

Teatrar la Guerra de Malvinas (1982): representaciones, cuerpos e imaginarios

Ricardo Dubatti

CONICET / Universidad Autónoma de Entre Ríos

ricardo.dubatti@gmail.com

A cuarenta años de la Guerra de Malvinas, una cosa parece clara: Malvinas *sigue* retornando sobre nuestros imaginarios y representaciones. Pese al tiempo transcurrido y a las diversas consecuencias que ha traído el conflicto bélico con el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte, se observan aún numerosos espacios de vacancia en torno a las experiencias y memorias de la guerra. Al mismo tiempo lo podemos tomar de forma más bien literal, basta con simplemente salir a recorrer las calles y las representaciones de las islas salen al encuentro de uno en noticias, locales de comida, ropa, stickers en autos y camionetas, tatuajes, murales, etcétera. Por otra parte, y por fuera del campo de especialización de la materia, persiste uno de los interrogantes que desvelan a todo historiador: ¿Qué pasó *realmente*?

Considero que estos comportamientos, que combinan un interés profundo pero también un desconocimiento de la historia y un particular temor a intentar familiarizarse con tales saberes, son síntomas de la importancia que aún reviste la Guerra de Malvinas, simultáneamente como suceso reciente y no tan reciente. Por tal motivo, parto de una primera hipótesis: la Guerra de Malvinas como “acontecimiento histórico”, en términos de Alain Badiou (2015). Es decir, como hecho de la historia que despliega, impone y decanta un campo simbólico singular, único, donde antes no existía como tal. De esta manera, la guerra marca un antes y un después, y revela su vigencia actual en tanto campo simbólico que sigue activo.

Esto impone una segunda hipótesis sobre la cual trabajo, relativa al período histórico sobre el que centro mi atención, la posguerra. Siguiendo la noción de Jorge Dubatti (2012), propongo pensar la pos-guerra como aquello que ocurre por contigüidad cronológica con la guerra, pero también como resultado de la misma. Por lo tanto, la posguerra incluye la proyección de la guerra, sus consecuencias y efectos, en un nuevo período, hecho que plantea un desafío y un llamado de atención, en tanto muchos de los procesos sociales, políticos y simbólicos de la guerra continúan operando de forma latente, fundamentalmente porque no se han interrumpido (Agamben, 2002: 15).

Me interesa entonces acercarme a las representaciones teatrales de la Guerra de Malvinas como medio para reflexionar en torno a los hechos históricos pero también como vehículo para comprender mejor los efectos y consecuencias tal como el teatro, desde sus características particulares, los transmite, los conserva, los omite e incluso los imagina. Las siguientes páginas son el fruto de una investigación pasada, relacionada con mi tesis de doctorado realizada para la Universidad de Buenos Aires y que focalizó sobre las representaciones de la guerra en el teatro

argentino entre 1982 y 2007.¹ Sin embargo, esta investigación se proyecta también en el presente, actualmente me encuentro realizando mi posdoctorado sobre la misma base teórica pero para el recorte 2008-2022. Por último, la investigación ha llevado a un territorio complementario, la publicación de tres antologías específicas dedicadas a apoyar la divulgación del corpus que trabajo (R. Dubatti, 2017, 2019, 2020) y que reportan la publicación de veintiún textos dramáticos de diferentes períodos históricos y cartografías.

Algunas observaciones sobre Malvinas y la guerra

A lo largo de mi investigación de doctorado me he encontrado con algunas ideas comunes que considero interesante visitar como forma de situar las coordenadas sobre las cuáles se monta mi investigación, vinculadas a las ya anticipadas. Se trata de cinco ideas básicas que paso a desarrollar.

La primera remite al nombre “Malvinas”. Cuando participo de congresos académicos de toda índole (teatro, literatura, sociología, historia, etcétera), suele producirse una situación común, que es pensar que cuando decimos “Malvinas” hablamos exclusivamente de la guerra. No obstante la preponderancia de la guerra en los imaginarios, el nombre “Malvinas” (en especial cuando aparece sin ningún término adicional) encierra numerosos “Malvinas”: la guerra, la Cuestión Malvinas, la Causa Malvinas y el territorio propiamente dicho, entre otros. Como se puede apreciar, esto coloca al tema que nos interesa en un espacio de complejidad que ya anticipa fricciones y sugiere que no vamos a encontrar una lectura global libre de tensiones.

La segunda remite a un primer aspecto territorial de la guerra, vinculado al teatro de operaciones de las islas. Las experiencias del combate marcan formas diversas de conocer los hechos. De este modo, a pesar de que las experiencias de la guerra típicamente se reducen a vivencias de los pilotos o los conscriptos del ejército, encontramos que el teatro de operaciones marca posiciones diferentes. De este modo, no es la misma guerra aquella que se ve desde Puerto Argentino que desde Pradera del Ganso que aquella que se ve desde el mar o desde el cielo.² Por lo tanto, considero valioso pensar que la Guerra de Malvinas se nutre de guerras, en plural.

La tercera remite a un segundo aspecto territorial de la guerra, pero esta vez planteado desde el continente. Al igual que ocurre con el teatro de operaciones visto desde una perspectiva cartográfica, si pensamos cómo se mira la guerra desde el continente, hallamos una gran diversidad de miradas y perspectivas en torno al combate y sus consecuencias. No es lo mismo vivir la guerra desde espacios al interior del Teatro de Operaciones Atlántico Sur que desde afuera. No es idéntica

¹ Título tesis, de próxima publicación al momento de completar el presente artículo.

² Propongo comparar libros de testimonios como un medio para apreciar esta diversidad. Nótese las diferencias entre testimonios como los compilados por Kon (1982), Speranza y Cittadini (1996), Mantello (2007), Forti (2014) o Balza (2014).

la experiencia desde Río Grande o Comodoro Rivadavia que desde Rosario, La Plata o Monte Caseros. Por lo tanto, considero que también es necesario pensar “guerras” desde esta óptica.

Un cuarto aspecto que me gustaría mencionar apunta a rechazar la idea de la guerra como hecho “absurdo” *a priori*. Si bien es cierto que toda guerra trae efectos negativos en base a daños y pérdidas, me interesa resaltar que las guerras siguen ocurriendo por algún motivo. Es valioso entonces recordar que las guerras son fenómenos humanos complejos, con aristas económicas, políticas, socioculturales. Me resulta significativo hacer esta observación que podría parecer un tanto autoevidente ya que considero que tratar de comprender los hechos de la guerra implica también contemplar aquellos factores simbólicos, materiales e inmateriales, parte crucial de combatir y guerrear, en particular al considerar cómo se intentan justificar tales acciones.

Como último eje, quería señalar una problemática recurrente en torno a los estudios de la Guerra de Malvinas y que tiene que ver con su relación con el gobierno de facto del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983). Al momento de tomar este tema muchas veces aparecen dos posturas básicas: la guerra como un hecho anticolonial, anterior y por lo tanto ajeno a la dictadura; y la guerra como hecho plenamente dictatorial, en tanto la impulsa y la lleva a cabo. Si bien resulta comprensible por qué se intentan señalar típicamente un aspecto o el otro, en mi investigación he estado trabajando con la idea que la Guerra de Malvinas corresponde simultáneamente a ambos procesos históricos, situación que reporta tensiones y problemáticas que asumo como parte de los hechos de la guerra.

En base a estas observaciones, mi investigación busca aportar a la multiplicación de las memorias, entendidas como territorios de disputa constante y por lo tanto muy rara vez armoniosos, en un movimiento y un trabajo permanentes (Jelin, 2002; Todorov, 2008). Al mismo tiempo, en base a estas ideas propongo una lectura inductiva, que parta de la especificidad para luego proponer lecturas de conjunto y finalmente lecturas abstractas, teóricas.

Para pensar Malvinas en su diversidad y complejidad es necesario desplegar un archipiélago simbólico. Contrariamente a lo que muchas veces se afirma, las Islas Malvinas no son solo “dos pedazos de tierra”. Más allá de lo preciso de la afirmación, una observación más meticulosa permite apreciar que se componen de una gran cantidad de islas, algunas mayores, otras menores, cada una con su nombre, pero todas conectadas por el mar que circunda y unidas bajo un mismo denominador común. Desde esta perspectiva, propongo imaginar “Malvinas” (como ente abstracto polisémico) como un mapa donde podemos imaginar islas diversas pero que están conectadas simbólicamente. Algunas islas parecen más grandes y más importantes, pero todas ocupan un lugar en el archipiélago y se vinculan con las demás.

Representaciones y teatro: pensar lo singular

Voy a hablar entonces de la isla que más me interesa a mí, la isla del teatro. A pesar de la enorme cantidad de publicaciones que existen en torno a la Guerra de Malvinas, el campo de las artes todavía evidencia numerosas lagunas y espacios de vacancia. Se han escrito algunas tesis sobre narrativa, cine y testimonios (por ejemplo, los trabajos de Svetliza, Mantiñán, Segade, Ehrmantraut, entre otros). Sin embargo, el caso del teatro no es cubierto en ninguno de esos trabajos, teniendo un solo antecedente parcial (la tesis de Laufenberg, 2017).

El teatro goza de un corpus teatral nutrido y complejo, pero también sufre de una visibilidad muy baja en el campo cultural de Malvinas, hecho que lleva a que muchas veces se asuma como inexistente. Esto marca un desafío, en tanto continuo desarrollando un corpus que intente cubrir las coordenadas de todo el país. Sin embargo, me gustaría iniciar haciendo algunas observaciones en torno al marco teórico con el cual trabajo. Esto reporta un eje crucial en tanto me interesa pensar la especificidad del teatro para representar los hechos de la guerra. Vale hacer la aclaración, esto no significa que mi investigación apunte a encontrar el arte que “mejor” representa, sino por el contrario cartografiar la isla del teatro como modo de luego poder disponer su mapa junto a aquellos de otras disciplinas artísticas y no artísticas. La diferencia en esta modalidad responde entonces al convivio y los cuerpos.

Bronislaw Baczko (1991) propone el término “imaginarios sociales” para señalar aquellos bienes simbólicos que circulan en un período histórico dado. Se trata de ideas o nociones que circulan y que producen formas de organizar el mundo, hecho que las convierte en acciones políticas en tanto organizan la mirada (J. Dubatti, 2012). Sin embargo, como el propio Baczko remarca, tal término reporta una dificultad teórica, en tanto es harto complejo diseccionar tales nociones en constante movimiento.

Esto me lleva a considerar las representaciones como las entiende Roger Chartier (1992, 2007), es decir, como prácticas diversas a través de las cuáles un grupo social puede apropiarse los bienes simbólicos que circulan en un momento específico. Chartier advierte que tales apropiaciones no solo responden a los contenidos que se despliegan, sino que también ejercen un rol fundamental el medio a través del cuál se presentan (lo que Szondi, 1994, denominaría como “semantizar la forma”) y las competencias de los espectadores, que ponen en juego sus saberes personales y colectivos. Interrogar entonces cómo representa el teatro los hechos de la guerra de Malvinas implica observar qué elementos singulares tiene el teatro como disciplina artísticas.

Históricamente se ha considerado al teatro como una forma de literatura, marcada por un texto primero (los parlamentos / diálogos) y un texto segundo (las didascalias o indicaciones escénicas). Sin embargo, mi enfoque busca proponer un tipo de texto que reporta un uso particular, centrado en la escena. Dicho en otros términos, el texto dramático es un soporte literario que reporta unas condiciones específicas de acuerdo a su construcción y que apuntan a ser resignificadas en

relación a una puesta en escena, sea concreta o imaginaria. De esta manera todos los textos dramáticos reportan instrucciones que remiten a los cuerpos en acción.

Allí es donde aparece el convivio como elemento determinante. Jorge Dubatti (2021) propone definir el teatro como un acontecimiento que ocurre cuando se produce el encuentro de tres factores insoslayables: el encuentro de un espectador y un actor; la poíesis respectiva, expectatorial y actoral, que producen; y unas coordenadas espacio-temporales determinadas donde se produce el encuentro. Tal noción implica que el teatro opera como un dispositivo que territorializa (resalta el carácter local del teatro como trabajo) y simultáneamente desterritorializa (podemos viajar a las islas de forma inmediata, simplemente con que un actor sitúe la acción allí). Al mismo tiempo señala una singular interrelación entre trabajo, metáfora y pérdida.

Si el teatro efectivamente funciona como acontecimiento, se trata de un fenómeno que se desarrolla durante un momento finito y que se pierde al momento en que concluye. Como trabajo reporta entonces una respiración singular, única, que se renueva y se pierde en cada función, en un ciclo que es a su vez infinito pero también único. De este modo, la memoria del teatro implica esa tensión constante entre lo que se pierde y lo que regresa constantemente, una memoria de cómo los cuerpos han vuelto sobre los hechos de la Guerra de Malvinas.

Esto redimensiona el potencial metafórico del teatro en tanto es el cuerpo, en su presencia y su trabajo en tiempo real, el que permite producir no solo goce estético sino también modos de pensamiento específicos (Rozik, 2014). A la manera de lo planteado por el dramaturgo Mauricio Kartun (2010), el teatro puede pensar desde sus características particulares y producir una acción que le es patrimonio exclusivo y podemos englobar bajo el término (siguiendo el recurso del reomodo) de “teatrar”. Así, el cuerpo propone una forma de pensar que se plantea de forma directa, convivial, no mediada por la tecnología, que interviene desde la tensión no resuelta, irresoluble, entre su presencia (territorial) y su ausencia (cuando vemos a un personaje solemos olvidar que está el actor allí, pero al mismo tiempo remitimos a tiempos y espacios diferentes).

Por otra parte, no solo debemos considerar la presencia del actor como productor de poíesis y de memoria corporal, sino también al espectador. Muchas veces se ha hablado del espectador como el receptor de un mensaje, sin embargo, en las últimas décadas se ha debatido tal idea y (como veremos en un momento) hoy se acepta que el espectador posee un rol activo, muchas veces silencioso pero constante y determinante. Siguiendo estas ideas, entonces es posible pensar cómo el espectador percibe la escena y las referencias a la historia pero no lo hace de forma únicamente racional. Por el contrario, a la manera del actor, su trabajo está mediado por el cuerpo y esto repercute en un trabajo sensorial, también en tiempo real, que reacciona de acuerdo a las exigencias de la escena pero también a los saberes y competencias personales.

De forma simultánea, la memoria en el teatro se conecta con diversas memorias que establecen relaciones diferentes a las que podría hallar un historiador. Si el teatro es un espacio de espectros donde el espectador vuelve a ver cosas que ya vio antes (Carlson, 2001), constituye un “espacio de la memoria” (Nora, 1988) donde se anudan diferentes perspectivas. Así el teatro reenvía no solo a los hechos históricos sino que los conecta con saberes particulares de su propia producción, como otros espectáculos que hayamos visto sobre Malvinas; otros espectáculos que hayamos presenciado en esa misma sala a la que estamos asistiendo; películas donde vimos al protagonista, etcétera.

Al tener en consideración todos estos aspectos, las representaciones teatrales, aquellas que proponen un modo particular de producir apropiaciones simbólicas desde el cuerpo en convivio, ofrecen herramientas para la articulación de una “soberanía cultural” (Pagés Larraya, 1978) específica. Aunque de manera poco visible para un público masivo, el teatro traza secretamente un corpus complejo, rico, que ha interrogado y que continúa interrogando los hechos de la historia y que no solo los reproduce sino que los re-produce, los selecciona, los imagina y los interviene. Si como observa Martín Kohan (1999), la literatura (aunque podríamos decir todas las artes) tiene el potencial de hablar desde lugares desde la historia no puede debido a que no tiene las exigencias del conocimiento fáctico, el teatro abre una perspectiva singular que ha indagado desde los cuerpos y su respiración y que ha aportado un caudal enorme para pensar la Guerra de Malvinas pero también las ideas que están detrás de los hechos históricos.

El teatro de la guerra: algunas observaciones de conjunto

Uno de los grandes desafíos a la hora de indagar el “teatro de la guerra” responde a esa presencia silenciosa, en apariencia fantasmal, que ha tenido el teatro durante la mayor parte de los cuarenta años de posguerra. Cuando inicié mi investigación una observación común por parte de otros investigadores e incluso otros artistas que trabajaron sobre Malvinas era que “no hay tantas” obras para estudiar. Sin embargo, al momento de completar el presente trabajo cuento con un listado de más de 140 textos dramáticos y espectáculos que remiten a la Guerra de Malvinas de forma directa y tematologizan sus causas, efectos y consecuencias.³ Dicho listado posee una perspectiva federal, en tanto releva de la forma más exhaustiva que puedo materiales de diferentes partes de la Argentina, y abarca desde prácticamente 1982, cuando se estrena *El Señor Brecht en el Salón Dorado*, de Abelardo Castillo, hasta la actualidad.

Un corpus tan numeroso sin duda plantea nuevos desafíos, en especial desde la perspectiva analítica y de conjunto. Sin embargo, tal como propuse en torno a las observaciones sobre Malvinas como hecho histórico, es posible pensar “lo uno y lo diverso” (Guillén, 1984), tomar un sentido

³ Remito al listado más completo publicado hasta el momento. Véase R. Dubatti, 2022.



inductivo que privilegie aquello que aparece en las obras para luego proponer interpretaciones más ambiciosas que remitan a partir de lo que hay.⁴ En sintonía con esto, si algo marca transversalmente al corpus mencionado es su notoria diversidad, la enorme cantidad de imágenes que aparecen en las obras y los sentidos que abre cada espectáculo.

A pesar del número de obras

Bibliografía

4 En mi tesis realizo el análisis sistemático de 15 textos dramáticos y espectáculos correspondientes al período que comprende entre 1982 y 2007, todos interrogados desde una serie de preguntas comunes vinculadas a cinco patas básicas: génesis del espectáculo, historia de la pieza, procedimientos escénicos, imágenes y semántica.