

**Las representaciones de la guerra: *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*
de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata**

Ricardo Dubatti¹

Resumen

Examinar la Postdictadura -iniciada en 1983- implica reflexionar sobre una etapa cultural novedosa para la Argentina (Tossi, 2015). El prefijo “post-” sugiere una doble lectura: “lo que viene después” y lo que ocurre “como consecuencia de”. La violencia institucional sistematizada por la dictadura cívico-militar (1976-1983) se encuentra presente en la actualidad debido a que no ha dejado de acontecer (Agamben, 2000). La Guerra de Malvinas (1982) ocupa un lugar significativo. Juega un rol fundamental en la declinación del gobierno de facto ya que representa un quiebre tanto para la Junta Militar como para la sociedad (Guber, 2001). A su vez, los resultados de la guerra se mantienen vigentes, especialmente en cuanto a las pérdidas humanas y a los complejos procesos de reinsertión sufridos por gran parte del cuerpo de combatientes, la mayoría cercanos a los veinte años (Lorenz, 2014). A 35 años resulta conflictivo configurar una lectura histórica orgánica de la guerra. Estudiaremos *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992) de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata (Rosario) para examinar de qué maneras el teatro opera como “vehículo de la memoria” (Jelin, 2002) que permite hablar de lo no decible (Mancuso, 2010) desde la constitución de representaciones (Chartier, 1992) que despliegan “metáforas epistemológicas” (Eco, 1985).

¹ CONICET / Universidad de Buenos Aires, Instituto Artes del Espectáculo

Las representaciones de la guerra: *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata

Enmarcados por la investigación que realizamos², los textos dramáticos argentinos producidos en los últimos 35 años son concebidos como potencia multiplicadora de lecturas del presente y del pasado reciente. Examinar la Postdictadura -iniciada en 1983- implica reflexionar sobre una etapa cultural novedosa para la Argentina.³ El prefijo “post-” sugiere una doble lectura. Por un lado, “lo que viene después” de la dictadura. Por otro, lo que ocurre “como consecuencia de”. Los procesos de violencia institucional sistematizados por la dictadura cívico-militar (1976-1983) se encuentran presentes en la actualidad debido a que, como sugiere Giorgio Agamben en el caso de Auschwitz, no han dejado de acontecer (2000: 15). Estas marcas que atraviesan la Postdictadura son determinantes en la producción de una memoria colectiva que retoma los acontecimientos traumáticos del pasado reciente con el fin de garantizar que no se vuelvan a repetir.

La Guerra de Malvinas, conflicto bélico ocurrido entre Argentina y Reino Unido entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, posee un valor significativo. De acuerdo con Rosana Guber, la guerra juega un rol clave en la declinación del gobierno de facto. Esto se debe a que representa un punto de quiebre tanto para la Junta Militar como para la sociedad (2001: 126). A su vez, los resultados de la guerra, sus efectos y acontecimientos se mantienen vigentes, especialmente en cuanto a las pérdidas humanas y a los complejos procesos de reinserción sufridos por gran parte del cuerpo de combatientes, la mayoría cercanos a los veinte años (Lorenz, 2014). De manera análoga a la noción de Postdictadura, es posible identificar como Posguerra aquellos fenómenos que se desprenden del acontecimiento bélico y que continúan repercutiendo en la sociedad argentina⁴. A pesar de haberse cumplido 35 años, aún resulta conflictivo configurar una lectura histórica orgánica de la guerra. Como observa Vicente Palermo: “[la cuestión Malvinas] tiene el poder temible de hacernos creer que posee casi los mismos significados para todos” (2007: 22). La Guerra de Malvinas, debido a su carácter dilemático (Rozitchner, 2015: 75-76), constituye una zona donde la representación se multiplica en diversas miradas en tensión.

Teatro y memoria, como fenómenos de la cultura viviente, responden a coordenadas socioculturales específicas y se encuentran en constante fluctuación. Como “medio imaginístico específico”

2 Beca Doctoral del CONICET “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria”.

3 Sobre la noción de Postdictadura como período cultural, véase Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino* (Biblos, 2012).

4 A pesar de tener presentes los conceptos de Postdictadura y Posguerra, privilegiaremos en nuestro análisis el primero por, al menos, dos grandes motivos. Por un lado, a causa de la lectura que realizan diversos autores sobre la Guerra como parte del proyecto del “Proceso de Reorganización Nacional” (Guber, 2001; Lorenz, 2012, 2014; Rozitchner, 2015, entre otros). Por otro, porque permite considerar una amplitud mayor de elementos en tensión, debido a que la guerra se arraiga en procesos sociales complejos, como por ejemplo las relaciones entre Buenos Aires y el resto de las provincias del país.

(Rozik, 2014: 13), el teatro emplea el cuerpo del actor para imprimir imágenes y construye metáforas epistemológicas (Eco, 1985) que permiten volver a traer acontecimientos de la historia reciente y producir nuevas reflexiones. Esto lo posiciona en la Postdictadura como un terreno rico para la concepción de *representaciones* que permiten apropiarse de aquello que aparece como conflictivo (Chartier, 1992). El teatro puede así hablar de lo no “decible” (Mancuso, 2010: 226-227) debido a su potencial de “vehículo” que activa “los trabajos de la memoria” (Jelin, 2002: 37). Historizar los procesos de representación de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino implica construir una historia específica que ofrezca un ángulo complementario para la historia reciente⁵. En el presente artículo analizaremos *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*⁶, escrita por Osvaldo Buzzo⁷ y Néstor Zapata⁸, con música de Litto Nebbia⁹, estrenada en 1992 en Rafaela, provincia de Santa Fe. Mediante conceptos de la Poética Comparada¹⁰ examinaremos cómo se combinan procedimientos teatralistas y expresionistas para configurar una poética fusionada.

Hablar de lo que se calla

*Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*¹¹ es una pieza de teatro musical, estrenada el 4 de

5 Para un listado cronológico de las piezas teatrales que, de diferentes formas, proponen representaciones de la guerra, véase nuestro trabajo “La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra: corpus cronológico de dramaturgia y espectáculos” (2017a).

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

7 Osvaldo “Tito” Buzzo (Máximo Paz, provincia de Santa Fe, 1956) es dramaturgo, director y guionista. Es Licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad Nacional de Rosario. Entre su producción se destacan *Cantata del siglo* (1990), *Con el alma* (1998, junto a Néstor Zapata), *Sonata de la vida buena* (1999, junto a Zapata), *Madre Luz* (2001), *A los abuelos fundadores* (2008), *María de Alcorta* (2009), *La cantata del bicentenario* (2010, homenaje al General Manuel Belgrano y al bicentenario argentino), *Che, bandoneón* (2013), entre otras. Ha trabajado en televisión con diversos guiones y adaptaciones de sus propios materiales teatrales. Publicó numerosos textos, entre los que se destacan *La cantata del siglo* (Coral de los Arroyos, Máximo Paz, 1990), *Recuerdos de mi escuela* (Coral de los Arroyos, Máximo Paz, 1994) y *Sonata de la vida buena* (Fundación Ross, 2001). Recibió diversos premios y menciones.

8 Néstor Zapata (Rosario, provincia de Santa Fe, 1941) es dramaturgo, director, docente y guionista de cine y televisión. Es director artístico del grupo Arteón desde 1965 hasta el presente. Es profesor en la Universidad Nacional de Rosario. Desde 1966 hasta el día de la fecha, es director artístico de la Fundación Sur para la Integración Cultural Latinoamericana. Es fundador del Taller de Cine Arteón -primera escuela de cine de Rosario-. Entre 1973 y el 24 de marzo de 1976 es Director General de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Rosario y dirige la Comedia Provincial Santafesina de teatro y la sala Evita (hoy Complejo Público Cultural Plataforma Lavardén). Entre 1985 y 1987 es Secretario de Cultura de la Provincia de Santa Fe. Entre los espectáculos que escribió se destacan *Sí, soy yo, desde aquí* (1966), *Bienvenido León de Francia* (1978, coautoría con María “Chiqui” González), *Evita: imágenes sensibles* (1998), *Con el alma* (1998, junto a Osvaldo Buzzo), *Sonata de la vida buena* (1999, junto a Buzzo), *Tupac: cenizas y memorias de América* (2009) y *Dante se va de gira* (2013). Recibió numerosos premios y menciones, entre ellos de Iberescena, Argentores y la Universidad Nacional de Rosario.

9 Félix Francisco Nebbia Corbacho (Rosario, provincia de Santa Fe, 1948), mejor conocido como Litto Nebbia, es cantante, músico, compositor e intérprete. Integró Los Gatos, grupo pionero del rock nacional, donde coescribe el tema “La balsa” junto a Tanguito (José Alberto Iglesias). A partir de finales de 1970 comienza una prolífica carrera solista. Es fundador del sello Melopea. En 1979 se exilia en México, donde reside durante tres años. En 2015 recibe un Premio Konex. La música de *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* se encuentra editada (Melopea, 1992).

10 Sobre Poética Comparada, véanse Claudio Guillén (1985) y Jorge Dubatti (2009, 2012a, 2016).

11 En adelante nos referiremos al texto como *Malvinas*. Todas las citas se hacen por el original digitalizado facilitado por los autores, correspondiente a la versión de 1992. No incluye las partituras musicales.

agosto de 1992, en Rafaela, provincia de Santa Fe, a tan sólo unos días de cumplirse el décimo aniversario de la guerra. Al momento de estrenarse, los levantamientos “carapintadas” -Pascua de 1987, enero y diciembre de 1988, diciembre de 1990, protagonizados entre otros por Aldo Rico y Mohamed Alí Seineldín, que participaron la guerra-, así como las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), son hechos recientes. A su vez, en 1990 el presidente Carlos Saúl Menem firma los indultos a civiles y militares involucrados en el “Proceso de Reorganización Nacional”. A esto se suma también la presencia de una primera “desmalvinización” (Lorenz, 2012), proceso que muchos ex combatientes experimentan prácticamente desde el momento en que se produce el retorno de las islas. El contexto de escritura de la obra se encuentra marcado por la necesidad de recordar y cuestionar los silencios institucionales. Zapata comenta que

“[c]on Tito Buzzo compartíamos en aquellos años innumerables cafés hablando de lo que como argentinos nos preocupaba, nos dolía, nos esperaba. Pensé que también nosotros debíamos hacer nuestra 'lucha', nuestro aporte a la Historia de la cual éramos parte (y que como generación la sentíamos más que nadie). Los amigos me decían: 'No te conviene escribir sobre Malvinas, está la herida muy reciente, muy abierta...'. Claro, tenían razón, estábamos a 10 años de la guerra y los ex combatientes eran bastante destratados”¹².

A su vez, Buzzo observa:

“Malvinas para nosotros fue, es y será una causa nacional y militante. Hicimos a solo 10 años del acontecimiento esta obra de Homenaje a los combatientes y que tenía un solo objetivo que era 'MALVINIZAR' la discusión en barrios y escuelas, pues los enemigos intentaban desmalvinizar. Ese fue y es nuestro objetivo por encima del teatral. Era un disparador emotivo que luchaba contra el olvido, sin tomar definiciones muy cerradas. Otra cosa no podíamos hacer desde el hecho cultural...”¹³

Como se refiere en ambos testimonios, el hecho de colocar la obra en el mismo tiempo que su estreno -la obra explicita que la acción transcurre en 1992- es un eje indispensable para comprender la lectura histórica que los autores buscan generar.

Malvinas se articula en diez escenas y es concebida como texto escénico, escrito desde la escena y para la escena, a pesar de incorporar algunas reescrituras post-escénicas menores. Se trata de una de las obras de mayor difusión dentro del corpus de Malvinas, ya que según el dato provisto por sus

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

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

autores ha realizado más de 800 funciones desde su estreno, en base a distintas puestas, giras, versiones, etc. En 2007 es presentada una versión fílmica para la televisión rosarina. No obstante, al día de la escritura del presente trabajo, el texto continúa inédito.¹⁴

Vivenciar las islas

Malvinas pone en escena los recuerdos de la madre de un combatiente. Ella repasa diversos momentos de la historia de su hijo César y sus amigos, jóvenes cuya vida fue / es atravesada por la Guerra de Malvinas. Ya han pasado diez años, pero las heridas no cicatrizan. La gran originalidad de la poética de la pieza consiste en que recuerdo y teatro van asimilados. El acto de la memoria y el acontecimiento teatral se identifican. A medida que la acción se sucede, se torna cada vez más ambiguo saber dónde comienza el recuerdo y dónde el relato teatral. De las diez escenas que posee la obra, la primera y la última funcionan como escenas “marco” que encierran a las demás y le otorgan un enlace semántico que remarca el carácter de rememoración. Casi todas las escenas poseen a la madre como figura organizadora, quien acompaña y comenta la mayor parte de lo que acontece, incluyendo situaciones que ella no ha podido experimentar personalmente, pero que imagina, como las vivencias en el campo de batalla o el reencuentro de su hijo muerto con la novia. Imaginar es una tarea complementaria a recordar.

Como el texto está inédito, describiremos brevemente la historia que despliega.

En la primer escena -llamada “La infancia”-, la Madre de César ingresa en el “escenario casi vacío” (1992: 1). Desde sus primeras palabras, dirigidas al público, coloca el énfasis sobre la necesidad de recordar. A continuación invoca a los personajes / actores que realizarán las escenas. Una vez presentados, se retoma el cruce entre recuerdo / relato: “Somos un pedazo de nuestra propia historia y se la queremos contar” (1)-. Los personajes comienzan a jugar al “gallito ciego” mientras se describe la infancia como un tiempo ya perdido, marcado por la inocencia. La canción subraya: “Hay que cuidar la infancia / Que la infancia se va / Sin adiós ni regresos / Mientras el tiempo pasa” (3).

En la segunda escena -“La adolescencia”-, los personajes recorren de forma silente recuerdos de la adolescencia -encuentros, cumpleaños, el descubrimiento del amor- mientras la música continúa refiriendo a la lejanía de la inocencia. Repentinamente aparece la guerra mediante la irrupción de una voz en *off* y los comunicados de guerra primero y segundo (4).¹⁵ César es arrastrado junto a dos de sus amigos, Marcelo y Santiago, pero antes la madre cuenta un sueño de su hijo, en el que es un pájaro. El sueño se tensa con la realidad y el relato de un pájaro herido y rápidamente la acción se

14 Nos encontramos actualmente trabajando en el armado de una primera antología temática específica sobre teatro y Guerra de Malvinas, a publicarse por Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* forma parte de esa publicación.

15 El primero reproduce una versión sintética del comunicado oficial N° 1 de la Junta Militar, del 2 de abril. El segundo consiste en un fragmento del comunicado N° 11 del Estado Mayor Conjunto, fechado el 11 de mayo.

traslada al campo de batalla en las islas.

En la tercera escena -“En Malvinas”-, César y Marcelo se encuentran esperando el combate. Ya están posicionados en su pozo de zorro, pero todavía el enemigo no aparece. César comenta: “[d]icen que mañana empieza la guerra. Pero ayer también nos dijeron: mañana... y mañana... siempre mañana”. Inmediatamente agrega: “Me gustaría verles la cara. A veces me pregunto cómo serán” (5). Marcelo y Santiago bromean, pero se revela un nuevo giro: César y Marcelo fallecen en el campo de batalla. Se produce una transición hacia Soledad y la madre reunidas con Santiago, que tiene fotos anteriores al viaje -“las llevo siempre conmigo” (7)-. En simultáneo César y Marcelo se encuentran en las islas, esperando que los vayan “a buscar” (7). César observa: “El viento, la lluvia. Uno se acostumbra, ¿no? Y ahora esta tierra es como mi casa... O algo así. Yo no puedo volver. Yo me quedé” (7). Ya se enuncian dos posturas complementarias. Mientras Santiago quiere recordar a César y soñar con él, Soledad desea comenzar a olvidarlo. Los personajes inmediatamente comienzan a enumerar datos: “en la guerra murieron 746 argentinos”, “los heridos graves sumaron más de mil”, a lo que se agrega la mención a los suicidios (7). La muerte de Marcelo es presentada en escena en contraste con Soledad y la madre, que comentan que la información que se recibe habla de buenas condiciones para los combatientes. El locutor pasa a presentar el comunicado sobre el hundimiento del ARA General Belgrano¹⁶.

La cuarta escena -“El Belgrano”- toma como eje justamente al ARA General Belgrano. La madre y Santiago exponen algunos datos sobre la tripulación y sus actividades, mientras César narra el seguimiento que hace el submarino nuclear inglés antes del ataque.¹⁷ Mientras se relata y se cuestiona la situación, se interpela directamente al público: “Por favor cierren los ojos un instante. Ahí dentro de ustedes, ahora, está el mar... negro... oscuro... el mar... siempre el mar...” (10). Se señala que allí fallecen 323 hombres.

La quinta escena -“Te estamos esperando, compañero”- transcurre en un plano metafísico, en el mundo de los muertos.¹⁸ No obstante, los personajes sugieren que se trata de un territorio ubicado en las islas. César afirma: “A veces extraño tanto, no, no es que esté sólo. Acá somos muchos” (11).¹⁹ Se sugiere así la posibilidad de que César y Marcelo se encuentren en el Cementerio de

16 Se trata del comienzo del comunicado oficial N° 15 de la Junta Militar, aunque los datos consignados en el texto no coinciden plenamente -el comunicado afirma que fue a las 17 hs y que la ubicación fue en el grado 55-.

17 El hundimiento del Belgrano por parte del HMS Conqueror es significativo debido a que funciona como punto de no retorno para las negociaciones diplomáticas que todavía se podían producir. El ataque ocurre fuera de la zona de exclusión, luego de un largo seguimiento por parte del Conqueror, que esperaba órdenes (Erllich, 2015).

18 Este aspecto de la poética la relaciona con el “teatro de los muertos”, no nos detendremos en él en esta ocasión (véase nuestro 2017b).

19 En base a diversos datos que se proporcionan a lo largo de la obra, es posible conjeturar que los personajes se encuentran hipotéticamente en la región de Pradera del Ganso y Puerto Darwin, especialmente si se consideran los testimonios reunidos en *Partes de Guerra. Malvinas 1982*, compilado por Graciela Speranza y Fernando Cittadini (Edhasa, 2005), que pone el énfasis en testimonios de soldados posicionados en el zona.

Darwin junto a otros combatientes caídos.²⁰ Allí César cuenta que discuten: “Marcelo por ejemplo, él nunca piensa en volver. Él está seguro, convencido de que lo van a venir a buscar...”. Marcelo contesta: “¡Y claro que van a venir...! Claro que van a venir César... Mirá si justamente ellos no van a venir. Van a venir. Y sabés por qué? Porque estoy convencido... porque tengo un presentimiento, entendés?” (11). Durante la escena recuerdan diversas situaciones de la adolescencia que son representadas por los actores.

En la breve sexta escena -“Las cartas”-, Santiago, César y Marcelo rememoran. Se deslizan algunos elementos vinculados con la vida cotidiana en las islas: los problemas de organización, la falta de recepción para los soldados, la necesidad de robar y canjear comida y cigarrillos, la progresiva incomunicación (12-13).

La tensión de la espera lleva a que, en la séptima escena -“El regreso”-, César finalmente se lance en una última aventura: decide retornar junto a sus seres queridos con el fin de despedirse. Las experiencias del retorno de Santiago -“cuando volví no conseguí trabajo. Me aconsejaban 'tal vez en otra parte...’” (13) y la de los muertos se ponen en conexión. Se sugiere un nexo entre vida y memoria, ya que César comentará que Soledad ya “no aparece más por acá (*Se señala la cabeza.*)” (13). César huye del espacio de los muertos en las islas. Su salida se produce al pasar del escenario a las plateas del teatro.

En la escena octava -“El amigo”-, César se reencuentra con Santiago, con quien se pone al corriente de proyectos que quedaron pendientes. La reunión queda signada por la pregunta por las responsabilidades y la situación de los ex combatientes. César señala: “Claro que algo hicimos mal... Si no, no se entiende tanto desprecio... ¿Tanto olvido? Santiago, quiero saber, ¿realmente quién es el enemigo?”. Santiago contesta, al tiempo que empiezan a jugar una vez más al gallito ciego, “no, a ese enemigo nunca lo vemos”. César rápidamente retruca “y sin embargo, yo sé que está muy cerca, muy, muy cerca...” (16). Ante la imposibilidad de llevarse los recuerdos y las cosas, y la necesidad de moverse porque lo “están buscando”, César expresa a público “[y]o sólo pido que no se olviden de mí ni de todos mis compañeros. Yo sólo necesito que de vez en cuando nos recuerden...” (16).

En la escena novena -“El amor, el desamor”-, se producen dos reencuentros. Como el nombre de la escena sugiere, uno se encuentra basado en la experiencia del “desamor” -con Soledad-, y el otro en la del amor -con la Madre-. El primer reencuentro está marcado por la distancia que Soledad impone: “César, en todo este tiempo yo tuve que aprender... Aprender a vivir sola. ¿Podés entender eso...? Te tenés que ir... Tenés que volver, ¿no...? Entonces, andate. Andate. Pero esta vez necesito que sea para siempre... Para siempre... Entendés...” (18). Tras escucharse “Canción de la bufanda”,

20 El cementerio se encuentra cerca de Puerto Darwin. Allí se encuentran enterrados 231 combatientes, 123 se encuentran bajo la denominación de “Soldado argentino sólo conocido por Dios” (Esteban, 1999: 32-33).

reaparece la Madre, quien recrimina a César no estar bien abrigado -motivo ya presente en la primera escena-. Cuando están por hablar, César es atrapado por una presencia que la música identifica como La Muerte -que se afirma “no da la cara” (19)-. La Madre confronta a esta presencia, que resulta estar dividida en tres figuras siniestras. La didascalia del texto enfatiza: “(Vestiduras de amplias camisolas negras hasta el suelo, grandes máscaras blancas, guantes blancos. La luz de escena es muy, muy tenue. Tienen tomado a César y desde los distintos lugares del escenario que están ubicadas se lo van pasando, entre tironeos y empujones)” (19). La madre confronta a Las Muertes: “Quisiera encontrarte... Mirarte a los ojos... Escupirte la cara. ¡Ganarte! ¡Ganarte aunque sea una batalla! Mirame. Mirame, si ya no lloro. ¡Si hasta me río! Resentida. ¡Mediocre, al fin! ¡Devolveme al hijo! ¡Yo cambio mi vida por su vida! (Se oyen risas de Las Muertes.) ¡No te rías...! ¡No te rías, malparida! ¡No te rías...!” (20). A pesar de los intentos de la madre, La Muerte / Las Muertes resultan implacables.

En la última escena -llamada simplemente “Escena final”-, la Madre describe la situación presente. Afirma “[b]ueno, así fueron las cosas... Soledad y Santiago vienen siempre. Me acompañan. Charlamos tanto. Todos me acompañan. Porque yo los pienso y los pienso. No me puedo olvidar. No me quiero olvidar los nombres de todos los chicos... De todos...” (21). Inmediatamente los actores / personajes comienzan a gritar los nombres de combatientes caídos, alternando con expresiones vinculadas a la memoria como potencia vital. Por ejemplo, la Madre menciona al ex combatiente Miguel Acosta, a lo que César acota: “[y]o estoy presente... Si ustedes se juegan a vivir, si ustedes apuestan a soñar... ¡Yo estoy presente!” (21). La música y la luz comienzan a crecer más y más, al igual que las voces. Luces y música se van, pero las voces siguen en la oscuridad.

Expresionismo y teatralismo

La micropoética de *Malvinas* examina tres ángulos de la guerra: la perspectiva de los sobrevivientes, la de los caídos y la de las familias de los caídos. Este último grupo ve a la guerra desde la distancia, pero la vivencia de una manera específica. Entre todos ellos se configura una mirada de conjunto sobre la guerra. Al marcar explícitamente el año en el que acontece la acción ya desde la primer didascalia (1), se redimensionan las relaciones entre pasado, presente y futuro. *Malvinas* toma distancia del realismo, pero la poética preserva la ilusión de contigüidad desde el punto de vista voluntario. reclama al espectador que nunca pierda de vista el vínculo entre poética y mundo social. Se apela al público para que realice las conexiones entre escena y vida cotidiana a partir de sus conocimientos y de su respuesta emocional. El teatro se articula como zona de estímulo de la memoria, religación con el pasado y la experiencia de la historia.

La especificidad de esta micropoética puede ser leída desde al menos dos grandes poéticas abstractas: el expresionismo y el teatralismo. Como ya señalamos, recordar y hacer teatro son

funciones asimiladas en el texto, por lo que estas dos matrices se encuentran vinculadas profundamente, lo que da como resultado una poética fusionada. Si bien podría considerarse al expresionismo como la poética predominante que se amplía a través del teatralismo, resulta útil la perspectiva que proporciona Zapata en la entrevista que realizamos:

“Como en todo proceso creativo realidad y ficción se fusionan, se amalgaman. Leíamos, veíamos videos (el del Comandante del Belgrano²¹ nos impresionó fuerte), buceábamos sobre los comunicados, recordábamos lo vivido. La 'articulación' para mí fue siempre, más que un recurso, una manera propia de relatar”.

Esta articulación y las conexiones entre los procedimientos de ambas poéticas sugieren la necesidad de considerarlas en un mismo nivel.

Mauricio Tossi define el expresionismo como “una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva” (2015: 20). Tossi también enumera algunos de sus procedimientos canónicos: la neutralidad del espacio; el contraste radical con la visión objetivista en base a yuxtaposiciones espaciales -sueño/realidad, vida/muerte, etc.-; la dinamización o “ritmización” de las formas -por ejemplo mediante la puesta del personaje en camino, en proceso, a la manera del *Stationendrama*-; la disgregación de lo percibido y lo vivenciado, en base a la ruptura del principio de causalidad; y, finalmente, la posibilidad de pensar un “espacio total complejo, caracterizado por la convergencia de lo diverso y lo contradictorio, que permite la coincidencia de lo externo y lo interno, de lo real y lo simbólico, con amplia fluidez entre sus límites” (20-21).

Estos procedimientos están presentes en la construcción de *Malvinas*. La escena objetiva los contenidos de la conciencia de la Madre, se torna espacio de la memoria. A partir de la escena casi vacía se proyecta un universo poético rico y lleno de elementos variados. En dicho universo, lo real y lo onírico se liminalizan. Lo mismo ocurre con la vida y la muerte. Los datos “fácticos” de la guerra -cantidad de muertos y heridos, comunicados, fechas, referencias específicas al contexto social, etc.- se encuentran enlazados con elementos poéticos, como las canciones escritas junto a Litto Nebbia. Al mismo tiempo, los personajes de César y Marcelo, a su manera, continúan vivos, ya que sigue transcurriendo el tiempo para ellos. Ambos comentan la confusión que aún les genera el paso del tiempo. En otro momento, Marcelo comenta: “¿Quién dijo que los muertos no crecen? Bajo el sol y la lluvia, en el aire y el viento, sueltos y sin raíces, ¡siguen y siguen creciendo!” (7).

La obra configura un expresionismo de personaje, centrado principalmente en la figura de la Madre.

21 Héctor Elías Bonzo (1932-2009). Es autor de dos libros, *1093 tripulantes* (Sudamericana, 1992) y *323 Héroes del Belgrano* (2001, coescrito con sobrevivientes del hundimiento).

En la primer escena dice al público: “Si me parece verlos. (*Piensa, sonríe. Se inicia una vez más la ceremonia.*) Ahora los voy a llamar, para que los conozcan. No, no me hace mal. Yo siempre recuerdo y recuerdo. No me puedo olvidar. (*Pausa*) Mentira, no me quiero olvidar” (1). Ella es quien invoca a los personajes/actores y marca el inicio de la “ceremonia”: al mismo tiempo ceremonia teatral y de invocación a los muertos, a los fantasmas de la memoria. La Madre también es quien explicita las líneas de lectura del espectáculo en las escenas de marco. Contar / mostrar coloca el acento sobre el valor catártico de la transmisión. No sólo debido al hecho de compartir la experiencia, sino especialmente a la importancia de la exteriorización del dolor interno. Este no deja de estar presente ni de ser doloroso, pero se redimensiona en un marco de contención y celebración. Contra “El silencio es salud”, como se decía durante la última dictadura, en *Malvinas* hablar, contar y vivenciar es confrontar y liberar lo que muchos quieren que quede oculto, adentro, voluntaria o forzadamente.

Esta exteriorización de lo subjetivo no transcurre sin ser problematizada, ya que aparecen en tensión los régimenes de percepción y de vivencia. Cabe preguntarse cómo se entrelazan en la interioridad de la Madre el mundo de los muertos y las islas. Hasta donde sabemos, ella no ha podido ver ninguno de esos ámbitos.  Son imaginados?  Ellos le han transmitido la experiencia?  O el amor y la memoria generan una conexión y habilitan otras formas de conocimiento? César,  retorna como recuerdo, como espectro?  Realmente logra volver de la muerte por un momento? En ningún momento se explicitan estos interrogantes, que conviven orgánicamente en el universo poético y producen una tensión no resuelta que estimula al espectador a tomar un rol más activo.

El trabajo de Buzzo y Zapata sobre un “espacio total complejo” sirve como enlace entre expresionismo y teatralismo. En *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Anne Ubersfeld no trabaja la noción de “teatralismo”, aunque sí define “teatralización”: la “[c]onstrucci n sobre el escenario de un conjunto de signos que dicen: 'estamos en el teatro'” (2002: 106). Esta perspectiva se enriquece cuando se cruza con las categorías sugeridas por Patrice Pavis, John Gassner y Jorge Dubatti. Pavis señala en *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo* su preferencia por el término “autorreflexividad”. Observa: “Cuando un texto, dramático o de otro tipo, cuando una puesta en escena o una performance hacen referencia a sí mismas, son autorreflexivas (autorreferenciales, se dice también). Esta referencia puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción), o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro)” (2016: 48). John Gassner destaca este aspecto: “[e]ste movimiento tiende al concepto de teatro como fin en sí mismo” (1967: 126), pero incorpora otro elemento, ya que remarca la búsqueda de “teatralizar de nuevo la escena” (126) por parte de los directores más destacados de teatralismo -Tairov, Meyerhold, Vakhtangov, Copeau-, quienes se oponen al naturalismo. A partir de estos dos elementos, la autorreferencialidad

y la toma de distancia del realismo, Jorge Dubatti sugiere dos campos procedimentales fundamentales para el efecto teatralista. Por un lado, aquél vinculado con

“la autorreferencialidad (visual, auditiva, lingüística, etc.), la autoseñalización del teatro como convención, tanto en el ángulo convivial y presentacional del acontecimiento (hablarle al público presente, referirse a la presencia en la sala, nombrar las partes de la obra o explicitar las convenciones, referir al autor o al elenco, etc.), como en el dramático ficcional o representacional (los personajes que hablan de sí mismos en tanto personajes, o se refieren a las características de la pieza, o de su autor, se emplean apartes, congelamientos, soliloquios o monólogos, etc.).

Por otro lado, “el teatro dentro del teatro o metateatro: la inscripción de procedimientos teatrales en la ficción dramática (por ejemplo, la representación de obras dentro de la obra, la referencia a lecturas teatrales o asistencias al teatro, el hecho de que el personaje sea un actor o un dramaturgo, etc.)” (2008: 1).

Encontramos elementos de ambos campos procedimentales en *Malvinas*, especialmente a partir de las invocaciones y del juego de transiciones rápidas que permite que, por ejemplo, los personajes crezcan y pasen de niños a adultos en dos escenas, o que el lugar donde se celebra el cumpleaños de César se convierta en el campo de batalla de las islas sin transición. De la misma manera, los parlamentos a público forman una parte central de la tensión entre teatralismo y expresionismo al tiempo que explicitan los ejes de lectura del espectáculo. Esto se logra también a través de la tensión ontológica de los propios personajes / actores, quienes son invocados por sus nombres de personaje en la primer escena, pero que en la última ingresan una vez más con la siguiente indicación: “(Van entrando todos los personajes, pero su actitud ahora es casi como actores.)” (21). De esta manera, los actores pueden ser personajes definidos, pero al mismo tiempo pasar a ser otros de acuerdo a su invocación.

Es posible sintetizar todos estos elementos en el momento de ruptura que César genera al huir del mundo de los muertos en las islas. La didascalia marca: “(Le gritan a César, que ha saltado y está corriendo hacia el fondo de la Sala)”. Marcelo no detiene a César, sino que le pide: “¡Pasá por mi pueblo...! ¡Mi pueblo se llamaba Rosario!”. César contesta “[n]uestro pueblo se llamaba...” e inmediatamente otra didascalia señala: “(Desde distintos lugares de la Sala se oyen las voces de los actores nombrando las localidades desde donde provinieron soldados de Malvinas. Las localidades pueden modificarse acorde al lugar en que se represente la obra)” (15). Su salto hacia donde está el público genera una ilusión de contigüidad no realista: el combatiente muerto vuelve a la vida al pasar al territorio de los espectadores.

Esta clase de conexiones / correlaciones constantes, producidas por el cruce de procedimientos

teatralistas y expresionistas, junto al trabajo sobre referencias históricas, presentes mediante datos y nombres reales, conecta el universo poético con la vida cotidiana. El espectador es quien debe retomar todos estos elementos y establecer vínculos entre su realidad y el mundo poético que los actores despliegan.

La celebración como vehículo de la memoria

Colocar la mirada sobre el teatro como trabajo habilita una distancia con el tópico desarrollado. Esto modifica las condiciones de lectura del espectador. Si la obra se evidencia como teatro, renuncia a construir una apariencia de realidad objetiva característica de la dramaticidad (Szondi, 1994). Esto permite concentrar la atención más bien en los procesos del arte y de la memoria como constructo al tiempo que reúne una enorme diversidad de procedimientos de diferentes poéticas -el expresionismo, la tragedia, el teatro épico, el teatro documental, entre otros-, que se van hilando en un entramado heterogéneo que funciona como estímulo constante para el espectador.

La presencia de las canciones acompaña y funciona como un modo de puntuar la acción, a la manera del coro de la tragedia clásica. *Malvinas* presenta lo trágico de los acontecimientos, pero apela a resignificar lo sucedido mediante el teatro como ritual y celebración. Que la obra sea un “canto al sentimiento de un pueblo” -como propone el subtítulo de la obra- se apoya sobre la necesidad de aprender del pasado con el objeto de proyectar los acontecimientos al presente y al futuro. Recordar aparece como parte de un ritual o “ceremonia” (1). Resuenan los conceptos de Todorov (2000), quien señala la diferencia entre una memoria literal, que mira hacia un pasado cerrado sobre sí mismo, y una memoria ejemplar, que permite comprender los acontecimientos como aportes abiertos hacia el futuro. “Re-malvinizar”, de acuerdo con lo afirmado arriba por Buzzo, se vincula entonces con celebrar la memoria con el fin de evitar la repetición de la tragedia en el futuro. La memoria es reconocida como un aprendizaje -César dice a público “Nosotros aprendimos sobre Malvinas desde muy chicos...”, a lo que Marcelo agrega “Somos un pedazo de nuestra propia historia, y se las queremos contar...” (1)- que se potencia desde el juego teatral.

Dentro del sentido simbólico que construye la obra, resulta significativo que sea la Madre -cuyo nombre en ningún momento se nos revela- quien recuerda, ya que se transforma en símbolo de representación de la vida. La memoria se vincula con la vida, con el volver a traer como una ceremonia de invocación. En contraste, aparecerá la Muerte como una figura de olvido. Es a través de la memoria / vida que la Madre puede volver a encontrarse con su hijo, volver a invocarlo y arrebatarlo a la Muerte, aunque no sea más que por un breve momento. Resulta significativo que la Muerte “no da la cara” (19) y sea representada por tres figuras, donde se hace ineludible la referencia de las Tres Fuerzas Armadas como el enemigo “que está muy muy cerca” (16). Tomar la mirada de la Madre es proponer un lectura “agridulce”, ya que el énfasis de la obra está puesto más

bien en el enemigo interior -la Junta Militar- que en el exterior -Gran Bretaña-. No obstante, su objetivo es celebrar el volver a traer a la vida, el mantener vivo el recuerdo de los caídos.

El mundo de los muertos aparece religado y revelado por el recuerdo. Esto se sugiere en la escena novena mediante el contraste entre Soledad y la Madre. Soledad desea olvidar a César: “César, en todo este tiempo yo tuve que aprender... Aprender a vivir sola. ¿Podés entender eso...? Te tenés que ir... Tenés que volver, ¿no...? Entonces, andate. Andate. Pero esta vez necesito que sea para siempre... Para siempre... Entendés... ¡Basta! Pasó el tiempo... Pasó... Pasó” (17). La presencia ausente de César como duelo suspendido genera un desgaste en ella, que necesita despedirse para poder continuar. La Madre, en contraste, confronta a la muerte con el objetivo de poder ver un momento más a su hijo. El conscripto afirma “[Soledad] ya no aparece... No aparece más por acá. (*Se señala la cabeza.*)” (13). Las perspectivas de Soledad y la Madre no son opuestas, sino complementarias. Como se evidencia al final del espectáculo, cuando la Madre señala que se ven seguido con Soledad, ante lo inevitable del duelo lo mejor es la contención mutua. Como comentamos anteriormente, contar / mostrar / celebrar es concebido como una forma de recordar pero, al mismo tiempo, de tomar distancia y aprender. Esto es fundamental ya que, como remarca Hugo Mancuso, “[s]i algo existe en el mundo de los hechos [...] produce efectos prácticos. No es inocuo que algo exista o no exista” (2010: 232). Si recordar es volver a dar existencia, implica introducir una alteración y generar un cambio en el mundo.

Malvinas puede ser leída desde dos grandes perspectivas que se superponen y fusionan: como memoria o como construcción, como el recuerdo de una madre o como la puesta de una maquinaria teatral. Pero se comprenden mejor sus procesos si se piensa ambas maneras en simultáneo. En esta tensión el texto concibe a la memoria como movimiento constante, conflictivo y problemático. Recordar es un aprendizaje trágico, doloroso, pero con un gran potencial lúdico. La memoria, como el teatro, pertenece al territorio de la cultura viviente. Recordar es mantener con vida, volver a hacer presente algo que se ha perdido, pero que no por ello está completamente ausente. Para Buzzo y Zapata, preguntarse por la historia reciente de Malvinas implica construir un teatro con una lectura personal, pero que no clausure sentido. Por el contrario, el objetivo es estimular al espectador a moverse a través de diversos modos de entender la guerra y el recuerdo para volver a hablar de aquello que no se menciona, pero aún afecta la vida de las personas involucradas de una u otra manera. En eso consiste “re-malvinizar”: tomar conciencia, celebrar la vida de aquellos que ya no están como garantía de proyección del pasado hacia el presente y, especialmente, el futuro. Qué mejor manera que recurrir al ritual del teatro.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio 2000 (1999) *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III* (Valencia: Pre-Textos).
- Buzzo, Osvaldo y Zapata Nestor 1992 “Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo”, texto inédito.
- Chartier, Roger 1992 *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa).
- Dubatti, Jorge 2008 Teórico X para la Cátedra Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, FFyL, UBA, Unidad Poéticas de Modernización, formas del realismo en el siglo XX. Disponible en el blog de cátedra historiadelteatrouniversal.blogspot.com.ar
- 2009 *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (Buenos Aires: Colihue).
- 2012a *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (Buenos Aires: Atuel).
- 2012b *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días* (Buenos Aires: Biblos).
- 2016 *Teatro-Matriz, Teatro Liminal* (Buenos Aires: Atuel).
- Dubatti, Ricardo 2017 “La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra: corpus cronológico de dramaturgia y espectáculos”, *Revista de Investigaciones en Artes del Espectáculo*, Universidad de Buenos Aires (en prensa).
- Eco, Umberto 1985 (1964) *Obra abierta* (Barcelona: Planeta Agostini).
- Erllich, Uriel 2015 *Malvinas, soberanía y vida cotidiana* (Villa María: EduVIM).
- Esteban, Edgardo 1999 *Malvinas. Diario del regreso* (Buenos Aires: Sudamericana).
- Gassner, John 1967 (1955) *Teatro moderno*, (México DF: Editorial Letras S.A.).
- Guber, Rosana 2001 *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda* (Buenos Aires: FCE).
- Guillén, Claudio 1985 *Entre lo uno y lo diversos. Introducción a la literatura comparada* (Barcelona: Crítica).
- Jelin, Elizabeth 2002 *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI).
- Lorenz, Federico 2012 *Las guerras por Malvinas* (Buenos Aires: Edhasa).
- 2014 *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas* (Buenos Aires: Paidós).
- Mancuso, Hugo 2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein* (Buenos Aires: Editorial SB).
- Palermo, Vicente 2007 *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea* (Buenos Aires: Sudamericana).
- Pavis, Patrice 2016 (1998) “Autorreflexividad” *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (México: Paso de Gato).
- Rozik, Eli 2014 (2002) *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen* (Buenos Aires: Editorial Colihue).
- Rozitchner, León 2015 *Las Malvinas: de la guerra “sucias” a la guerra “limpia”* (Buenos Aires:

Biblioteca Nacional).

Speranza, Graciela, y Cittadini, Fernando 1995 *Partes de Guerra. Malvinas 1982* (Buenos Aires: Edhasa).

Szondi, Peter 1994 (1956) *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico* (Barcelona: Destino).

Tossi, Mauricio 2015 “Coordenadas dramáticas (o el esbozo de un estudio preliminar)”, Tossi, Mauricio (comp.) *Antología de teatro rionegrino en postdictadura* (Viedma: Universidad Nacional de Río Negro).

Ubersfeld, Anne 2002 (1991), *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (Buenos Aires: Galerna).