

Los dramaturgos de las primeras representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) en el teatro argentino: El fusil de madera (1983) de Duilio Lanzoni

DUBATTI, Ricardo / CONICET / UBA, IAE - ricardo.dubatti@gmail.com

Eje: Teatro y Memoria Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Memoria – Teatro Comparado – Guerra de Malvinas – Teatro Perdido – Representaciones

Resumen

Pensar la Guerra de Malvinas (1982) hoy en día resulta complejo. A 35 años del enfrentamiento, es conflictivo formular una lectura histórica orgánica. Como observa Rosana Guber, esto se debe a que la guerra representa un punto de quiebre tanto para la sociedad como para la Junta Militar (2001). A su vez, los efectos y resultados de la guerra se mantienen vigentes. Como fenómenos pertenecientes a la cultura viviente, teatro y memoria responden a coordenadas socioculturales específicas. El teatro configura metáforas epistemológicas (Eco, 1985) y *representaciones* que permiten re-apropiarse de aquello que aparece como conflictivo (Chartier, 1992). El teatro puede así hablar de lo no “decible” (Mancuso, 2010) debido a su potencial de “vehículo” que activa “los trabajos de la memoria” (Jelin, 2002). En el presente artículo examinaremos el caso de uno de los autores que escriben sobre la guerra durante los primeros años de la Posguerra. No obstante, se trata de una obra perdida: *El fusil de madera* (1983) de Duilio Lanzoni. Reconstruiremos algunos de sus rasgos fundamentales a partir de la voz de su propio autor y del único fragmento que se conserva.

Presentación

En el marco de la investigación que realizamos¹, los textos dramáticos argentinos producidos durante los últimos treinta y cinco años son un terreno de estudio de gran valor. Su relevancia radica en su potencia multiplicadora de lecturas sobre el presente y el pasado reciente. La Postdictadura -iniciada en 1983- representa una etapa cultural novedosa dentro de la historia de

1 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”.

la Argentina.² El prefijo “post-” habilita una doble lectura. Por un lado, “lo que viene después” de la dictadura. Por el otro, lo que ocurre “como consecuencia de”. Desde esta doble perspectiva, los procesos de violencia institucional sistematizados por la dictadura cívico-militar (1976-1983) se manifiestan presentes. De manera análoga a lo que observa Giorgio Agamben sobre Auschwitz y los campos de concentración, la violencia institucional se encuentra presente en la actualidad debido a que no ha dejado de acontecer (2000: 15). Estas marcas son determinantes en la Postdictadura, especialmente en la producción de una memoria colectiva que toma por objetivo retomar los acontecimientos traumáticos del pasado para garantizar que no vuelvan a repetirse.

La Guerra de Malvinas, conflicto bélico ocurrido entre Reino Unido y Argentina entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, posee un peso particular. Como se observa en un manual reciente: “La derrota en ese conflicto fue uno de los hechos que precipitó la salida del poder por parte del proceso de Reorganización Nacional, y abrió el espacio para la transición a la democracia (Ministerio de Educación de la Nación, 2009: 14). Como observa Rosana Guber, esto se debe a que representa un punto de quiebre tanto para la sociedad como para la Junta Militar (2001: 126). Al mismo tiempo, los efectos y resultados de la guerra se mantienen vigentes. Especialmente en cuanto a las pérdidas humanas y la compleja reinserción sufridos por gran parte del cuerpo de combatientes (Lorenz, 2014). Como observa el manual antes citado, “el promedio de edad del 70% de los combatientes en las islas fue de entre 18 y 20 años” (2009: 16). Del mismo modo que podemos pensar la Postdictadura a partir del prefijo “Post-”, es posible identificar como Posguerra todos aquellos fenómenos que se desprenden de la guerra y que se mantienen en vigencia en la actualidad. Han pasado 35 años de la guerra, pero aún es conflictivo configurar una historia orgánica de la guerra. Carlos Gamerro sugiere en este aspecto un paralelismo entre Malvinas y el test de Rorschach³, donde las siluetas de las islas son interpretadas de acuerdo a cada individuo debido a la ambigüedad y la multiplicidad de lecturas que permiten (2002). Como fenómenos pertenecientes a la cultura viviente, teatro y memoria responden a coordenadas socioculturales específicas y se encuentran en constante fluctuación. Como “medio imaginístico

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

3 El test fue diseñado por el psicoanalista suizo Hermann Rorschach (1884-1922). Consiste en 10 láminas con manchas de tinta simétricas bilateralmente. Se lo emplea para examinar la personalidad de los pacientes, debido a que es un test proyectivo, es decir, individual y subjetivo. Comienza a circular en 1921.

específico” (Rozik, 2014: 13), el teatro emplea el cuerpo del actor para imprimir imágenes donde se desvía la referencialidad. Por lo tanto, puede configurar metáforas epistemológicas (Eco, 1985) que traen acontecimientos de la historia reciente al presente, pero que posibilitan la producción de reflexiones novedosas o divergentes. Es debido a esto que el teatro en la Postdictadura se transforma en un territorio rico para la concepción de *representaciones* que permiten re-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 reciente.⁴

Al trabajar a partir de la noción de representación que utilizamos, la multiplicidad de perspectivas permite configurar una mirada múltiple sobre la Guerra de Malvinas. Cada mirada aporta un nuevo ángulo posible y posee un valor particular, debido a que cada texto dramático representa un fenómeno *radicante* (Bourriaud, 2009), es decir, cada texto se encuentra fuertemente atravesado por el contexto territorial en el que se forma.

En el presente artículo examinaremos el caso de uno de los autores que escriben sobre la guerra durante los primeros años de la Posguerra. No obstante, se trata de una obra perdida: *El fusil de madera* (1983) de Duilio Lanzoni⁵, teatrista nacido en San Carlos de Bolívar y formado en Tandil, ciudades pertenecientes a la provincia de Buenos Aires. Si bien Lanzoni es un dramaturgo de extensa trayectoria, con más de 30 años de carrera y más de 35 espectáculos escritos⁶, trabaja fuera de la centralidad de la Ciudad de Buenos Aires y como suele ocurrir en esos casos, su visibilidad dentro del campo teatral argentino es baja. A continuación reconstruiremos algunos de los elementos fundamentales de la obra a partir de la voz de su

⁴ Para un listado cronológico de las piezas teatrales que, de diferentes formas, proponen representaciones de la guerra, véase nuestro trabajo “Prólogo: la guerra en el teatro, el teatro de la guerra”, presente en la antología *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (2017).

⁵ Duilio Olmes Lanzoni (1962, Bolívar, provincia de Buenos Aires) es actor, director, dramaturgo, cuentista, novelista y poeta. Es graduado en Dirección y Producción Teatral en la Universidad Nacional del Centro (Tandil, provincia de Buenos Aires). Se forma como actor con Roberto Dariens. Es director general del grupo Artecon desde 1982. Entre su vasta producción podemos mencionar: *Historias de irse, siempre* (1989), *Cuatro gatos locos* (1990), *Pampa del infierno* (1994), *La utopía es un malvón en una lata* (1999), *Los sitiadores* (2002), *Los perros del olvido* (2008), *La gangrena* (2011), *Los puentes quemados* (2015), entre otras.

⁶ Para un listado exhaustivo de espectáculos escritos y dirigidos, remitimos a su página web: <http://duiliolanzoni.blogspot.com.ar/>

propio autor. Emplearemos como base metodológica los estudios de Poética Comparada.⁷

Teatro perdido: *El fusil de madera*

Si bien se poseen materiales dispersos como fotografías, algunos comentarios y un breve monólogo reutilizado en un espectáculo de 1999, el texto se encuentra actualmente perdido.⁸ *El fusil de madera*⁹ es escrita por Duilio Lanzoni en 1983, pero es estrenada recién el 6 de abril de 1985 por el grupo Artecon. El grupo -cuyo nombre proviene de Arte Teatral Contemporáneo- se encuentra actualmente activo y fue creado el 16 de octubre de 1982 con el estreno de *Historia del Zoo*, de Edward Albee [1928-2016].¹⁰

Al ser un espectáculo breve que duraba alrededor de 22 minutos, *El fusil de madera* se realizaba en doble función dentro del programa *Obras por la paz* junto a *El gigante de Amapolas*, de J. B. Alberdi. La propuesta contaba con el auspicio de “Los 100 para seguir viviendo”, organización no gubernamental encabezada por el diputado socialista Simón Lázara [1943-2000].

El fusil de madera narra las diversas relaciones que se entablan entre un joven conscripto y sus familiares. En principio, estas relaciones se encuentran mediadas por las cartas. Comenta Lanzoni:

El argumento era la cronología de las reacciones promedio de la sociedad. El soldado se comunica por cartas con sus allegados: Novia, Amigo, Padre, Madre. Ellos le responden de la misma manera. La comunicación es tergiversada por el Sargento y el General. El soldado muere y las cartas varían el tono, condenando a los militares.

Aparecen condensadas de esta manera la manipulación de los medios por parte de las Tres

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

8 Los materiales expuestos a continuación son el resultado de una serie de entrevistas realizadas entre el 22 y el 25 de septiembre, vía email. Agradecemos al autor por su predisposición y generosidad a la hora de facilitar los materiales disponibles.

9 Se estrena en Bolívar. El elenco del estreno fue: Actores: Alfredo Valdez, Patricia Salaverría, Walter Álvarez, Horacio Coviella, Olga Bissio, Raul Herrera y Duilio Lanzoni. Dirección: Santos Vega.

10 De acuerdo con su página web en la actualidad cuenta “con un elenco de 25 actores, 3 directores y técnicos, además de talleres de iniciación al juego teatral para niños, adolescentes y adultos con más de 100 alumnos. Poseemos sala propia: EL TALLER, con capacidad para 150 personas [...] Además de las puestas propias que año a año se realizan nuestra sala alberga en cada temporada espectáculos de diversa índole”.

Fuerzas al mismo tiempo que las dificultades de comunicación que sufrieron los combatientes y sus familias. La mediación y su la intervención del poder es uno de los elementos fundamentales para Lanzoni ya desde la propia génesis del texto. El autor explicita sus motivaciones a la hora de escribir el texto:

Estuve un mes internado en el BIM [Batallón de Infantería de la Marina] 5 de Rio Grande¹¹ durante la guerra, problemas en un tendón de Aquiles, y -a falta de otra cosa- leía las cartas al soldado desconocido que se recibían. Me impresionó cómo estaban atravesadas en su mayoría por el discurso hegemónico del momento. Triunfalistas, chauvinistas, ignorantes de lo que es y significa una guerra. Eso traté de trasladar a su contenido y ese “ser hablados” atraviesa los textos de Padre, Amigo y Novia. No así a la Madre que es la única a la que le preocupa la salud y la edad de su hijo. Había poca conciencia de que teníamos 18 años. La acción escénica contradecía lo dicho en los textos, por los castigos a los que era sometido el colimba a manos del Sargento y el General.

La guerra aparece ineludiblemente como mediación en las relaciones, efecto que sufren numerosos ex combatientes al retornar al continente. Resuenan las ideas de Rosana Guber (2001), ya que sólo tras la muerte del joven las relaciones dejan de estar mediadas y los personajes pasan a dialogar directamente. Lanzoni señala:

Te diría que se acercaba más al realismo crítico de Brecht, aunque sin el recurso del distanciamiento. Despojada. Dos tarimas a fondo sobre laterales donde se ubicaban los personajes que no estaban en Malvinas, que eran iluminados por cenitales a medida que hablaban. Soldado, sargento y general a nivel escenario, centro. A la muerte del colimba todos bajaban de las tarimas y me rodeaban.

La guerra aparece como tragedia, como punto de quiebre, donde ya no es posible el retorno al estado previo de las viejas jerarquías -representadas por la mediación de la carta, pero también por el espacio escénico- debido a que las pérdidas ya no pueden ignorarse.

Es importante también remarcar el carácter alegórico que revisten los personajes desde la indeterminación de los nombres. Cada personaje encarna en sí una referencialidad condensada

11 El BIM 5 tuvo un rol protagónico en la batalla de Monte Tumbledown que transcurre entre el 13 y el 14 de junio. En ella el ejército británico sufre la mayor parte de sus bajas durante la guerra, no sólo en cuanto a tropas, sino también a vehículos de combate.

donde se construye una síntesis de rasgos sociales más o menos habituales. Esto permite focalizar sobre las relaciones y sobre una lectura que enfatiza más lo colectivo que lo particular. Tómese por ejemplo el caso de la Madre, quien protege a su hijo porque es la única que realmente ve que se trata de un chico de menos de 21 años.

La experiencia de la guerra era cercana para Lanzoni, quien tenía 21 años cuando escribe el texto y que también interpretaba al conscripto que finalmente muere en la obra. Señala el autor:

Soy un ex conscripto de la Clase 62. Infante de Marina, para colmo. Si bien no entré en combate, estuve movilizado desde febrero del 81 con los aprestos que -nosotros suponíamos- nos preparaban a un enfrentamiento con Chile. Durante los 6 meses que estuve sin venir a mi casa no paré de escribir, pero recién cuando estaba retomando mis estudios en Tandil me decidí a hacer de mis recuerdos una obra de teatro. Fue la primera que escribí y la que más me costó, a pesar de que solo duraba 22 minutos. El tema Malvinas y sobre todo, mis compañeros, era una necesidad.

Luego agrega:

Lo personal está presente pero sobre todo el asombro ante la respuesta de gran parte del colectivo social de la época. Para nosotros era incomprensible la plaza llena de Galtieri. De hecho, nos fuimos entre incomprensibles aplausos y volvimos escondidos. En mi primer franco tras Malvinas me hicieron salir “de civil”, como a todos, para evitar que la gente nos dijera algo o nos agrediera. Esa contradicción es la que trato de poner de manifiesto.

La obra responde a una necesidad de contar lo vivenciado, pero también a poner en tela de juicio el accionar y las problemáticas de la guerra, al tiempo que se interroga por la fuerte impresión de ver el apoyo masivo a un gobierno de facto.

Con las herramientas que tenía en el momento la idea era confrontar abiertamente a un gran sector social que aún en ese entonces justificaba lo sucedido (32 años después no hemos avanzado mucho, según se ve). Cuestionamiento y concientización eran las ideas predominantes y además, la valorización de los colimbas que participamos, sin comerla ni beberla, y que -al momento de escribirla [1983] y aún de ser llevada a escena [1985]-, éramos ignorados tanto en las consecuencias físicas como en las psicológicas.

La propuesta que realizaban desde el teatro tenía como objetivo combatir lo que, poco

tiempo después de la guerra, era llamado “desmalvinización” por el politólogo Alain Rouquié en la revista *Humor*. Esto es, la instauración de un relato social que implicaba una toma de distancia de la guerra con el fin de evitar que cualquier reivindicación del conflicto bélico sea asociado a una reivindicación de la dictadura cívico-militar que lo impulsó. En dicho movimiento, los medios de comunicación y la sociedad dejaban de referirse a Malvinas y colocaban a la guerra y sus efectos como un tabú que de una u otra manera no podía o no debía ser discutido (Lorenz, 2012).

Con respecto a la recepción Lanzoni comenta:

Hace 32 años mi idea de la recepción espectacular era, más que embrionaria, tirando a nula. Más que intelectual, arriesgo una respuesta fenomenológica. Las devoluciones de la gente estaban teñidas de mucha emoción. Malvinas estaba ahí nomás. El hecho de que tocáramos el tema sorprendía. La única constatación que puedo hacer me remite a aquellos que la vieron y aún hoy recuerdan que vieron una obra sobre Malvinas, con todas las desviaciones que produce la memoria.

El monólogo del soldado: un fragmento

A continuación incorporamos el único texto que se conserva de la obra, reutilizado para el espectáculo *Palabras para mi pueblo*, estrenado en 1999. Se trata del monólogo que hacía el soldado.

SOLDADO: (*Con un imaginario fusil.*) ¿Sabés? Tengo hambre y frío y miedo y tal vez me esté volviendo un poco loco. Y lo único que tengo sos vos. "Soldado, recuerde que aquí adentro su novia es el fusil". ¿Pero vos me sacás algo de mi hambre, de mi frío, de mi bronca? ¡Qué mierda! ¿Sabés lo que me sacás vos? Las ilusiones, las ganas de vivir, la libertad, nos obligás a la muerte cuando apenas conocemos a la vida. Y todo en nombre de qué: ¿Del honor? ¿De la patria? ¿De un pedazo de tierra? Ojalá... Si todo es en nombre de la ambición, de las ganas de perpetuarse en el poder de los grises amanuenses de siempre... ¿Vos me servís para estudiar...? Tengo hambre, ¿sabés? ¿Me podés explicar qué carajo estoy haciendo yo acá? ¿Quién me mandó? Si yo no quiero morir, ni quiero matar... Nunca nos dejaron pensar. ¿Con qué derecho nos exponen a morir...? ¡Hijos de puta, son todos unos hijos de puta...! ¡Subordinación y valor! Todo es para nosotros, total somos los que

no comemos, los que los cuidamos, los que nos morimos... El soldadito al pozo de zorro, ellos bien calentitos en lindas casitas dando órdenes. Hijos de puta... ¡Viva la juventud! ¡Los dueños del futuro!

Los días eran tan cortos y la distancia era tan grande... Con un solo fósforo se encendían tantos cigarrillos. ¡Yo prendía y le daba mi pucho a un compañero y este a otro y así...! ¡Qué lejos que está mi pueblo!¹²

Vemos en este fragmento la preocupación del autor por enfatizar la relación entre juventud y futuro. El soldado aparece no como un “chico de la guerra”, sino más bien como una voz que cuestiona las jerarquías. El enemigo no parece ser externo sino más bien interno. La guerra es concebida como un territorio de excepcionalidad, donde los tabúes de la vida cotidiana -la violencia física, matar, robar- se transforman en moneda corriente, potenciados por la imposición de rangos y las condiciones extremas de supervivencia. El cuestionamiento a la institución militar aparece reforzado por los tópicos de la falta de comida y las condiciones desfavorables para combatir una guerra en un terreno hostil durante el invierno. Los valores simbólicos -“honor”, “patria”, “tierra”, “valor y subordinación”- son vistos como motivaciones vacías ante el sufrimiento y el dolor.

El fusil, imaginario pero al mismo tiempo de madera, deviene en síntesis de sentido. En el monólogo es reproducida una frase recurrente en diversos testimonios -enunciada en este caso como “[s]oldado, recuerde que aquí adentro su novia es el fusil”-, vinculada a la inminencia del combate y a la necesidad de tenerlo siempre observado y preparado, donde resuenan la iniciación sexual y la presencia heteronormativa de la novia como posesión. Juventud y guerra aparecen atravesados entonces desde el título: “El fusil de madera” de la obra refiere al armamento obsoleto que muchos combatientes tuvieron que emplear en el campo de batalla, pero simultáneamente puede interpretarse en esta relación con la juventud. Si bien no son “chicos”, estos soldados son niños, la mayoría menores de 21 años, que se ven introducidos en la guerra por imposiciones que son fundamentalmente ajenas y que están atravesadas por intereses del poder. *El fusil de madera*, como obra, buscaba producir un cuestionamiento sobre el silencio que implicaba “desmalvinizar” al tiempo que busca reivindicar la valentía de los jóvenes que estuvieron en la batalla.

Conclusión

12 En la entrevista que realizamos, el autor señala que el párrafo que se encuentra separado posiblemente sea un agregado de 1999.

El fusil de madera, en esta primera aproximación que hemos podido construir a partir de los testimonios de su autor y del único fragmento que se conversa por el momento, se manifiesta como una obra con características de la Posguerra inmediata, donde se pone el énfasis en la preocupación por estimular al público, por evitar que el silencio le niegue el reconocimiento a los ex combatientes y a los caídos en la guerra. En tiempos donde la frase “el silencio es salud” aún resonaba con fuerza, la posibilidad de hablar abría desde la escena una mirada diversa, potente, rica en memoria. La posibilidad de relevar los textos teatrales de diversas cartografías y nombres, ya sea que poseen una alta o baja visibilidad, permiten comprender desde una perspectiva ampliada un acontecimiento traumático de la historia reciente.

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia, Pre-Textos.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.
- _____ (2012a). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos.
- _____ (2012b). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Atuel.
- _____ (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, R. (2017). “Prólogo: la guerra en el teatro, el teatro de la guerra”. En Ricardo Dubatti (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Gamerro, C. “Tras un manto de neblina”. En suplemento Radar de *Página 12*, 16 de junio, 2002. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-228-2002-06-17.html>
- Guber, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires, FCE.

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diversos. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.

Lorenz, F. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires, Edhasa.

_____ (2014). *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas*. Buenos Aires, Paidós.

Mancuso, H. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires, Editorial SB.

Ministerio de Educación de la Nación (2009). *Pensar Malvinas. Una selección de fuentes documentales, testimoniales, ficcionales y fotográficas para trabajar en el aula*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación.

Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires, Editorial Colihue.