

# **Cuerpo y grotesco en las representaciones de la Guerra de Malvinas: Carne de juguete (2015), de Gustavo Guirado**

DUBATTI, Ricardo / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo / CONICET / UADER – ricardo.dubatti@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: representación – convivio – historia

## **Resumen**

Es un lugar común entre los investigadores de la Guerra de Malvinas en la cultura la aseveración de que no es posible hacer humor con los hechos del conflicto y su narración. No obstante, al examinar diferentes casos particulares en el desarrollo de la Posguerra, hallamos una variedad de recursos y de enfoques posibles para la risa. A su vez, en el caso particular del teatro, resulta sugestivo que el grotesco tienda a acompañar el humor de manera recurrente, hecho que resalta la presencia de los cuerpos en la escena. Si bien no es posible simplemente definir de forma tajante la noción de grotesco, es posible destacar por lo menos dos vertientes, una humanista (Victor Hugo, 1969) y otra simbolista (Connelly, 2016), que presentan formas diferentes de pensar el régimen de experiencia cotidiana. En la presente ponencia propongo un acercamiento a estos ejes a partir de un caso específico, *Carne de juguete* (2015, Rosario, provincia de Santa Fe), de Gustavo Guirado. A través de esta pieza es posible observar cómo no solo es posible reírse a partir de los sucesos de la Guerra de Malvinas sino también cómo transformarlos en apropiaciones que invitan al espectador a enriquecer la reflexión, entendida como acto de “volver sobre”.

## **Presentación**

Existe un lugar común que tiende a atravesar los comentarios en torno a la Guerra de Malvinas y sus representaciones culturales: se suele asegurar que no es *posible* hacer humor en la narración de los hechos del conflicto con el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte. Sin importar qué disciplinas se examinen, este parece ser un saber absoluto, prácticamente auto-evidente, por lo que en todos los casos lo cómico, lo humorístico y la risa serían por entero incompatibles con la narración de los sucesos históricos.

Sin embargo, al observar los casos de estudio en su singularidad, el “detalle del detalle del detalle” –en palabras de Peter Brook– revela una fuerte inconsistencia en torno a esta afirmación.

En *El país de la guerra* (2014), Martín Kohan destaca que el acto fundacional de las representaciones de la Guerra de Malvinas es *Los pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill, novela publicada en 1983, pero escrita durante la guerra en 1982. Se trata de un relato que traza una interpretación anti-épica, que toma los elementos de la épica bélica clásica –pero también de la épica nacional argentina– y los invierte, los disloca con el fin de narrar en clave de farsa los basamentos simbólicos de la batalla. Algo similar ocurre en otro de los textos más icónicos del corpus malvinero, *Las Islas* (1998), de Carlos Gamerro. Allí las peripecias de un hacker/excombatiente experimentan un devenir similar, donde las imágenes de los testimonios y de los saberes de la guerra son, precisamente, *hackeados*, re-leídos desde una perspectiva humorística.

En el campo del teatro, aunque con una visibilidad marcadamente menor, es posible atender diferentes textos dramáticos y espectáculos que invitan a la risa desde diversas ópticas y recursos. Tómese, por ejemplo, la anamorfosis en *Casino. Esto es una guerra* (1997), de Javier Daulte, donde la evocación del pasado se traduce en una institución militar de pesadilla, obsesionada con el ceremonial y el homoerotismo; el simbolismo jeroglífico de *Bar Ada* (1993), de Jorge Leyes, donde una mujer de tamaño descomunal invita a ex soldados a su bar en medio del desierto patagónico y los devora; la cruda parodización de la historia argentina en *El sur y después* (1987), de Roberto “Tito” Cossa; la ácida conexión de la guerra con los negocios del fútbol y su existimo en *Kamikaze* (2002), de Luis Sáez; los testimonios ficcionales de soldados en *Laureles* (1983), de Teatro Rambla, o *Malvinas. La historia que no se olvida* (2012), del excombatiente Sergio Ferreyra; o las adaptaciones como *Las Islas* (2012), por Alejandro Tantanian y Gamerro, o *La guerra del gallo* (2012), de Juan Guinot, por nombrar tan solo algunas obras.

En todos los casos comentados, el humor aparece respaldado por un aliado, a saber, el grotesco. De allí una primera hipótesis: en el teatro, casi todos los momentos humorísticos que se presentan en torno a Malvinas apuntan a resaltar las tensiones inherentes entre risa y cuerpo, entre lo elevado y lo feo, entre lo certero y lo excéntrico. En esta ponencia quisiera ofrecer una serie de observaciones en torno a *Carne de juguete*, de Gustavo Guirado, espectáculo que también debe ser leído dentro de las coordenadas de humor, grotesco y Malvinas. A través de su análisis es posible atender algunos de los procedimientos que sugieren esta conexión entre reír y sufrir.

### › **Teatro, humor y grotesco: algunas coordenadas de lectura**

Humor y grotesco tienden a encarnar un cierto riesgo teórico, en tanto ambas nociones se utilizan de manera recurrente y con sentidos diversos pero que rara vez se intentan definir de modo preciso. En este caso trataré de aproximarlas a un dispositivo particular para representaciones, articulado en torno al convivio teatral.

El teatro es un fenómeno de la cultura viviente y ocurre en una encrucijada única: la coincidencia circunstancial entre convivio y por lo menos dos formas de poíesis, correspondientes al actor y al espectador. No se trata únicamente de estar en un espacio compartido sino de dar un salto ontológico que territorializa y desterritorializa en un mismo movimiento, que produce un modo de pensamiento específico desde unas coordenadas dadas (Rozik, 2014), pero que también permite viajar a territorios cercanos o lejanos, conocidos o desconocidos, reales o ficcionales. El teatro es zona de experiencia y de subjetivación, estímulo para un saber que se produce desde el cuerpo y a través del cuerpo, no solo del actor sino también del espectador (J. Dubatti, 2020). Tal definición plantea un modelo de representación articulado en torno al convivio, es decir, a un fenómeno que acontece en los cuerpos, en tiempo real, y que se pierde tras un fugaz instante de duración. Desde esta óptica, las representaciones teatrales son apropiaciones que se producen desde la reflexión corporal en un aquí y ahora, y que se construyen –y reconstruyen– en un marco que subraya la fragilidad y la inmediatez del proceso de poíesis. Mientras otras disciplinas pueden tomar provecho de desarrollos tecnológicos que aproximan la representación a una concepción de producto o resultado –como pasa con el libro o el registro audiovisual–, el convivio sugiere una constante reelaboración. Así, como afirma Sergio Blanco (2022), en el teatro es posible ser y no ser al mismo tiempo, en tanto es un ámbito donde se exagera la potencia de *poder ser* del arte.

Tal “poder ser” sugiere una puesta en tensión entre territorialización y desterritorialización y una evidencia: la representación no es solo lo que se dice sino también cómo se dice y en dónde, a quién, desde qué concepción de mundo, etc. Implica relevar la geolocalización de las prácticas, problematizarlas como formas de producción de un pensamiento situado. El cuerpo afectado carga dos elementos que invitan a pensar la recurrencia de humor y grotesco: una representación consiste en una cosa que reemplaza a otra por semejanza, aunque nunca confundida, hecho que remite siempre a una distancia; a su vez, el cuerpo afectado es un cruce de opuestos, donde lo real entra en tensión con la materia oscura que le permite ser, es decir, lo poético.

Imposible como monólogo interior, la risa implica siempre un cuerpo-caja de resonancia e invita a sopesar una distancia, con su subsecuente resolución (o no), en tanto “instala un espacio de fricción” (J. Dubatti, 2009: 253). Tal fricción remite a la distinción que realiza Cristian Palacios (2012: 169-192) entre lo cómico y lo humorístico. El primero consiste en un modo de decir que reafirma, que parte de una constatación del mundo, previa, y termina por afianzarla luego del efecto de la risa. En contraste, el segundo modo de decir actúa por cuestionamiento, que socava algo que se da por sobreentendido o compartido, tras la risa. En ambos casos ese decir se distancia de “lo serio”, asumido no solo como aquello que se sugiere como estable o estabilizador en la comunicación discursiva sino también como la garantía de dicha transmisibilidad.

Como se dijo, el acto de reír propone una distancia que luego se redimensiona de acuerdo al desafío –o refuerzo– que impone a la norma social imperante. Si bien en este punto surge el problema de cómo

identificar los límites de dichas normas –el llamado “mal gusto” se traduce en la lectura de tal límite y el traspaso de sus fronteras, ya sea de forma voluntaria o involuntaria–, la risa siempre está tanteando los límites y proponiendo un ejercicio de reflexión, entendida como “volver sobre” esas fronteras. La resolución o no de dicho choque contra lo socialmente estable reporta entonces una herramienta valiosa para sopesar la influencia de lo grotesco, noción que también indaga los bordes entre lo aceptado y lo no aceptado.

Resulta claro hoy en día que no podemos asumir un único sentido de lo grotesco (Connelly, 2016), así como no podemos afirmar que haya un único modo de hacer reír. Es posible, sin embargo, seguir dos tendencias teóricas básicas en torno a la noción de grotesco, que reenvían a dos modos de leer o, mejor aún, a dos formas de mirar. Por un lado, un grotesco de una tendencia que podríamos llamar “humanista”, cuyo hito basal se halla en las definiciones de Victor Hugo en su célebre “Prefacio a Cromwell” (1969; originalmente de 1827). Por el otro, un grotesco marcado por lo simbólico, en particular a partir de las afirmaciones que ofrece Frances S. Connelly en su “Introducción” a *Grotesco y arte moderno* (2016; original de 2003).

Victor Hugo (1969) parte de la literatura y el teatro y plantea una serie de recursos que definen su interpretación de lo grotesco: 1) la armonía de los opuestos; 2) la crítica social; 3) la articulación de una poética subjetiva; y 4) el uso de la violencia contra la norma. De este modo, piensa un grotesco que opera como sistema de relaciones, que cruza elementos disonantes que forman parte de una misma esencia que compone al mundo retratado. Esto se replica no solo en una lectura no empática de la sociedad sino también en una re-lectura *necesaria*: una vez que se ve, ya no puede obviarse. Por último, pero no por ello menos significativo, la violencia a la norma social destaca y subraya el carácter trastocado del mundo. Tal interpretación revela entonces otro aspecto clave para Victor Hugo: hay un régimen de experiencia preexistente, que es el que se va a evidenciar como trastornado, violento y/o cruel ante los ojos de un lector/espectador que reconoce esos rasgos y/o que potencialmente puede cambiar de perspectiva.

En contraste, Connelly (2016) delinea un enfoque diferente, que parte de las artes plásticas en tiempos más recientes, pero que no por ello rechaza las definiciones presentadas hasta ahora. Su óptica responde menos a una taxonomía que a un modo de hacer, con tres “procesos” clave: 1) la combinación de cosas distintas con el objeto de desafiar “las realidades” (24); 2) las imágenes producto de la descomposición o deformación; y 3) lo metamórfico. Cabe señalar que tales recursos “no son exclusivos unos de otros y su espectro expresivo va de lo maravilloso a lo monstruoso y de ahí a lo ridículo” (24). A su vez, Connelly destaca su nexo con el juego, desde la cuál es posible poner en crisis lo dado por real. Es significativo entonces que la concepción de mundo que aparece implícita excede –aunque contempla– el régimen de experiencia cotidiano y provee un grotesco que se elabora desde lo imaginario y/o lo simbólico.

Tales tendencias del grotesco humano y el grotesco simbólico abren entonces un sendero por el que va a caminar la poética de *Carne de juguete*, dando uso a recursos de ambas vertientes como medio para hablar

sobre la Guerra de Malvinas. Para ello el cuerpo va a ocupar un doble rol: como elemento central de la poética pero también como campo de batalla en el espectador.

### › **Los cuerpos como guerras**

*Carne de juguete* se estrena el 8 de julio de 2015 en el Espacio Lavardén, de la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe. Su acción transcurre en un galpón que se ha puesto en venta. Allí se reúnen Sandra y el Padre. Entre cajas llenas de recuerdos, juguetes y ropas, pero también de galletitas vencidas, ambos intentan determinar qué se queda y qué se va, qué se puede tirar. Sin embargo, tras la puesta en funcionamiento de diversos juguetes –nunca explicada durante la pieza– aparecen dos espectros: el Hijo, que se llama Juan Carlos y estuvo en la Guerra de Malvinas, y su Madre. La obra se desarrolla entonces en el despliegue de situaciones, recuerdos, sensaciones e impresiones que han quedado flotando en las vidas de esta (casi) familia atravesada por la guerra.

Prácticamente desde el momento en que aparecen los espectros se aprecia que la obra explora la Guerra de Malvinas y sus efectos desde el cuerpo, literal pero también metafóricamente. La primera aparición de la Madre ocurre con ella desnuda primero y masturbándose con una caja luego. Su experiencia de vida y de muerte, al igual que la de su hijo, está signada por la relación con el dolor y la carencia. Ya aparece entonces un primer cruce o combinatoria de elementos dispares, contrastantes o contradictorios: estamos ante *espectros corporalizados*, que vivieron sintiendo, que murieron sintiendo y que, de alguna manera, parecen seguir *vivenciando* las experiencias inscriptas en sus cuerpos. La mirada está puesta sobre esos cuerpos que desafían lo fantasmático (¿Son imaginarios? ¿Son reales?) y que sirven para tratar de comprender cómo es posible vivir una guerra.

Madre e Hijo han vivido experiencias de dolor y sufrimiento que parecen replicarse por cierto efecto de contigüidad. Guerra y enfermedad se revelan como sucesos que marcan la vida y lo hacen desde la destrucción literal del cuerpo, desde un exceso de sentir que, paradójicamente, el ser humano no está preparado para sobrepasar, aunque sí para sobrellevar hasta las últimas consecuencias. Guerra y enfermedad se revelan cruzados como experiencias que se viven desde el cuerpo, pero también como acontecimientos lentos, que implican la espera y el desgaste. El hijo espera en Malvinas y pasa hambre, aguarda noticias desde el frente; la Madre está en el hospital y vuelve a sentir su cuerpo, aguarda novedades del médico.

Sin embargo, la “descomposición” gradual de la Madre contrasta con la “desfiguración” del hijo. La muerte del Hijo pisando una mina explosiva al ir a buscar comida para compartir con sus compañeros de pelotón enfatiza que él no fue comido por peces ni lombrices, como le preocupa a la Madre al comienzo de la pieza. Ella tampoco, en tanto tuvo un cáncer y fue posteriormente cremada. A pesar de esta diferencia –que, nuevamente, coloca los cuerpos al frente–, en ambos aparece la resonancia –casi literal– de los procesos que

propone Connelly. No obstante esto, sus cuerpos en escena están enteros y funcionando, contraste que nuevamente reenvía a pensar ese misterioso y contradictorio juguete que compone el ser humano, vivo pero simultáneamente inanimado, deseante pero confuso, preciso pero frágil.

A pesar del valor simbólico otorgado a lo escatológico tanto en la recurrencia exagerada de las imágenes corporales como en la presencia de lo vinculado al trasmundo, *Carne de juguete* sitúa la acción en un ámbito mundano. Esto es esencial para resaltar que lo que ocurre en escena tiene una conexión concreta con el régimen de experiencia cotidiano y para articular así desde estos cuerpos una crítica social a lo Victor Hugo, un cuestionamiento a “las realidades” que están detrás de esos espectros teatrales. Así, la pieza desafía los valores de la guerra ya desde un primer acercamiento, pero no por la guerra en sí misma sino por sus efectos en los soldados y sus familias. No se pone en tela de juicio la guerra como trabajo humano o como ámbito donde el dar muerte o morir son aceptados, sino que se pone en entredicho el consenso que la hace posible. Para ello Guirado recurre a la estructura familiar como microcosmos de la sociedad argentina durante la guerra y la posguerra. Por un lado, la familia que aparece en escena marca una multiplicidad de ángulos que hacen a una misma experiencia (en un momento volveré sobre esto). Al mismo tiempo, la Guerra de Malvinas destruye a esta familia porque la deja marcada, interrumpe su presente pero también actúa sobre su futuro, en tanto evita la unión de Sandra y Juan Carlos. De este modo, la presencia de Sandra abre la estructura familiar e introduce la continuidad de la Guerra en la Posguerra, en tanto ella ha intentado seguir adelante, aunque con resultados que no son los esperados.

A través de estos cuatro personajes, Guirado trae a escena diferentes posicionamientos hacia la guerra, que coinciden con algunos de los modos de pensar durante el conflicto con el Reino Unido. De este modo, los personajes se desdoblan en figuras que retoman posturas extraídas del régimen de experiencia de su época: el padre representa el apoyo a la guerra y sus valores; la madre intenta ser una figura de contención aunque no por eso necesariamente se oponga al combate; Sandra es demasiado joven como para entender realmente lo que sabe (como ella misma destaca); Juan Carlos está en una situación ante la cual no puede hacer nada más que seguir hacia adelante. No obstante esta diversidad, la Guerra de Malvinas aparece con un tono predominantemente negativo, como situación que sobrepasa a los personajes y donde no parece haber valores positivos, aunque en algún momento quizás haya parecido que los había.

En este sentido es revelador que, hacia el final de la pieza, Sandra acuse explícitamente a la generación de los padres de Juan Carlos (y de alguna manera a los suyos propios, claro) de su acuerdo con la guerra. Al evocar las palabras del Padre en una fiesta para recaudar fondos para la guerra, afirma: “(*Violenta.*) Me acuerdo muy bien del discurso: ‘Estamos orgullosos de que nuestros hijos vayan a defender la patria’” (Guirado, 2017: 123). Sin embargo, cuando el Padre replica “¡Y si era cierto!”, Sandra retruca que “¡Eso era lo peor, que era cierto! No pude hacer otra cosa que vomitar, y mi vieja me daba té con yuyos porque

decía que me habían caído mal las empanadas” (123). Cuerpo y crítica social se reencuentran porque son parte de un mismo proceso.

Cabe observar en este juego que la posición del Padre es ambigua. Nunca el espectador podrá saber la situación en la que se encontraba en tanto ignoramos su contexto. No obstante, lo importante es la crítica que subyace en torno al consenso. Hay múltiples predicativas, pero es en la sumatoria de situaciones pequeñas que se termina por ir hacia esa tragedia que es abrazar la lógica del poderoso. La guerra no es un engaño, el Padre estaba convencido y Sandra lo sabía (porque no sería extraño que ella también *quisiera* creerlo). Por el contrario, se actúa en pos de esa lógica, voluntariamente, porque se cree en ello. La Guerra es posible por esa zona gris que la reviste de un carácter inevitable y que reenvía a algo que merodea en el galpón pero que no está allí sino por ausencia, presente en otro lado, afuera.

Si la Guerra no depende realmente de esta familia, ¿de quién podría depender? La ausencia de la figura del poderoso, de aquél que impulsa, que obliga, pero también del frente de batalla y del enemigo, se vuelve mucho más inquietante por su carácter anónimo pero al mismo tiempo no secreto. La falta de referencias específicas hacia el marco de la dictadura cívico-militar (lo más cercano serían las violaciones a los Derechos Humanos en las islas, a través de torturas) sugiere entonces una pregunta suspendida, que el espectador debe hacerse durante la obra pero que queda abierta: ¿Quién fue responsable? ¿Quién sabía? ¿Quién *podría* haber sabido?

La pieza se sitúa así dentro del corpus de poéticas de Malvinas que he denominado como poético-memorialistas (R. Dubatti, 2022). Guirado construye un dispositivo que articula una serie de estímulos y de imágenes, pero que no apunta a recordar de un modo unívoco, es decir, de una manera única o puntual. Por el contrario, cada espectador se ve invitado por esos huecos e interrogantes deliberadamente abiertos dentro del tejido de la poética para hacer el recorrido que considera posible desde su propia perspectiva, desde sus saberes particulares y de sus intuiciones. Así, la pieza no limita el sentido de la historia y la memoria ni el alcance poético del teatro, sino que los amplía, los problematiza desde su óptica singular y traspasa la guerra desde los cuerpos en escena a los cuerpos en la platea.

Es por ello que resulta sugestivo el cruce de ambas nociones de grotesco que propone la pieza. No se trata de una mirada que se limita a lo estrictamente realista o a lo simbolista sino que atraviesa a ambos desde la presencia de los cuerpos. *Carne de juguete* reúne ambos aspectos, el social y el imaginario, y los coloca en tensión para trazar una lectura que indaga desde el teatro y su singularidad, que toma consciencia desde la escena, que deviene en un campo de batalla de la memoria y del sentido político que le damos. La crítica social de la obra exige reconocer un vacío y actuar sobre él. ¿Cómo? A través de la reflexión en torno a la historia, “el volver sobre” los hechos, revelando matices y síntomas, confrontando aquello que se revela latente, pero silenciado.

### › ***A modo de cierre***

Lo irrisorio en la obra es entonces crucial porque posibilita que se exploren los límites de la temática y ampliarlos, pero sin llamar la atención. A través de la risa constante de la platea, la pieza construye una lectura que empieza siendo cómica, reforzando ideas ya presentes, y relativamente segura, pero que se desplaza poco a poco hacia lo humorístico, yendo cada vez más lejos y acompañando el proceso de revelación de qué le pasó a esa familia. De este modo, la risa suaviza la presencia de ambas lentes del grotesco y, bajo la apariencia de lo inocuo, permite al espectador realizar un movimiento sutil que lo acerca de forma gradual a una lectura, desde el cuerpo y a través del cuerpo, profundamente crítica de los hechos de la Guerra de Malvinas.

Reírse no es banalizar el dolor en el caso de *Carne de juguete*. Es abrirlo al cuerpo, llevarlo desde el mundo de los espectros teatrales y proponerle al espectador que reconozca ese mundo simultáneamente real e imaginario, grotesco, pero marcado por experiencias que marcaron vidas. El pedido del hijo de visitar la tumba de uno de sus juguetes –un *Topo Gigio*– señala no solo el simbolismo de la juventud perdida sino que también revela cómo la risa y el goce pueden ser la otra cara de la moneda del dolor. Con un simple giro, la risa muestra y con otro simple giro se vuelve a reflexionar sobre los hechos de la historia reciente.



## Bibliografía

- Blanco, S. (2022). "Memento mori o la celebración de la muerte". En *Confesiones. Tres conferencias autoficcionales*. Montevideo, Criatura, 135-196.
- Connelly, F. S. (2016). "Introducción". En Connelly, Frances (ed.) *Grotesco y arte moderno*. Madrid, La balsa de Medusa, 22-44.
- Dubatti, J. (2009). "Nuevas funciones de la risa en el teatro argentino de la Posdictadura". *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en teatrología*. Bahía Blanca, EDIUNS, 251-260.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa.
- Dubatti, R. (2022). *Nadar en diagonal. Representaciones de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007)*. Buenos Aires, Eudeba.
- Guirado, G. (2017). "Carne de juguete". En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 104-128.
- Kohan, M. (2014). *El país de la guerra*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Palacios, C. (2012). "Notas sobre el humor, lo cómico y los imaginarios nacionales". En Vázquez Villanueva, G., Burello, M., y Bermudez, N. (coords.) *Imaginario y Nación: episodios, discursos, conceptos*. Buenos Aires, Facultad de Filosofías y Letras, 169-192.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires, Colihue.
- Victor Hugo (1969). *Prefacio de Cromwell*. Buenos Aires, Huemul.