

//Reseñas//

**Trasumanto**  
**(brumosos recuerdos en litigio)**

Juan Pablo Santilli

**Ricardo Dubatti<sup>1</sup>**

Recepción: 10 de diciembre de 2020 // Aprobación: 15 de diciembre de 2020

La Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) es, por múltiples motivos, un acontecimiento complejo en la historia reciente de la Argentina. En primer lugar, se trata del único conflicto bélico internacional impulsado activamente por la Argentina durante el siglo XX, nada menos que contra el Reino Unido, una potencia colonialista. En segundo término porque es un acto político llevado adelante por un cruento gobierno *de facto* ya en declive. En tercer lugar, constituye un punto de quiebre definitivo entre la Junta Militar y la sociedad civil, en tanto realza y profundiza las crisis sociales, políticas y económicas previas al combate. Por último, pese a la repercusión y atención públicas durante su desarrollo, con la rendición sobreviene el silencio cerrado de la “desmalvinización”.

En este contexto, la Guerra de Malvinas opera hoy como trauma, es decir, como un acontecimiento simultáneamente ausente y presente, en constante reactivación. Como prueba de esto remitimos a las representaciones o apropiaciones (Chartier, 1992, 2013) que han proliferado en las artes prácticamente desde el cese del fuego, registrando un considerable aumento en los últimos años. El arte –gracias a su capacidad para producir pensamiento (Rozik, 2014)– estimula nuevas perspectivas y preguntas sobre los hechos históricos, sometiendo a examen sus sentidos.

---

<sup>1</sup> Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becario doctoral del CONICET en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. E-mail: ricardo.dubatti(arroba)gmail.com

En el caso del teatro, hallamos un corpus extenso (Dubatti, 2019, 2020) en el que se recurre a la escena como medio para activar los “trabajos de la memoria” (Jelin, 2002).

Una de las piezas que exploran, de forma potente, estas problemáticas es *Trasumanto* (2004), de Juan Pablo Santilli (1964), dramaturgo y director nacido en la ciudad balnearia de Necochea (provincia de Buenos Aires). En este trabajo, Santilli echa una mirada no tanto sobre los hechos fácticos de la Guerra de Malvinas, sino más bien sobre las formas en la que la guerra ha producido hasta hoy su propia memoria singular, con sus particularidades y sus limitaciones. Para ello reflexiona simultáneamente tanto sobre la producción y proliferación de la memoria en tanto trabajo específicamente teatral, como sobre los procesos de borramiento e invisibilización que caracterizan a este hecho histórico.

La historia de *Trasumanto* cruza tres planos solapados, en constante tensión. En el cuerpo de las dos actrices en escena se superponen las presencias de Una y Otra (plano meta-actoral, donde las intérpretes, más allá de estas denominaciones, hacen de ellas mismas), de María Victoria y María Cristina (plano del presente, con personajes ancianos) y de Mavi y Kity (plano del pasado, personajes adolescentes). A través de este cruce, teatro (con personajes y situaciones dramáticas relativamente “convencionales”) y no-teatro (instancias donde las actrices son increpadas por una voz en *off* que, llamándolas por su nombre real, exige historias de la guerra) dialogan y se problematizan. Como resultado, ponen en fricción las series dicotómicas ficción/no-ficción, teatro/vida cotidiana, historia/memoria, en tanto todas revelan un carácter narrativo común (White, 2010).

*Trasumanto* se halla atravesada por un constante ejercicio lúdico sobre las convenciones escénicas, en consonancia con recursos del teatralismo. Esto se refleja en los numerosos cambios mediante los que los personajes guían al espectador a través del universo poético: en algunos momentos se habla al público, en otros se recurre a recitados o canciones, en otros se narra pero no se actúa. Los procedimientos del teatralismo alteran cómo el espectador se relaciona con la escena, ya que dinamizan los saltos entre los diferentes planos de los personajes, evidencian al espectador el carácter de constructo de la escena y, por último, acumulan una tensión que deliberadamente no queda resuelta, estableciendo un eje para problematizar la (meta)reflexión sobre la memoria de la guerra.

El cruce entre las exigencias de la historia y de los procedimientos del teatralismo trae un elemento adicional: la infrasciencia. A medida que la obra avanza, es cada vez más claro que los personajes evitan toda información que pueda generar una clausura del sentido de la acción

escénica. De este modo, los personajes anuncian cuatro *versiones* posibles sobre lo que está ocurriendo en *Trasumanto*. Las primeras tres son contradictorias, lo que reclama discernir cuál es la más adecuada para seguir la acción. Sin embargo, la cuarta versión es anunciada pero, interrumpida, queda suspendida. Esto trae un efecto de extrañeza y preguntas ineludibles: si ya se ofrecieron tres versiones “razonables”, ¿cuál *podría* ser esa cuarta versión? ¿Es posible que haya otras formas –por extrañas que sean– de leer la escena? ¿Cuento con lo necesario para interpretar los hechos? Finalmente, ¿se cuenta en algún momento con “lo necesario” para comprender *realmente* los hechos históricos?

La tensión y la incertidumbre son la clave de lectura de *Trasumanto*. El título de la obra juega sobre las palabras iniciales de la “Marcha de las Malvinas” (citadas al final del texto): “Tras su manto de neblinas/ no las hemos de olvidar”. Leídas literalmente, estas palabras presentan dos caras de la guerra. Por un lado, hechos históricos importantes que no deben ser olvidados. Por el otro, sin embargo, esos hechos aparecen siempre detrás de “su manto de neblinas”. A su vez, el subtítulo “brumosos recuerdos en litigio” enfatiza la necesidad de reflexionar desde el presente (en tanto los recuerdos *siguen* en disputa). Problematizar los acontecimientos históricos y su memoria desde el presente deviene entonces en una herramienta para superar los relativismos (señalados al comienzo de la pieza en la oposición entre imagen y guerra) y los subjetivismos (marcados por las diferentes versiones que María Victoria y María Cristina tienen sobre su viaje).

Al mismo tiempo, las palabras “tras su manto” aparecen comprimidas en un único término en el que resuena, por homofonía, *trashumante*. Esto produce una superposición de campos semánticos que articula un término medio: la memoria de la Guerra de Malvinas como un acto de trashumancia o constante desplazamiento, donde el reconocimiento y la adaptación al entorno resultan indispensables para la supervivencia (de manera análoga al movimiento que la obra busca producir en el espectador). En este sentido, no es un detalle menor que uno de los personajes afirme en la quinta escena que “llegar, no se llega nunca/ que valga la aclaración/ viajar –por definición– es vivir historia trunca”.

Si las escenas son llamadas “escaramuzas” es porque cada una representa un pequeño combate que el espectador debe llevar a cabo con los materiales que la obra le ofrece, especialmente cuando la obra se niega a simplificar los desafíos. Los enemigos, sin embargo, no son los británicos: son la neblina y la Voz del Padre. Ambas son manifestaciones de un mandato social anterior a la historia y por lo tanto impuesto (en tanto se manifiesta como atemporal). Si bien la Voz del Padre parece traer la memoria, su imperativo marca la amenaza de recordar por recordar, anulando

así los detalles de lo que se trae al presente, como se replica en la profesora o el Padre Ernesto (vinculados simbólicamente con las instituciones educativas/religiosas).

La obra entonces propone un dispositivo escénico que ofrece dos llaves al espectador: el presente y la trashumancia. La historia, los procedimientos del teatralismo y la infrasciencia apuntan así a la interrupción y la meta-reflexión como estímulo para reclamar la atención y una nueva toma de conciencia sobre los hechos históricos (como ocurre con los relatos apócrifos de la guerra, gesto máximo de desafío al auditorio). Se impulsa así al espectador a superar la quietud de la ingenuidad y/o la voluntad de (auto)engaño. Mayor atención implica mayor conciencia de los procesos históricos, nuevas (y más profundas) miradas sobre la Guerra de Malvinas. Ya no es posible entonces hablar de *una* memoria de la guerra, sino de varias memorias, de diferentes momentos y miradas que forman parte de un proceso más abarcativo y complejo que encarna la verdadera esencia del hecho histórico.

El teatro, como acontecimiento convivial, deviene entonces en un territorio privilegiado para la memoria, en tanto siempre reflexiona desde el presente y siempre ofrece nuevos caminos por recorrer. Al propiciar desplazamientos “truncos” (es decir, conscientes, debido a que reclaman un espectador comprometido con la escena) permite buscar más allá del (auto)engaño para activar la memoria como trabajo (Jelin, 2002). Allí radica la potente propuesta de Santilli para confrontar la desmalvinización: no se trata simplemente de recordar por recordar sino que, para construir una verdadera memoria, es necesario reconocer las coordenadas (espaciales, temporales, culturales, ideológicas, etc.) desde las que uno mira, sin detenerse nunca.