

Representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro: el caso de *Del sol naciente* (1983/1984) de Griselda Gambaro

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

Eje: Teatro y Artes escénicas ^[1]_{SEP} Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: memoria - metáfora - postdictadura

» **Resumen**

En el marco de nuestra investigación, nos encontramos relevando aquellos textos dramáticos que refieren a la Guerra de Malvinas (1982). Acontecido hace 37 años, el conflicto bélico constituye una presencia sensible en la sociedad argentina contemporánea (Lorenz, 2012). Mediante el estudio de las representaciones (Chartier 1992) el teatro opera como *constructo memorialista* (Vezzetti, 2002) capaz de activar los trabajos de la memoria (Jelin, 2002) y así hablar de lo no decible (Mancuso, 2010). Examinamos *Del sol naciente* (1984) de Griselda Gambaro con el objetivo de analizar cómo configura una lectura de la guerra desde una crítica antipatriarcal y antidictatorial a partir de una concepción de memoria particular. Para ello analizaremos de qué manera se emplea el cronotopo de Japón como forma de proyectar un guiño al lector / espectador desde el cual interpretar el análisis histórico de la violencia *estructural* del patriarcado.

» **Presentación**

En la presente ponencia proponemos un primer acercamiento a la poética del texto dramático *Del sol naciente* de Griselda Gambaro.¹ Si bien se trata de una pieza con múltiples ejes a estudiar, nos interesa en particular pensar esta pieza en relación a la representación de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino y se inserta en el contexto de una investigación mayor que desarrollamos.²

¹Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928) es dramaturga, novelista, cuentista y ensayista. Inicia su producción en los años sesenta y, desde entonces hasta el presente, es referente insoslayable de la cultura argentina e hispanoamericana. Perseguida durante la dictadura cívico-militar, se exilió en Barcelona desde 1977 hasta 1980, cuando retornó a la Argentina.

²Beca 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”. Bajo la dirección de Hugo Mancuso y la co-dirección de Mauricio Tossi.

La Guerra de Malvinas consistió en un conflicto bélico impulsado contra el Reino Unido. Fue llevado adelante por el gobierno *de facto* de la dictadura cívico-militar, que ya sufría las primeras reacciones sociales abiertamente opositoras a nivel nacional. Las acciones se extendieron entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, fecha en la que Argentina firma la rendición tras sufrir 649 bajas. Aunque existió una multiplicidad de factores que llevaron a la guerra, su causa principal se centró en la disputa por la soberanía de las Islas Malvinas, Sandwich y Georgias del Sur.

Como resultado de la derrota, la guerra produjo un punto de quiebre (Escudero, 1997: 26), cuyo efecto más inmediato fue la aceleración de la salida del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983) (Ministerio de Educación Presidencia de la Nación, 2009) y la necesidad de una “transición” hacia la democracia. El carácter traumático de la guerra, no sólo debido a sus resultados sino a la continuidad de algunos de sus procesos subyacentes, atraviesa tanto la postguerra como la postdictadura hasta el día de hoy (Lorenz, 2012). Sus consecuencias y sus efectos se reavivan de modo permanente debido a que la disputa no ha concluido (Agamben, 2000).³

El teatro, como acontecimiento convivial (J. Dubatti, 2012b) y como medio imaginístico específico (Rozik, 2014), porta condiciones singulares para las representaciones y ofrece metáforas epistemológicas (Eco, 1984) que reenvían al pasado, pero que también producen nuevas lecturas desde el presente. El teatro opera entonces como dispositivo artístico complejo (Vezzetti, 2002) capaz de producir la activación de “los trabajos de la memoria” (Jelin, 2002: 12). El espesor de textos teatrales que forman el mencionado corpus evidencia el impacto de la guerra y la relevancia y continuidad del teatro en el desarrollo de esta función memorialista.

Para la presente ponencia emplearemos herramientas de la Poética Comparada. Debido a la limitada extensión realizamos un primer acercamiento a *Del sol naciente* a través de la voz de su autora, que explicita algunos de los rasgos fundamentales de la génesis de la pieza, para luego analizar el ángulo semántico de la pieza de Griselda Gambaro.

› **Japón como metáfora**

Del sol naciente forma parte de un corpus de más de ochenta textos teatrales argentinos (R. Dubatti, 2019)⁴ que trabajan con las representaciones (Chartier, 1992) de la guerra. La pieza es escrita un año

³ Postdictadura y postguerra portan una relación doble, de cierre y continuidad, con los hechos del pasado reciente. Como sugiere el prefijo *post-*, pueden interpretarse como “lo que viene después de” y como “lo que ocurre como resultado de” la dictadura y la guerra, respectivamente. Esta doble condición se hace manifiesta a través de procesos que continúan ocurriendo y que conectan pasado y presente.

⁴ *Del sol naciente* no es la única pieza de Gambaro conectada con la Guerra de Malvinas. *No hay normales* (1990) incluye una referencia explícita: “Inútiles. Las palomas. [...] Ni siquiera eran palomas mensajeras, llevando

después de finalizada la guerra y estrenada en septiembre de 1984 en el Teatro Lorange de Buenos Aires, con dirección general de Laura Yusem.⁵ Como veremos, no es un detalle menor que su estreno ocurra a casi dos años de la rendición y a unos diez meses antes de la restitución de la democracia.

Del sol naciente es un texto dramático pre-escénico⁶ dividido en siete escenas. Toda la acción acontece en “una típica casa japonesa” (Gambaro, 2011: 137).⁷ Se trata de un Japón feudal *sui generis*. Su concepción responde a una construcción poética que no busca reivindicar ninguna clase de precisión arqueológica. Si bien el texto dramático no posee ninguna referencia explícita ni a la dictadura argentina ni a la Guerra de Malvinas, Gambaro emplea como metáfora el Japón feudal debido a que se trata de un contexto distante – tanto en coordenadas geográficas como en cuanto a cultura– y lejanía propone una complicidad con el espectador. Si bien hay estudios que no establecen establecer relación con la Guerra de Malvinas (entre otros, Contreras, 1994a y 1994b; Lusnich, 2001), el Japón feudal gambariano, con sus reglas patriarcales y prácticas bélicas, proyecta una metáfora del régimen social en la Argentina de la dictadura y la posdictadura.

En el semanario *El Periodista*, número correspondiente del 6 al 12 de octubre de 1984, Gambaro comenta:

Escribí este texto el año pasado [1983] y lo hice con cierta rapidez, como me sucede cuando tengo el tema y una idea general de la estructura. Aparece a raíz de un sueño, tal como me pasó con *El campo* [de 1967]. En este caso soñé que había escrito una pieza de ambiente japonés, que era perfecta. Al despertar lamenté que no pudiera reproducir esa perfección. En esos días se recordaba un nuevo aniversario de las Malvinas, que es en mí un peso recurrente. Y de pronto se asociaron las dos cosas. Pensé que el ambiente japonés me permitiría una gran libertad imaginativa y el uso de un lenguaje particular, que no fuera tomado directamente de nuestra forma de hablar cotidiana. A mí me importa mucho la palabra y presto atención a la escritura de las piezas, porque otorgo a la palabra un valor dramático de primer orden. Me sedujo también la libertad que me suministraría el distanciamiento y las situaciones que podría crear a través de cómo yo veía Japón. De ninguna manera pensé en una reconstrucción de época ni siquiera aproximada. Simplemente es mi propio recuerdo de ese Japón a través de alguna película que vi, un libro que leí o, tal vez, de algunas de las estampas de Okusai [sic]⁸ (*El periodista*, 1984).

Reconocemos en nuestra clasificación de representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino (R. Dubatti, 2019: 7-38) cinco grupos: 1) textos dramáticos que refieren de manera explícita y central, y/o a través de metatextos, a la Guerra de Malvinas (grupo I); 2) textos que hacen mención a la Guerra de Malvinas en forma lateral (grupo II); 3) textos que refieren de manera general a la guerra, o en particular a

partes de guerra de aquí para allá, de allá para aquí. De las Malvinas a Buenos Aires, de Buenos Aires al Golfo Pérsico. Ahora está el télex, la fibra óptica” (Gambaro, 2011: 332).

⁵ Ficha artístico-técnica: Elenco: Soledad Silveyra (Suki), Lidia Catalano (Ama), Ulises Dumont (Obán), Pablo Brichta (Tísico), Mario Alarcón (Oscar). Escenografía y vestuario: Graciela Galán. Música: Pablo Ortiz. Asistencia de dirección: Tito Otero. Puesta en escena: Laura Yusem y Bettina Muraña. Dirección general: Laura Yusem. El espectáculo incluye haikus traducidos por Osvaldo Svanascini y publicados en *Tres maestros del haiku* (1976).

⁶ Para una clasificación de los textos dramáticos por su relación con la escena remitimos a J. Dubatti, 2013: 31-66.

⁷ Todas las referencias son extraídas de *Gambaro Teatro III. Desde 1980 a 1991* de Ediciones de la Flor (2011: 137-187). Reservamos la bastardilla para las didascalias, excepto cuando se aclare.

⁸ Referencia al pintor japonés Katsushika Hokusai (1760-1849).

otras guerras, pero que potencialmente pueden ser resignificados desde la Guerra de Malvinas (grupo III); 4) textos anteriores a la guerra que son reapropiados desde la dirección / adaptación / recepción desde la problemática de la Guerra de Malvinas (grupo IV); y 5) textos extranjeros sobre la guerra de Malvinas, representados o publicados en la Argentina (grupo V).

Allí ubicamos a *Del sol naciente* como una poética del grupo I. Esto responde a que, si bien Gambaro trabaja sin referencias explícitas a la Guerra de Malvinas, conecta su obra con los acontecimientos históricos a través de metatextos como el antes citado. A su vez, la autora incluye en su imagen de Japón la presencia determinante de *topics* (Eco, 1993) vinculados a la Guerra de Malvinas. Por último, cabe recordar no sólo la concepción artística de Gambaro, siempre atenta a su contexto político y social (como se observa en Gambaro, 2014), sino también la proximidad temporal de los hechos históricos traumáticos. Esto favorece el reconocimiento de vínculos referenciales tanto en el ángulo de la escritura como en el espectral.

Benjamin Harshaw (1984: 227-251) distingue entre campo referencial externo (CRE) y campo referencial interno (CRI). El primero apunta hacia el exterior del universo poético de la pieza. Implica referencias que se construyen sobre el mundo que rodea a la obra, que se hallan “fuera” de ella. En contraste, el campo referencial interno reenvía hacia el centro de la *poiesis*, tanto en lo intrarreferencial de la ficción –la cohesión de su historia, sus personajes, espacio, tiempo, etc.– como en la autorreferencia signica. En *Del sol naciente* Gambaro construye un universo poético plurívoco (Eco, 1984), donde la guerra, simultáneamente, es y no es la Guerra de Malvinas. Para lograr este efecto de tensión no resuelta, al mismo tiempo que no hace referencias explícitas, incorpora en las situaciones *topics* en los que ancla la representación de la guerra de 1982.

› **Una mirada feminista de la memoria**

La guerra de *Del sol naciente* une los ejes dictadura / nacionalismo / militarismo / Guerra de Malvinas. Mediante el uso de un campo referencial ambiguo, del desplazamiento de coordenadas cronotópicas ficcionales y de *topics*, Gambaro reflexiona sobre la Guerra de Malvinas en el marco de la violencia institucional de la dictadura. En este aspecto juega un rol indispensable el patriarcado como concepción desde la que se nutre el poder.⁹

La metáfora posee un carácter doble. Esto se debe a que puede operar tanto por semejanza (Oliveras, 2007) como por desemejanza (Rozik, 2008). De esta manera, puede ofrecer puntos de contacto y de

⁹ Para un desarrollo *in extenso* de estas nociones, remitimos al valioso trabajo de Contreras (1994b).

divergencia de manera simultánea. Así, *Del sol naciente* no sólo abre un universo exótico tanto para la autora como para el espectador, sino que a su vez apunta a focalizar en el carácter *estructural* de la violencia patriarcal. La distancia entre el Japón medieval y la Argentina de postdictadura en 1984 se torna accesoria debido a que los problemas son los mismos en todas partes.

Esto se acentúa a través de la construcción de dos personajes antagónicos, la cortesana Suki y el general Obán. Las relaciones entre ambos activan constantemente una serie de dicotomías: lo maternal / lo paternal; el amor / la violencia; el deber de la memoria / el deber de la tradición, respectivamente. Ambos marcan concepciones particulares de mundo, que se evidencian como incompatibles. De este modo, Suki rechaza las relaciones de poder y decide abocarse al cuidado de Oscar y de los que vuelven. Obán, en contraste, responde a una tradición de espada, marcada por el orgullo y los honores del éxito militar. Suki es inconformista y cuestiona el orden de cosas que el general asume como natural, mientras que Obán proyecta la violencia hacia las figuras que encuentra inferiores –el Ama, Oscar, el Tísico– o que busca subyugar –Suki, quien nunca cede antes sus presiones, ni siquiera bajo amenaza–.

Como sugieren las respuestas que ofrecen la Ama y el Tísico a lo largo de la pieza, la concepción de mundo de Obán representa el *statu quo* social del universo poético, es decir, las reglas hegemónicas mediante las cuales (hipotéticamente) se deberían guiar todos los personajes. La rebeldía de Suki, coronada con su gesto de entrega al final de la obra, implica un quiebre con la lógica militar, masculina y patriarcal (Witt, 1996), un cambio de orden. Suki lleva un cierto germen de rebeldía (Ragué, 1994: 65), pero no se trata de un personaje idealizado (como sugiere Tarantuviez, 2007). Por el contrario, realiza un movimiento que le permite transformar sus ideas en acciones, sus palabras en hechos.

Suki y Obán representan también una oposición si son leídos desde una perspectiva de la memoria. Suki afirma que “la memoria es esto: un gran compartir” (186). Su idea de la memoria es la de un patrimonio colectivo y mutable (Halbwachs, 2004), con un fuerte sentido moral, ya que justicia, verdad y memoria se encuentran íntimamente unidas. Suki dice a Oscar: “¡Apretado, confortado! ¡Así, conmigo! *Muerto sin gloria y sin mentiras*. Sostenido en la calle, caminando conmigo, poniéndome palabras en la boca. Revelado” (186; énfasis nuestro). Se socava de este modo el orden de la tradición guerrera de Obán. Suki representa entonces una memoria *ejemplar* guiada por el concepto de bien, opuesta a la de Obán, que deviene una memoria *literal*, que responde al beneficio personal (Todorov, 2008).

En este sentido, la pieza apunta a reforzar la mirada de Suki por sobre la de Obán. Las numerosas muertes de Oscar a manos de Obán no lo detienen en su constante regreso. Esto se debe a que la memoria posee un camino diferente al de la violencia. Gambaro también aprovecha esta figura para introducir un procedimiento de prosopopeya. Si, en consonancia con las ideas de Primo Levi (2015), la verdadera experiencia de la guerra es la de los muertos –Suki pregunta en diversas ocasiones por ellos–, darles voz implica cubrir “lagunas” (Agamben, 2000) que sólo los verdaderos protagonistas podrían cubrir.

Esto se refuerza a través de una conexión con el mundo de la pieza. El viento no sólo es referencia al clima del campo de batalla, sino que también puede leerse como el vacío de la impunidad. El orden verdaderamente “natural” de la verdad y la justicia se ve interrumpido por los actos corruptos y violentos de Obán y la tradición de la espada, por lo que el viento permite poner en evidencia tanto el silencio como la ausencia.

Los ex combatientes, delineados a través del Tísico y de Oscar, son representados como figuras atrapadas entre dos lógicas: la de la guerra y la del patriarcado. Estos extremos en realidad se encuentran íntimamente conectados y es dicha conexión la que busca dar por natural Obán. Sin embargo, los ex combatientes no se reflejan en personajes que “*son puro instinto sufriente que requiere 'dirección'*” como sugiere Heredia (2013: 51; énfasis en el original). Portan dos rasgos que les otorga un valor significativo en la pieza: resisten, incluso a su pesar vuelven para reclamar memoria y justicia, y hacen posible que Suki transforme a la acción las ideas que ya tenía dentro. Gambaro, a través de la cortesana y de su encuentro con los efectos de la batalla y la violencia –no sólo física sino también económica y social–, propone reexaminar el marco social, histórico y político, que hicieron (y hacen) posibles dictaduras y guerras.

Del sol naciente sugiere así múltiples sentidos, factibles de sintetizarse a través del título de la pieza. En principio, remite a su vínculo con el Japón feudal. Sin embargo, es posible enlazar tal referencia con la noción de reinicio, a través de la imagen del comienzo de un nuevo día. Finalmente, refiere a las transformaciones de Suki –rechazar a abusivos como Obán (152) / renunciar a los regalos (144) y al dinero (156) / abrirse de manera plena y desinteresada al otro (186-87)– y su epifanía: la memoria como “un gran compartir” (185), que trasciende los intereses del poder y la perspectiva patriarcal para abrir una nueva época.

› **A modo de cierre**

Gambaro articula ya en 1984 una mirada crítica a la dictadura argentina y la Guerra de Malvinas. Así, como observa Hugo Mancuso, se delimita un ámbito que marca lo “no decible” (2010: 226-227), territorio confrontado desde la ambigüedad de los campos referenciales y el uso de topics. El lector / espectador queda entonces ante una serie de interrogantes que exigen que busque respuestas. Se ponen en acción la experiencia del lector / espectador, multiplicando un proceso continuo, en constante movimiento. La memoria, ante este nuevo tiempo que Gambaro propone, se transforma efectivamente en un gran compartir.

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Contreras, M. (1994a). "Diagnos de la pareja: el samurai y la geisha. Del sol naciente de Griselda Gambaro". En Pereira Poza, S. (ed.) *Del rito a la posmodernidad*. Santiago: IITCTL, 69-81.
- ____ (1994b). *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Concepción: Universidad de Concepción.
- Dubatti, J. (2012a). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- ____ (2012b). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2013). "Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática", en Figueroa Acevedo, C. y Quintana Fuentealba, A. (comps.) *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Valparaíso, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 31-66.
- Dubatti, R. (2017). "Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra". R. Dubatti (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 7-26.
- ____ (2019). "Prólogo. Teatro de la guerra: corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos". En R. Dubatti (comp.) *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 7-38.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- ____ (1993). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Escudero, L. (1997). *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Barcelona: Gedisa.
- Gambaro, G. (2011). "Del sol naciente", "No hay normales". En *Gambaro Teatro III. Desde 1980 a 1991*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 137-187, 331-333.
- ____ (2014). *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Antropos.
- Harshaw, B. (1984). "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework". *Poetics Today*, 5, 2, 227-251.
- Heredia, M. F. (2013). "Del ayuno o la integridad de la razón en el teatro de Gambaro. Acerca de Del sol naciente". En Rodríguez, M. y Sikora, M. (eds.) *Pensar la escena. Homenaje a Osvaldo Pellettieri*. Buenos Aires: Corregidor, 43-54.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Levi, P. (2015). *Así fue Auschwitz: testimonios 1945-1986*. Barcelona, España: Península.
- Lorenz, F. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lusnich, A. L. (2001). "Cambio y continuidad en el realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky". En Pellettieri, O. (dir.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires (volumen V). El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 341-352.

- Mancuso, H. R. (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.
- Oliveras, E. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- Ragué, J. M. (1994). "El teatro de Griselda Gambaro contemplado desde la perspectiva de la crítica feminista". En Pereira Poza, S. (ed.) *Del rito a la posmodernidad*. Santiago: IITCTL, 59-67.
- Rozik, E. (2008). *Metaphoric thinking. A study of nonverbal metaphor in the arts and it's archaic roots*. Tel Aviv: Tel Aviv University.
- ____ (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Tarantuviez, S. (2007). *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor.
- Todorov, T. (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Vezzetti, H. (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.