciones. Ante todo, el documento omite las resoluciones de la Organización de las Naciones Unidas. Segundo, si bien se afirma el deseo de debatir y generar una postura “alternativa”, los argumentos se limitan a afianzar una visión que los autores ya asumen como efectivamente cerrada. Puede consultarse en una nota de *La Nación* titulada “Una visión alternativa sobre la causa de Malvinas” (S/a, 2012).

irregularidades. Si bien la Junta Militar no interviene sobre la información mucho más que el gobierno británico (Terragno, 2002), fuera de los Teatros de Operaciones, la guerra pasa casi exclusivamente a través de la lente de unos medios de comunicación que, incluso cuando no alteran la información, orientan su uso afectivo (Escudero, 1997). Así, el paso del triunfo a la derrota potencia las críticas sobre la dictadura, pero también suma un mecanismo auto-exculpatorio que, útil para atacar en lo inmediato al régimen *de facto*, a largo plazo afecta los análisis críticos de la guerra (Lorenz, 2009: 170-171).

En segundo lugar, la falta de contención para los conscriptos, en especial por parte del Estado, los obliga a tratar de reintegrarse por cuenta propia en una sociedad regida por reglas radicalmente opuestas a las de la batalla (Lorenz, 2012: 202-205)⁴. Esto afectaba a su vez una economía limitada por la guerra, que empujaba a muchos excombatientes a circular por la vía pública haciendo venta ambulante o incluso mendigando. En el caso de aquellos soldados que volvieron con lesiones severas, la situación era aún más dramática. Ante todas estas faltas, sumadas al escaso reconocimiento social y a los efectos del Síndrome de Estrés Postraumático, el número de suicidios en la posguerra se estima (no existen registros oficiales) en torno a los cuatrocientos casos, lo que implica una elevada tasa en relación al número de caídos.

Finalmente, la no resolución de la cuestión de fondo sobre la que se recorta la guerra presenta un nuevo desafío: el amalgamamiento entre la Guerra, la Cuestión Malvinas y el territorio, liminalizados en sus alcances e implicancias. En estos términos, los debates se vuelven sinuosos ante la dificultad para hallar lenguas comunes que trasciendan los reduccionismos de la exaltación bélica o del lamento victimista. Se pierden así matices y se revitaliza la Promesa Malvinas en toda su ambigüedad, simultáneamente

4 De acuerdo con Lorenz (2012), la excepcionalidad de la batalla impone unas reglas que invierten aquellas de la vida cotidiana, especialmente el imperativo no matar (opuesta al principio de autodefensa que rige toda guerra) y la prioridad de subsistir (a través del robo de comida; actividad fuertemente penada por parte de los cuadros argentinos). La dificultad para reinsertarse en la vida cotidiana estaba regida así por la capacidad para desarmar esas nuevas costumbres.

como añoranza de unión y como falta o deuda, por lo que su sentido simbólico queda latente, reactivo.

La posguerra presenta, de este modo, una notoria diversidad de procesos históricos que se proyectan desde la guerra, enlazada por un campo referencial simbólico novedoso que se arraiga en el tiempo previo a la guerra, pero que agrega una variedad de elementos originales, especialmente en lo referido a la experiencia de los conscriptos. Si, como sugiere Vincent Bramley (1992), “cada soldado ve la guerra a su manera y tiene su propia historia para narrar” (11), la Guerra de Malvinas es una guerra estallada, que desborda el campo de batalla y se refracta en grados diversos sobre diferentes ángulos de la posguerra (Dubatti, 2019). De este modo, podemos afirmar que Malvinas es una guerra *sentida*, vivida desde lo afectivo, que exige un pensamiento abierto.

Retomo entonces la afirmación de Julio Cardoso (2013), que expresa que es en lo colectivo, en sus tensiones/contradicciones, donde radica el potencial para conceptualizar el verdadero alcance de la Guerra de Malvinas en la sociedad argentina. Si bien mi propuesta apunta a un terreno más acotado como el teatral, esas tensiones que he intentado sintetizar forman una parte insoslayable de la guerra, especialmente para las representaciones y los imaginarios.

Representar la guerra

Analizo las *representaciones* de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socio-culturales en el teatro argentino, y para ello parto de la teoría de la representación de Roger Chartier, que reformulo de acuerdo a la dimensión específica de la *representación teatral*, ya sea dramática (cuando se estudia la representación encarnada en el texto dramático) o escénica (en el texto espectacular). En *El mundo como representación*, Chartier define las representaciones como “las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (1992: 50). Pensar esas prácticas implica que “aquello que es real, en efecto, no es (o no solamente) la realidad que apunta el texto, sino la forma misma en que lo enfoca dentro de la

historicidad de su producción y la estrategia de su escritura” (41). En un trabajo posterior, *La historia o la lectura del tiempo*, el autor pone el eje en cómo las representaciones organizan la recepción. Chartier (2007) sostiene que se trata de

comprender cómo las apropiaciones concretas y las inventivas de los lectores (o espectadores) dependen, en su conjunto, de los efectos de sentido a los que apuntan las obras mismas, los usos y los significados impuestos por las formas de su publicación y circulación, y las competencias y las expectativas que rigen la relación que cada comunidad mantiene con la cultura escrita (62-63).

Las representaciones estructuran formalmente usos particulares de los bienes simbólicos en circulación dentro de una cierta sociedad portadora de una economía de valores específica. Las representaciones hacen posible problematizar grupos heterogéneos en tanto operan como principio aglutinante de materiales sumamente diversos. Chartier resume:

El concepto, en su sentido sociológico de “representaciones colectivas”, designa en primer lugar los esquemas de percepción y de apreciación que conllevan las operaciones de clasificación y jerarquización que construyen el mundo social. En segundo término, [...] puede indicar las prácticas y los signos, los símbolos y las conductas que pretenden mostrar y hacer reconocer una identidad social o un poder. Finalmente, en el sentido político, califica las formas institucionalizadas por las que los “representantes” (individuos singulares o entidades colectivas) encarnan de manera visible, “presentifican”, la coherencia de una categoría social, la permanencia de la identidad o la pujanza de un poder. En la articulación de estos tres registros el concepto de representación ha cambiado la comprensión del mundo social, ya que nos obliga a pensar en la construcción de las identidades, las jerarquías y las clasificaciones como resultado de «luchas de representaciones» donde lo importante es la potencia, reconocida o negada, de los signos que deben hacer reconocer como legítimos una dominación o una soberanía (2013: 43-44).

Construir una lectura territorializada de los hechos implica articular un campo simbólico que reconoce la multiplicidad, la diversidad y las luchas. Estos elementos aportan para desarticular lugares comunes sobre la guerra, al tiempo que proponen nuevas lecturas críticas sobre los

acontecimientos históricos. En otras palabras, interrogar los documentos culturales ilumina un “campo de batalla” (Cardoso, 2013) comúnmente relegado a la oscuridad: la soberanía cultural⁵. Entendida como herencia e identidad, la soberanía cultural es una forma de memoria, traza una conexión con el pasado. Su estudio no consiste únicamente en contemplar cómo ha sido articulada en su tiempo, sino también cómo es pensada activamente desde el presente, desde donde miramos, y cómo se proyecta en relación al porvenir. Es en dicho cruce de caminos que me interesa pensar los imaginarios. No obstante, a causa del carácter difuso y cambiante de los imaginarios, cuyos límites plantean un desafío para su sistematización (Baczko, 1991), propongo reajustar la noción de “representación” ofrecida por Chartier y transformarla en un medio para anclar tales imaginarios en objetos de estudio concretos.

Denomino representaciones teatrales a aquellos textos teatrales, dramáticos o espectaculares, que deliberadamente operan como vehículo para la apropiación/reelaboración/construcción de bienes simbólicos en un contexto sociocultural dado. Esta definición, conscientemente amplia, apunta a un ejercicio comparativo que contemple la heterogeneidad del corpus. Se entranan así tanto los textos que priorizan lo que David Lescot (2001: 40-56) llama la “acción de guerra” (los hechos de la batalla) como los que toman el “estado de la guerra” (los efectos socio-políticos que genera). En tanto metáforas epistemológicas (Eco, 1984) las representaciones teatrales condensan imaginarios sociales sobre el pasado y el presente, al tiempo que las intervienen mediante su selección, combinación, cuestionamiento e incluso omisión.

Umberto Eco afirma: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (1984: 88-89). En este sentido, se le preguntará a la

⁵ Si bien toda soberanía es efectivamente cultural, recurro a este término como medio para singularizar un aspecto que me interesa trabajar: la soberanía que se construye desde dispositivos artísticos. Como se dijo previamente, al pensar en “ángulos” se abre la puerta al diálogo con otras soberanías: geopolítica, económica, social, etc.

poética, en tanto representación teatral, cómo produce sentido desde la integración de estructura-trabajo-concepción, en su dimensión unitaria. Es indispensable por lo tanto, como propone Peter Szondi (1994), “desarrollar una semántica propiamente dicha de la forma” (14), semantizar la poética como representación.

De acuerdo con Héctor Schmucler (2019), la memoria es una capacidad inherente al ser humano, medio para la historia y para la identidad individual y grupal. A su vez, es inabarcable, en tanto implica sumergirse en una materia inaprensible e infinita (el pasado), que se observa desde la distancia con el presente. La memoria, no obstante, exige desconfianza, en especial ante el peligro de su potencial cristalización: “no hay tal transparencia. No existe una única memoria que nos esté esperando para anunciar toda su verdad” (622). Por ello se debe distinguir entre un uso instrumental de la memoria, interesado, y uno libre, abierto (eco sin duda del pensamiento de Todorov, 2008). Como resultado, la memoria es un acto ético cuyo potencial es aprehender el pasado para comprender mejor el hoy (Schmucler, 2019: 626).

Si la memoria formula una ética, se debe a que propone un conjunto de valores no apriorísticos, sino dispuestos para ser aplicados a la vida cotidiana, lo que Badiou (2004) llamaría una ética *de* la memoria. Esto la posiciona como un campo abierto, inestable, pleno de diálogos y tensiones, cruzado por la intersubjetividad, y que no puede reducirse a un único sentido sino que atraviesa a múltiples grupos. Según Schmucler (2019), esto implica una responsabilidad, en tanto “contra el determinismo de la memoria única, [debe imponerse] la libertad creadora del conflicto de memorias” (635). Luego agrega:

elegimos la opción de entenderla como obligante: nos pone ante la situación de ser responsables de lo que va a venir y de lo que hemos vivido. Hay diversas memorias porque *elegimos* de manera distinta aquello que debemos recordar y, si podemos enfrentar este riesgo de elegir, es porque tenemos libertad para hacerlo (635; énfasis mío).

En otras palabras, la memoria debe ser concebida como una actividad o trabajo. En este aspecto, Schmucler concuerda con Elizabeth Jelin (2002),

quien propone que no es posible encontrarla en un estado abstracto sino que exige un ejercicio crítico y analítico que permita poner en movimiento los documentos conservados. Dicho en otros términos, incluso si fuese posible conservar absolutamente todos los materiales sobre un acontecimiento histórico específico, esto no significaría necesariamente que se produzca memoria. La memoria-trabajo implica activar esa memoria-archivo palpable, acumulable pero estática, y ocurre cuando *alguien* se dispone a hilvanar dichos materiales, los hace dialogar e intenta contraponerlos con el presente.

Interrogar los documentos culturales que refieren a la Guerra de Malvinas, tal como se propone desde las matrices del teatro, implica no solo contemplar las representaciones de los hechos fácticos de la guerra, sino también sopesar de qué modos se interpretan tales hechos. Se hace necesario entonces tener en cuenta cómo se producen alteraciones, interpolaciones o variaciones, y cómo se vinculan con la circulación de imágenes, ideas, recuerdos, fantasías, testimonios, rumores, etc. Al respecto, Schmucler asegura que

la memoria que trabaja sobre *las condiciones de posibilidad* de ciertos hechos nos permite valorar cuáles son las circunstancias, no solo las circunstancias materiales sino también las circunstancia propiciadas por ideas que circulan en cierto momento y que hacen que estos hechos sean posibles (2019: 626; énfasis en el original).

Aparece así una de las hipótesis centrales de mi investigación, a saber, que la memoria no es solo un medio de conservación y de transmisión sino también una fuente para la imaginación, que signa cómo concebimos lo cotidiano (como sugiere Ricoeur, 2013), y la estimulación de nuevos interrogantes. Es pertinente de este modo la síntesis que ofrece Ana Ramos (2011), quien señala que

los modos en que las memorias estructuran una visión del mundo no serían el producto de un conocimiento inerte, sino de trayectorias de personas y grupos de personas que se encuentran en determinados momentos de sus recorridos compartiendo experiencias heredadas de sus antepasados y vividas por ellos mismos. Aquello que comparten sería, entonces, un modo de iluminar los detalles y experiencias del pasado y un campo de

interlocución sobre los modos posibles de conectar, asociar y dar sentido a estas imágenes puestas en relieve (144).

Tal perspectiva de estudio supone incorporar aquellos elementos que se presentan como parte de los imaginarios sociales y las representaciones, asumidos como testimonios históricos (Collingwood, 1968). Así, por ejemplo, si bien durante la guerra no se atacó de forma directa al territorio continental, el impacto de las prácticas de apagamientos marca la experiencia de los civiles dentro del Teatro de Operaciones Sur y suma una capa al espesor simbólico del combate. Resulta indispensable, a su vez, incluir lo afectivo y lo traumático como parte del contexto en el cual se producen tales indagaciones. La multiplicación de ángulos de trabajo sin duda complejiza al objeto de estudio y lo hace mucho más desafiante, pero al mismo tiempo lo enriquece a través del cruce de múltiples memorias en diálogo y conflicto (Mancuso, 2005).

La memoria en el teatro de la guerra

En un texto sobre lo inefable del horror nazi, Michael Bernstein (2000) afirma que “algo crucial en la comprensión es puesto en peligro cuando se confunden los testimonios ‘reales’ de sobrevivientes con la reflexión teórica que suscita el sujeto” (13). Si transportamos tal idea al caso específico del teatro y su pensamiento singular (Rozik, 2014), vemos una distancia (casi) siempre reconocida que le otorga al arte dramático un lugar privilegiado como campo de reflexión, donde lo “real” no se confunde con lo enunciado. Así, se refuerza el conocer “lateral” que el teatro impone sobre los hechos de la guerra, incluso cuando asume un rol memorialista. En un momento volveré sobre ello.

Es posible dividir el corpus total del teatro de la guerra en tres grandes tendencias que responden a coordenadas temporales particulares. La primera implica un acercamiento memorialista, privilegiado entre 1982 y 1992, donde se prioriza la necesidad de combatir de forma directa los silencios y las omisiones (sociales, estatales, políticas, etc.) de la guerra en la posguerra. La segunda es una visión que privilegia lo poético, con Malvinas como punto de partida para la creación de universos poéticos

autónomos, y se extiende entre 1992 y 2007. La tercera, vigente al momento de escritura de esta tesis, toma un camino intermedio, ya que, efectivamente, apunta a activar la memoria como trabajo desde lo poético-memorialista. Sin embargo, no lo hace desde la imposición de una memoria singular sino señalando vacíos o “lagunas” (Agamben, 2000).

El recorte histórico que sigue mi tesis (1982-2007) retoma entonces las primeras dos de estas vertientes: memorialista y poética. A continuación señalaré algunas observaciones en torno a dicho recorte. Las condiciones de producción de ambas vertientes responden a diversos posicionamientos en relación a los hechos de la guerra y ayudan a ilustrar el funcionamiento del teatro como vehículo de las apropiaciones de la historia. Queda pendiente, para mi inminente investigación de posdoctorado, examinar esta tercera parte centrada en la tendencia poético-memorialista.

La perspectiva memorialista responde a una amenaza concreta que se percibía en los imaginarios: la llamada desmalvinización, término acuñado por Alain Rouquié en 1983. Si bien el término ha variado de forma considerable a lo largo de la posguerra, es relevante señalar que la amenaza de dicho proceso implicaba un posicionamiento que reclamaba un deber de la memoria, la necesidad de volver sobre los hechos para que no queden sepultados bajo la historia reciente. De este modo, el teatro se proponía hablar de lo que no se hablaba, tomar una postura que sirviera para señalar las tensiones detrás de los recientes acontecimientos. Como resultado, las poéticas que seguían esta tendencia incorporaban una memoria que establecía una lectura global de los hechos. Así, se apuntaba también a esclarecer su sentido.

La otra tendencia relevada es la poética. En dicho caso, la guerra deviene en disparador a examinar y sus silencios pasan a ser incorporados como parte de los imaginarios. Sin embargo, en este caso aparece un componente más cercano a lo lúdico, en tanto permite a las poéticas alejarse de la responsabilidad ética impuesta por la memoria para, por el contrario, asumir un rol de estímulo. Cabe recordar que es durante la década de los noventa que se produce un cambio generalizado en el teatro

argentino, especialmente en lo tocante a su enfoque político, optando por formas de narrar que privilegiaban la autonomía del relato, el rechazo a lo solemne, la parodia, entre otros recursos.

Siguiendo el recorte 1982-2007, dos poéticas abstractas se presentan de forma recurrente, tanto en la tendencia memorialista como en la poética: el realismo y el expresionismo, en diversas variantes. En algunos casos incluso encontramos la combinación de procedimientos extraídos de ambas (como en *Laureles*, 1983, de Teatro Rambla, La Plata, provincia de Buenos Aires). No es casual la persistencia permanente de estas dos poéticas, en tanto revelan una serie de limitaciones y de potencialidades específicas que aportan a la configuración y la articulación particular de una reflexión sobre los hechos de la guerra.

En el caso del realismo, la primera conexión que podemos señalar radica en sus valores fundantes. Como observa Jorge Dubatti (2009), hay una serie de nociones en las que se enmarca el realismo, a saber: a) el ser del mundo es “objetivo”, pasible de ser descrito sobre la base de un régimen de experiencia formulado a partir de la observación de las costumbres sociales cotidianas; b) el arte puede mimetizar ese mundo a través de tales reglas; c) la ilusión de contigüidad es el fundamento de la relación entre arte y mundo; d) el realismo, su fórmula típica, depende de la suspensión de la incredulidad; y e) el artista es un observador del mundo y reproduce su funcionamiento (37-39). De esta serie se releva una idea que atraviesa al conjunto: el realismo como posibilidad de *reflejar* los hechos históricos.

El realismo ayuda así a asimilar las acciones y observarlas como parte de un entramado que existe por fuera del teatro, pero que el teatro puede reponer e interpelar a partir de la ilusión de contigüidad. De este modo, se asume una hipotética transparencia de los hechos, que son mostrados y que ya no deben justificarse, en tanto son parte de una existencia previa, objetiva, tangible. Este recurso representa entonces un mecanismo valioso para la apropiación de los hechos históricos, en tanto trae a escena un doble acto de apropiación: lo que se muestra remite a una extensión de lo real, que deviene dado, comprobable y transparente.

En este sentido, es posible señalar que tal procedimiento se refuerza especialmente durante la periodización memorialista. Tal perspectiva reporta la necesidad de incorporar un sentido que se está olvidando o se está dejando de lado, si seguimos las implicancias que se asociaban a la desmalvinización. Así, el deber de la memoria trae una exigencia de responsabilidad en tanto que se contraataca a lo silenciado, al mismo tiempo que impone la necesidad de cierta claridad que ayude a evitar confusiones sobre cómo es ese mundo objetivo anterior. La memoria deviene en deber y exige entonces un peculiar carácter ético que, en sus facetas más demandantes, puede saturar las prácticas (Robin, 2012) e incluso devenir abusivo (Todorov, 2008), imponiendo una lectura que se vuelve cerrada.

Sin embargo, el acto de colocar los acontecimientos en su contexto “objetivo” (nuevamente, el realismo se constituye como una poética que busca suspender la incredulidad, motivo por el cual deviene sumamente artificioso) introduce a su vez su contracara. La memoria, como dijimos, se establece entonces como espacio de refuerzo y (re)afianzamiento de las identidades individuales y colectivas, siendo uno de los elementos cruciales para la configuración de una “soberanía cultural” (Pagés Larraya, 1978). Esta lectura muchas veces aparece implícita al hablar de Malvinas, por lo que plantea un desafío a la hora de recortar cómo el espectador asume su posicionamiento ante el trabajo.

En contraste, el expresionismo opera como garantía de una visión filtrada por una mirada subjetiva, interna o externa a los hechos, lo que pone bajo el resguardo de lo subjetivo la labor creativa. En el corpus que trabajé en mi tesis aparecen por lo menos tres modalidades de expresionismo, que remiten a tres enfoques posibles con objetivos diferentes. El expresionismo subjetivo o de personaje remite la acción a una perspectiva fenomenológica, centrada en la particularidad de un personaje dispuesto en el mundo (como la madre en *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*, 1992, de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata, Rosario, provincia de Santa Fe). El expresionismo objetivo o de mundo se sustenta sobre la visión de una figura externa, lo cual permite que aparezca una lectura desde cierta posición de autoridad (como en *Del sol naciente*,

escrita en 1983 por Griselda Gambaro, Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Finalmente, podríamos hablar de un expresionismo colectivo (a la manera de *Los que no fuimos*, 2007, grupo La Cochera, ciudad de Córdoba), que sorpresivamente despliega una mirada subjetiva múltiple.

A través de estas tres modalidades de expresionismo, las responsabilidades éticas de la interpretación histórica se resguardan, ya sea porque responde a un personaje en unas condiciones particulares; por la figura de autoridad que asume el posicionamiento desde la exterioridad; e incluso porque el carácter horizontal, múltiple, colectivo, disuelve la presión de tener que mostrar los acontecimientos bajo una referencialidad cerrada.

Así, en contraste con el realismo, el expresionismo reporta una potencialidad escénica que se refuerza durante nuestra periodización poética. Esto tiene que ver especialmente con un posicionamiento por parte de los autores, que ven en el expresionismo la posibilidad de hablar de los hechos de la guerra desde una mirada más abierta que establece una distancia. Si el realismo se monta sobre una perspectiva objetivista, el expresionismo se reconoce como filtro, como forma de ver a través. Esto tiene por resultado una relación diferente con el espectador, que ahora tiene la posibilidad de ver como un otro, como alguien que está percibiendo lo que otra persona le está tratando de mostrar a través de ese filtro.

A partir de estas dos poéticas abstractas, es posible identificar entonces dos posturas generales, que remiten a enfoques objetivistas (del realismo) o subjetivistas (del expresionismo). Por lo tanto, ambos recursos reportan formas de acercarse a los hechos de la historia y problematizarlos, pero desde ángulos opuestos. En el caso donde se combinan resulta significativo que se produce un cruce entre documentación histórica y subjetividad autoral, pero también creación colectiva, introduciendo una serie de problemáticas que conectan ambas partes (como en la ya mencionada *Laureles*). El expresionismo propone que lo subjetivo también es parte (fundamental) de la experiencia de lo histórico.

El teatro de la guerra como teatro de la memoria

Al cruzar los ángulos procedimental y semántico con las imágenes que las representaciones teatrales retoman en su construcción, resulta claro que el teatro de la guerra despliega las matrices de un teatro que apunta al impacto afectivo y racional en el espectador. Así, ya sea tanto en el enfoque memorialista como en el poético, casi todos los textos dramáticos y espectáculos que he analizado afirman la voluntad (explícita o implícita) de sus creadores de reflexionar a través del teatro, de sus particularidades, lo que introduce una perspectiva de memoria singular.

La memoria aparece a lo largo de las representaciones teatrales de la guerra como una parte constitutiva de la exploración del tema. En algunos casos asociada a la importancia de hablar de lo que no se hablaba (*El corazón en Madryn*, de Carlos "Tata" Herrera, 1985, provincia de Neuquén; *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*); en otras como parte de la exploración personal sobre las temáticas de la guerra y la posguerra (*Museo Miguel Ángel Boezzio*, de Federico León, 1998, Ciudad de Buenos Aires); en otras como la oportunidad de denunciar la violencia de los acontecimientos (*El Señor Brecht en el Salón Dorado*, 1982, de Abelardo Castillo, Ciudad de Buenos Aires; *Del sol naciente*). Finalmente, algunos textos dramáticos la conectan con el deber de estimular y transmitir la necesidad de seguir reflexionando sobre los acontecimientos, continuar adentrándose en las zonas ambiguas de la guerra (*Bar Ada*, 1993, de Jorge Leyes, Ciudad de Buenos Aires).

En este aspecto resulta crucial que el teatro de la guerra ofrece una lectura de los hechos que apunta al espectador y que lo incorpora como co-creador, acentuando la importancia de la potencial presencia en convivio del espectador teatral (que, como vimos con Ubersfeld, 1993, está implícito en el texto dramático). Incluso a pesar de que algunas obras proponen reforzar una interpretación asumida como dada u "objetiva" sobre los hechos (como ocurre con las más explícitamente memorialistas del corpus), la memoria de la guerra es leída como proceso abierto a examinar, a construir como trabajo. Esto incluye un límite ético marcado

por la figura de los conscriptos, que funcionan como garantía de la veracidad y del impacto afectivo de lo mostrado en escena.

La memoria del teatro de la guerra se construye como una mirada sobre el hecho histórico entendido como acontecimiento (Badiou, 2015) que despliega una serie de imaginarios marcados por un carácter traumático. Para pensar la noción de trauma desde una perspectiva que se corre de los recursos “psicologistas”, sigo la definición de Elizabeth Jelin (2002), que define al trauma como “ausencia presente”. Dicho en otros términos, la Guerra de Malvinas es constituida como un hecho que sigue presente a causa del vacío (o mejor aún, de los vacíos, en plural) que suscita, del fuerte impacto que produce en el campo simbólico, aún latente a casi cuatro décadas de posguerra de su finalización. Desde esta perspectiva vale señalar que la memoria de la guerra se construye desde esos huecos y ausencias.

En tanto “lugar de la memoria” (Nora, 2008), no solo físico sino también teórico y conceptual, el teatro despliega un conjunto de perspectivas a tener en consideración y que colocan en tensión no solo lo estrictamente histórico o lo imaginario, sino también lo artístico, lo social y lo específicamente teatral. Así ocurre, por ejemplo, en *Museo Miguel Ángel Boezio*. El espectáculo dirigido por Federico León monta una lectura crítica desde las expectativas que el espectador potencialmente traía sobre la guerra para inmediatamente dislocarlas, en tanto quien estaba en escena y contaba su propia historia no era un conscripto que había estado en un pozo de zorro ni tampoco era un piloto de desempeño heroico. Esta lectura a su vez retoma no solo la memoria histórica, sino también las memorias artísticas (la tensión entre lo teatral y lo performático, autoficción mediante) y extra-artísticas (el formato museo, la narrativa testimonial).

Se trata de una memoria que se nutre de un imaginario signado por lo afectivo y por lo tanto que retoma muchas de esas preocupaciones (que no casualmente son centrales para la historia del teatro). Sin embargo, debemos observar entonces dos líneas de análisis. Por un lado, la presencia de los conscriptos. Por otro lado, la mirada en torno a las figuras que rodean a los soldados. Si el teatro de la guerra gira en torno al principio

fundante de la guerra como acontecimiento que desborda las fronteras, que sobrepasa los límites y toca a todos aquellos que están involucrados desde un punto de vista humano, la memoria va a ser también orientada por dicho eje.

En relación a la primera línea, los conscriptos operan un límite ético que propone una perspectiva ejemplar. Atender su memoria, sus experiencias y saberes implica asomarse a los hechos de la guerra, en particular desde su doble cercanía con la muerte y con lo extra-ordinario. Sin embargo, se van a escuchar las voces de los conscriptos en base a la necesidad de recordar/no olvidar (que al mismo tiempo va a permitir sentar unas bases concretas sobre las cuales leer esa experiencia), pero no es su memoria la que es puesta en disputa (incluso cuando se exploran las tensiones internas a los testimonios, como ocurre en *Museo Miguel Ángel Boezzio*; si bien la obra deja abierta la interpretación de qué ocurrió a Boezzio, la obra perfila los afectos para pensar la necesidad de contención que requieren los ex combatientes en términos generales).

Por el contrario, es la memoria social la que aparece en entredicho. En tanto desborde, aparece problematizado el entorno social de los soldados conscriptos, memoria colectiva que es la que efectivamente priorizan los textos dramáticos como territorio de disputa. Dicho en otras palabras, tanto al tomar el caso de las obras que trabajan con frisos sociales como al dirigirse al público y colocarlo como co-creador, el teatro de la guerra propone una memoria excesiva que reclama del espectador un trabajo activo, dinámico. Este rol responde entonces a considerar una memoria que parte de los conscriptos para ser llevada hacia el terreno de lo social, especialmente en relación con un público que no ha tenido contacto directo con la guerra.

Sin embargo, a este punto debemos considerar las particularidades del teatro como hecho convivial, con su subsecuente impacto en lo mostrado. Ya no se trata solo de una memoria histórica o una memoria de los imaginarios sociales, sino que se involucran otras: una memoria afectiva impulsada por una doble memoria corporal. Al asistir al teatro, el espectador se encuentra ante el cuerpo escénico afectado, productor de

poésis actoral. Esto significa que la memoria histórica se traduce no solo por la palabra, sino también por la afectación corporal del actor. Como resultado, se traza una relación singular con el espectador. La sensorialidad específica del teatro implica que el espectador percibe corporalmente y así interpreta las acciones de la escena desde el cuerpo.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Badiou, Alain (2004). *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. México: Herder.
- Badiou, Alain (2015). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Bernstein, Michael (2000). "Unspeakable No More: Nazi Genocide and it's Self-Appointed Witnesses by Adoption". *Times Literary Supplement*, 3 mar.
- Bramley, Vincent (1992). *Viaje al infierno. Escenas de una batalla en la Guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Büsser, Carlos (1987). *Malvinas. La guerra inconclusa*. Buenos Aires: Fernández Reguera.
- Cardoso, Julio (2013). "La posguerra como campo de batalla". Julio Cardoso (comp.) *Primer congreso Latinoamericano "Malvinas, una Causa de la Patria Grande"*. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús. 198-214.
- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (2013). "El sentido de la representación". Basado en una conferencia de 2012. *Pasajes*, n. 42. 39-51. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/45552>
- Collingwood, Robin George (1968). *Idea de la historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, Ricardo (2019). "Prólogo. Teatro de la guerra: corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos". Ricardo Dubatti (comp.) *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación. 7-38.

- Dubatti, Ricardo (2020). "La guerra en el teatro: representar la guerra de Malvinas en la escena". *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, Centro Cultural de la Cooperación. 11-43.
- Eco, Umberto (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Escudero, Lucrecia (1997). *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Barcelona: Gedisa.
- Gamero, Carlos (2012). "El eterno retorno". *Página/12*, 10 jun. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4695-2012-06-10.html>
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lescot, David (2001). *Dramaturgies de la Guerre (penser le théâtre)*. París: Circé.
- López, Ernesto (2007). "Malvinas y las relaciones civiles-militares en Argentina". *Cuadernos Argentina Reciente*, n. 4. 118-123.
- Lorenz, Federico (2009). *Malvinas. Una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lorenz, Federico (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mancuso, Hugo (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.
- Mancuso, Hugo (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: Editorial SB.
- McGuirk, Bernard (2007). *Falklands Malvinas. An unfinished business*. Seattle: New Ventures.
- Nora, Pierre (2008). *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce.
- Pagés Larraya, Antonio (1978). "Literatura argentina y conciencia territorial". Patricio Randle (coord.) *La conciencia territorial*. Buenos Aires: OIKOS. 109-126.
- Robin, Régine (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Rozik, Eli (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.
- Ricoeur, Paul (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- S/a (2012). "Una visión alternativa sobre la causa de Malvinas". *La Nación*, 23 febr. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/politica/una-vision-alternativa-sobre-la-causa-de-malvinas-nid1450787/>
- Schmucler, Héctor (2019). *La memoria, entre la política y la ética. Textos reunidos de Héctor Schmucler (1979-2015)*. Buenos Aires: CLACSO.
- Szondi, Peter (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Terragno, Rodolfo (2002). *Falklands / Malvinas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Todorov, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Ubersfeld, Anne (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Vezzetti, Hugo (2015). "Memoria e imaginación histórica: usos de la figura del genocidio". *Alter/nativas*, n. 5. Disponible en: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/vezzetti.html>