

Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socio-culturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria.

Autor:

Dubatti, Ricardo Adrián

Tutor:

Mancuso, Hugo Rafael

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y
sus consecuencias socio-culturales en el teatro
argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y
memoria**

Tesis para optar por el Título de Doctor por la Universidad de Buenos
Aires, Área Historia y Teoría de las Artes

Doctorando:

Ricardo Adrián Dubatti

Director de tesis y Consejero de estudios:

Hugo Rafael Mancuso

Co-director de tesis:

Mauricio Tossi

CABA, 1° de octubre de 2021

Índice

I. Introducción

1. Objetivos y fundamentación.....	3
2. La Cuestión Malvinas y la Guerra de Malvinas.....	5
1. Una distinción terminológica.....	8
2. Los acontecimientos históricos: la PREGUERRA.....	8
3. Los acontecimientos históricos: los días de la Guerra.....	12
4. Los acontecimientos históricos: la POSGUERRA.....	17
5. Desmalvinización, malvinización, remalvinización.....	20
3. Estado de la cuestión	24
1. Las artes (y el teatro) en los imaginarios sociales de Malvinas.....	25
2. Malvinas en las tesis de artes.....	28
3. Malvinas en manuales didácticos.....	30
4. Malvinas en estudios sobre representaciones.....	31
5. Malvinas en estudios teatrales.....	35
4. Marco teórico.....	39
5. Metodología de análisis de los textos dramáticos.....	56
6. Ubicación del período estudiado 1982-2007 en la historia del teatro argentino.....	58

II. La Guerra en el teatro, el teatro de la Guerra: corpus de textos teatrales que representan la Guerra de Malvinas

1. Historia de la conformación del corpus y armado de antologías.....	61
2. Clasificación.....	64
3. Distribución cartográfica.....	75
4. Corpus a analizar: selección 1982-2007.....	76

III. Análisis de textos dramáticos

1. <i>El Sr. Brecht en el Salón Dorado</i> (1982, Buenos Aires), de Abelardo Castillo.....	78
2. <i>Del sol naciente</i> (1983, Buenos Aires), de Griselda Gambaro.....	95
3. <i>Laureles</i> (1983, La Plata, Provincia de Buenos Aires), del grupo Teatro Rambla... 113	
4. <i>El próximo alistamiento. Después de la guerra</i> (1984, Mendoza), de Rubén Hernández.....	133
5. <i>El corazón en Madryn</i> (1985, Neuquén), de Carlos “Tata” Herrera.....	148
6. <i>Retaguardia</i> (1985, Buenos Aires), de Horacio del Prado.....	162
7. <i>El Sur y después</i> (1987, Buenos Aires), de Roberto Cossa.....	176
8. <i>Gurka (Un frío como el agua, seco)</i> (1988, Buenos Aires), de Vicente Zito Lema.194	
9. <i>Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo</i> (1992, Rosario, Provincia de Santa Fe), de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata.....	212
10. <i>Bar Ada</i> (1993, Buenos Aires), de Jorge Leyes.....	230
11. <i>Casino. Esto es una guerra</i> (1997, Buenos Aires), de Javier Daulte.....	250
12. <i>Museo Miguel Ángel Boezio</i> (1998, Buenos Aires), de Federico León.....	265
13. <i>En un azul de frío</i> (2002, Salta), de Rafael Monti.....	283
14. <i>El León y nosotros</i> (2004, Neuquén), de Alejandro Flynn.....	298
15. <i>Los que no fuimos</i> (2007, Córdoba), del grupo La Cochera.....	313

IV. Análisis de conjuntos poéticos

1. Análisis procedimental.....	336
2. Abordaje temático.....	344
3. Análisis semántico.....	351
1. El teatro de la Guerra como teatro de la memoria.....	355
2. El teatro de la Guerra como representación de la historia y la política....	358
3. Aportes del teatro a la representación de la Guerra de Malvinas: diferencias con el cine y la literatura.....	362
Conclusiones	365
Agradecimientos	368
Bibliografía	
I. Malvinas y la Guerra de Malvinas en el teatro.....	369
1) Textos dramáticos de Argentina.....	369
2) Análisis, crítica, investigación e historia teatral.....	373
II. Malvinas y la Guerra de Malvinas en la literatura y las otras artes: cine, narrativa y poesía.....	379
III. Malvinas y la Guerra de Malvinas: historia, sociedad, política, testimonios, memorias, documentos.....	382
IV. Teoría y metodología.....	389
V. Bibliografía general.....	395
VI. Fuentes	401

Capítulo I. Introducción

I. 1. Objetivos y fundamentación

En la presente tesis indago acerca de las representaciones de la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) en el teatro argentino, dentro del período que comprenden los primeros veinticinco años de la posguerra (1982-2007). Para ello me propongo examinar de qué formas el teatro, de acuerdo a sus características singulares, construye una lectura específica, territorializada de los acontecimientos de la guerra, así como de sus efectos y resultados sociales, políticos, culturales e históricos, a partir de las representaciones o apropiaciones de los hechos y sus imaginarios sociales. De este modo, partiendo del trabajo sobre los textos dramáticos, propongo examinar cómo el teatro piensa, construye, recuerda e interviene la memoria de la guerra.

Esto se replica en otros objetivos previos, necesarios para nuestra investigación. El primero, el relevamiento y la formulación de un corpus diverso y abarcativo, atento a la presencia de poéticas, concepciones y cartografías de orígenes variados. Nuestro enfoque apunta a articular una lectura que problematice el mapa argentino y muestre la multiplicidad de perspectivas posibles sobre los hechos históricos, especialmente al considerar que la Guerra de Malvinas es un hecho experimentado de formas muy diversas tanto dentro del Teatro de Operaciones como fuera de él.

Una vez formulado el corpus, resulta fundamental la caracterización de las micropoéticas. Para ello contemplo no solo su estructura interna, sino también su trabajo y su concepción, con el fin de comprender de forma más certera su relación con la historia desde una perspectiva fáctica. En este aspecto, dejo fuera de nuestro examen el ángulo de la recepción de las micropoéticas, en tanto propone un desafío que reclama una tesis aparte centrada únicamente en sus problemáticas específicas. No obstante, recurriré a ella en nuestra tesis cuando comporte datos significativos para ampliar y enriquecer el espectro de estudio, por lo que responderá a la necesidad de cada caso particular.

Finalmente, como último objetivo, desarrollaré la formulación de una lectura global de los textos dramáticos estudiados de forma individual. Esto implica la puesta en común y en diferencia tanto de las estructuras como de las concepciones de cada caso. En este terreno, ocupa un lugar central el trabajo con topics que nos permiten estudiar de forma transversal los distintos

usos de imágenes comunes.

La presente tesis se estructura en cuatro capítulos y conclusiones. Por un lado, desarrollo en la introducción los aspectos teóricos sobre los cuales se articula mi investigación, tanto históricos, como metodológicos y epistemológicos. Así, este capítulo se subdivide en seis secciones vinculadas con diversos aspectos clave: los objetivos y su fundamentación, los acontecimientos históricos de la guerra, el estado de la cuestión, la teoría, la metodología de análisis y una somera ubicación del período histórico en el campo teatral. Un segundo capítulo remite al corpus “La Guerra de Malvinas en el teatro argentino”, con su subsecuente clasificación. El tercer capítulo de esta tesis reúne quince apartados dedicados a casos de estudio de especial relevancia en tanto son casos emblemáticos que permiten delinear un panorama representativo del corpus total. Las piezas seleccionadas responden entonces no solo a trabajos de excelencia, sino a una serie de criterios (cartográficos, estéticos, memorialistas, etc.) que los coloca como una parte valiosa para pensar el todo. El cuarto capítulo incluye las observaciones de conjunto que surgen a partir de la yuxtaposición y el trabajo comparativo de los casos emblemáticos estudiados en la unidad previa. Esta sección opera como una puesta en común que no solo examina los elementos recurrentes sino también los divergentes. Al mismo tiempo, propone cuatro ejes para pensar las singularidades del teatro en su praxis: el teatro de la memoria, la representación de la historia, el teatro político y las relaciones que otras disciplinas que forman parte del polisistema de las representaciones de la guerra. Finalmente, la quinta y última parte está dedicada a las conclusiones y observaciones de cierre.

A pesar del tiempo transcurrido desde la finalización de la guerra, los acontecimientos históricos aún conservan un carácter traumático que reclama un trabajo de multiplicación de las memorias sobre la guerra. Si los hechos históricos se sugieren aún abiertos, considero indispensable abrir y multiplicar esas lecturas para producir un verdadero ejercicio de memoria. Contrariamente a la perspectiva de algunos teóricos, considero que no es factible la clausura de la historia, sino que es una necesidad ética señalar y cuestionar tales intentos de cierre.

Al mismo tiempo, y en contraste con el caso del cine y la narrativa (ya sea ficcional o testimonial), el teatro todavía comporta un terreno a ser explorado de forma sistemática, en tanto nuestra tesis marca una de las primeras ocasiones en las que se exploran las relaciones entre el teatro y la Guerra de Malvinas. Esto reporta un elemento clave para pensar la historia de la guerra, que debe ser articulada simultáneamente dentro de la historia de la dictadura de 1976 y de la Cuestión Malvinas: su verdadero alcance se halla en el trabajo múltiple, multifacético, que piensa a la Guerra y la Cuestión como una sumatoria de ángulos complementarios que se solapan.

Finalmente, desde una perspectiva personal, el estudio sobre la Guerra de Malvinas abre

un terreno para la reflexión no solo sobre la memoria sino también sobre su transmisión. Si bien no he experimentado la guerra de forma directa ni cuento con la experiencia de ningún familiar cercano que haya vivido en carne propia sus condiciones singulares, la presente tesis opera como una forma de confrontar los vacíos, como una forma de comprender mejor los alcances de la historia reciente.

I. 2. La Cuestión Malvinas y la Guerra de Malvinas

La Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) es aún hoy un suceso visto a través de un manto de neblina. Como acontecimiento pluricausal, sus múltiples raíces forman un racimo de procesos (tanto recientes como lejanos en el tiempo) que desde su singularidad desafía las preconcepciones sobre la historia argentina. A su vez, y pese a su corta duración (74 días), sus consecuencias persisten y transforman al conflicto en un interrogante que retorna de forma permanente. Es necesario trazar arcos de continuidad (Mancuso, 2006: 246) que establezcan un movimiento de ida y vuelta entre el pasado y el presente con el objeto de examinar no sólo lo ocurrido en la guerra sino también el impacto que tiene en la coyuntura desde la cual observo.

Al hablar de “Malvinas” es necesario considerar algunas particularidades. Primero, es hasta el momento la última guerra que Argentina lanza de forma activa y la única que impulsa a lo largo del siglo XX (hecho que reporta situaciones atípicas, como el tardío bautismo de fuego de la flota de la Fuerza Aérea). Segundo, la disputa por la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur lleva a un enfrentamiento contra una potencia mundial con pasado imperial: el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte. Tercero, la guerra produce un actor social novedoso, constituido por el nutrido número de jóvenes varones civiles que, como conscriptos, portan una mirada no necesariamente compatible con la militar. Cuarto, la guerra goza (al menos hasta la rendición) de un apoyo masivo por parte de la población civil, que incluso llega a movilizarse de forma espontánea. Por último, la derrota impone a la Junta Militar la apertura democrática, no prevista hasta entonces (Guber, 2016: 6-7).

Ubicar en la historia a la Guerra de Malvinas implica delinear epistemológicamente sus procesos históricos y el enfoque de esta investigación. En este sentido opto por evadir las tendencias que inscriben los sucesos de la guerra de forma exclusiva en el marco de un conflicto anticolonial estricto (Observatorio Malvinas de la Universidad Nacional de Lanús, 2013; Cangiano, 2019, entre otros) o únicamente dentro de las coordenadas de la política interna del régimen *de facto* que impulsa las acciones (Ambroggio, 2019; Burns Maraón, 1992; Cardoso, Kirschbaum y van der Kooy, 2012; Freedman y Gamba-Stonehouse, 1992, entre otros).

Debido a mi interés en relevar las representaciones teatrales propongo pensar “Malvinas”

como un conflicto tensado desde dos frentes. El primero piensa a la guerra como un hito (entre otros) de la Cuestión Malvinas (Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2015), proceso extenso y supranacional que reúne una multitud de ángulos conectados a las disputas por la soberanía del archipiélago (Biangardi Delgado, 2012). El segundo, la ubica como acción del gobierno cívico-militar del llamado “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983), cuyas sucesivas Juntas Militares se conformaban por agentes vinculados a la represión estatal y paraestatal que marcó la mayor parte de la década de 1970 (examinada por Calveiro, 2005, 2019; Novaro y Palermo, 2007; Vezzetti, 2002, entre otros).

Ambos frentes disponen sus respectivos imaginarios a la manera de “teatros de operaciones” sincrónicos,¹ con sus topografías singulares y potenciales frentes internos. Si bien en la teoría ambos teatros coexisten pero rígidamente tabicados por barreras (geográficas, demográficas, simbólicas, entre otras), la práctica revela que ambos están conectados a través de relaciones e intercambios sostenidos.² Efectivamente es posible estudiar la guerra desde la perspectiva de uno u otro; sin embargo, para comprender los imaginarios detrás de la batalla (y sus ambigüedades) se requiere de ambos, en tanto allí se asienta el “dilema de hierro” de la guerra (Rozitchner, 2015: 75), eje de resistencia a todo intento de interpretación histórica orgánica.

Tal lectura sincrónica desliza a su vez una diacrónica: la Guerra de Malvinas como *acontecimiento* histórico (Badiou, 2015: 196-214) que marca un antes y un después en la historia argentina. En otras palabras, su impacto no puede leerse únicamente en términos políticos. Por el contrario, la guerra retoma imaginarios socioculturales pre-existentes, los reconfigura en su contacto con nuevos fenómenos (como el auge cultural de la “música joven”; véase Pujol, 2005) e introduce un universo simbólico que antes no existía como tal y que afirma la continuidad de procesos de la Guerra de Malvinas en la posguerra argentina.³ Es en este sentido que la guerra

1 En términos militares, un “teatro de operaciones” se despliega sobre un área geográfica determinada cuando se considera que coexiste junto a otros frentes posibles de batalla. Su extensión depende de la cantidad de frentes internos posibles dentro del territorio delimitado. En el caso de la Guerra de Malvinas, hallo tres: el Teatro de Operaciones Malvinas (TOM; desplegado el 2 de abril de 1982, vigente hasta el 7 de dicho mes) contemplaba el territorio de los archipiélagos en disputa y sus adyacencias inmediatas; el Teatro de Operaciones del Atlántico Sur (TOAS; desplegado desde el 7 de abril hasta el 14 de junio) extendía el primero hasta la plataforma continental argentina, con sus espacios submarinos y aéreos correspondientes; finalmente, el Teatro de Operaciones Sur (TOS; desplegado entre el 2 de abril y el 14 de junio) incluía a la costa patagónica al sur del paralelo 42 (límite entre las provincias de Río Negro y Chubut). La existencia del TOS se respondía a la posibilidad (formalmente considerada, según Larraquy, 2020) de un eventual ataque sobre el continente. El peso simbólico de estos “teatros” es crucial ya que es sobre su base que se distingue hoy quién es excombatiente (activo en el TOM / TOAS) y quién movilizado (activo en el TOS). Volveré sobre esta noción en el capítulo IV, donde extiendo su uso hacia el campo de las artes.

2 Por ejemplo, los pobladores de Río Grande (Tierra del Fuego) conocían los resultados generales de las acciones aéreas en las islas con tan solo contar el número de aviones que regresaban al continente luego de una operación.

3 El prefijo “pos-” sugiere una doble lectura. Por un lado, la pos-guerra como lo que ocurre a continuación de la guerra. Por el otro, como aquello que acontece como resultado de la misma. Así, los hechos de la historia reciente son enlazados con el presente a través de prácticas que no han dejado de ocurrir (Agamben, 2000).

deviene imaginada (R. Dubatti, 2020a: 15; sobre la definición de nación que ofrece Anderson, 1993: 21-23) y comienza un vigoroso proceso de retroalimentación que interviene y reestructura el mapa que ayuda a diseñar (volveré sobre ello en el siguiente capítulo).

Como acontecimiento imaginado que instauro un campo simbólico novedoso, “Malvinas” exige ser interpelado desde una multiplicidad de ángulos (culturales, económicos, geográficos, históricos, políticos, entre otros) yuxtapuestos en grados y modos diversos.⁴ No solo desde una perspectiva teórica sino también en relación a los efectos de la guerra, en tanto instauro una zona de experiencia que incluso hacia su interior reporta una pronunciada heterogeneidad (por ejemplo, al comparar los textos de Kon, 1982; Ruiz Moreno, 1988; Bonzo, 1992; Speranza y Cittadini, 2005; Herrscher, 2007; Mantello, 2007; Balza, 2014; Guber, 2004, 2016; Panero, 2015; Carballo, 2017; Reynoso, 2018; A. Rodríguez, 2020, entre muchos otros). Si bien es posible delinear hechos transversales, la guerra impone experiencias fragmentadas sobre actores liminales (Guber, 2004: 223). Así, pensar guerras (en plural) de Malvinas nos acerca a su especificidad (Lorenz, 2012: 309).

La diversidad de cartografías (ya sean simbólicas, culturales, subjetivas, etcétera) que impone la Guerra de Malvinas no puede ser soslayada. La batalla no produce los mismos efectos y repercusiones dentro del Teatro de Operaciones Sur, que desde la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Litoral o el Noreste Argentino. Por el contrario, dispone perspectivas múltiples, contradictorias. Al mismo tiempo, pone de relieve el extenso proceso de desigualdad que la Argentina ya portaba desde sus orígenes mismos, especialmente en la relación entre Buenos Aires y el llamado “interior”. Se trata entonces de una guerra con tintes nacionales y federales (Lorenz, 2009: 15).

Existe una rica bibliografía que mira a la guerra desde variados ángulos. Sin embargo, a causa del perfil de la presente investigación no es posible desarrollar cada entrada (me detengo en el próximo capítulo sobre una selección de textos dedicados a pensar diferentes facetas de la guerra en la cultura y el teatro). En base a tal limitación, opto por no reproducir una vez más la historia de las islas (típicamente basada sobre la labor pionera de Groussac, 1936; remito para ello a Destéfani, 1982, s/a; Erlich, 2015; Traba, 1983; Vernet, 2020, entre otros). Priorizo una periodización articulada en tres “momentos”, dentro de los cuales selecciono algunos ejes insoslayables para el estudio de Malvinas. El recorte apunta a destacar el giro que genera la Guerra de Malvinas tanto en la historia reciente de la Argentina como en la Cuestión Malvinas, que luego será explorado desde el arte dramático.

⁴ Uso la noción de “ángulo” ya que permite diseccionar teóricamente categorías que rara vez se hallan “puras” (en tanto operan por solapamiento, combinación y contraste). De este modo, el ángulo económico de la soberanía necesariamente toca los ángulos político y geográfico, por ejemplo.

I. 2. 1. Una distinción terminológica

Antes de continuar es crucial distinguir tres “Malvinas”: Causa, territorio y Cuestión (Guber, 2001), cada una con acentos y prioridades diferentes. Dentro del proceso histórico de la Cuestión (extenso, supranacional, multiangular, centrado en las disputas por la soberanía) la guerra es un hito (el más cruento y el más visible) entre muchos y como acción deviene en una herramienta posible (hecho que no se traduce en su aprobación *a priori*). En oposición, para la Causa (que une todos los procesos sobre los cuáles se monta y se justifica la guerra) esta es efectivamente su punto cúlmine. Por su parte, el territorio constituye un ámbito cultural complejo y heterogéneo, nutrido no solo de la historia argentina previa a la usurpación, sino también de las francesa, española y británica.⁵

Mi interés en priorizar la Cuestión por sobre la Causa Malvinas y el territorio responde a tener bajo consideración tanto los hechos específicos de la guerra como el proceso extenso de disputa simbólica que la rodea. Efectivamente, la Causa se asienta sobre la Cuestión Malvinas, pero al invertir los términos su relación no es recíproca. Esto significa tomar la guerra por fuera de su causalidad propia e insertarla en una perspectiva histórica amplia, transversal. Así, se apunta a resaltar las tensiones entre los imaginarios de la guerra, con el objetivo de reflejar las ambigüedades y contradicciones inherentes a la historia (Carr, 1984: 112-113).⁶

I. 2. 2. Los acontecimientos históricos: la Preguerra

Enmarco a la Guerra de Malvinas y sus acciones dentro de la Cuestión Malvinas. La Cuestión suele ser articulada en torno al 3 de enero de 1833, fecha en que la corbeta británica HMS *Clio* expulsa a la administración argentina (y a buena parte de la población) de las islas. Sin embargo, su inicio como proceso histórico no tiene efeméride. Sus raíces (Rozik, 2014) deben ser buscadas más atrás, antes de 1829 (cuando Inglaterra presenta una queja formal por el nombramiento de Louis Vernet como Jefe de la *Comandancia Política y Militar de las*

5 La historia cultural de las islas se forma en esta multiplicidad necesariamente conflictiva, incluyendo las experiencias de la población implantada. Este tópico ha generado una cuantiosa bibliografía que ha explorado desde diversos enfoques y perspectivas: Almeida, 1972; Caillet-Bois, 1982; Calvi, 1982; Campagna, 2013; Canclini, 2008; Destéfani, 1982; Goebbel (h.), 1927; Hernández, 1952; Jiménez, Alioto y Villar, 2018; Migone, 1996; Montarsé Lastra, 1946; Muñoz Azpiri, 1966; Moreno, 1950, 1973; Niebieskikwiat, 2014; Picco, 2020; Solari Yrigoyen, 1998, entre otros. Si bien no me detengo sobre este eje (que reclamaría su propia investigación aparte), el acercamiento desde la Cuestión Malvinas habilita el rastreo de una mayor amplitud de imaginarios sociales.

6 En un aspecto más bien simbólico, considero también la apertura que desliza la noción de “cuestión”, pasible de ser pensada como interrogación o espacio abierto a la discusión profunda de sus hechos (en oposición al carácter taxativo que sugiere la idea de “causa”).

Malvinas)⁷ o de 1820 (cuando se iza la bandera argentina por primera vez en las islas); sus raíces se remontan por lo menos hasta las cercanías del llamado “descubrimiento” de América, producido a partir de 1492 (Observatorio Malvinas, 2013).⁸

Si bien en apariencia demasiado lejano, este suceso es determinante para el establecimiento de dos documentos centrales en el desarrollo de las disputas por la soberanía de las Islas Malvinas. Por un lado, las Bulas Alejandrinas (1493) del papa Alejandro VI y, por el otro, el Tratado de Tordesillas (1494). Ambos forman el basamento sobre el cual el Imperio Español erige su derecho para colonizar y administrar la “nueva” tierra. Sobre estos antecedentes se erige por lo tanto el derecho argentino a la soberanía de las islas, en condición de *uti possidetis iuris*,⁹ como herencia de la administración española (Biangardi Delgado, 2012; Pastorino, 2013).¹⁰ Es por ello que el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur¹¹ de inicio a su línea de tiempo (titulada “Malvinas. Usurpación y reclamo”) en 1494.

Como proceso extenso, la Cuestión impone pensar en términos inter y supranacionales. Basta atender a las partes en pugna para notar un amplio espectro de instituciones políticas: el Virreinato del Río de la Plata, las Provincias Unidas del Sur, la República Argentina, Inglaterra y Reino Unido. A su vez, guerra y soberanía desbordan a los litigantes. Tómese por ejemplo los roles durante la guerra de Francia o Estados Unidos (M. J. Morales, 2012) como aliados en la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte). No obstante, ambas naciones también están presentes a través de Louis Antoine de Bougainville (marinero que, en nombre de Luis XV,

7 El primer desacuerdo diplomático entre los gobiernos europeo y latinoamericano comienza con una protesta británica por la designación de Louis Vernet como gobernador (Palacios, 1958). Mediante el reclamo Inglaterra desconocía la administración española desde Buenos Aires (entre 1767 y 1811) y omitía que no se había hecho reclamo alguno durante el reconocimiento de la independencia argentina en 1825.

8 En su libro *Malvinas, mi casa* (2020), Marcelo Vernet llega incluso a comentar una expedición china liderada por Zeng He en 1421 (43), que explicaría la presunta presencia de las islas en un mapa previo a la conquista de América.

9 En términos de derecho internacional, constituye el principio que permite a un estado soberano recientemente formado conservar los límites internos y la integridad territorial atribuida a la dependencia que integró antes de su independencia. Anula así todo reclamo de soberanía por *terra nullius* o tierra de nadie. El Estado Argentino reclama su soberanía sobre las Islas Malvinas (administradas por la Corona Española desde Buenos Aires) en base a este principio.

10 El gobierno británico justifica su acción asegurando que el territorio le corresponde por derecho de descubrimiento, presuntamente reconocido por la Corona Española al momento de devolverle el asentamiento de Puerto Egmont (ocupado entre 1765 y 1700; restituido sin poner en cuestión la soberanía española en 1771; finalmente abandonado definitivamente en 1774). Con el tiempo el argumento británico fue cambiando, pasando a la idea de autodeterminación (el libre derecho de la población local a elegir; rechazado antes y después de la guerra por la ONU al tratarse de un pueblo implantado) e incluso al principio de usucapión (soberanía en base a la administración sostenida en el tiempo de un territorio, aunque solo válida en el caso de un territorio no disputado).

11 Creado por el decreto 809/2014, el Museo se inaugura el 10 de junio de 2014 (Día de la Afirmación de los Derechos Argentinos sobre Malvinas, Islas y Sector Antártico). Su ubicación ya sugiere un posicionamiento: se encuentra en el Espacio Memoria y Derechos Humanos, predio de la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), uno de los centros clandestinos de detención más importantes de la última dictadura. Su lectura histórica se articula sobre la Cuestión Malvinas y sigue una tendencia nacional y popular, no belicista, cercana a las políticas de los Derechos Humanos.

coloniza formalmente las islas en 1764)¹² o del ataque de la corbeta USS *Lexington* en diciembre de 1831 (que rechaza la soberanía argentina, saquea Puerto Soledad y deja acéfalo al gobierno en las islas; situación vigente en 1833).¹³ Por último, aunque no menos significativo, la Guerra de Malvinas altera y desestabiliza por un momento el mapa de la Guerra Fría (Verbitsky, 2002).¹⁴

La Cuestión Malvinas aporta un marco simbólico determinante para la guerra. Sin ir más lejos, la Junta Militar toma hasta enero de 1983 como plazo límite para la recuperación de las islas, considerando la fecha del 150 aniversario de la usurpación británica. Dicho de otro modo, la premura por resolver el conflicto de soberanía ya se nutre de la Cuestión Malvinas. Por otro lado, la negociación en base a la presión militar (definida por Clausewitz, 1948: 47)¹⁵ coloca a la guerra como herramienta política y diplomática de reclamo en primer lugar, y luego como acción bélica. Este corrimiento implica (como se verá en un momento) una distinción fundamental a la hora de anticipar los hechos y diseñar planes de contingencia.

Debo entonces despejar la errónea idea de que la guerra aparece repentinamente para luego volver a la nada (analizada luego como parte del “pensamiento antimalvinense”). Muy por el contrario, “Malvinas” se monta sobre imaginarios largamente sedimentados, de fuerte raigambre nacionalista (Guber, 2001; Lorenz, 2021; Mancuso, 2006, 2011: 63-84, 2012; Palermo, 2007, entre otros). Estos procesos (vinculados de forma directa o indirecta con Malvinas) rigen el impacto afectivo que aún hoy acompaña a la guerra y al territorio, especialmente entendida como promesa de restitución de la unidad nacional perdida (Guber, 2001; noción deudora de la corriente genealógica que impone un origen “natural” a toda Nación, Palti, 2006: 49-84).

Como promesa u ofrecimiento de una acción proyectada hacia el futuro, Malvinas incorpora un cariz simbólico (con sus transparencias y opacidades) que aumenta el espesor de interpretaciones potenciales. Malvinas se transforma en territorio abierto, subjetivo, que incluye

12 La presente toponimia usada por Argentina es una castellanización del francés *Îles Malouines*. Bougainville nombra así a las islas en referencia a Saint-Malo, puerto del noroeste de Francia. Anteriormente fueron conocidas con diferentes nombres, siendo común Sebaldinas, por el marinero neerlandés Sebald de Weert, que las avista en 1600 (Lorenz, 2009).

13 El ataque se produce a causa de la intervención de Louis Vernet con el fin de regular la pesca ilegal en la zona. En 1831 detiene tres goletas estadounidenses –*Breakwater*, *Harriet*, *Superior*– e intenta llevarlas a juicio en Buenos Aires, presuntamente faltando a la libertad de navegación de la flota estadounidense. Tras el ataque el asentamiento queda destruido, situación que motiva a Vernet (todavía en Buenos Aires) a dejar las islas en noviembre de 1832. En septiembre de dicho año, Esteban Mestivier es nombrado comandante. Sin embargo, la inestabilidad social se sostiene y Mestivier es asesinado en un motín. La usurpación del territorio ocurre bajo el interinato de José María Pinedo. Cabe recordar que la Doctrina Monroe (que afirma el rechazo energético del colonialismo europeo) data de 1823.

14 Argentina recibe apoyo por parte de Cuba y el Movimiento de Países No Alineados, con la subsecuente preocupación que esto genera en los diplomáticos argentinos (véase Costa Méndez, 1993).

15 Rouquié (1983b) observa tres influencias en el nacionalismo argentino hacia 1910: prusiana en el ejército, británica en la economía y francesa en la cultura (99). No parece casual que para comienzos de dicha década Malvinas empiece a gozar de nuevo impulso. Algunas de estas relaciones se exploran en la compilación de Clara Byron (2000).

el “torpe chauvinismo” o el “belicismo acrítico” de las masas (Romero, 2003: 232) pero los excede en tanto imaginario vivo, contradictorio, en permanente (re)actualización. Los procesos detrás de esta proyección (que denomino la “Promesa Malvinas”) operan como un conjunto complejo de políticas estatales e imaginarios sociales, que no puede quedar reducida únicamente a la labor del sistema educativo argentino pero que tampoco puede omitir su influencia (señalada en testimonios y representaciones).¹⁶

El reclamo argentino no puede ser reducido a un “encono” (Palermo, 2007: 120). La disputa por la soberanía es afirmada por varios organismos internacionales, entre ellos la Organización de las Naciones Unidas (ONU; fundada en octubre de 1945). En 1960 la Asamblea General sanciona la Resolución 1514 (XV) y afirma el deseo de poner fin al colonialismo (en Erlich, 2015: 255-258). En 1964, luego de años de protestas al Reino Unido (reunidas en Becerra, 1998), Argentina lleva su caso ante el Subcomité III del Comité Especial de Descolonización. Como resultado de la defensa de José María Ruda (Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2015: 13-38), el 17 de diciembre de 1965 es aprobada la Resolución 2065 (XX) por la Asamblea General, donde se reconoce un enclave colonial disputado entre dos partes y se exige una solución pacífica lo antes posible (en Erlich, 2015: 253-254). Adicionalmente, se enfatiza la importancia de los “intereses” (y no los “deseos”) de los isleños, que quedan excluidos de las negociaciones en tanto población implantada.¹⁷

El alegato en la ONU (con sus posteriores negociaciones, analizadas por Gamba, 2016: 87-106) repercute con diversos signos: intervenciones civiles (como los vuelos de Fitzgerald en 1964 y 1968, o la acción de “Los Cóndores”, el 28 de septiembre de 1966); acciones bilaterales, como el Acuerdo de Comunicaciones de 1971;¹⁸ e incluso acciones unilaterales, como el informe Shackleton de 1976 por parte del Reino Unido o el incidente de Thule de 1977 por parte de Argentina. Sin embargo, el reconocimiento de la ONU instala una eventual fuente de presión. Si bien en principio se barajan opciones como el *lease-back* (aplicado para el caso de Hong Kong; Freedman, 2005), las negociaciones se ralentizan cuando Reino Unido comienza a exigir la participación de los isleños (a través del *Falkland Islands Committee*, fundado en 1968). A la

16 En relación a la presencia de Malvinas en los manuales, remito a los trabajos de Romero (2004), Santos La Rosa (2009, 2019), De Amézola (2005), De Amézola, Dicroce y Garriga, 2007) y Bottazzi (2021).

17 La diferencia fundamental entre deseos e intereses es que mientras los primeros atienden a la voluntad explícita de los isleños, los segundos no necesariamente. Esta posición es ratificada en posteriores resoluciones de la Asamblea General de la ONU, incluso luego de la guerra (Resolución 37/9, del 4 de noviembre de 1982; en Erlich, 2015: 263-264). Los casos de las Islas Malvinas y Gibraltar (reclamado al Reino Unido por España) son los únicos que la ONU toma como territorios coloniales donde no se debe aplicar el principio de autodeterminación (Resolución 31/49, del 1 de diciembre de 1976, en Erlich, 2015: 262-263). Cabe recordar que si bien este organismo es el referente más reconocido para dirimir estas cuestiones, su rol es hacer recomendaciones en tanto no posee facultades legislativas (Pastorino, 2013).

18 Acuerdo que constituye un avance notorio. Por el mismo, Argentina proveía de servicios básicos a las islas (correo, combustibles, acceso a hospitales y universidades; al año siguiente, una pista de aterrizaje) y se fomentaba el intercambio entre el continente y las islas, con el uso de una “carta blanca” que evitaba el sellado de pasaportes.

larga el aumento gradual de esta presión va a ser determinante en las negociaciones previas a la guerra (Costa Méndez, 1993).

Por todos estos factores señalados, tanto la Cuestión como la Guerra de Malvinas deben ser estudiadas desde una diversidad de teatros de operaciones o cartografías con múltiples frentes internos y fluidos intercambios externos. La disección de esos teatros me permite entender un entramado transversal que, simultáneamente, complejiza y enriquece el desafío de articular una historia crítica. Como se verá, sobre esta base se sumarán los sucesos de la guerra, que traen nuevas problemáticas.

I. 2. 3. Los acontecimientos históricos: los días de la Guerra

La Guerra de Malvinas nace como un acto de presión. El objetivo del Operativo Rosario no estaba dirigido a la recuperación definitiva del archipiélago sino que apuntaba a obligar al gobierno británico a negociar “más seriamente”, plan que llevaba algún tiempo siendo considerado dentro de la Junta Militar (Cardoso, Kirschbaum y van der Kooy, 2012: 26-27). Su despliegue es en principio exitoso, ya que para el mediodía del viernes 2 de abril de 1982 Argentina vuelve a izar su pabellón nacional en las islas. Sin embargo, el objetivo original de negociar (según Mario Menéndez cuenta a Túrolo, 1983: 46-48) sufre alteraciones sobre la marcha y, en lugar de dejar en el territorio una guarnición policial mínima, la Junta Militar comienza a acumular tropas (Novaro y Palermo, 2007: 451).¹⁹ Como resultado, el acto de presión fácilmente es transformado en agresión, situación que el gobierno británico trabaja para poner a su favor (Eddy, Linklater y Gillman, 1988).

La Guerra de Malvinas es buscada pero no deseada. Así, la Junta Militar carga al menos cinco responsabilidades directas. Primero, el pobre juicio de sus integrantes para anticipar el impacto del Operativo Rosario en los contextos argentino, británico e internacional. Segundo, las arbitrarias alteraciones al plan original. Tercero, la falta de un plan conjunto ante una potencial contraofensiva británica (Balza, 2014), reflejada en una colaboración casi nula entre las Tres Fuerzas y en una necesidad constante de improvisación (Forti, 2014: 103-104). Cuarto, la carencia de reacción para retrotraer la situación a tiempo. Por último, y como síntesis de los factores previos, las duras condiciones de batalla a las que se ven expuestos los soldados (CAERCAS, 1988).

Dos hipótesis sustentaban al Operativo Rosario. En primer lugar, la Junta Militar consideraba que el factor geográfico jugaba a su favor. Se especulaba con que el Reino Unido,

¹⁹ Durante la guerra, Argentina moviliza 14.189 unidades: 10.001 soldados del Ejército Argentino, 3119 de la Armada, 1.000 de la Fuerza Aérea, 40 de Gendarmería y 29 de Prefectura (Balza, 2014: 287).

hipotéticamente, pasaría de cualquier acción de fuerza ante los costos que imponía la distancia. Simultáneamente, la proximidad entre las islas y el continente daba beneficios estratégicos para Argentina (desde el abastecimiento de suministros hasta la motivación de pelear por la Patria).²⁰ En segundo, se estimaba que la relación con los Estados Unidos se encontraba en unos términos lo suficientemente positivos como para que eventualmente mantuviera una posición neutral (en el peor de los escenarios) o incluso mediara entre sus dos aliados principales de cada hemisferio (en el mejor).

Ambas ideas parecen hoy ingenuas, pero el contexto las hacía relativamente razonables. En principio, el Reino Unido se encontraba atravesando una situación delicada, signada por numerosos conflictos sociales y políticos, como la huelga de hambre llevada a cabo por prisioneros del IRA (Ejército Irlandés de Liberación Nacional, en español) en 1981. Esto erosionaba la cada vez más desgastada imagen pública de la Primer Ministro Margaret Thatcher, que tenía un panorama poco alentador de cara a las elecciones de 1983. A su vez, la economía se hallaba en una caída sostenida, al punto de comenzar el proceso de desguace de una parte considerable de la flota de mar, incluido el HSM *Endurance*, barco abocado a la vigilancia del archipiélago sudamericano (al inicio de la guerra ya había sido vendido a Australia).

Por su parte, la política exterior que proponía Ronald Reagan desde 1979 (radicalmente opuesta a la de Jimmy Carter, su antecesor) compartía numerosos puntos de interés con la programada por la Junta Militar argentina. Bajo la excusa de una férrea lucha contra el comunismo y su infiltración en Occidente, ambos gobiernos llevaban adelante acciones que no manifestaban miramientos ante el medio empleado, como sugiere la colaboración entre ambas naciones a la hora de reprimir la guerrilla en América Central (Cardoso, Kirchsbaum y van der Kooy, 2012: 42-44). Tampoco debe ser eludido que el gobierno militar argentino se encontraba enmarcado dentro del Plan Cóndor (que se mantiene secreto hasta 1992) y que algunos de sus representantes se habían formado en Estados Unidos (incluido el propio Leopoldo Fortunato Galtieri).

Ante este panorama se hace claro que el uso de una “causa justa” como Malvinas no apuntaba a la guerra, sino a la vieja concepción prusiana de la guerra como “verdadero instrumento político, una continuación de las relaciones políticas, una gestión de las mismas con otros medios” (Clausewitz, 1948: 39). Esto impone unas coordenadas fundamentales que explican el problema de las constantes “fricciones” (87)²¹ que se despliegan no solo antes de la

20 Para un despliegue de la perspectiva estratégica de la guerra remito a Aguiar et al., 1985; Balza, 2014; Bonzo, 1992; Büsser, 1987; Forti, 2014; Jofre y Aguiar, 1990, entre otros.

21 Clausewitz (1948) llama así a las diferencias que surgen entre “la guerra real y la guerra en el papel” (87), por lo que una buena planificación contempla, anticipa y dispone a favor las limitaciones (120). Como ejemplo basta pensar en el uso de cocinas rodantes durante la Guerra de Malvinas. Estas tienen tres insumos básicos: glicerina,

ejecución del Operativo Rosario sino especialmente luego de su éxito. En sentido estricto, la guerra no es un “manotazo de ahogado” militar sino una operación política parcialmente exitosa (en tanto recupera el territorio pero no logra que Reino Unido negocie) *devenida* en guerra.

El gobierno de Reino Unido (aliado con Estados Unidos desde el 30 de abril y asistido por Francia y otros países europeos que apoyan bloqueos económicos a Argentina) no responde como la Junta Militar esperaba, sino que toma la oportunidad para regenerar su tradición imperial. Así, Thatcher halla en el combate (nada menos que contra un régimen *de facto*, hecho que no duda en resaltar; en Terragno, 2002: 27) una justificación para apelar a la unión nacional de forma análoga a la deseada por la Junta Militar, pero con el objetivo de efectivamente desplegar su fuerza militar (Rice y Gavshon, 1984).²² Así, es necesario recalcar la responsabilidad del Reino Unido (Eddy, Linklater y Gillman, 1988), que aprovecha la situación que se le presenta y se beneficia de ella, al punto que Thatcher finalmente continúa como Primer Ministro hasta 1990.

Si bien Argentina recibe el apoyo de varios países de América (Cuba, México, Panamá), un lugar especial corresponde a la República de Perú. En principio, Perú pone a disposición de Argentina parte de su flota aérea e intercede con Francia para la compra de armamento (Alvarez Torres, 2019: 235-251). Luego, tras las fallidas gestiones de Alexander Haig (mediador nombrado por Estados Unidos), el presidente Beláunde Terry toma en sus manos las negociaciones de paz, que avanzan hasta el hundimiento del crucero ARA General Belgrano (producido el 2 de mayo por el submarino HMS *Conqueror*, fuera de la zona de exclusión impuesta por Reino Unido).²³

Como contracara, la República de Chile se alía de forma encubierta con Reino Unido (como revela Thatcher en 1999), facilitando el desplazamiento de tropas, el uso de radares y la transmisión de información. El motivo de esta alianza remitía a las complejas relaciones entre los regímenes *de facto* de Chile y de Argentina durante la década previa y que casi producen en 1978 una guerra sobre la disputa de los territorios circundantes al Canal de Beagle, pacificada por el papa Juan Pablo II. A su vez, la administración de Augusto Pinochet evaluaba que, ante una eventual éxito Argentino, la actividad bélica se extendería a otros territorios en disputa (como el Canal de Beagle o la Antártida).

agua potable y madera. No obstante, la carencia de estos recursos es notada recién cuando los vehículos llegan a las islas (Forti, 2014: 56-57; 66; 128). Si se revisa la bibliografía referida a la descripción del territorio, difícilmente se puede obviar la falta de árboles (y por tanto de leña) en las islas.

22 Como antecedente más cercano, Reino Unido tenía en la Guerra del Sinaí (1956-1957, a partir de la nacionalización del Canal de Suez por la República de Egipto) un recuerdo dolorosamente fresco de su declinación como superpotencia mundial (sumada a la pérdida de un territorio estratégico a nivel geopolítico).

23 Hecho que reporta el retiro de la flota de mar de la Armada argentina, ya que no se disponía de medios para contrarrestar los ataques de submarinos nucleares. Si bien los primeros bombardeos británicos datan del 1 de mayo, el hundimiento del ARA General Belgrano suele ser visto como punto de no retorno para las negociaciones diplomáticas.

Desde un ángulo interno, el régimen militar también se encontraba bajo presión. Es común hallar la afirmación de que la Guerra de Malvinas implica el retorno de la democracia en la República Argentina. No obstante, en la última década esta lectura ha sido matizada, en tanto omite que el régimen militar ya se hallaba en un proceso sostenido de declinación (Horowicz, 2012: 25, 339). La marcha del 30 de marzo de 1982 pide “Pan, paz y trabajo”, corea que “se va a acabar la dictadura militar” (Wainfeld, 2012: s/p) y cuestiona la fragilidad de una economía liberal basada en el endeudamiento público. A su vez, los organismos internacionales de Derechos Humanos, con la mirada puesta sobre los crímenes de lesa humanidad cometidos durante los primeros años de la Junta Militar, atraían duras críticas.

El Operativo Rosario apuntaba a ganar nueva legitimidad para la Junta Militar y halla un campo propicio para su proliferación. Sin embargo, la respuesta excede las expectativas, el apoyo por parte de la población civil es masivo. A pesar de la cruda represión en la marcha del 30 de marzo, tanto el 2 como el 10 de abril se llevan a cabo grandes movilizaciones hasta Plaza de Mayo con el fin de celebrar la recuperación de las islas. La “gesta” cobra un espesor popular explícito que la acompaña abiertamente durante la guerra y que queda latente en la posguerra. Sin embargo, popular y masivo no significan necesariamente la apropiación efectiva de la acción militar (en oposición a lo dicho por el Grupo de Discusión Socialista; en Rozitchner, 2015), como se hará explícito tras la rendición.

Por fuera de la dificultad para juzgar el signo ideológico de estas manifestaciones, que no deben sobrentenderse como un ciego apoyo a la guerra o la dictadura (Lorenz, 2009: 67; análoga a la observada por Vezzetti en la teoría de los dos demonios, 2002),²⁴ me interesa subrayar que el gobierno militar pasa a percibir una nueva exigencia: el apoyo masivo empuja el objetivo original del Operativo Rosario cada vez más lejos. La promesa de “proporcionar batalla” en boca de Galtieri el 2 de abril finalmente se torna en contra de la Junta Militar, en tanto la expectativa de la población civil ya no podía corresponder al plan de presión militar y negociación diplomática. Por el contrario, ahora se da en términos bélicos, por lo que ya no se puede obtener un éxito parcial (continuar las conversaciones) sino que se exige el éxito pleno (variante del dilema de Rozitchner, 2015: 120).

Al carácter popular de la guerra se debe sumar también una alta participación de conscriptos jóvenes que estaban bajo bandera mientras realizaban el Servicio Militar Obligatorio (Guber, 2016: 6). La ejecución del Operativo Rosario ponía el 9 de julio como fecha límite. Sin

24 Vezzetti (2002) afirma que la teoría de los dos demonios se monta sobre una perspectiva maniquea, marcada por su estructura tripartita: si en uno de los extremos se halla la represión para-estatal y en el otro la guerrilla de izquierdas, en el medio se configura un “nosotros” inclusivo asumido como ideológicamente “neutro”. A pesar de ese “entre” inocente, muchas de las personas que se asumían en ese sector solían apoyar simbólicamente a uno u otro bando (a través de simpatías y / o expectativas), por más que no fuera una participación activa.

embargo, al adelantarse a comienzos de abril (Cardoso, Kirschbaum y van der Kooy, 2012: 66) genera un desfase con el sistema de conscripción, problema que no sería claro hasta iniciada la batalla. Así, la Junta Militar debe apelar a soldados muy jóvenes que, en muchos casos, apenas habían completado el entrenamiento básico (el 70% tenía un promedio de edad de entre 18 y 20 años, Ministerio de Educación, 2009: 16).

Los conscriptos no solo ponen el cuerpo (literal y metafóricamente) a una situación que los excede, sino que también aportan una mirada no-militar de la guerra. Debido a su juventud y a la coyuntura cultural, estos soldados traían concepciones que no necesariamente los vinculaban al combate desde la tradición aristocrática del honor militar (como la enunciada por Kasanzew, 2019) sino más bien a través de afectos y valores cotidianos, con su “ética” propia (Keegan, 2000: 48). Nociones como la familia o la masculinidad (muchas veces anudadas, por ejemplo, en la noción del Servicio Militar Obligatorio como experiencia para “sentar cabeza”), atraviesan así los imaginarios sobre los cuales los conscriptos intentan dar sentido al combate y sus efectos.

Encuentro en los conscriptos dos formas de vinculación, ambas estructuradas sobre relaciones de parentesco (Guber, 2001: 169). La primera es paternal (Guber, 2004), vertical, jerárquica, y se desplaza sobre dos ejes: a) la tríada Dios / Patria / Padre que encarna la relación Nación / soldado; b) el rango militar, como se aprecia en el vínculo superior / conscripto. En contraste, la segunda es fraternal (Forti, 2014: 193)²⁵ y horizontal, basada sobre el hecho de que las actividades colaborativas imponen rituales y modos comunes de vivenciar lo cotidiano (Sennett, 2012). El carácter “externo” a lo militar de los conscriptos enfatiza esta mirada cooperativa, que se refleja en los testimonios a través de los relatos de camaradería y compañerismo.

Estas relaciones de horizontalidad entre conscriptos introducen una cohesión interna relevante para la batalla, pero también otros factores significativos, como la construcción de imaginarios comunes. De este modo, toda información que se puede transmitir de forma horizontal, como los rumores, cobra un peso mayor. Esto afianza imágenes muy potentes entre los jóvenes soldados, como ocurre con el caso de los gurkas, de los que se contaban toda clase de actos sádicos y que llegan incluso a ser reproducidos por Gabriel García Márquez (2008, originales de 1983: 549-552; 578-582), que los toma de *Los chicos de la Guerra* (Kon, 1982).

El 14 de junio, tras el avance sostenido de las tropas británicas desde el Estrecho San Carlos hasta Puerto Argentino (donde hacen cabeza de playa el 21 de mayo), Menéndez firma la

25 No es de sorprender el signo masculino de estas relaciones. Ambas son deudoras de la concepción esencialista del género que estructura simbólicamente a la guerra durante la mayor parte de su historia (ya presente por ejemplo en 472 a. C., cuando se presenta la tragedia *Los Persas*, de Esquilo). Siguiendo este esquema, la mujer es naturalmente antibelicista, en tanto maneja una economía simbólica que se mueve por fuera de la lógica patriarcal de la guerra (Woolf, 2020). Volveré sobre esta idea al diseccionar el *topic* de “la mujer como figura de contención” (capítulo IV).

rendición ante Jeremy Moore, situación que toma por sorpresa a muchos soldados que deseaban seguir peleando. La guerra finaliza con un saldo total de 649 caídos argentinos (323 en el hundimiento del ARA General Belgrano) y 255 británicos (Balza, 2014: 216-219).

I. 2. 4. Los acontecimientos históricos: la Posguerra

A pesar de haber transcurrido casi cuarenta años, la Guerra de Malvinas constituye hoy un hecho de honda dimensión traumática (Jelin, 2002; LaCapra, 2005), tanto en términos de acontecimiento o golpe inmediato como de experiencia o carga proyectada en el tiempo (distinción formulada por Vezzetti, 2015: 3). Es debido al impacto que sus consecuencias no paran de retornar en el presente (Lorenz, 2012), situación que alimenta un interés social manifiesto sobre la guerra pero atravesado por una incertidumbre que tiende a la atomización, priorizando lo microhistórico y resistiendo las lecturas globales transversales, macrohistóricas.

Cuatro hechos ilustran el panorama. En primer lugar, la presencia a lo largo de toda la Argentina de imágenes que llenan la vía pública de “Malvinas”: en los cuerpos (ropa, tatuajes); en las paredes (murales, pintadas, pegatinas); en monumentos conmemorativos (a los caídos, a la soberanía o a ambos); en ámbitos menos solemnes (estadios de fútbol, locales de diversos rubros y servicios).²⁶ En segundo, la reacción del público en congresos académicos, que suele preguntar acerca de la existencia de un corpus teatral, usualmente comentando alguna de las poéticas malvinenses más conocidas (como *Los Pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill; *Las islas*, Carlos Gamerro; o *Iluminados por el fuego*, de Tristán Bauer). Tercero, ante el conocimiento de mi investigación, otra reacción común de mis interlocutores es narrar dónde se estaba el 2 o el 10 de abril de 1982 (fechas ampliamente privilegiadas por sobre el 14 de junio).²⁷ Por último, la aparición recurrente de la pregunta que desvela a todo historiador, siempre antecedida por un silencio: “¿Qué pasó realmente?”

En estas cuatro situaciones se explicita la circulación y el solapamiento de nombres, referencias, recuerdos y preguntas. Como trauma, “Malvinas” deviene en una ausencia ahuecada, un interrogante genuino pero que, como hemos visto, trae tantas incertidumbres como certezas. Las islas continúan siendo, en consonancia con la imagen propuesta por Gamerro (2012: s/p), una suerte de test de Rorschach,²⁸ una silueta donde cada individuo proyecta su subjetividad. Es

26 Como prueba de la diversidad de representaciones de Malvinas en la vida pública, remito al valioso *Muro de la Memoria Malvinera*, recopilación que el Observatorio Malvinas desarrolla desde 2013 hasta el presente. Se puede descargar un informe y dos versiones del material reunido hasta 2015 en <http://memoriamalvinera.unla.edu.ar>

27 En una entrevista realizada con motivo del estreno del film *Teatro de guerra* (2018), la propia Arias narra una idéntica respuesta de sus interlocutores (en Gallego, 2018: s/p).

28 Test diseñado por el psicoanalista suizo Hermann Rorschach (1884-1922), que comienza a circular en 1921. Consta de diez láminas con manchas bilateralmente simétricas hechas en tinta. Proyectivo, individual y

necesario entonces desarrollar una elaboración inductiva que retome lo fragmentario y lo ponga en movimiento dentro de lecturas globales que asuman las tensiones y las lagunas alrededor de la guerra, superando el relativismo y estimulando la memoria como trabajo activo, reflexivo y crítico.

Desde un ángulo político, la guerra establece un punto de no retorno entre el gobierno *de facto* y la sociedad civil argentina en general (Escudero, 1997; Guber, 2016; Lorenz, 2012; Ministerio de Educación de la Nación, 2009, entre otros). Impone un nuevo *statu quo* que hace imposible retrotraer una relación que, como se ha afirmado antes, ya arrastraba un desgaste sostenido. Si la recuperación logra consenso colectivo y hace olvidar ciertos problemas sociales, la derrota (con sus condiciones particulares) los dispara. Pese a no ser la causa exclusiva del “retorno” a la democracia, la derrota efectivamente decanta un proceso previo e instaura un cambio de mentalidad en los imaginarios y concepciones de la sociedad civil (Escudero, 1997: 26) que impone un cambio importante: el paso de una transición *pactada* a una *por colapso* (E. López, 2007: 119).

En contraste, el impacto sociocultural de la derrota abarca un espectro más difícil de asir. Como sugieren Carlos Büsser (1987) o Bernard McGuirk (2007), la Guerra de Malvinas es un asunto “no cerrado”, “inconcluso”. Esto responde a que muchos de los procesos iniciados por la guerra (e incluso previos, como demuestra el “caso Carrasco” de 1994)²⁹ continúan reactivándose porque no han dejado de acontecer (Agamben, 2000) en la posguerra. Como campo de lo no decible (Mancuso, 2010), la guerra reclama una memoria activa que supere las clausuras de la historia (manifiestas en el documento “Malvinas: una visión alternativa”, de 2012).³⁰

subjetivo, se lo usa para examinar la personalidad de los pacientes. A pesar del carácter potencialmente arbitrario de las proyecciones (que parece preocupar a Gamerro), remiten a los imaginarios que circulan en diferentes contextos históricos. Por tal motivo, si bien Gamerro afirma que las islas son imaginadas hasta el 2 de abril, puedo afirmar que continúa ocurriendo.

29 Proceso judicial de alto impacto público en torno a la desaparición de Omar Carrasco, joven que hacía el Servicio Militar Obligatorio en Zapala (provincia de Neuquén). La investigación determina que su fallecimiento se produce a causa del “baile” (jerga militar para “castigo físico”) que dos conscriptos le realizan. Estas acciones, regulares en la Guerra de Malvinas (investigadas hoy como crímenes de lesa humanidad), ya eran típicas de la “colimba” (acrónimo de “corre, limpia, barre”). Como resultado, la ley n° 3948 es derogada y el servicio militar deja de ser obligatorio.

30 El documento iba a ser presentado el 22 de febrero de 2012 en una conferencia de prensa (finalmente no realizada) donde expondrían los firmantes: Beatriz Sarlo, Juan José Sebreli, Emilio de Ipola, Santiago Kovadloff, Roberto Gargarella, Marcos Novaro, Vicente Palermo, Luis Alberto Romero, Hilda Sabato, Daniel Sabsay, José Miguel Onaindia, Rafael Filippelli, Eduardo Antín, José Eliashev, Gustavo Noriega, Jorge Lanata y Fernando Iglesias. De una sola carilla, el texto reclama modificar las políticas de estado sobre Malvinas (eje clave del gobierno de Cristina Fernández), aceptar la derrota en la guerra, abandonar los reclamos diplomáticos y reconocer el principio de autodeterminación de los isleños (principio que da existencia a la Argentina, según afirman). Ante todo, el documento omite las resoluciones de la ONU (véase nota al pie número 17). Segundo, si bien se afirma el deseo de debatir para generar una postura “alternativa”, los argumentos se limitan a afianzar una visión que los autores ya asumen como cerrada. Puede consultarse en: <https://www.lanacion.com.ar/1450787-una-vision-alternativa-sobre-la-causa-de-malvinas>

Existen por lo menos tres motivos para tal carga traumática. En primer lugar, el impacto afectivo del brusco giro que produce la rendición en el continente, documentada por los mismos medios de comunicación que antes clamaban el inminente éxito de la campaña y ahora señalan irregularidades. Si bien la Junta Militar no interviene sobre la información mucho más que el gobierno británico (como aclara Terragno, 2002), fuera de los Teatros de Operaciones la guerra pasa casi exclusivamente a través de la lente de unos medios de comunicación que, incluso cuando no alteran la información, orientan su uso afectivo (Escudero, 1997; Levín, 2013; Guerrero Iraola, 2021). Así, el paso del triunfo a la derrota potencia las críticas sobre la dictadura, pero también suma un mecanismo auto-exculpatorio que, útil para atacar en lo inmediato al régimen *de facto*, a largo plazo afecta los análisis críticos de los sucesos (Lorenz, 2009: 170-171).

En segundo, la falta de contención para los conscriptos, especialmente por parte del Estado Nacional, los obliga a tratar de reintegrarse por cuenta propia en una sociedad regida por reglas radicalmente opuestas a las de la batalla (Lorenz, 2012: 202-205).³¹ Esto afectaba a su vez una economía limitada por la guerra, que empujaba a muchos excombatientes a circular por la vía pública mendigando o haciendo venta ambulante. En el caso de aquellos soldados que volvieron con lesiones severas, la situación era aún más dramática. Ante todas estas faltas, sumadas al escaso reconocimiento social y a los efectos del Síndrome de Estrés Postraumático, el número de suicidios en la posguerra (no existen registros oficiales) ronda alrededor de los 400 casos (Lorenz, 2014: 164), lo que implica una alta tasa en relación al número de caídos.

Finalmente, la no resolución de la cuestión de fondo sobre la que se recorta la guerra (Gamba, 1984) presenta un nuevo desafío: el amalgamamiento entre la Guerra, la Cuestión Malvinas y el territorio, liminalizados en sus alcances e implicancias. En estos términos, los debates se vuelven sinuosos ante la dificultad para hallar lenguas comunes que trasciendan los reduccionismos de la exaltación bélica o del lamento victimista (como veremos con la desmalvinización, analizada en el siguiente apartado). Se pierden así matices y se revitaliza la Promesa Malvinas en toda su ambigüedad (simultáneamente como añoranza de unión y como falta o deuda), por lo que su sentido simbólico se mantiene latente, reactivo.

La posguerra presenta así una notoria diversidad de procesos históricos que se proyectan desde la guerra, enlazada por un campo referencial simbólico novedoso (que se arraiga sobre el previo a la guerra pero que agrega una variedad de elementos originales, especialmente en lo

31 De acuerdo con Lorenz (2012), la excepcionalidad de la batalla impone unas reglas que invierten aquellas de la vida cotidiana, especialmente no matar (opuesta al principio de autodefensa que rige toda guerra) y la prioridad de subsistir (a través del robo de comida; actividad fuertemente penada por parte de los cuadros argentinos). Así, la dificultad para reinsertarse en la vida cotidiana estaba regida por la capacidad para lograr desarmar esas nuevas costumbres.

referido a la experiencia de los conscriptos). Si, como sugiere Vincent Bramley (1992), “cada soldado ve la guerra a su manera y tiene su propia historia para narrar” (11), la Guerra de Malvinas es una guerra estallada, que desborda el campo de batalla y se refracta en grados diversos sobre diferentes ángulos de la posguerra (R. Dubatti, 2019a). Así, exige entramar una multiplicidad de perspectivas en tensión.

Retomo entonces la afirmación de Julio Cardoso (2013), que expresa que es en lo colectivo (y en sus tensiones / contradicciones) donde radica el potencial para conceptualizar el verdadero alcance de la Guerra de Malvinas en la sociedad argentina. Si bien mi propuesta apunta a un terreno más acotado como el teatral, esas tensiones que he intentado sintetizar forman una parte insoslayable de la guerra, especialmente para las representaciones y los imaginarios.

I. 2. 5. Desmalvinización, malvinización, remalvinización

Uno de los procesos específicos de la posguerra es la denominada desmalvinización. Desde una perspectiva pragmática, su inicio se produce prácticamente tras la derrota, cuando muchos soldados son “invitados” por algunos superiores a firmar una cláusula de silencio, por la que se comprometían a no hablar de la guerra ni con sus familias ni con la prensa (Lorenz, 2009, 2011). Un año más tarde, el sociólogo Alain Rouquié (1983a) acuña el término, que se emplea de forma regular aún hoy, incluso a pesar de los cambios que ha experimentado a lo largo de la posguerra.

Su complejidad radica en al menos tres aspectos. En primer lugar, se trata de un concepto difuso, desarrollado desde una perspectiva pragmática (como sugiere el hecho de no contar con definiciones teóricas tempranas).³² Segundo, y como resultado del hecho previo, su uso se halla determinado por el actor social que lo emplea, en base a una concepción que habitualmente se asume como transparente o autoevidente. Por último, no se aplica dentro de unas fronteras certeras sino que se lo emplea para toda clase de procesos históricos complejos y heterogéneos.

A pesar de estas dificultades, propongo transversalizar (siguiendo el método de Hessen, 1951) una definición. La desmalvinización sería así todo acto de omisión (histórica, social,

32 En sintonía con lo apuntado por Lorenz (2012: 190-191), Rouquié parece usar el término más bien desde una perspectiva pragmática que teórica. En su célebre entrevista con Soriano (1983a) asevera que “*quienes no quieren que las Fuerzas Armadas vuelvan al poder, tienen que dedicarse a 'desmalvinizar' la vida argentina.* [énfasis del editor en el original] [...] Porque para los militares las Malvinas serán siempre la oportunidad de recordar su existencia, su función y, un día, rehabilitarse. Intentarán hacer olvidar la 'guerra sucia' contra la subversión y harán saber que ellos tuvieron una función evidente y manifiesta que es la defensa de la soberanía nacional. Por eso toda la diplomacia argentina está hoy dedicada a revalorizar las Malvinas. Por supuesto que es una reivindicación muy respetable, pero no es solamente eso; y *malvinizar* [énfasis en el original] la política argentina agregará otra bomba de tiempo la Casa Rosada. Hoy hay problemas más importantes, en un país que está en plena descomposición” (49-50).

política, cultural, económica) impulsada con el fin de silenciar³³ las problemáticas de la guerra y de la Cuestión Malvinas (ya sean asumidas como “positivas” o “negativas”). En consonancia con lo desarrollado en este capítulo, tal definición amplia, dinámica, apunta a ser abarcadora con el fin de entramar una multiplicidad de concepciones e interpretaciones. Al confluir lo heterogéneo, lo común se evidencia, pero también lo divergente, lo problemático.

Así, es posible cruzar enfoques en principio contrarios como los de Cangiano (2012: 28-38; 2019) y de Lorenz (2011, 2012). Esta definición permite tomar elementos de la desmalvinización entendida como herramienta psicológica británica que articula una “cultura de la derrota” (basada en la interiorización de la derrota por parte del vencido) como desarrolla el primero, pero también comprender la preocupación del segundo ante el potencial peligro de la “fotocopización” (Trouillot, 2017) de la historia, desgastada por el propio proceso de repetir mecánicamente. A su vez, habilita también una salida posible para la “grieta” (Cangiano, 2019) de la desmalvinización, desarmando la aparente dicotomía que afirma que sólo se está a favor o en contra de “Malvinas”.

Con menor impacto social circulan las nociones de malvinización (acuñada también por Rouquié, 1983a: 49) y de remalvinización, que establecen dos sentidos adicionales.³⁴ Un uso histórico, contracara de la desmalvinización, la preocupación por hablar para combatir el silencio (motivación que atraviesa a las producciones teatrales de la primer década de posguerra; volveré sobre ello en el capítulo III). Por otro lado, un uso historiográfico, donde nombran dos momentos históricos: la malvinización de la década de 1930 (a través de los logros de Alfredo Palacios o del revisionismo histórico) y la remalvinización producida entre 2003 y 2015 (en los gobiernos de Néstor Kirchner, 2003-2007, y Cristina Fernández de Kirchner entre 2007 y 2015; interrumpida por la gestión de Mauricio Macri, 2015-2019).

Al considerar estas cuestiones es posible enunciar por lo menos siete líneas (con sus variaciones y desvíos) que entraman un “pensamiento antimalvinense” que se afianza en la posguerra y continúa hasta el día de hoy. A partir de este término propongo un corrimiento de la carga simbólica atribuida a la desmalvinización (inspirado en un gesto análogo en Guber, 2016), que anuda bajo el prefijo “anti-” un conjunto diverso de patrones de omisión o silencio. El objetivo es pensar la guerra desde la posguerra, darle coordenadas precisas para así enriquecer sus hallazgos.

33 En este aspecto sigo a Michel-Rolph Trouillot (2017), quien interpreta la acción de silenciar como el acto de *no decir*. Esto implica dos modos posibles de silenciar, uno pasivo (ignorar) y otro activo (omitir). En mi definición propongo considerar ambas posibilidades.

34 Contrapongo desmalvinización frente a malvinización y remalvinización por dos motivos. En principio, porque el primer término posee un uso más ambiguo, siendo determinante el contexto de enunciación. Por otro lado, debido a que malvinización y remalvinización suelen aparecer como respuesta a la desmalvinización, por lo que la sobreentienden.

Estos siete “clichés” historiográficos (Mancuso, 2006: 214)³⁵ son: 1) “la perspectiva del loco”; 2) la guerra relámpago; 3) la guerra sin conflicto; 4) la guerra como amenaza de retorno; 5) la desmalvinización como la derrota por otros medios; 6) la dicotomía héroe / víctima; y 7) la guerra como sinónimo de democracia. A continuación, los defino:

- La “perspectiva del loco” es enunciada por Julio Cardoso (2013) para atacar la idea de Argentina como un país “arrastrado por la locura de un general borracho a una guerra absurda con el solo fin de perpetuarse en el poder” (199). La “locura” anula así todo análisis causal de los procesos históricos, que devienen arbitrarios y contingentes, por lo que su revisión no reporta interés.³⁶ En adición, esta mirada focaliza sobre figuras de alta visibilidad, omitiendo el examen sobre otras que también exigen consideración. Así ocurre en las palabras de José Pablo Feinmann (2002), donde el alcoholismo de Galtieri borra toda responsabilidad social y hace a los soldados “queribles” en tanto simples “víctimas”.
- La guerra relámpago pone a “Malvinas” como una aparición repentina y fugaz. Tal lectura se asienta en al menos dos procesos: uno previo a la guerra, el ensamblado de imaginarios nacionales “naturales”, incontingentes (Palti, 2006: 51); otro de posguerra, unido al estupor (Tison, 2001) de la derrota (acentuado por el accionar dictatorial previo a la guerra) y su manto de silencio generalizado, atento a dispersar las responsabilidades. Se difumina así la historia previa y se reduce la posterior, extrayendo los hechos de su marco específico. En este marco, el ya citado “Malvinas: una visión alternativa” (2012) es ejemplar, en tanto reduce la prehistoria de la guerra, omite las resoluciones de la ONU, y reduce sus efectos a la obsesión o el fanatismo. La guerra deviene “extraña” (Hastings y Jenkins, 1997: 1).
- La guerra sin conflicto remite a la simplificación por medio de la contraposición de dos partes iguales, confrontadas por motivos idénticos y en condiciones perfectamente simétricas. Como resultado las diferencias se difumina.³⁷ Es común ver esto detrás de las noticias “de color” que relevan gestos “desinteresados” entre soldados de ambos bandos,

35 Mancuso (2006) observa que “estos clichés condicionan decididamente las interpretaciones de vastos sectores de la realidad empírica, muy especialmente cuando son calificados como socialmente ‘importantes’ o ‘trascendentes’ y, paradójicamente, reducen las consecuencias pragmáticas de la interpretación a automatismos fosilizantes que anulan en definitiva todo posible margen alternativo” (214).

36 Variante del “arcano de la nariz de Cleopatra” (Carr, 1984: 131-133), tendencia a reducir el sentido profundo de los sucesos históricos a hechos completamente fortuitos (por ejemplo, al asumir que todos los sucesos entre Grecia y Egipto durante la época de Antonio yacen en la belleza única de Cleopatra). Se atacaba entonces la historia de “las grandes mentes”, montadas sobre la presunta transparencia de las fuentes (a la manera de Leopold von Ranke, 1795-1886).

37 Un buen ejemplo es hacia el interior del Reino Unido, asumido como un territorio uniforme, sin conflictos entre los diferentes países que lo componen. Bernard McGuirk (2007) observa estas tensiones al analizar la canción “Admiral William Brown” del grupo irlandés The Wolfe Tones, o el poema “Elegy for the Welsh Dead in the Falkland Islands, 1982”, del poeta galés Anthony Conran.

por lo general sin aclarar que quienes interactúan son un conscripto y un militar profesional. Como contracara está la sobredimensión de los conflictos, habitualmente en noticias que resaltan protestas entre los países (situación para nada extraña en la diplomacia pero sugerida como extraordinaria por los medios de comunicación).

- La guerra como amenaza de retorno es enunciada por Rouquié (1983a). Allí apunta los peligros de la “sacralización del ejército” (49) y propone desmalvinizar. Apunta dos objetivos: por un lado, como medio para evadir el impacto afectivo de Malvinas (especialmente en medio de una transición política fuertemente condicionada); por el otro, socavar la idea de una futura reivindicación de la Fuerzas Armadas a través de la guerra. Esta segunda idea, si bien parece hoy haber quedado en el olvido, sigue presente a través del “sentimiento de aversión” que cargan muchas discusiones sobre temas conectados con las fuerzas militares (Lorenz, 2012: 243).
- La desmalvinización como “la derrota por otros medios” es enunciada por Cangiano (2012, 2019). En su valioso libro, de fuerte influencia revisionista, afirma que la posguerra argentina presenta un constante énfasis en el carácter deshonoroso y definitivo de la derrota bélica. Su hipótesis es que tal lectura responde en verdad al golpe final británico: hacer que los vencidos adopten la mirada de los vencedores. Sin embargo, como denuncia de un “sistema de dominación” (en términos de Halperín, 2018) esta lectura se radicaliza como “grieta” y dispone a todos los actores sociales de un lado u otro, reduciendo sus posturas a usos ideológicos, en muchas ocasiones difíciles de definir.³⁸
- La dicotomía héroe / víctima³⁹, posiblemente la hipótesis más persistente de la posguerra. Remite al desafío de evaluar las acciones durante la guerra. Su problema basal radica en que el Estado que impulsa la “gesta” de Malvinas se caracteriza por la violencia contra la propia población (tanto en la “guerra sucia” como en la “guerra limpia” de Malvinas), que se derrama sobre quienes combatían. Así, los conscriptos (en tanto no-profesionales) o bien son “llevados” a morir como víctimas (argumento que omite sus motivaciones y anula su agencia) o bien son héroes sacrificados por la Patria (situación que reconoce una agencia relativa, pero restringida a la muerte) (Lorenz, 2009: 13). Su vigencia se debe a que atender estos roles exige sopesar las acciones de la población en general (Sarlo,

38 Su estructura se aproxima al revisionismo histórico, en tanto proyecta responsabilidades internas (políticos “cipayos”) y externas (potencias extranjeras) que refuerzan el imaginario de “la Nación usurpada” (Guber, 2001: 102). Nótese el paralelismo, por ejemplo con *La Argentina y el imperialismo británico* (1934), de los hermanos Irazusta.

39 Se trata en verdad de una falsa dicotomía, ya que: a) existen vivencias diversas de la guerra, incluso las calladas por la muerte o el silencio (Lorenz, 2012); b) ambas perspectivas son taxativas en términos de estar “a favor” o no, omitiendo casi cualquier término medio y / o “zona gris” (Levi, 2015).

2019: 348). Esto se torna aún más complejo luego de *Los chicos de la guerra*, tanto el libro (Kon, 1982) como la película (Kamin, 1984). Allí se introduce una variación: el “chico”, víctima signada por la baja edad, la poca experiencia y la falta de agencia.

- La guerra como sinónimo de democracia o causa exclusiva de la “caída” de la Junta Militar. Esta lectura se nutre desde dos perspectivas. Por un lado, una interna, en sintonía con las afirmaciones de Néstor Perlongher (1987, bajo el seudónimo de Víctor Bosch) o León Rozitchner (2015: 95, 122-123) quienes preferían perder cuanto antes (para reducir las bajas lo más posible) con el fin de evitar que la Junta Militar gane nueva legitimidad. Por el otro, una externa, articulada por la propia Thatcher, que presentaba la guerra como una dicotomía entre democracia inglesa y dictadura latinoamericana (en Terragno, 2002: 27). Sin embargo, como se ha observado, ya existían situaciones (la economía, la investigación por crímenes de lesa humanidad) que venían afectando negativamente la imagen de la Junta Militar.

Como se puede apreciar, he diseccionado estas hipótesis o clichés de forma teórica pero en realidad forman un entramado complejo que reclama ser pensado como una totalidad, con enlaces y nudos diversos. En todos los casos se trata de afirmaciones que producen un efecto de anulación o de difuminación de los procesos históricos, en tanto producen omisiones y silencios. Propongo atacar estos reduccionismos a través de perspectivas multiplicadoras de disensos, como se verá especialmente en los capítulos dedicados al análisis de los textos dramáticos.

I. 3. Estado de la cuestión

La bibliografía consignada al estudio histórico sobre las Islas Malvinas y sobre la Guerra de Malvinas es cuantiosa y manifiesta una heterogeneidad acentuada. Alcanza con mencionar autores tan diversos (y en algunos casos radicalmente opuestos) como Almeida, Altamirano, Biangardi Delgado, Burns Marañón, Camogli, Canclini, Cangiano, J. Cardoso, O. Cardoso, Kirschbaum y van der Kooy, Destefani, Erlich, Escudero, Foster, Gamba, Goebbel (h), Guber, Hastings y Jenkins, Iglesias, Lorenz, Monaghan, J. C. Moreno, Muñoz Azpiri, Palermo, Pastorino, Rice y Guvshon, Rozitchner, Sarlo, Tesler, Yofre, entre muchísimos otros.⁴⁰ Cada uno de estos autores carga un modo singular de aproximarse a los acontecimientos y a sus

⁴⁰ La lista es aún más extensa si se incluyen los relatos testimoniales. Si bien estos suelen ser englobados en el marco de la literatura (Segade, 2012), opto por dar prioridad a los materiales que estudien obras ficcionales o que cuestionen la dicotomía ficción / no-ficción. Ofrezco un sintético listado de los textos más representativos en el capítulo previo.

consecuencias, con matrices epistemológicas, historiológicas, políticas e ideológicas propias. Como he destacado en el capítulo previo, tal polifonía se manifiesta en un espesor desafiante, vibrante y valioso, que despliega un mapa surcado por disensos, llave para abrir una verdadera lectura crítica de los hechos.

A pesar de este panorama, y si bien Gamarro ha afirmado con razón que “[l]a Guerra de Malvinas fue la construcción ficcional más elaborada de la historia argentina del siglo XX” (Gamarro, 2008: s/d),⁴¹ es necesario remarcar que el caudal de trabajos sobre la presencia de la Guerra en las artes es significativamente inferior (hecho ya constatado por McGuirk, 2007: iii) y en el teatro aún menor. La bibliografía teatral posee a su vez una visibilidad baja dentro del campo intelectual (Bourdieu, 2002) dedicado a la investigación “malvinense”, muy por detrás de las investigaciones que privilegian los ángulos histórico y / o testimonial, e incluso de otras disciplinas artísticas como el cine o la narrativa. Finalmente, su circulación en los imaginarios producirse por fuera del radar, en oposición a la música o la poesía, que suelen matizar las investigaciones.

A continuación ofrezco un recorrido por los materiales más relevantes del corpus dedicado a pensar Malvinas (tanto la guerra como las islas) desde el teatro. Para su análisis, recorto cada apartado de acuerdo a una temática global que me habilite a poner en diálogo / tensión (Mancuso, 2005: 35) materiales de origen diverso. Si bien las fronteras de mi investigación trazan un límite en el año 2007, toda elaboración histórica exige mirar desde el presente (Carr, 1984) por lo que remito a bibliografía reciente. Esto se debe también a que, desde el comienzo de mi investigación, la producción tanto artística como teórica ha crecido en cantidad y calidad, incluyendo casos de alta visibilidad como el espectáculo *Campo Minado* (2016), de Lola Arias.

I. 3. 1. Las artes (y el teatro) en los imaginarios sociales de Malvinas

Dentro del amplio espectro de textos abocados a la disección de los imaginarios sociales detrás de la guerra y de la Cuestión Malvinas, cuatro son ineludibles: *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda* (2012; originalmente publicado en 2001) de Rosana Guber, *Las Guerras por Malvinas* (2012; originalmente publicado en 2006) de Federico Lorenz, *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea* (2007) de Vicente Palermo y *Malvinas. La cultura de la derrota y sus mitos* (2019) de Fernando Cangiano. A pesar de sus

41 Frase que porta una doble referencia. Por un lado, remite a la construcción de la guerra como vehículo del nacionalismo. Por el otro, sugiere la proliferación de lecturas sobre sus hechos y consecuencias.

diferencias (en algunos casos abiertas),⁴² estos textos elucidan patrones culturales necesarios para atender prácticas sociales como las del teatro. Por ello, incluso a pesar de que los autores no pretenden indagar la conexión guerra–teatro, me atrae contemplar cómo resuena el arte en ellos.

El libro de Guber inicia cada capítulo con citas que tematizan de forma directa a Malvinas: el poema “Las Malvinas” (1960), de José Pedroni; un verso de la “Marcha de las Malvinas” (1940), de Carlos Obligado y José Tieri; otro de “La hermanita perdida” (1971), de Atahualpa Yupanqui y Ariel Ramírez (2012: 15; 25; 65, respectivamente; todos ellos son extraídos de la antología de Da Fonseca Figueira, 1978). El capítulo restante da comienzo con un verso del poema “Juan López y John Ward” (1982), de Jorge Luis Borges. A su vez, dentro del análisis de la experiencia de los excombatientes, Guber resalta el impacto del film *Los chicos de la guerra* (1984), de Bebe Kamin (basado sobre el libro de Kon, 1982), cuyo efecto es insoslayable para entender cómo el arte repercute en los modos de hacer memoria (126).⁴³

Lorenz (2012), fiel a su plan de incorporar la mayor cantidad posible de fuentes, cita canciones, narrativa (tanto cuentos como novela) y analiza filmes vinculados a Malvinas. Se reproducen las letras de canciones de un amplia gama de estilos, como “El banquete” (1982), escrita entre Roberto Jacoby y Virus (57); “El visitante” (1999), de la banda Almafuerte (266); “Maniobras de guerra” (2000), de Tren loco (267-268);⁴⁴ y “La carta perdida” (1997), de Soledad Pastorutti (269). La narrativa trae referencias a *Cuentos de los Años Felices* (1993) y *A sus plantas rendido un león* (1986), de Osvaldo Soriano (41, 328, respectivamente); a *Las Islas* (1998), de Carlos Gamerro (93, 199, 317-319); *Iluminados por el fuego* (1993), de Edgardo Esteban y Gustavo Romero Borri (245); *Los pichiciegos* (1982), de Rodolfo Fogwill (328); y *Arde aún sobre los años* (1986), Fernando López (328). En cuanto a películas, se comentan *Los chicos de la guerra* (150-151; 216-217, 289); *Locos de la Bandera* (2004), de Julio Cardoso (242); y la adaptación de *Iluminados por el fuego* (2005), dirigida por Tristán Bauer (316-317). Por último, se suman voces externas a Malvinas (como Raúl González Tuñón, Andrés Rivera, Ítalo Calvino y José Saramago).

En dos breves capítulos de su libro, Cangiano (2019) concentra una serie de referencias que apuntan a denunciar los usos de una “literatura desmalvinizadora” (44-47) que minimiza el heroísmo de los soldados y borra los crímenes británicos de la guerra (55-59). En el tercer capítulo cita indirectamente a la pieza de Kon / Kamin, critica algunas afirmaciones de Gamerro

42 Como ocurre con los cuestionamientos que Cangiano y Palermo hacen a Lorenz, o las críticas de Cangiano al libro de Palermo. Llamativamente los tres autores elogian los aportes de Guber.

43 En *De Chicos a veteranos. Memorias argentinas de la Guerra de Malvinas* (2004) Guber dedica algunas apreciaciones más al film de Kamin en torno a la construcción de un sentido cerrado del futuro de los excombatientes (68).

44 La banda de Gustavo Zavala tiene otras canciones sobre la guerra, como “Acorazado Belgrano”. El *heavy metal* argentino afirma un interés singular en Malvinas, como observan Flaschland (2015: 57-69) o Bernal y Caballero (2018).

sobre la noción de héroe y finalmente reproduce un fragmento de “Milonga del muerto” (1985), de Borges, y ataca su concepción individualista de la heroicidad (46). En el capítulo quinto Cangiano reprueba a *Los chicos de la guerra* y a *Illuminados por el fuego* (55-56), pero elogia los documentales *Hundan el Belgrano* (2007), de Federico Urioste (57) y *Locos de la Bandera* (57). Luego se detiene brevemente en *Los pichiciegos* –considerada como “buena obra literaria de ese excéntrico autor” (57)– y menciona a Gamerro, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher, que escribieron “con una orientación liberal clásica” (57). Finalmente, se presenta la única obra de teatro en este primer apartado: *Islas de la Memoria. Historias de guerra en la posguerra* (2011), de Julio Cardoso, definido como “excelente” a pesar de no haber contado con la “propaganda de los multimedios” [sic] ni los premios del film de Bauer (57).⁴⁵

Por último, Palermo (2007) incorpora unas pocas referencias, pero significativas. El libro se abre con una cita de “Las tumbas de la gloria” (1992), canción de Fito Páez (9). Más adelante menciona la polémica suscitada en la *Revista Ñ* alrededor del film *Illuminados por el fuego* (32-33), referencia clave para Palermo (que reaparece en 121, 244, 390, 423). La “Marcha de la Malvinas” vuelve a aparecer como inicio de un capítulo (120), que luego da lugar a referencias sucintas a Perlongher (214), Fogwill (229), Gamerro (246), un guiño a Roberto Fontanarrosa (257), un comentario sobre los gurkas a partir de “No bombardeen Buenos Aires” (1983), de Charly García (277), y por último una referencia implícita a “Juan López y John Ward”, de Borges (440).⁴⁶

A través de este relevamiento de las referencias artísticas es posible apreciar con claridad el flujo y la circulación que el arte marca en estos textos centrales. También se hace nítido el espacio periférico, casi nulo, que el teatro ocupa en las investigaciones sobre la Guerra de Malvinas hasta el momento. En los cuatro casos se privilegian las referencias directas a la música, al cine, a algunas obras de narrativas y a figuras literarias (especialmente aquellas que han leído críticamente la guerra, como Borges o Gamerro). En el caso de la música, hay citas directas a piezas emblemáticas anteriores a la guerra (la “Marcha de las Malvinas”, “La hermanita perdida”), pero también temas populares posteriores al combate (como los de Almafuerte, Charly García o Soledad Pastorutti).

En cuanto a los filmes, su persistencia radica en el carácter polémico que portan, especialmente los trabajos de Kamin y Bauer. *Los chicos de la guerra* marca un hito ineludible

45 La adaptación fílmica de *Illuminados por el fuego* recibe los premios Goya (mejor película extranjera de habla hispana), Festival Internacional de San Sebastián (premio especial del jurado), Cóndor de Plata (mejor actriz de reparto, mejor guión adaptado, mejor dirección artística, mejor compaginación), Festival Nacional de Cine de Ceará (mejor sonido), Festival de La Habana (mejor sonido, mejor cinematografía educativa), premio Gran Coral y Vigía, Festival de Cine de Tribeca (mejor film narrativo), entre otros.

46 Cabe destacar que la noción de “encono” es tomada de “Milonga del 900” (1933), de Homero Manzi y Sebastián Piana (120). También se remite al tango “Tierrita” (ca. 1935), de Jesús Fernández Blanco y Agustín Bardi (46), como presentación del tópico del territorialismo.

en los imaginarios de la guerra al imponer socialmente la denominación (y el *topic*) del “chico de la guerra”, usado para referir a los jóvenes combatientes que volvían del frente de batalla. Por otro lado, *Illuminados por el fuego* introduce una serie de debates en torno a cómo las acciones narradas por Edgardo Esteban (ficcionalizadas en el film, el protagonista se llama Esteban Leguizamón) representan (o no) la experiencia real de los combatientes, si coloco a los veteranos como víctimas o si niega toda agencia y / o heroísmo, entre otros.

Por último, y en consonancia con lo previamente observado, las referencias literarias también responden a tres ejes básicos: citas a piezas reconocidas, citas de autoridad y citas a autores críticos reconocidos. Las referencias a novelas como *Los pichiciegos* o *Las islas* son recurrentes en tanto poseen una visibilidad alta en los imaginarios de Malvinas (ya afirmada en el capítulo previo). La presencia consistente de Borges en estos libros responde a su célebre poema, pero también a su peso en el campo cultural argentino y a su postura abiertamente reacia hacia la guerra. Finalmente, surgen citas a autores que producen textos polémicos en mayor o menor medida (Fogwill, Gamarro, Perlongher), aunque dando prioridad a su rol crítico y omitiendo sus obras.

Como hecho adicional, cabe destacar que la observación sobre el “excelente” espectáculo teatral que Cangiano señala (*Islas de la Memoria*) es antecedido por un comentario sobre el documental *Locos de la Bandera*, dirigido también por Cardoso. De forma elocuente, en su única aparición en estos materiales, el teatro continúa surgiendo de forma lateral, bien por detrás de las referencias y las representaciones musicales, fílmicas y literarias.

I. 3. 2. Malvinas en las tesis de artes

Ya adentrándome en el territorio de investigaciones que indagan sobre la Guerra de Malvinas desde las artes, encuentro un panorama diverso. Sin embargo, una vez más la prioridad la tienen el cine y la narrativa, con el teatro haciéndose presente de forma un poco más regular que en el apartado previo.

El caso más cercano a estudiar sistemáticamente la conexión guerra–teatro es la tesis *Tempering Trauma with Humor in Argentine Post-Dictatorship Theatre: Laughing to Recover, Reimage, Rebuild*, realizada por Marin Elizabeth Laufenberg para la University of Wisconsin-Madison en 2017.⁴⁷ Laufenberg propone un acercamiento a la historia reciente argentina desde la escena teatral. Para ello estudia las tradiciones humorísticas (grotesco criollo, sainete, farsa, entre otras) que nutren aquellas piezas que confrontan las crisis (24-25) más cercanas de la Argentina: el “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983), la Guerra de Malvinas y la debacle

47 Agradezco muy especialmente a la doctora Paola Hernández por facilitarnos el contacto con la autora.

económica de 2001. Cada capítulo consta de dos partes, una introducción sintética a cada contexto histórico y luego un análisis de dos piezas.

En el caso de Malvinas, Laufenberg toma *Continente viril* (2000), de Alejandro Acobino (particularmente en la versión del grupo teatral Los Macocos, de 2003), e *Islas de la Memoria*, de Julio Cardoso. A pesar de la originalidad del enfoque de Laufenberg, la investigación no incluye un listado o acopio de textos dramáticos de la guerra. Sin embargo, se mencionan otras piezas: la adaptación de *Las islas* (2011), de Gamarro; *Piedras dentro de la piedra* (2012), de Mariana Mazover (sobre *Los pichiciegos* de Fogwill); *Los Tururú* (2012), de Diego Quiróz; *1982. Obertura Solemne* (2012), de Lisandro Fiks (113). Finalmente, se comenta la adaptación de *¡Hundan el Belgrano!* (2012, de Steven Berkoff de 1986), realizada por Claudia Marocchi (137).

Islas Imaginadas. La Guerra de Malvinas en la Literatura y el Cine Argentinos (2012), de Julieta Vitullo es uno de los estudios más reconocidos dentro del campo de investigaciones. Como su título anticipa, el corpus sigue al cine, la literatura y sus cruces productivos (a través de los ejes de la épica, la paternidad y la deserción), con el teatro ingresando a través de la literatura. A pesar de ello, el teatro solo aparece en dos momentos: en el estudio de la versión de *Las islas*, de Gamarro (141-145; luego de un extenso análisis sobre la novela), y en el “apéndice de ficciones” (194-195). Allí figuran: *Del sol naciente* (1983; fechada como 1984, año de su estreno), de Griselda Gambaro; *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988; fechada como 2003, año del estreno en Corrientes, versión de Susana Bernardi), de Vicente Zito Lema; *Barada* [sic; *Bar Ada*] (1996; fechada 1997, año de estreno), de Jorge Leyes; la adaptación del cuento *La Causa Justa* (2003), por Mariel Brignasco; y *Puerto Argentino* (2004), de Gerardo David Cristante. Resulta sugerente que los textos dramáticos apuntados responden principalmente a la pluma de figuras de renombre en el campo literario (Gambaro, Gamarro, Lamborghini, Zito Lema).

Con un acercamiento similar a Vitullo, Laura Linford Williams escribe en 2005 su tesis *Malvinas Myths, Falklands Fictions: Cultural Responses to War from Both Sides of the Atlantic* (2005), presentada en la Florida State University. En ella, Williams indaga sobre la construcción de imaginarios de la guerra y atiende los procesos de construcción y divulgación de “mitos”, con especial atención a su vez en los efectos que finalmente presentan. Entre las diferentes disciplinas que interroga, dedica una sección al teatro. Williams hace mención a tres piezas, dos argentinas y una británica, que des-mitologizan la guerra: *De a uno* (1983), de Aída Bortnik; *Del sol naciente*, de Gambaro; y *Sink The Belgrano!* (1986), de Berkoff. Si bien finalmente solo despliega los textos de Gambaro y de Berkoff, les dedica un apartado individual extenso, incluyendo un análisis minucioso puntuado por un buen número de citas a los autores (151-178).

Si bien no apuntan a desarrollar interpretaciones sobre el teatro, son significativos también los aportes de Graciela Mantiñán (“A vos te falta Malvinas!. Señales de identidad en el relato testimonial de la guerra de Malvinas (1982-2005)”, tesis de Maestría de Literaturas Española y Latinoamericana, FFyL, UBA) y Lara Segade (“La guerra en cuestión: relatos de Malvinas en la cultura argentina 1982-2012”, tesis doctoral Área Letras, UBA), trabajos inéditos al día de la fecha pero disponibles en espacios digitales. En ambos casos, recurren al “relato” como concepto-saco (Eco, 1993) que permite reunir objetos de estudio heterogéneos. En ambos casos, el énfasis se halla en la narrativa testimonial.

Mientras que Vitullo y Mantiñán no proponen un inventario exhaustivo de las obras teatrales que refieren a la guerra, Segade (2014) comenta la profusa producción que existe dentro del campo teatral particularmente en el contexto del trigésimo aniversario de la guerra, cuando “Malvinas se vuelve materia predilecta para la dramaturgia: solo en 2012, en Buenos Aires, se estrenan al menos ocho obras teatrales sobre Malvinas” (154): *Queen Malvinas*, de Agustín Palmeiro; *Los Tururú*, de Diego Quiroz; *Piedras dentro de la piedra*, de Mariana Mazover; *Islas de la memoria*, de Julio Cardoso (estrenada a fines de 2011); *1982. Obertura solemne*, de Lisandro Fiks; *Las islas*, de Gamarro (estrenada en 2011); “versiones” de *¡Hundan el Belgrano!* (probablemente se trate de las dirigidas por Marocchi en 2012, y Diego Faturos en 2013), de Berkoff, y *Gurka* [sic; probablemente la versión de Norberto Barruti], de Zito Lema (154).

En 2009 se defiende *Masculinidades en transición: la guerra de las Malvinas en la literatura y el cine*, tesis doctoral de Paola Belén Ehrmantraut (2013). La autora se aproxima al impacto de la guerra desde la perspectiva de los estudios de género. Su investigación se divide en cuatro grandes ejes de representaciones: soldados, veteranos, patriotas y ciudadanos. El corpus abarca un espectro amplio, desde novelas emblemáticas como *Los pichiciegos* (1982) de Rodolfo Fogwill y *Las islas* (1998) de Carlos Gamarro, hasta filmes como *Fuckland* (2000) de José Luís Márquez. A pesar de esta variedad de casos, no hace ninguna mención al teatro.

Por su parte, Exequiel Svetliza, en su tesis *La guerra de Malvinas y su escritura en clave ficcional* (2017), explora el cine y la literatura con el objetivo de diseccionar las tensiones entre escritura y representación, entre textualidad ficcional y testimonial. Desde la narrativa se hacen presentes textos ya mencionados, como *Los pichiciegos* y *Las islas*, mientras que en el cine se focaliza sobre *Los chicos de la guerra*, *Iluminados por el fuego* y *Fuckland*, entre otras. A pesar de recurrir a la teoría del “teatro del absurdo” de Martín Esslin como herramienta de análisis, dentro del corpus de obras que Svetliza examina no se incluye ningún caso de teatro.

I. 3. 3. Malvinas en manuales didácticos

En el caso de los manuales didácticos de educación primaria y secundaria, es posible hallar perfiles diversos, pero en todos los casos el teatro apenas recibe espacio o atención.

Un caso ilustrativo de esta baja presencia es *Pensar Malvinas. Una selección de fuentes documentales, testimoniales, ficcionales y fotográficas para trabajar en el aula*, publicado en 2009 por el Ministerio de Educación de la Nación (reeditado en 2010 y 2014). Este valioso volumen consigna diferentes aproximaciones hacia la historia de la guerra y dedica extensas secciones a relevar los imaginarios previos a la batalla, la memoria del combate y su relación con la institución escolar. El tomo incluye finalmente un apartado que reúne diferentes “representaciones” de la guerra (el concepto no es definido). Allí se enumeran materiales referidos a una variedad de disciplinas: cine, literatura testimonial, narrativa y fotografía. En este marco, el teatro no solo no cuenta con una sección propia, sino que tampoco aporta caso específico alguno.

El Observatorio Malvinas de la Universidad Nacional de Lanús (provincia de Buenos Aires) publica en 2013 *Malvinas en la historia. Una perspectiva suramericana*. Este manual ofrece una lectura a contrapelo de la historia, que propone desplegar los sucesos de Malvinas como parte de la historia “suramericana” (como anuncia el título). Malvinas aparece entonces como parte insoslayable de los procesos de descolonización y liberación del continente americano y sus pueblos. De esta manera ofrece un análisis que va desde 1492 hasta el 2010, tomando tres ejes: la geografía, la historia y la instrucción ciudadana. Pese al minucioso trabajo de presentación de hechos históricos, el volumen no incluye referencias al teatro.

En contraste a los dos casos previos, Ciccone, Heredia, Irazábal y Suñer publican en 2017 el manual *Malvinas en el aula. Una propuesta desde la literatura*. Este trabajo apunta a reflexionar sobre la guerra desde la perspectiva singular de la literatura, especialmente la novela. Según las palabras de sus autores, la propuesta responde a la toma de distancia que la literatura ha ofrecido para pensar la guerra, ya sea priorizando el carácter farsesco por sobre la exaltación triunfalista o el lamento de la derrota (referencia directa a Blanco, Imperatore y Kohan de 1993: 82-86). En este marco, el teatro sí recibe una mención, a través de una breve cita (apenas unos parlamentos) del texto dramático de *Del sol naciente*, de Gambaro.⁴⁸

I. 3. 4. Malvinas en estudios sobre representaciones

Uno de los trabajos clave para la reflexión sobre la guerra en diferentes disciplinas y

48 El manual incluye las novelas *Las islas*, de Gamarro, y *La guerra del gallo* (2011), de Juan Guinot, unidas a Malvinas. Pese a que ambas reciben adaptaciones de teatro (2011 y 2015, respectivamente), no hay mención a ellas.

territorialidades es *Falklands / Malvinas. An unfinished business* (2007), de Bernard McGuirk.⁴⁹ El corpus seleccionado marca un espectro rico: cine, música, poesía, literatura y teatro. El libro enfatiza la lectura comparativa, especialmente en los cruces productivos entre cine, teatro y novela.

El teatro atraviesa tres secciones del libro. En “A land fit for misfits” (217-254), McGuirk dedica un artículo breve al análisis a *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Zito Lema, y lo coloca en una cadena de poéticas que incluye a la telenovela británica *East Enders* (1985), algunas viñetas de Steve Bell, la obra dramática *Welcome Home* (1983), de Tony Marchant, y la novela *With The Gurkhas in the Falklands. A War Journal* (2003), de Mike Seears. En un siguiente apartado, titulado “From agit prop to to docudrama via Brecht and Berkoff” (255-284), estudia *Sink the Belgrano!*, de Berkoff, en relación con los filmes *For Queen and Country* (1988, de Santa Lucía) e *Illuminados por el fuego*. Finalmente, una tercer sección llamada “Lost innocence” (285-322) incluye los dramas británicos *Woundings* (1986), de Jeff Noon, y *The Straits* (2003, de Escocia), de Gregory Burke, las películas argentinas *La deuda interna / Verónico Cruz* (1988), de Miguel Pereira y *Fuckland* (2000), de José Luis Marqués, y la novela *Penguins Stopped Play: Eleven Village Cricketers Take On the World* (2006), de Harry Thompson.

McGuirk establece un panorama que prioriza el cruce comparativo (2007: iii), el diálogo y los intercambios entre materiales de orígenes diversos (no solo argentinos o británicos; se incluyen también de Francia, Gales, Italia, entre otros). De este modo, el teatro no es atendido ni desde una perspectiva panorámica global que proponga unas coordenadas de análisis generales ni en su singularidad poética. Si bien se otorga un buen espacio al comentario y análisis de las micropoéticas de Zito Lema, Berkoff, Marchant, Noon y Burke, no se articula una lectura profunda ni se incorpora un marco teórico que profile la especificidad del teatro. Por otro lado, a pesar del valioso relevamiento de poemas, canciones, novelas y películas, el único texto dramático argentino presente es el de Zito Lema, sin hacer menciones a otros textos o espectáculos.

En una búsqueda similar a la de McGuirk, James Aulich publica algunos años antes la compilación *Framing the Falklands War: Nationhood, Culture & Identity* (1992). Sin embargo, y a diferencia del libro antes comentado, que prioriza la mirada de un solo autor, Aulich convoca a un conjunto de especialistas que atacan una variedad de ángulos sobre la guerra: los medios de comunicación (argentinos y británicos), el cine y la narrativa son algunos de los ejes privilegiados. Sin bien el teatro no recibe especial atención, en “A Limited Engagement: Falklands Fictions and the English Novel” (117-128), Nigel Leigh menciona algunos casos

49 Encarecidamente agradezco a María Laura Martel Barcia por facilitarme su copia del libro.

teatrales británicos, dos de ellos unidos al cine: *Woundings* (1986), de Jeff Noon, *The Falklands Play* (1987), de Ian Curteis, y, algo más lejos de la cámara, *Sink the Belgrano!*, de Berkoff (118). No se nombran textos argentinos.

En 2015 se publica *30 Years After: Issues and Representations of the Falklands War* (Ashgate), editado por Carine Berbéri y Monia O'Brien Castro. El volumen reúne artículos que examinan diversos ángulos de la posguerra. El tomo reúne una variedad de textos que retoman temáticas diversas, desde la diplomacia francesa durante la guerra hasta la cobertura de los medios de comunicación durante la posguerra. Entre estos materiales se incluye un trabajo de María A. Semilla Durán titulado “The Falklands War: Readings Over Time” (39-56). En este trabajo se desarrollan tres representaciones de la guerra en la literatura: *Los pichiciegos*, *Las islas* y la producción literaria de Federico Lorenz, fundamentalmente, *Montoneros o la ballena blanca* (2012). No se hacen menciones al teatro ni en el artículo ni en el libro.

Semilla Durán es quien toma a su cargo la compilación de *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario nacional* (2016). Allí selecciona artículos de diverso alcance, principalmente de investigadores radicados en universidades extranjeras. Los textos giran en torno a cinco ejes: a) “Pensar Malvinas”; b) “Leer y escribir Malvinas”; c) “Narrar Malvinas”; d) “Impugnar Malvinas” y e) “Filmar Malvinas”. Nuevamente, el teatro recibe poca atención dentro de un marco de gran diversidad de enfoques y aparece únicamente en dos trabajos: Victoria Torres (177-191) analiza sucintamente algunos rasgos de *Del Sol Naciente* como parte de aquellas poéticas que empiezan a intentar hablar la guerra, incluyendo breves citas al texto dramático (188-191); Sabine Schlickers (277-299) dedica dos párrafos a *Gurka (un frío como el agua, seco)* (284-285). En ambos casos el teatro se ubica dentro de un marco teórico literario, sin herramientas de análisis teatral ni observaciones sobre la particular dinámica entre teatro, memoria y representación.

Más cercanas en el tiempo son las publicaciones *La cuestión Malvinas en la Argentina del siglo XX. Una historia social y cultural* (2020), dirigida por María Inés Tato y Luis Esteban Dalla Fontana, y *Malvinas en la Universidad: representaciones, experiencias y memorias* (2020), compilada por Mirta Amati. Ambos volúmenes colectivos⁵⁰ comparten el interés por explorar la Guerra de Malvinas desde la lente de la historia social, lo que repercute en una amplia gama de temáticas: desde la política, los medios de comunicación y el deporte en el primer volumen, hasta la guerra en el espacio público, estudios de género, narrativa y cine, en el segundo. A pesar

50 Ambos trabajos tienen una fuerte filiación con espacios universitarios. El volumen de Tato y Dalla Fontana reúne a integrantes de la Maestría en Historia de la Guerra de la Escuela Superior de Guerra –Facultad del Ejército–, Universidad de la Defensa Nacional, y del Grupo de Estudios Históricos sobre la Guerra del Instituto Ravignani de la Universidad de Buenos Aires. La compilación de Amati invita a investigadores nucleados en la Universidad Nacional Arturo Jauretche, de la provincia de Buenos Aires.

del interés de ambos tomos, no es abordada la perspectiva del teatro.

Con un perfil diferente, en 2011 se publica *Presencia del “inglés” en el teatro y el cine argentinos: de los orígenes a Malvinas*, de Victoria Cox y Nora Glickmann. Como su nombre desliza, las autoras privilegian para su estudio el cine y el teatro. Si bien no todo el libro está dedicado a la Guerra de Malvinas, resulta atractiva la figura del “inglés” –forma coloquial de referir al británico, sin importar su origen– como parte de la cultura argentina. El capítulo que me interesa aquí se titula “Las invasiones inglesas y el conflicto de las Islas Malvinas en el teatro: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, Juan Carlos Gené, Griselda Gambaro, Osvaldo Guglielmino” (83-113). En él, Cox y Glickmann toman textos teatrales escritos entre 1936 y 1995 que conectan las Invasiones Inglesas (1806–1807) y la Guerra de Malvinas a través de la presencia del “inglés”. El análisis de cada pieza consiste en la descripción básica del argumento y algunos procedimientos fundantes. Las autoras no observan lecturas globales por fuera de la continuidad entre las Invasiones Inglesas y Malvinas.

En su libro *Theatre, Performance, Memory Politics in Argentina* (2010), Brenda Werth dedica un apartado del capítulo segundo a comentar cómo el teatro de la dictadura incluye a la experiencia de Malvinas como parte de esos nuevos relatos de lamento. Sin embargo, y a pesar de citar en reiteradas ocasiones a la guerra y sus efectos en la Argentina de posdictadura, solo se comentan brevemente dos textos específicos sobre el tema que nos interesa aquí: *Del sol naciente* (65) y *Museo Miguel Ángel Boezzio* (199). Se mencionan en una nota al pie algunos textos dramáticos más: *Gurka (un frío como el agua, seco)*, *La sogá* (1990), de Beatriz Mosquera, *Continente Viril* (atribuida al grupo Los Macocos, pero escrita por Acobino) y *Museo Miguel Ángel Boezzio* (se repite en el cuerpo del libro y en la nota al pie). En la misma nota se agregan cuatro películas conectadas con la guerra (233).

Algo más reciente es el capítulo “Performing Public Memorialization of the Malvinas War” (147-179) de Noe Montez, que forma parte del libro *Memory, Transitional Justice and Theatre in Postdictatorship in Argentina* (Southern Illinois University Press, 2017). Allí se atiende la influencia pública de la política estatal del gobierno de Cristina Fernández durante el trigésimo aniversario de la guerra y cómo afecta a la memoria de la Guerra de Malvinas. Tras explicitar la coyuntura política del momento, el capítulo focaliza sobre cuatro textos dramáticos particulares: *Islas de la Memoria, Piedras dentro de la piedra, 1982. Obertura Solemne e Isla flotante* (2014), de Patricio Abadi. El objetivo de este estudio es observar así los cruces productivos entre lo público y lo privado, entre la memoria como política de Estado y la memoria como territorio micropolítico. Se mencionan numerosos textos dramáticos y algunos reciben incluso una somera descripción: *Pericones* (1987), de Mauricio Kartun, *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988), de Zito Lema, *Bar Ada* (1996), de Jorge Leyes, *Museo Miguel Ángel*

Boezzio (1998), de Federico León, *Continente Viril* (2003), de Alejandro Acobino, *Las islas*, adaptada por Gamarro y Tantanián, *Fireworks – Fuegos artificiales* (2011), de Roberto Ibáñez, *Los hombres vuelven al monte* (2012), de Fabián Díaz, *Queen Malvinas* (2012), de Agustín Palmiero, *Los tururú* (2012), de Diego Quiróz, y *Campo Minado* (2016), de Lola Arias. También se hace referencia a las resonancias producidas por la adaptación de *Todos eran mis hijos* (2010), de Arthur Miller, realizada por Claudio Tolcachir.

Uno de los análisis teóricos de conjunto más reconocidos sobre las representaciones de la Guerra de Malvinas lo constituye el breve texto “Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la Guerra de Malvinas” (1993: 82-86), de Blanco, Imperatore y Kohan. Además de incluir un espectro amplio de textos que remiten a la guerra, allí se postula la célebre hipótesis que afirma que la literatura, en los primeros diez años de posguerra, se divide entre manifestaciones de exaltación del heroísmo y la guerra, o de lamento y pérdida, siendo ambas partes inexorablemente constitutivas del llamado “Gran Relato Argentino” (86).⁵¹ Dentro del corpus examinado, que privilegia nuevamente a la literatura, se incluye una breve referencia a *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Zito Lema, a la que se le atribuye un carácter de lamento (86; posición que reviso en el capítulo dedicado a la pieza).

En un texto reciente, la investigadora Luz C. Souto (2018) trabaja las representaciones de la guerra desde la literatura y ofrece un listado con los “principales cuentos, poemas, dramaturgias y poemas” (s/p). Allí incluye cuatro textos dramáticos: *Del sol naciente*, de Gambaro; *Bar Ada*, de Jorge Leyes; *Museo Miguel Ángel Boezzio*, de Federico León; y *Delirium Teatro* [sic],⁵² de Zito Lema. La autora no explicita los criterios seguidos para desarrollar un corpus bajo la noción las “principales” obras. Sin embargo, su relevamiento nos permite remarcar nuevamente el rol periférico que ocupa el teatro frente a otras disciplinas artísticas que hablan Malvinas.

I. 3. 5. Malvinas en estudios teatrales

Entre los escasos estudios de conjunto sobre la guerra en el teatro se destaca el valioso artículo de Liliana B. López presentado en *Cuadernos Argentina Reciente* (2007: 178-183). Allí López realiza un rico inventario de textos dramáticos y espectáculos vinculados en diferentes

51 Denominación que remite a la lectura histórica nacionalista que coloca a la Argentina como un país “destinado” a la grandeza debido a sus características territoriales inherentes. Como complemento de esta idea, se asume que si no se ha alcanzado (aún) o se ha perdido por la influencia de agentes externos e internos que atentan contra ese destino natural, esencial. Sobre esta base se erige lo que he llamado la Promesa Malvinas (véase el apartado I. 2. 3).

52 Probablemente la referencia sea a *Gurka (un frío como el agua, seco)*, que se publica como parte de la compilación de textos dramáticos y teóricos titulada *Delirium Teatro* (1999, fecha en la que Souto ubica al texto de Zito Lema).

grados con la Guerra de Malvinas. Se trata de un aporte de gran valor, ya que no se limita a mencionar los casos más fácilmente conocidos, sino que incluye unos quince textos que responden a diversos enfoques y coordinadas espacio-temporales. Sin embargo, y a pesar de su pertinente observación sobre lo nutrido y lo sostenido que es el aporte del corpus teatral, el artículo presenta una lectura incompleta al afirmar que apenas hay textos dramáticos durante los primeros diez años de posguerra (178).⁵³

En contraste al desarrollo temporal extenso propuesto por López, Lucía Rud y Carolina Soria (2012: 57-63) se inclinan por trabajar en torno al trigésimo aniversario de la guerra. Su objetivo es relevar cómo la producción teatral piensa Malvinas a treinta años. Para ello examinan seis estrenos realizados en 2012, organizados en dos “polos”: uno teatralista (*Hundan el Belgrano*, en versión de Marocchi; *Islas de la Memoria*)⁵⁴ y otro realista (*Queen Malvinas*, de Agustín Palmiero; *Piedras dentro de la piedra*, de Mariana Mazover; *Los Tururú*, de Diego Quiróz; *1982. Obertura solemne*, de Lisandro Fiks).

Uno de los aportes más significativos del artículo es el hecho de analizar las representaciones teatrales de la guerra ante la revigorizada atención que recibe Malvinas en los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2011 y 2011-2015), signado por diversas acciones (leyes, políticas estatales, publicaciones, etc.) consagradas a desterrar todo olvido. Sin embargo, no es posible aceptar que la guerra sea un tema “relegado de la práctica teatral” (62), especialmente ante el corpus reunido en la presente investigación. El texto concluye con un apéndice que agrega otras obras teatrales recientes: *Leónidas Guerrero* (2009), de Daniel Ortiz; *Gurka* (2005-2008) [sic; versión de Darío Torrenti], de Zito Lema; *Malvinas. El grito sagrado* (2001), de Marcelo Strupini; y *Bar Ada* (2005) [sic; versión de Carolina Ramos], de Jorge Leyes. También se incluye un considerable apéndice de filmes.

Por su parte, Jorge Dubatti (2012a: s/p) también retoma el trigésimo aniversario de la guerra. Sin embargo, con la excusa de la efemérides releva los espectáculos estrenados en la cartelera de Buenos Aires durante 2012, así como algunas piezas previas. De este modo, no interpreta los hechos de la guerra pero sí destaca la fuerza del teatro como vehículo para la estimulación de memorias y subjetividades alternativas. Releva *Pericones* (1987), de Mauricio Kartun; *Malvinas un canto a la esperanza* (1992), de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata; *Arriba hermano* (1992), de Omar Aíta; *Bar Ada*, de Leyes; *Museo Miguel Ángel Boezzio*, de León; *Continente viril*, de Acobino; la intervención de Fuerzabruta en el festejo del Bicentenario

53 Como se aprecia en el siguiente capítulo, el corpus es efectivamente numeroso pero se inicia prácticamente al momento de concluir la guerra, con propuestas muy amplias.

54 *Islas de la Memoria* se estrena oficialmente en el Teatro Nacional Cervantes en 2012. Sin embargo, ya circula por otros espacios previamente (uno de los objetivos centrales del espectáculo montado por Cardoso) y a fines de 2011 realiza una función en la escuela N° 28 Tte. Cnel. Atilio E. Cattaneo, en El Palomar, provincia de Buenos Aires.

(2010); *Las islas*, versión Gamarro / Tantanian; *Islas de la memoria*, de Cardoso; *Asuntos pendientes* (2011), de Eduardo Pavlovsky; *Queen Malvinas*, de Palmiero; y *Los Tururú*, de Quiróz. El autor incluye también la adaptación de *Todos eran mis hijos* (1947), de Arthur Miller, que dirige Claudio Tolcachir entre 2010 y 2011.⁵⁵

A nivel académico, se presentan esporádicamente algunos artículos vinculados a textos dramáticos y espectáculos que se conectan con el tópico de Malvinas. No obstante, en ocasiones estos trabajos no focalizan su análisis en las relaciones con el acontecimiento histórico, sino que priorizan otros ángulos. Así ocurre, por ejemplo, con los artículos de Marta Contreras (1994a) y de Ana Laura Lusnich (2001) sobre *Del sol naciente* de Gambaro, donde la guerra no es mencionada y el acento se coloca en la disputa de poder entre protagonista y antagonista.

Un caso reciente que desafía la baja visibilidad de la Guerra del Atlántico Sur en el teatro es *Campo Minado*, de Arias, espectáculo no solo premiado y documentado en un film (también premiado), sino que incluso motiva un extenso “informe” redactado desde el Observatorio Malvinas de Universidad Nacional de Lanús (Dufour, Trejo y Vassallo, 2020). “Campo minado y las sutiles formas de la dominación colonial británica” disecciona atentamente las estrategias narrativas de Arias con el fin de evaluar si se trata de una obra desmalvinizadora (postura sostenida por los autores) o no. Esto marca un doble hito en los estudios de Malvinas en el teatro, en tanto es el primer trabajo donde se analiza tan minuciosamente una pieza teatral y es el primer estudio de esta índole producido por excombatientes (Dufour y Trejo).⁵⁶

Finalmente, hay por lo menos dos investigaciones en curso asociadas al eje de mi trabajo. Por un lado, Silvia Araújo (Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, provincia de Chubut) trabaja sobre la narrativa de Malvinas y realiza aportes significativos para mi investigación en el terreno de las adaptaciones que el teatro hace de la narrativa (Araújo, 2016, 2019a, 2019b, entre otros). Por otro, Verónica Perera (Universidad Nacional de Avellaneda, Provincia de Buenos Aires) estudia la Guerra de Malvinas desde la lente del teatro neo-documental y la performance (2018), especialmente en el contexto de la última década. En ocasiones trabaja sobre textos dramáticos escritos por dramaturgas (por ejemplo, *Piedras dentro de la piedra*, escrita por Mazover; véanse Perera, 2017, 2018 y 2019).

A modo de breve síntesis, la Guerra de Malvinas en el teatro se halla eclipsada por materiales que privilegian las producciones del cine y la literatura. Como se aprecia a lo largo del capítulo desplegado, estas disciplinas han gozado hasta el momento de una singular atención que

55 Los espectadores proyectaban Malvinas en la pieza de Miller, que habla de las responsabilidades civiles en la Segunda Guerra Mundial. J. Dubatti incorpora así un elemento complejo y novedoso frente a otros estudios: las apropiaciones por parte del público.

56 El informe puede descargarse libremente desde el siguiente enlace: https://megafonunla.com.ar/notas/2020-05-02_piedra-libre-para-campo-minado-teatro-de-guerra-y-en-guerra

se refleja en libros, manuales, artículos y tesis doctorales. No así el teatro, relegado a una baja visibilidad regularmente confundida con ausencia. Es necesario abandonar tal idea: el teatro habla de la guerra de forma inmediata, sostenida (como evidencia el corpus presentado en el capítulo II) y singular (como afirmo en el capítulo centrado en el marco teórico). Aporta por lo tanto una lectura valiosa que reclama una mayor exploración.

Otro rasgo llamativo de la bibliografía académica vinculada a la Guerra de Malvinas en el teatro es su tendencia a gravitar hacia cuatro casos recurrentes: *Del sol naciente* (Cox y Glickmann, 2011; Heredia, 2007; Lorenzo, 2016; Magnarelli, 1986: 123-133; Tarantuviez, 2007, Torres, 2016: 177-191; Werth, 2010: 65; Williams, 2005: 167-178, entre otros); *Gurka (un frío como el agua, seco)* (Blanco, Imperatore y Kohan, 1993; McGuirk, 2007: 236-245; Schlickers, 2016; Vitullo, 2012), *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), de Federico León (Abraham, 1999: 16-17; Brownell, 2010; Pinta, 2015: 77-96; Werth, 2010: 199, 2013a, 2013b), y *Campo Minado* (2016), de Lola Arias (Blejmar, 2017, 2020; Díaz, 2019: 89-93; Dufour, Trejo, Vassallo, 2020; Perera, 2017, 2018, 2019; Tarantuviez, 2021; Verzero, 2017: 33-41, 2018).

A las cuatro obras señaladas es posible agregar la adaptación de *Las Islas* por Gamarro y Tantanián, pero con una observación: su presencia se registra típicamente como reescritura de la novela pero rara vez analizada.⁵⁷ Estas cinco piezas deslizan dos patrones de interés académico. Por un lado, la preeminencia de autores con una reconocida producción literaria (Gamarro, Gamarro y Zito Lema). Por otro, el peso del testimonio de excombatientes que suben a escena para contar su experiencia (Arias, León).

A lo antes observado debo agregar el desafío que aún representa la anacrónica concepción del teatro como apéndice o faceta menor de la literatura. Montada sobre la base de la tradición textocéntrica de occidente (De Marinis, 2005: 140-141), esta noción achata el espesor teórico y pragmático singular del arte dramático al desatender su materialidad única (múltiple, textual y corporal) y su condición de acontecimiento en potencia. El convivio impone la inmediatez y la fugacidad como acto micropolítico por lo que ignorar estos rasgos reduce el valor atribuido al hecho teatral dentro del campo cultural. Sin embargo, y gracias a ese rol periférico, el teatro deviene memoria subterránea o alternativa que rehuye de las exigencias impuestas por la alta visibilidad.

Por último, resurge una problemática que persigue a la Cuestión Malvinas: la “efemerización”. Como se observa fácilmente, mucha de la bibliografía se publica o se reedita en fechas estratégicas, especialmente siguiendo los aniversarios de la guerra. Esto carga el riesgo

57 Con la notoria excepción de los textos publicados en la revista del Complejo Teatral San Martín (2011; cabe recordar que la adaptación era una coproducción del complejo y se estrena en el Teatro Alvear) y de los comentarios (principalmente en comparación con la novela) de Vitullo (2012: 141-145).

de colocar a la guerra o bien como un ente puramente simbólico, abstracto, o bien como un hecho histórico unidimensional (como advierte Schmuchler, 2019: 403-405). Sin embargo, estudiar el teatro implica romper con ese esquema y enriquecer nuestra comprensión tanto de los hechos como de los imaginarios de la guerra, fuertemente entrelazados.

I. 4. Marco teórico

En este apartado plantearé sintéticamente las bases teóricas sobre las que fundaré el análisis de los textos teatrales. Analizo las *representaciones* de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socio-culturales en el teatro argentino y para ello parto de la teoría de la representación de Roger Chartier, y luego la reformulo en la dimensión específica de la *representación teatral*, ya sea dramática (cuando se estudia la representación encarnada en el texto dramático) o escénica (en el texto espectacular). En *El mundo como representación* Chartier define las representaciones como “las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (1992: 50). Pensar esas prácticas implica que “aquello que es real, en efecto, no es (o no solamente) la realidad que apunta el texto, sino la forma misma en que lo enfoca dentro de la historicidad de su producción y la estrategia de su escritura” (1992: 41). En un texto posterior, *La historia o la lectura del tiempo*, el autor pone el eje en cómo las representaciones organizan la recepción. Chartier sostiene que se trata de

comprender cómo las apropiaciones concretas y las inventivas de los lectores (o espectadores) dependen, en su conjunto, de los efectos de sentido a los que apuntan las obras mismas, los usos y los significados impuestos por las formas de su publicación y circulación, y las competencias y las expectativas que rigen la relación que cada comunidad mantiene con la cultura escrita. (2007: 62-63)

Las representaciones estructuran formalmente usos particulares de los bienes simbólicos en circulación dentro de una cierta sociedad portadora de una economía de valores específica. Las representaciones hacen posible problematizar grupos heterogéneos en tanto operan como principio aglutinante de materiales sumamente diversos. Chartier sintetiza:

El concepto, en su sentido sociológico de “representaciones colectivas”, designa en primer lugar los esquemas de percepción y de apreciación que conllevan las operaciones de clasificación y jerarquización que construyen el mundo social. En segundo término, (...) puede indicar las prácticas y los signos, los símbolos y las conductas que pretenden mostrar y hacer reconocer una identidad social o un poder. Finalmente, en el sentido político, califica las formas institucionalizadas por las que los “representantes” (individuos singulares o entidades colectivas) encarnan de manera visible, “presentifican”, la coherencia de una categoría social, la permanencia de la identidad o la pujanza de un poder. En la articulación de estos tres registros el concepto de representación ha cambiado la comprensión del mundo social, ya que nos obliga a pensar en la construcción de las identidades, las jerarquías y las clasificaciones como resultado de «luchas de representaciones» donde lo importante es la potencia, reconocida o negada, de los signos que deben hacer reconocer como legítimos una dominación o una soberanía. (2012: 43-44)

Construir una lectura territorializada de los hechos implica articular un campo simbólico que reconoce la multiplicidad y la diversidad. Estos elementos aportan para desarticular lugares comunes sobre la guerra, al tiempo que proponen nuevas lecturas críticas sobre los acontecimientos históricos. En otras palabras, interrogar los documentos culturales ilumina un “campo de batalla” (Cardoso, 2013) que muchas veces queda en la oscuridad: la soberanía cultural.⁵⁸

La soberanía, como forma de memoria, propone una conexión con el pasado, pero también la construcción de un presente y un futuro. Su estudio no implica únicamente cómo ha operado su articulación en el pasado, sino cómo podemos pensar activamente el presente desde donde miramos. Esta soberanía no puede ser soslayada en tanto manifestación de la relevancia cultural de las problemáticas de la Guerra de Malvinas (y por tanto de la “Cuestión Malvinas”) y como memoria que busca reflexionar y volver a traer al presente las problemáticas del pasado. Debido a las dificultades que acarrea el pensar las relaciones entre diversos imaginarios sociales, arraigados en diferentes cartografías, recurro a la noción de “representación” como medio de anclar los imaginarios en objetos de estudio concretos.

Denomino representaciones teatrales a aquellos textos teatrales, dramáticos o espectaculares, que deliberadamente operan como vehículo para la apropiación/reelaboración/construcción de bienes simbólicos en un contexto sociocultural dado. Esta definición, deliberadamente amplia, apunta a un ejercicio comparativo que contemple la heterogeneidad del corpus. Así, se entran tanto los textos que priorizan lo que David Lescot (2001: 40-56) llama la “acción de guerra” (los hechos de la batalla), como los que toman el “estado de la guerra” (los efectos socio-políticos que genera). En tanto metáforas epistemológicas (Eco, 1984, término que enseguida retomaré en este ítem teórico) las representaciones teatrales condensan imaginarios sociales sobre el pasado y el presente, al tiempo que las intervienen mediante su selección, combinación, cuestionamiento e incluso omisión.

Para estudiar las representaciones teatrales me basaré en las disciplinas teóricas Semiótica Teatral (a través de las contribuciones de diversos autores: P. Pavis, F. De Toro, A. Ubersfeld, M. De Marinis, entre otros), Poética Teatral y Poética Comparada (J. Dubatti, 2010).⁵⁹ La Poética Teatral considera los acontecimientos teatrales en tanto conjuntos de

⁵⁸ Si bien toda soberanía es efectivamente cultural, empleo este término como medio para singularizar un aspecto que interesa trabajar: la soberanía que se construye desde dispositivos artísticos. Así, propongo un ángulo que puede ser complementado desde la soberanía geopolítica, económica, social, etc.

⁵⁹ Consideramos que los desarrollos complementarios de estas teorías en los últimos veinte años han dado resultados destacables, mencionemos los estudios de J. Dubatti sobre drama moderno y drama simbolista (2009) o la tesis

procedimientos o artificios que, por selección y combinación, generan una unidad compleja de estructura-trabajo-concepción (J. Dubatti, 2010: 117-152). Estas tres dimensiones serán consideradas en la cocina de la investigación en forma separada pero, en el análisis resultante de la poética, en su integración. El aporte de estudio de los signos teatrales articulado por la Semiótica Teatral (ley de semiotización, funciones icónica, indicial y simbólica, mutabilidad del signo, semiosis ilimitada, noción de texto, distinción entre texto dramático y espectacular, códigos del texto espectacular y de las matrices de representación/representatividad⁶⁰ en el texto dramático, etc.) es a su vez reelaborado en las consideraciones más abarcadoras de la Poética (que considera un espesor de acontecimiento que excede los signico, J. Dubatti, 2010: 77-87). La Poética Comparada propone un cruce de Poética y Teatro Comparado y analiza las poéticas desde su relación con la territorialidad: micropoéticas (poética de individuos poéticos, en el sentido de “individuo” que se extrapola de la Filosofía Analítica), macropoéticas (poéticas de conjuntos o grupos de individuos poéticos) y poéticas abstractas o archipoéticas (poéticas teóricas, cuya formalización se autonomiza del estudio de casos, sean individuos o conjuntos) (J. Dubatti, 2010: 91-116).

Una de las referencias centrales de la presente investigación es *Testimonio en resistencia* (2011), de Philippe Mesnard. En dicho volumen el teórico francés explora las “representaciones” de un hecho fuertemente traumático como la *Shoá* en diferentes narrativas y películas, con especial interés en aquellas que toman, de formas diversas, el testimonio como materia fundante. Al mismo tiempo, es de su “caja de herramientas” (35) que surgen originalmente algunos ejes teóricos que guían mi trabajo, como las ideas de tópico o de representación. Por último, también causa un fuerte impacto la singular tipología que traza con el fin de dividir en cuatro grupos los casos de estudio que releva, a saber, como reconstrucción realista, reconstrucción simbolista, configuración crítica o escritura pática (35). Sin embargo, como se notará en el desarrollo, debido a las diferencias entre los registros, objetivos y territorialidades de ambas investigaciones, las fuentes bibliográficas sobre las que se nutre mi tesis deslizan divergencias. Como resultado, si bien el tomo de Mesnard resulta una referencia insoslayable, el curso del presente texto se ramifica hacia territorios que reportan claros contrastes, especialmente en la instancia metodológica.

Las representaciones que integran el conjunto “Guerra de Malvinas en el teatro” no forman un corpus homogéneo. Reflexionar sobre sus relaciones implica sopesar procesos diversos de registro, variación y transformación que se despliegan a lo largo del tiempo. A su

doctoral de Mauricio Tossi (2021) sobre la dramaturgia de provincia, seguimos ambos textos como referencia fundamental de nuestro trabajo.

⁶⁰ Para la noción de matrices de representación/representatividad, Ubersfeld, 1993: 14.

vez, las representaciones afirman y omiten, construyen lecturas del mundo y de los hechos de la historia de formas muy diversas, pero también olvidan o silencian (Trouillot, 2017). El corpus que abordo, desde las matrices de la Poética Comparada, conceptualiza “lo uno y lo diverso” (Claudio Guillén, 1985). Partiendo de cada caso de estudio como micropoética, es decir, como objeto artístico y cultural particular con sus propias relaciones de concepción, estructura y trabajo, es posible desplegar cartografías de deseo que opera en términos micropolíticos (Guattari y Rolnik, 2006), comparar relaciones y diferencias con conjuntos de textos y conectarlos con poéticas abstractas. Esta multiplicidad de perspectivas se sugiere entonces como la forma de construir una lectura entramada de los hechos históricos tal como el teatro los ha traído a la escena.

Esta correlación entre micropoética y micropolítica propone una diferencia fundamental con lo que Jameson denomina “textualidad posmoderna” (1989). Se propone tomar los textos dramáticos reunidos, en tanto representaciones, como material para contrastar con los acontecimientos históricos, políticos y culturales. Esto no implica que cada texto porte carácter de verdad por su simple acto de enunciación. Por el contrario, cada representación formula un modo de argumentación singular, específico de las coordenadas y los procesos creativos que cruza, atravesado por su especificidad metafórica (Oliveras, 2007), con sus opacidades (Adorno, 1983) que matizan, tensionan y distorsionan. Por lo tanto, es necesario leer crítica, interpretativamente cómo se producen tales articulaciones.

Para pensar esta historia de la Guerra de Malvinas en el teatro, se favorece el trayecto inductivo, de los detalles, singularidades y heterogeneidades de las micropoéticas, hacia las regularidades de las poéticas abstractas, con el fin de comprender las particularidades de cada representación teatral y al mismo tiempo sus conexiones con las poéticas teóricas. Luego se procede a realizar sus agrupamientos en el nivel macropoético, es decir, se sopesan rasgos comunes y diversidades. Finalmente, se realiza un salto hacia la abstracción. Así, es posible conceptualizar de qué maneras se presentan líneas de quiebre y de continuidad que nos sugieren una historia de cómo el teatro ofrece su representación de la Guerra de Malvinas.

Como resultado del trabajo sobre las bases de la Poética Comparada, nuestra metodología gira en torno al análisis de la micropoética. Jorge Dubatti (2009) define la poética (con minúscula) como “el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados selección y combinación, a través de procedimientos” (6). De allí se desprende la pregunta por el “principio de necesidad histórica por la que: a) una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad; y b) no podría haber

surgido en otro momento histórico” (J. Dubatti, 2012b: 128). Existe entonces una doble articulación de la historicidad: “interna (o inmanente a la poética) y externa (o de la relación entre la poética y el polisistema histórico)” (129).

Se considerarán las poéticas y sus combinatorias de procedimientos como “metáforas epistemológicas”, siguiendo a Umberto Eco, quien afirma: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (*Obra abierta*, 1984: 88-89). En este sentido, se le preguntará a la poética, en tanto representación teatral, cómo produce sentido desde la integración de estructura-trabajo-concepción, en su dimensión unitaria. Se considera indispensable, por lo tanto, como propone Peter Szondi (*Teoría del drama moderno*, 1994), “desarrollar una semántica propiamente dicha de la forma” (14), semantizar la poética como representación. Partiendo de la concepción hegeliana de forma y contenido, el teórico señala:

[Con] la concepción dialéctica que aporta Hegel acerca de la relación entre forma y contenido [...] queda igualmente establecida la posibilidad de que el enunciado de contenido entre en contradicción con el enunciado formal. Cuando, en el caso de la correspondencia entre forma y contenido, la temática del contenido se mueva, por así decirlo, en el marco del enunciado formal como una dimensión problemática, se generará una contradicción debido a que el enunciado formal –estable e indiscutido– se verá puesto en entredicho por el contenido. Como consecuencia de tal antinomia interna, una forma literaria resultará problemática en términos históricos. (1994: 14)

Szondi señala que “las contradicciones que se den entre la forma dramática y los problemas del respectivo presente histórico no se formularán *in abstracto*, sino desde el interior de cada obra y en su faceta de contradicciones técnicas, de 'dificultades” (14-15). De este modo, cada poética (en un sentido general: teatro, novela, cuento, poesía, etc., y en un sentido micropoético para cada texto particular) porta sus propias matrices, sus modos singulares de concepción-trabajo-estructura, que deben ser examinadas en cada caso.

Debemos comprender además la producción artística como hecho de comunicación que responde a una forma singular de concebir la producción de sentido. Carlos Araque Osorio (2018) afirma: “Podríamos pensar que no hay comunicación cuando hay ausencia de los que intentan comunicarse, pero precisamente en el teatro, es esa ausencia del otro, lo que convierte este acontecimiento en un hecho significativo e interesante” (57). De este modo, se trata de una comunicación que se produce por opacidad, opuesta al clásico modelo delineado por Roman Jakobson (1975), donde la comunicación se caracterizaba por un intercambio nítidamente direccionado y unívoco. Por el contrario, la perspectiva de comunicación que propone el teatro apunta a una zona de estímulo y de experiencia, abierta a la producción subjetividades, especialmente debido al potencial metafórico de la *poiésis* actoral y expectatorial.

Esto se debe esencialmente a la presencia del cuerpo en el acontecimiento teatral (texto espectacular) o a su tácita referencia en el texto dramático. Araque Osorio comenta: “El arte es re-escritura, no solo ideológica sino corporal, que permite que lo que no estaba, lo que no se creía posible, comience a aparecer. Es ese cuerpo que nos permite triturar lo existente (...) porque para crear no podemos pensar que siempre todo es lo mismo” (61). Es en este aspecto que se encuentra una serie de conexiones entre teatro y memoria que resultan ineludibles para entender cómo el teatro ha reflexionado sobre la guerra. Algunos de los más destacables: la tensión entre ausencia y presencia, entre recuperación y pérdida, la visión retrospectiva desde el presente de territorios en constante re-configuración, la inmanencia de las coordenadas espacio-temporales (que incluyen diversas perspectivas sociales, culturales, históricas, etc.), entre otros. A través de la tensión entre cuerpo / presencia y *poíesis* / ausencia, el teatro construye (se tratará en los capítulos III y IV) un territorio donde la metáfora aparece como medio para transmitir la memoria, pero también para reconfigurarla. De este modo, el teatro registra, pero también altera.

Por la *poíesis* corporal constitutiva del acontecimiento, el teatro propicia unas relaciones singulares entre historia, memoria y representaciones. Debido a lo antes observado por Szondi, resulta indispensable atender a la pregunta ontológica que el Teatro Comparado coloca como piedra basal. Entendemos por teatro “todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación. El teatro puede incluir elementos tecnológicos [...] pero no puede renunciar al convivio, a la presencia aurática productora de *poíesis*” (J. Dubatti, 2016: 11). Estas tres condiciones implican entonces la presencia (implícita o tácita en el texto dramático, inscripta en las matrices de representación, o activa en el texto espectacular) de por lo menos dos cuerpos (el actor, el espectador) en unas coordenadas espacio-temporales específicas, que determinan la práctica. Esta definición también sugiere la condición del teatro como observatorio y zona de experiencia. Teniendo en cuenta estas matrices, el teatro es, en términos de Eli Rozik (*Las raíces del teatro*, 2014), un “medio imaginista” específico. En términos de Rozik, se trata de “un método de representación o, más bien, un instrumento de pensamiento y comunicación, y como tal sus raíces yacen en la espontánea facultad del cerebro humano de crear imágenes y utilizarlas en procesos de pensamiento” (2014: 13). De este modo, combino las dos definiciones que propone Joseph Danan (2012) y propongo pensar el texto dramático como un texto –literario– pensado para la escena y una escena –corporal, espacial– pensada para construir un texto, una lectura del mundo. El texto teatral deviene así un mapa que permite conservar una huella de la memoria del teatro, pero que también invita a revisar los hechos y proponer nuevos enfoques posibles, es decir, no solo a reproducirlos, sino a intervenirlos, actualizarlos.

El análisis se centrará en textos dramáticos, pero considerados en su relación con diferentes ángulos del acontecimiento escénico. De acuerdo con el reconocimiento en el campo teatral de prácticas diversas de “escritura / reescritura teatral” (J. Dubatti, 2020b), se le pregunta al corpus de los textos dramáticos⁶¹ conservados por ciertas características relevantes para orientar nuestro análisis de su poética:

- la relación dramaturgias / acontecimiento teatral, que permite caracterizar textos homoestructurados o heteroestructurados (Lotman, 1996) según sus vínculos con la escena: textos dramáticos pre-escénicos (de primer grado), escénicos, post-escénicos, pre-escénicos (de segundo grado);
- la relación dramaturgias / sujeto creador, que permite distinguir dramaturgias de autor o de gabinete, de actor, de director, de grupo, de adaptador, de iluminador, de coreógrafo, etc.;
- la relación dramaturgias / poéticas específicas, que visibiliza otro ángulo de la diversidad de prácticas: dramaturgias del relato, del movimiento, de calle, de títeres, para niños, de alturas, de teatro comunitario, para bebés, de circo, de danza, de “teatro ciego”, multimedia, de teatro de sombras, etc.;
- la relación dramaturgias / internacionalización y localización, que opone dramaturgias de género, altamente codificadas y de convenciones estabilizadas por el diseño de un público-modelo transnacional, a las dramaturgias micropoéticas, automodélicas o “de artista” (traspolando a la esfera teatral las categorías de “cine de género” y “cine de artista”);
- la relación dramaturgias / escritura y reescritura de textos-fuente: traducción, re-enunciación escénica, adaptación, trasposición, etc.;
- la relación dramaturgias / fenómenos de la liminalidad, que reconoce prácticas de dramaturgia donde antes no se las observaba: la magia, el *strip-tease*, los payadores, la moda, el *stand up*, el teatro de arena, el teatro cultural, el *kamishibai*, etc.);
- la relación dramaturgias / condición abierta o cerrada de las poéticas según sus sistemas de convenciones estipulados según diversos grados de cantidad y calidad;
- la relación dramaturgias / génesis y procesos de composición, que permite reconocer versiones diversas de los textos a partir de los parámetros de la Crítica Genética o Poética Genética, entre otros.

Si sólo nos detenemos en la primera distinción, surge la siguiente diferencia, con sus correspondientes casos en el corpus analizado:

⁶¹ El concepto de texto dramático se ha ampliado en su definición: “Hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un ‘autor’ en su escritorio, sino todo texto dotado de virtualidad escénica (o al que voluntariamente se le atribuye dicha virtualidad), o que, en un proceso de escenificación, está siendo (en escena) o ha sido atravesado por las matrices constitutivas del acontecimiento teatral, considerando este último como resultado de la imbricación de los tres sub-acontecimientos: el convivial, el poético corporal y el expectatorial” (J. Dubatti, 2020: 43).

- texto dramático *pre-escénico (de primer grado)*: una clase de texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un potencial vínculo transitivo con la “puesta en escena” (ha sido escrito para llevarlo a escena). Caso: *Del sol naciente* de Griselda Gambaro (Buenos Aires).
- texto dramático *escénico*: clase de texto literario-teatral, corporal (en/desde/en relación con el cuerpo), heteroestructurado (Lotman, 1996: 21 y 61) por la literaturidad y la teatralidad, que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, que incluye por las acciones corporales un subtexto (didascalias implícitas), texto efímero de cada función (efímero como el acontecimiento), sólo registrable parcialmente en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión, digital, etc.). Caso: *Los que no fuimos* del grupo La Cochera (Córdoba).
- texto dramático *post-escénico*: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico, incluido el repertorio de acciones no verbales del acontecimiento teatral, en otra clase de texto verbal heteroestructurado (Lotman). Caso: *Laureles* del grupo Teatro Rambla (La Plata).
- texto dramático *pre-escénico (de segundo grado)*: reescrituras literarias de gabinete, con nuevas marcas independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente; o incluso textos dramáticos post-escénicos de los que se ignora tal condición (o no se la toma en cuenta) y se les atribuye características de pre-escénicos. Caso: *Carne de juguete*, de Gustavo Guirado (Rosario).

Es relevante esta distinción en la medida en que los textos heteroestructurados incorporan a su campo de referencia las huellas de la experiencia de escenificación (escritura escénica, puesta en escena) y ponen en primer plano la relación con la *poíesis* corporal (que singulariza el aporte teatral a las representaciones de la Guerra si se lo confronta con la novelística, la cuentística, la poesía, etc.).

En este sentido, se pondrá atención a los procesos de composición de los textos dramáticos a partir de la disciplina Poética Genética (J. Dubatti, 2021). Si una poética, como se señaló arriba, puede ser pensada como unidad de estructura-trabajo-concepción, la Poética Genética pone el acento en el trabajo, en los procesos de elaboración de la poética del texto. La Poética Genética focaliza el estudio de los procesos de creación de una poética (sea esta de un drama, un espectáculo, una actuación, un diseño escénico, una dirección, una iluminación, etc.) (Pavis, 2016: 146-151). Es necesario diferenciar la Poética Genética de la Crítica Genética (Lois, 2001), en tanto el estudio de la primera centra su interés en la perspectiva de la construcción poética, y el de la segunda puede reivindicar una visión más amplia. Como se verá en los

capítulos de análisis de los textos que representan la Guerra de Malvinas (cap. III), se tendrá en cuenta los procesos de escritura.

La soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur representa un desafío para pensar la historia reciente debido a su complejidad en tanto acontecimiento histórico. Siguiendo los términos de Alain Badiou (2004), utilizo la noción de acontecimiento como forma de referir a todo hecho histórico que produce un campo simbólico nuevo donde antes no lo había.⁶² Esto es comprobable en el caso del teatro. En esta práctica artística, la Guerra de Malvinas ha generado más de 100 textos dramáticos y espectáculos desde 1982 hasta el presente (R. Dubatti, 2020a). La Guerra de Malvinas produce entonces un impacto vigoroso en el campo de los imaginarios sociales (Baczko, 1991) y sus representaciones (Chartier, 1992, 2007, 2012).

En *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1993), Benedict Anderson afirma que “la calidad de nación (...) al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular” (21). De este modo, propone pensar la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (23). Esto es aplicable al caso de las Malvinas en tanto continúan siendo imaginadas desde diferentes manifestaciones cotidianas, ya sean pintadas, tatuajes y murales (como releva el “Muro de la Memoria Malvinera” impulsado por el Observatorio Malvinas de la Universidad Nacional de Lanús),⁶³ a través de preguntas del día o de su circulación en los medios de comunicación (R. Dubatti, 2020a). Las Islas Malvinas siguen siendo parte de un imaginario social común, aceptado en la sociedad argentina en tanto se sugiere (y se manifiesta) como comunitario. Sin embargo, los imaginarios sobre los cuales se articula un relato en común no es solo relevan aspectos positivos, sino que también retoman elementos negativos. A su vez, como sugiere Héctor Schmucler (2019), para que una comunidad se reconozca como tal, debe compartir una serie de recuerdos comunes, pero también debe olvidar muchas cosas.

Si, de acuerdo con Alejandro Grimson (2011), “el éxito de un proyecto hegemónico no se establece según su capacidad de anular la oposición o el conflicto, sino según su capacidad de instituir el lenguaje en el cual el conflicto (inevitable) deberá desarrollarse” (81), entonces es posible pensar la producción teatral como estímulo para poner en entredicho el lenguaje como territorio estanco. En tanto “*conocimiento localizado*” (100; énfasis en el original), el potencial

62 Esto es indispensable para la noción de ética de Badiou y por lo tanto ya marca una forma de vinculación con el entorno. El filósofo sugiere: “Entonces, ¿en qué 'decisión' se origina el proceso de una verdad? En la decisión de referirse de ahora en adelante a la situación *desde el punto de vista del suplemento acontecimental*. Designemos esto como una *fidelidad*. Ser fiel a un acontecimiento es moverse en la situación en que este acontecimiento ha suplementado, *pensando* (pero todo pensamiento es una práctica, una puesta a prueba) la situación 'según' el acontecimiento. Lo que, por supuesto, estaba fuera de todas las leyes regulares de la situación, obliga a *inventar* una nueva manera de ser y de actuar en la situación” (2004: 71, énfasis en el original).

63 Se puede visitar el extenso catálogo en <http://memorialmalvinera.unla.edu.ar/>

de estudiar estas problemáticas culturales radica en la riqueza del arte como forma de producir significaciones y re-significaciones que re-actualicen de manera constante los procesos de memoria. Esto implica examinar aquellas nociones sobre las que se articula la desmalvinización, pero también las ideas que presentan a la memoria como única, cerrada o unívoca.

De acuerdo con Héctor Schmucler (2019), la memoria constituye una capacidad inherente al ser humano, medio para la historia y para la identidad individual y grupal. Es inacabable en tanto implica sumergirse en el pasado desde el presente. Sin embargo, se trata de una memoria que exige cuidado y desconfianza debido a su potencial cristalización. Si la memoria constituye la posibilidad de una identidad en tanto conexión del presente con el pasado, se debe atender a su carácter de proceso, de ejercicio. Schmucler observa que “no hay tal transparencia. No existe una única memoria que nos esté esperando para anunciar toda su verdad” (622). Esto se debe a que “olvido y memoria se requieren, pero solo por la memoria existe la historia. Memoria, entonces, como elección que salva del olvido” (622). Schmucler luego distingue entre un uso instrumental de la memoria, interesado, y uno libre (en estos términos resuenan las categorías de literal y ejemplar, de Todorov, 2008). Como resultado, la memoria deviene en un hecho ético, marcado por la responsabilidad, donde su verdadero potencial está en la aprehensión del pasado con el fin de poder comprender mejor el presente (626).

Si la memoria constituye una ética, lo es en tanto propone una serie de valores no apriorísticos, sino dispuestos para ser aplicados a la vida cotidiana (Badiou, 2004). Esto la posiciona como un campo abierto, pleno de tensiones y diálogos, marcado por la intersubjetividad en tanto no puede reducirse a un único sentido sino que atraviesa a múltiples grupos. Observa Schmucler: “contra el determinismo de la memoria única, la libertad creadora del conflicto del conflicto de memorias” (2019: 635). Luego agrega:

elegimos la opción de entenderla como obligante: nos pone ante la situación de ser responsables de lo que va a venir y de lo que hemos vivido. Hay diversas memorias porque elegimos de manera distinta aquello que debemos recordar y, si podemos enfrentar este riesgo de elegir, es porque tenemos libertad para hacerlo” (635).

De este modo, la memoria debe ser pensada como una actividad o trabajo. En este aspecto, Schmucler concuerda con Elizabeth Jelin (2002), quien propone que la memoria de forma abstracta no es posible. Por el contrario, se hace necesario producir un ejercicio crítico y analítico que permita poner en movimiento los datos conservados. La memoria como trabajo significa entonces poner en funcionamiento la memoria-archivo. Si es posible conservar todos los materiales posibles sobre un acontecimiento histórico dado, esto no representa que se formule memoria. La memoria se produce cuando alguien activa esos materiales, cuando los pone a

dialogar y a discutir, cuando los examina en profundidad e intenta contrastarlos con los acontecimientos del presente.

Interrogar los documentos culturales que refieren a la Guerra de Malvinas, tal como se propone desde las matrices desde el teatro, implica entonces no sólo contemplar las representaciones de los hechos fácticos de la guerra. Exige también considerar de qué modos se interpretan esos hechos. Esto implica tener en cuenta cómo se producen alteraciones, interpolaciones o variaciones, y cómo se vinculan con la circulación de imágenes, ideas, recuerdos, fantasías, testimonios, rumores, etc. Así, Schmucler (2019) sugiere que: “La memoria que trabaja sobre *las condiciones de posibilidad* de ciertos hechos nos permite valorar cuáles son las circunstancias, no solo las circunstancia materiales sino también las circunstancia propiciadas por ideas que circulan en cierto momento y que hacen que estos hechos sean posibles” (626; énfasis en el original). Es decir, la memoria no solo como medio de conservación y de transmisión, sino especialmente de estímulo para nuevos interrogantes.

Esta perspectiva de estudio sobre los acontecimientos de la Guerra de Malvinas propone entonces incorporar aquellos elementos que se presentan como parte de los imaginarios sociales y las representaciones en tanto testimonios históricos (Collingwood, 1968). En este marco, es indispensable incluir las problemáticas de lo traumático como parte del contexto en cual se producen las indagaciones. Debido a esto no es factible tratar de clausurar las lecturas históricas, en tanto continúan reclamando nuevas indagaciones. Esta multiplicación de miradas indudablemente complejiza al objeto de estudio y lo transforma en un corpus mucho más desafiante, pero al mismo tiempo lo enriquece a partir de la lectura simultánea, ya no de una memoria, sino de múltiples memorias (Schmucler, 2019: 621) en diálogo y, por lo tanto, en conflicto (Mancuso, 2005). Este cruce, en su diversidad y complejidad, aporta elementos que no nos permiten cerrar la discusión (Palermo, 2007), en tanto la presencia del tópico sugiere su importancia en el presente.

Se considera, al respecto, el problema de las relaciones referenciales entre teatro e historia. De acuerdo con Fernando de Toro,

la complejidad del referente teatral está determinada por la multiplicidad referencial que existe en el espectáculo teatral. Podemos señalar al menos tres tipos de referentes que se dan en la puesta en escena: a) la puesta en escena tiene como referente el texto que escenifica; b) la escena como su propio referente; y c) el referente de la puesta en escena es el mundo exterior. (De Toro, 2014: 155)

Este último es definido por De Toro como “referente real” y se señala que

su estatuto como ficción puede variar dependiendo de si el referente del mundo representado se basa en una realidad que ha existido o es estrictamente ficción. [...] Si un texto dramático o espectacular tiene como referente una realidad que ha existido (referente histórico) o una realidad contemporánea (referente actual), o si se trata de una realidad imaginaria, tenemos dos modos de denotar la ficción. En el primer caso, el hecho de que una realidad histórica/actual sea

transformada en ficción sufre alteraciones que no impiden que esa realidad sea considerada como real. (De Toro, 2014: 156-157)

Algunas de estas tensiones entre real y ficcional son examinadas en R. Dubatti, 2017d. A partir de los conceptos de Benjamin Harshaw (1984: 227-251), dividimos internamente este subgrupo de textos para diferenciar aquellos que apuntan a enfatizar su trabajo sobre un “campo referencial externo” (CRE) y los que focalizan centralmente en el “campo referencial interno” (CRI):

A) Textos que acentúan la referencialidad externa (CRE): este es el caso de aquellos textos dramáticos que apuntan a una perspectiva explícitamente memorialista, tomando como fuente o bien referencias fácticas o reales (De Toro, 2014: 149-159) o bien imágenes o *topics* (Eco, 1993: 125-134) de la guerra. Algunos ejemplos son *Laureles* (1983) del grupo Teatro Rambla de La Plata, *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992) de Osvaldo Buzzo y Nestor Zapata, *Andrés y las palomas de tinta* (2004) de Alberto Drago o *Reencuentro en Malvinas* (2018) de Yamila Droz. De maneras diversas, estos textos sugieren de forma explícita la importancia de la memoria como herramienta para entender mejor no sólo los hechos del pasado personal y colectivo, sino también los del presente. La memoria se transforma de esta manera en una poderosa herramienta para la disputa de identidades y subjetividades.

B) Textos que privilegian la referencialidad interna (CRI): optan por otorgar una mayor preponderancia a la voluntad creativa. Para ello toman de manera parcial el campo referencial histórico de Malvinas y / o algunas de sus imágenes características y apuestan a formular un texto donde se prioriza cierta autonomía estética. Tal es el caso de *La sogá* (1991) de Beatriz Mosquera, *Casino. Esto es una guerra* (1997) de Javier Daulte, *Kamikaze* (2004) o *Cabeza de chino* (2018), ambas de Luis Sáez.

Como observamos antes, esta distinción opera eminentemente desde una mirada teórica, ya que entre estas dos vertientes encontramos casos muy diferentes que relacionan ambos enfoques desde modalidades variadas. Así ocurre con *Del sol naciente* (1984) de Griselda Gambaro, *Los que no fuimos* (2007) del grupo La Cochera, *Los hombres vuelven al monte* (2012) de Fabián Díaz o *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos* (2017) de Pilar Ruiz, entre otras.

Para el trabajo sobre la referencialidad resulta útil el concepto de *topic*. En *Lector in Fabula* (1993), Umberto Eco sostiene: “El *topic* es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector, mientras que la fábula forma parte del contenido del texto (se trata de una oposición entre instrumento pragmático y estructura semántica)” (126). Con respecto a esta oposición, remarca que

hay topics que pueden plantearse como macroproposiciones de fábula (el topic de la primera parte de Caperucita Roja es, sin duda, 'encuentro de una niña con el lobo en el bosque', la macroproposición que se obtiene por abstracción a partir de las estructuras discursivas es 'una niña encuentra al lobo en el bosque'). Pero también hay topics de oración y topics discursivos que desaparecen cuando se abstrae el 'tema dominante' de un texto. (126)

Por lo tanto, “el topic no sólo sirve para disciplinar la semiosis y reducirla: también sirve para orientar la dirección de las actualizaciones” (127). Como sugiere Eco, los *topics* son imágenes que estimulan inferencias abductivas en el lector (y en el espectador). De esa manera, acotan y orientan el sentido al que apunta estratégicamente un texto. Estas imágenes operan mediante el encadenamiento de sentido que producen al combinarse, anulando ciertas lecturas, matizando unas y sugiriendo otras.⁶⁴ Esta división que proponemos es teórica, ya que en muchos casos estas imágenes se solapan y actúan de manera conjunta.

La memoria y el teatro, entendido como hecho convivial, poseen entonces una serie de puntos de contacto únicos, singulares, que dialogan de modo diferente respecto de otras disciplinas culturales. Primero: ambos operan como fenómenos radicantes (Bourriaud, 2009), articulados desde una coordenadas espacio-temporales específicas. Segundo: se destaca el carácter palimpsestico (Genette, 1989) de ambas disciplinas, que se construye como una escritura que se borra y se vuelve a escribir sobre lo borrado. Tercero: son “lugares de la memoria” (Nora, 2008: 111, enseguida se ampliará esta noción). La sumatoria de lenguajes que la escena propone reenvía entonces a una confluencia de memorias diversas que se solapan y se superponen. Cuarto: teatro y memoria son acontecimientos efímeros contruidos sobre la pérdida (Benjamin, 2009; J. Dubatti, 2020a). Quinto: comparten el carácter de principio ritual, estructurante y antiestructurante al mismo tiempo (Diéguez, 2013: 25). Sexto: ambos son actividades esenciales en el trabajo sobre la intersubjetividad, en tanto ambos construyen marcos individuales, pero permeables a intercambios explícitos e implícitos (Halbwachs, 2004). Séptimo: ambas disciplinas son en su ejercicio, en tanto ambas son performativas, tal como sugiere Mark Fortier (2002: 5).

Esto implica que el teatro propone ejes que se diferencian de otras disciplinas como el cine y la narrativas, contruidas alrededor de un dispositivo tecnológico que media la relación entre lo acontecido en escena y el espectador. Esto no anula el valor de esas otras propuestas, pero sí habilita espacios diferentes que permiten poner el énfasis sobre diferentes elementos de la Guerra de Malvinas. La coincidencia espacio-temporal del espectador y el actor estimulan relaciones de intersubjetividad, potenciadas por la afectación en escena, en tiempo real, de los cuerpos.

64 Si leemos un texto dramático que hace referencia a una guerra, los topics serán quienes guíen cómo asociamos o no esa situación a ciertos marcos referenciales. Hablar de una guerra en una selva calurosa probablemente reenvíe primero a la Guerra de Vietnam antes que a la Guerra de Malvinas.

Esto implica una relación singular con el espectador, fundamental para el teatro, pero que se enfatiza significativamente cuando hacemos referencia a un teatro fuertemente conectado con la historia y la memoria. Historia y memoria, al ser incluidas como parte del acontecimiento teatral, reclaman un espectador singular, atento a ciertas problemáticas específicas. Por ejemplo, en el nivel de ciertos conocimientos básicos o cierta apertura a la reflexión. Si consideramos una pieza como *Del sol naciente*, contrariamente a lo sugerido por Fernando De Toro (1989: 41-54), es posible leerla de forma autónoma, por fuera de los hechos de la Guerra de Malvinas. Sin embargo, una lectura referencial revela su verdadero peso y evidencia la conexión con el contexto histórico que caracteriza a la producción de Gambaro, especialmente en su constante búsqueda por señalar los “descalabros del mundo” (2014: 189). De forma simultánea, el espectador no solo co-crea el sentido de la pieza, sino que construye una relación singular, diferente a la de otras disciplinas como el cine o la narrativa. El carácter no mediatizado del convivio produce una relación recíproca entre ambas partes involucradas. El resultado es una afectación mutua, marcada por el encuentro, que redimensiona las acciones escénicas, las hace carnadura. No es lo mismo ver acontecer en directo, ver los cuerpos re-tomar los estados que buscan traer al presente (asociados de alguna manera, como sospecha el espectador, con los hechos de la historia), que recepcionarlos a través de la mediación técnica siempre idéntica y estabilizada por el soporte. La escena de la violación de la Convención de Ginebra por parte de los soldados británicos en *Tumbamadre* (2016, Buenos Aires; se hizo una puesta en la provincia de San Juan en 2019), de Ariel Hernán Toledo, produce un efecto que se magnifica, al ocurrir prácticamente delante del espectador (de forma similar, el final de la pieza opera un potente efecto de impacto en presencia física).

Por último, como observa Jon Doat (1961), la relación colectiva modifica la forma en la que se percibe emocionalmente la acción escénica. Esto marca, una vez más, diferencias con otras disciplinas donde el acontecimiento se haya mediatizado por la tecnología. Sin embargo, si consideramos el carácter “imaginado” (Anderson, 1993) de la Guerra de Malvinas (R. Dubatti, 2020a), el vínculo entre el público experimenta un pliegue adicional. Si la expectación produce tanto un efecto de atención a la escena como al entorno, en el caso de un imaginario que se asume como compartido se acentúa la sensación del espectador como compañero. Eso ocurría en una obra como *Campo Minado*, donde la respuesta colectiva (potenciada por el uso de espacios grandes que permitían la concentración de un público numeroso) producía un efecto aumentado, especialmente cuando las reacciones de los espectadores operan de forma diferente a la propia.

Estos elementos asociados al espectador y al convivio son sugestivos para pensar cómo el teatro ha multiplicado perspectivas no solo a través de las obras, sino a través de su constante re-actualización/reescritura escénica. Esto produce un efecto indispensable para la memoria, en

tanto la activa como trabajo: las reescrituras de la memoria. Estimula una lectura especialmente provechosa como medio para no solo preservar la temática de la guerra (como hemos visto que ocurre desde prácticamente 1982), sino para multiplicarla y problematizarla, socavando estructuras colonialistas. Como observamos a través de Schmucler (2019), esto aporta ya no una memoria sino un conjunto de memorias que, según Halbwachs (2004), propone relaciones intersubjetivas en permanente dinamismo. No concordamos con la idea de que la multiplicación de perspectivas anula la discusión; por el contrario la enriquece, en tanto reclama un trabajo de constante reestructuración. Estudiar el texto teatral como *work in progress* o acontecimiento en potencia (Gallina, 2015) implica entonces pensar una serie de relaciones singulares con la memoria. En *The Haunted Stage* (2001), Marvin Carlson propone que todo texto teatral bien podría llamarse “*Espectros*”, como la obra de Henrik Ibsen. Esto responde a que el teatro remite a la experiencia de estar viendo cosas que ya se han visto antes (1). Como zona de estímulo, el teatro proyecta una multitud de memorias que se solapan y activan la experiencia del convivio, por lo que no sólo podemos afirmar que se trata de un “lugar de la memoria” (Nora, 2008: 111), zona⁶⁵ donde se produce la confluencia y superposición de memorias diversas, sino que también se configura una relación diferencial a la de otras artes. El factor determinante es el convivio, la confluencia de cuerpos generando *poíesis* –tanto actoral como expectatorial, y ambas fusionadas– en un tiempo y espacio dados. Si bien toda disciplina artística reenvía a una memoria particular, en el caso del teatro proyecta las relaciones a una modalidad diferencial. Incluso el texto dramático pre-escénico, que aún no ha tomado relación con el convivio, inscribe en su potencialidad teatral, teleológicamente, la situación convivial a la que aspira. El convivio, como encuentro de cuerpos, remite a la creación de relaciones de intersubjetividad, potenciadas por la presencia y la afectación de los cuerpos. Como sugiere Ribagorda Lobera (2017), la presencia del cuerpo implica una serie de relaciones diferentes entre actor y espectador. En el caso de la guerra, las acciones que construye la *poíesis* reenvían a la necesidad de entender las acciones desde el cuerpo y su performatividad. Al realizarse en escena, aquello que se muestra cobra un espesor nuevo debido a su carácter de acontecimiento proyectado desde el cuerpo (Rozik, 2014). Simultáneamente, el espectador sabe que aquello que está en escena no sólo afecta al actor, sino también al público, se reconoce en una relación colectiva con la escena (Doat, 1961). Así, el teatro opera como fenómeno vinculante con el otro, dando no sólo lugar a la puesta en común de ideas, sino también a la diferencia.⁶⁶

65 La noción de “lugar” responde tanto a la idea de un espacio físico concreto como a uno abstracto o subjetivado. Nora sugiere como ejemplo el caso del *Tour de France*, donde confluyen deporte, historia, turismo y geografía.

66 Como prueba de esto basta con pensar en una de las respuestas más típicas de un espectador a la salida de la función: preguntar a sus acompañantes qué piensan de la obra.

Finalmente, se tendrán en cuenta las relaciones entre teatro y territorialidad a través de las disciplinas Teatro Comparado y Cartografía Teatral. Observa Antonio Pagés Larraya (1978):

Nuestra literatura crea también el territorio, como morada del hombre, con su suelo y su cielo, su realidad humana y su historia carnal. [...] La literatura no es sólo conciencia territorial: es una dimensión, acaso la más extraña y la más hermosa, sin duda la única esencialmente humana, del territorio. (117)

De este modo, “el territorio de la palabra funda en la conciencia el territorio físico” (125). Siguiendo a Pagés Larraya, el arte es capaz de producir soberanía simbólica en tanto construye conciencia sobre los territorios de una nación y aporta a la articulación de una espacialidad compartida, comunitaria, asociada a procesos culturales fundantes de una identidad. De este modo, los cuentos de Horacio Quiroga nos permiten conocer e imaginar la selva misionera y el ensayo y los relatos de *El país de la selva* (1907), de Ricardo Rojas, nos adentra en la espesura de las tierras santiagueñas. En consonancia con estas ideas, podemos señalar que el arte también muestra las formas en las que una sociedad se conecta emocional e intelectualmente con el entorno. En *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), de Manuel Gálvez, se perciben conjuntos de ideas articulados en momentos específicos, por ejemplo, los valores de cierta clase social durante el Centenario. Si bien Pagés Larraya refiere a la literatura, su propuesta es transportable al arte y, especialmente, al teatro como disciplina convivial y territorial. Daniel Hiernaux y Alicia Lindón (2012: 9-28) sugieren que la conexión entre hombre y entorno juega un papel indispensable para su constitución mutua:

Estos procesos de percibir y procesar mentalmente el entorno –es decir, todo lo que es externo a nuestro cuerpo– son los que nos permiten elaborar imágenes mentales de esos entornos. Una expresión de la relevancia de estos procesos es que algunos pensadores han desarrollado el planteamiento –así como fecundos debates– acerca del pensar con imágenes, que a veces ha sido opuesto al pensar con palabras. En muchas otras ocasiones, y buscando salir de las dicotomías que reducen lo que intentan explicar, se ha planteado que el pensamiento se construye con imágenes y palabras al mismo tiempo. En otros términos, las imágenes y las palabras resultan así indisociables, se unen en la configuración del pensamiento y al mismo tiempo se unen para producir el pensamiento. (9)

Los autores observan además que:

En este sentido las posibilidades tecnológicas actuales para la elaboración, la reproducción y la difusión de las imágenes se han multiplicado exponencialmente. Así la importancia que han alcanzado las imágenes en las sociedades actuales se perfila de manera radical, porque las imágenes se vienen posicionando como una nueva forma de cemento social. En torno a la imagen se tejen los vínculos sociales, se crean identificaciones, se configuran aspiraciones, adquieren rostro las alteridades, se dicta qué consumir, se conocen lugares remotos o cercanos, se objetivan formas de apropiación de los espacios, entre muchas otras cuestiones. De manera constante y cotidiana, se constata que el uso y el recurso a la imagen se han instaurado como una mediación decisiva entre el mundo y el actuar de la humanidad. Por lo mismo, el manejo de las imágenes también deviene en una estrategia asociada al poder y al control de unos respecto a los otros. (10)

La imagen y los imaginarios son, entonces, parte de una concepción de la territorialidad y denotan relaciones particulares con el territorio. Esto no solo abarca lo inmediato sino, como sugiere Bernd Stiegler (2012), lo lejano. Al momento de pensar el territorio de la Argentina encontramos dos afirmaciones simultáneas. Por un lado, existe una serie de valores relativamente comunes sobre lo nacional, que conectan simbólicamente ese territorio. Por el otro, estas nociones no son homogéneas a lo largo del país, sino que se modifican radicalmente de acuerdo a las cartografías locales. Al cruzar ambas afirmaciones, la Argentina se transforma en un entramado de mapas, una cartografía que reúne múltiples planos en un único cuerpo, que hace dialogar y que coloca en tensión todas esas perspectivas en un mismo acto. De este modo, se produce una identidad inherentemente pluricultural, en términos de diálogos e intercambios, que reclama repensar el sincretismo del nacionalismo argentino. Por lo tanto, formular una cartografía de lo nacional implica problematizar (poner a dialogar y discutir) esa pluralidad y propone activar los diálogos entre esas cartografías y sus imaginarios.

El Teatro Comparado propone un análisis de las poéticas en su vínculo territorial y la composición de mapas complejos de relaciones inter/supra/intraterritoriales, así como en dinamismo permanente de procesos de territorialización y des/reterritorialización. Como propone J. Dubatti en su libro *Teatro y territorialidad* (2020a), este última (que define como la encrucijada geográfico-histórica-cultural-subjetiva) se inscribe en todos los niveles de la poética teatral, y sin duda modaliza los ángulos de análisis e interpretación. La Guerra de Malvinas aparece en este marco como un fenómeno que desafía la idea de una cartografía única. Si contemplamos los términos en los que se produce la guerra (y en los que repercute la Cuestión Malvinas) se hace necesario reflexionar desde campos diversos y desde mapas diferentes. Así, el combate opera de manera diferente en la memoria y la cultura de las provincias que se encontraban dentro del Teatro de Operaciones Atlántico Sur, que las del Noroeste Argentino o de la región Centro del país. Al mismo tiempo, los hechos se ven de formas diferentes desde Mar del Plata, Rosario o Monte Caseros. De este modo, si bien es habitual escuchar testimonios en los que se sugiere que la Capital Federal tuvo una postura indiferente hacia la guerra, muy cerca, en la ciudad de La Plata (capital de la Provincia de Buenos Aires), por el contrario se produce una fuerte movilización de los pobladores con los hechos de los guerra, como se sugiere en diferentes testimonios (Kon, 1982; Bustos, 1982; R. Dubatti, 2020a).

En cuanto a las relaciones entre poéticas y política (J. Dubatti, 2012b: 153-162), sigo una concepción de lo político como *categoría semántica*: política es toda práctica o acción teatral (en los diferentes aspectos y niveles que involucra la actividad teatral, incluidas las poéticas) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de esas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas,

sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales. Hay semántica política en cada ángulo y componente de una poética teatral, en sus formas de producción, de circulación, de recepción, en su registro en archivo, etc. Lo político se observa en la triple *intentio* destacada por Umberto Eco: *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* (del lector o del espectador) (*Los límites de la interpretación*, 1992). No se trata de guiarse por la radicalidad de los “modelos” de teatro político en la historia de la escena mundial, sino por la horizontalidad de las prácticas radicantes (Bourriaud, 2009), atendiendo a matices, singularidades, diferencias en la producción de sentido político. El teatro es un “espacio de subjetivación” según Félix Guattari y Suely Rolnik, una “máquina de producción de subjetividad” (2006: 37). Subjetividad implica una visión más amplia que la de ideología: involucra lo inconsciente y no racionalizado, el deseo, los hábitos de clase, la historia individual y social, la imaginación, etc. (Guattari-Rolnik, 2006: 41). De acuerdo con Guattari-Rolnik, la subjetivación teatral puede ser macropolítica (vinculada a los grandes discursos de representación: el Estado, los partidos políticos, las religiones, las iglesias, las clases sociales, los sistemas de organización económica, etc.) o micropolítica (cuando incluye fenómenos de subjetivación alternativa a las macropolíticas). En el teatro macropolíticas y micropolíticas dialogan permanentemente. Hay una micropolítica que reproduce a escala la macropolítica; hay micropolíticas que funcionan como “oasis” momentáneos, compensatorios, para liberarse solo circunstancialmente del régimen de la macropolítica; hay micropolíticas propiamente alternativas, que fundan y sostienen de manera confrontativa prácticas subjetivas de oposición, resistencia y transformación; finalmente, hay micropolíticas beligerantes que, desde lo micro, aspiran a devenir macropolítica, es decir, discurso de gran representación institucionalizada.

I. 5. Metodología de análisis de los textos dramáticos

De acuerdo con la propuesta metodológica que se desprende de los lineamientos teóricos de la Poética y la Semiótica, y específicamente de la Poética Comparada, en el Cap. III se analizará la micropoética de cada texto dramático seleccionado teniendo en cuenta, en el siguiente orden: su proceso de composición y si se trata de un texto dramático pre-escénico (de primer o de segundo grado), escénico o post-escénico; la historia que despliega y sus principales procedimientos constructivos, así como las relaciones con las poéticas abstractas; la identificación de topics; la semántica que genera. En el Cap. IV y en las conclusiones se establecerán relaciones de conjunto (macropoéticas) a partir de observaciones sobre poética, memoria, historia y política.

Para la descripción e interpretación de la poética de cada texto dramático, relacionamos micropoética, macropoética y poética abstracta según la Poética Comparada (J. Dubatti, 2009)

estableciendo observaciones sobre los principales procedimientos constructivos de las estructuras desde diferentes ángulos de abordaje:

1. ángulo de la historia: seguimos al respecto a Mieke Bal:

Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento. (1990: 13)

Para el análisis de la historia en un texto dramático tendremos en cuenta, de acuerdo con Osvaldo Pellettieri (1997: 21-26) y según se trate de los rasgos destacables de cada poética, aspectos de la sintaxis y el modelo actancial (estructura profunda), procedimientos de la intriga (estructura de superficie), sistema de personajes, causalidad, situaciones, relaciones entre escena y extraescena, etc.

2. ángulo sensorial: nos preguntamos cómo se construye la escena a partir de los datos de los sentidos (visual, auditivo, olfativo, táctil, gustativo). Por ejemplo, se puede estructurar una historia realista desde la sensorialidad del “teatro ciego” (anulando el código visual en la oscuridad).

3. ángulo referencial: en términos de Benjamin Harshaw (1984: 227-251), establecemos relaciones del texto dramático con el campo referencial externo (CRE, o extratextual: hechos históricos, sociedad, política, ideas, etc.), así como con el campo referencial interno (CRI o intratextual: referencia de la cohesión ficcional, interna al enunciado). Sumaremos la dimensión autotextual o de autorreferencia textual, función metalingüística, cuando la enunciación se transforma en enunciado.

4. ángulo lingüístico: se toma en cuenta la construcción de la poética desde procedimientos verbales, ya correspondan al hablante dramático básico (Villegas, 1982), las didascalias o acotaciones, ya al habla de los personajes. Se analizarán, según lo reclame cada poética, dinámicas del diálogo, funciones del lenguaje, cronolectos e ideolectos, cohesión lingüística, isotopías, redundancia pedagógica, etc.

5. ángulo semántico: se consideran los procedimientos de producción de sentido: la semantización de la forma (P. Szondi, 1994), la poética como metáfora epistemológica (U. Eco, 1984), la función del personaje-delegado (P. Hamon, 1973), la tesis, la red simbólica, entre otros.

6. ángulo intencional o voluntario: seguimos al respecto a Darío Villanueva (2004: 114), quien a partir de Wolfgang Iser (1972) y Umberto Eco (1993) pone el acento en el diseño que toda poética realiza de una pragmática implícita del lector/ del espectador. ¿Qué competencias exige la poética a un lector / espectador implícitos?

No se trata de discriminar cada uno de los ángulos *per se*, sino de observar la confluencia organizada, jerárquica, concertada, de sus principales procedimientos en la unidad de la poética del texto dramático. Es relevante agregar que los procedimientos estructurantes son vinculados al trabajo y a una concepción, la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.) (J. Dubatti, 2014: 41).

I. 6. Ubicación del período estudiado 1982-2007 en la historia del teatro argentino

Los textos dramáticos y su relación con los acontecimientos teatrales que se estudian corresponden al recorte 1982-2007. Es insoslayable conectar este período con los procesos teatrales anteriores y posteriores en la historia del teatro argentino. En este sentido, contextualizaremos dichos procesos a partir de dos propuestas de periodización disponibles en la historiografía teatral nacional, para favorecer la visión del entronque con estas prácticas teatrales que representan la Guerra de Malvinas.

Oswaldo Pellettieri, en su *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Tomo V: El teatro actual (1976-1998)* (2001), distingue una segunda y una tercera fases de la segunda modernidad teatral argentina, correspondientes a los años 1976-1983 y 1983-1998 respectivamente. De esta manera, salvo el texto de Abelardo Castillo (1982), el resto del corpus estudiado correspondería a la tercera fase de la segunda modernidad. Los inicios de la segunda modernidad se concretan, según el modelo de periodización de Pellettieri, en los años sesenta, y se caracterizan por el surgimiento de la neovanguardia absurdista y experimental, el realismo reflexivo y el intercambio de procedimientos entre ambos. La tercera fase implica, con la restauración de la democracia a fines de 1983, continuidades y cambios relevantes en el sistema teatral respecto de la fase anterior: al mismo tiempo que rasgos de remanencia/agotamiento de los procedimientos de la neovanguardia y el realismo reflexivo y su cruce, el surgimiento de novedades sustanciales. Pellettieri señala cambios por el desarrollo del teatro callejero y el Programa Cultural en Barrios; continuidades y cambios en el “teatro de arte” (tanto en el microsistema de teatro oficial, en el independiente y en el profesional); la remanencia del sistema premoderno (especialmente en el circuito de producción comercial); el teatro emergente que incluye tres líneas principales: el teatro de resistencia, el de parodia y cuestionamiento y el performativo.

Jorge Dubatti, en su *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días* (2012c), incluye los años del presente recorte de tesis en dos capítulos de su libro: el sexto, correspondiente a los años 1973-1983, que caracteriza como “Predictadura” (desde julio de 1973, por las acciones de la Triple A) y “Dictadura” (a partir del golpe militar del 24 de marzo de 1976), y el séptimo, 1983-2012, o de la “Postdictadura”. J. Dubatti pone su eje de análisis en las poéticas y su forma de producción (ya no en microsistemas teatrales). A través de una Poética Histórica destaca en la dictadura procesos micropolíticos de resistencia y resiliencia (que enfrentan de diversa manera las prácticas macropolíticas, entre ellas el ciclo Teatro Abierto en 1981, 1982 y 1983). Como se señalará, la pieza de Abelardo Castillo surgió en el teatro oficial (programación del Teatro Colón) pero en 1983 formó justamente parte de Teatro Abierto como movimiento de resistencia y transformación en la transición hacia la democracia. El resto del corpus que se analiza se vincula con la unidad de periodización de “Postdictadura”, que J. Dubatti describe como posterior a la dictadura y al mismo tiempo consecuencia de la dictadura (en una doble dimensión del concepto de “post-“). Se sostiene que la Postdictadura remite a una unidad extensa de periodización por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. La Postdictadura implica asumir, desde los procesos de la democracia, la terrible realidad de los 30.000 desaparecidos, los campos de concentración, la tortura y el asesinato, el exilio, la censura y la autocensura, el terror y la complicidad civil con el aparato de represión desplegado por el Estado. A pesar del regreso de la democracia, la dictadura no se ha ido: en ese sentido Giorgio Agamben afirma que Auschwitz “en verdad nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre” (*Lo que queda de Auschwitz*, 2000: 105). Según esta periodización, los años del recorte de tesis atraviesan las siguientes sub-unidades internas de la Postdictadura en las tensiones entre macro y micropolítica:

- 1983-1989: el teatro en la democracia condicionada;
- 1989-1995: el teatro frente al proyecto neoliberal y la resistencia / resiliencia política;
- 1995-1999: el teatro en la declinación del neoliberalismo y en el crecimiento de las revueltas sociales;
- 1999-2003: el teatro en la crisis del neoliberalismo;
- 2003-2015: el teatro en el proyecto post-neoliberal y las transformaciones sociales que acarrea.

Según la periodización de Dubatti la Postdictadura, por la reapertura del país, marca un proceso de sincronización del teatro argentino con el mundo (Posmodernidad), y se advierte una acentuada molecularización o estallido, un auge de lo micropoético y lo micropolítico, un efecto que el autor sintetiza en la expresión “Cada loco con su tema”. Esto hace que no puedan identificarse líneas internas, sino una proliferación y desdelimitación de poéticas diversas con

una acentuado perfil micropolítico (el teatro deviene fundación de territorios de subjetividad alternativa), relacionado a la caída de los grandes discursos de representación. Dubatti caracteriza el teatro de estos años como un “canon de multiplicidad” o “canon imposible”. Observa que esa diversidad no solo se advierte en la producción de las poéticas, sino también en la recepción, la diversificación de los públicos y sus comportamientos. Según este canon, cada poética debe ser analizada en su propia complejidad y singularidad y más que buscar regularidades, se trata de percibir diferencias. En nuestra caracterización de las poéticas de los textos dramáticos entre 1982-2007 seguiremos esta actitud de valorización de lo micropoético y micropolítico: intentaremos leer en cada texto dramático su singularidad y multiplicidad, su apropiación de las poéticas para la construcción en cada caso de conjuntos de procedimientos y semánticas diversos.

Capítulo II. La Guerra en el teatro, el teatro de la Guerra: corpus de textos teatrales que representan la Guerra de Malvinas

II. 1. Historia de la conformación del corpus y armado de antologías

Como he anticipado, la pregunta por el corpus “Guerra de Malvinas en el teatro argentino” ocupa un lugar privilegiado entre los interrogantes más persistentes que mi investigación suscita. Esta situación no se limita únicamente al ámbito académico sino que abarca también el artístico. No es extraño que al dialogar con artistas sobre su producción en relación a Malvinas se presente la duda sobre “los otros”, es decir, sobre las otras piezas que exploran el territorio de la guerra. Esta situación se genera incluso en el caso de espectáculos rigurosamente documentados.

Muchas de las afirmaciones que he realizado en cuanto al estado de la cuestión (Capítulo I) son extensibles al corpus artístico. Encuentro un conjunto de textos dramáticos ubicados en una posición periférica frente a otras disciplinas, con una visibilidad generalmente baja hacia el interior del campo de producción teatral y que se eleva de forma breve en vísperas de alguna efeméride o fecha simbólica estratégica (especialmente el 2 de abril). Como resultado, se trata de un corpus extenso, de rica variedad en cuanto a concepciones y poéticas pero disperso y atomizado. En este aspecto, las obras se comportan como pequeñas islas, en apariencia solitarias o perdidas, pero que al pensarse colectivamente abarcan un territorio extenso: un archipiélago.

Allí radica entonces uno de los primeros desafíos a la hora de diseñar y establecer un corpus de obras para estudiar: delimitar el territorio a estudiar. Debido a la incertidumbre que signa a este teatro de “Malvinas” (una vez más, me refiero tanto a la guerra como a la Cuestión como al territorio) y a la falta de registros que circulan, es necesario navegar a lo largo del archipiélago para hallar aquellas tierras que quizás siempre estuvieron allí, pero que aparecen en las pocas cartas náuticas disponibles como *terra incognita*. Tal exploración requiere un trabajo minucioso, especialmente si se apunta a desarrollar un mapa que incluya coordenadas históricas y geográficas diversas.⁶⁷

En oposición al caso del teatro, disciplinas como el cine o la narrativa aparecen de forma

⁶⁷ Debido a ello, una parte indispensable de esta tesis es el desplazamiento constante por diferentes coordenadas del país. Este movimiento no solo implica compartir los avances de investigación sino especialmente continuar con el acopio de información. El corpus que presento en este capítulo se nutre y es deudor de los numerosos aportes que oyentes y / o participantes de actividades académicas me han facilitado a lo largo de la producción de este trabajo.

recurrente en los imaginarios sociales y estructuran la perspectiva global del campo, afectando e interviniendo incluso a las producciones teatrales. Así, novelas como *Los pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill, *Las islas*, de Carlos Gamerro, *A sus plantas rendido un león*, de Osvaldo Soriano; cuentos como “Memorándum Almazán”, de Juan Forn, o “El aprendiz de hechicero”, de Rodrigo Fresán; películas como *Los chicos de la guerra*, dirigida por Bebe Kamin, e *Iluminados por el fuego*, con dirección de Tristán Bauer, establecen un derrotero familiar para la comunidad interesada en la historia malvinense. Sin embargo, para el exterior de tal comunidad representan el contenido casi exclusivo de Malvinas.

Dentro del campo teatral también ocurre que el teatro de la guerra sufre una visibilidad baja y una circulación limitada. Si bien en el teatro argentino (o más precisamente los teatros argentinos, en plural) no existen temáticas que garanticen la visibilidad de un espectáculo, resulta sintomático que los casos que hablan de la guerra rara vez son recordados como un conjunto o un entramado. Un ejemplo elocuente se halla en las publicaciones. Ante el panorama descrito, la intuición podría sugerir que no hay muchos textos dramáticos publicados que circulen. Sin embargo, en verdad buena parte de las obras de Malvinas se hallan publicadas e incluso en más de una edición. El problema radica en que buena parte de dichas publicaciones se realizan en ediciones de autor o en tiradas pequeñas.

A pesar de ello, el corpus de la guerra es nutrido, variado y se sostiene a lo largo del tiempo, en tanto su inicio se produce de forma casi contigua a la rendición. Como resultado, los teatros argentinos retoman la guerra, la recuperan desde la escena, reflexionan sobre ella (en el sentido de “volver a flexionarse sobre”) y la reviven en cada función. Allí se desliza otro desafío del corpus, a saber, cómo organizar tal variedad de modos de (re)activar la memoria de la guerra, no solo en cuanto a poéticas o concepciones ideológicas, sino también en cuanto a grados de referencialidad (eje que finalmente he privilegiado para la organización del corpus).

Ante la necesidad imperiosa de delimitar el campo de estudio y visibilizar la producción teatral surge el proyecto (complementario a la presente investigación) de desarrollar una serie de antologías temáticas dedicadas a aportar a la puesta en valor y la circulación de la memoria teatral sobre la guerra. Al momento de redactar esta tesis, ya se hallan disponibles tres publicaciones que apuntan a estos objetivos y ofrecen un acopio abierto tanto a lectores casuales o familiarizados con Malvinas, como investigadores especializados (o no) en teatro, como artistas de cualquier disciplina. Cada antología se enmarca a través de un prólogo que proporciona un contexto global a la selección. También se incluyen textos teóricos breves de críticos e historiadores teatrales invitados estratégicamente para sumar líneas de lectura para cada pieza.

El primer volumen, titulado *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*

(Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2017) selecciona seis piezas: *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992), de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata (Rosario, provincia de Santa Fe); *74 días de otoño* (2017), de Laura Garaglia (Lanús, provincia de Buenos Aires); *Carne de juguete* (2015), de Gustavo Guirado (Rosario, provincia de Santa Fe); *El corazón en Madryn* (1985), de Carlos “Tata” Herrera (Neuquén); *Facfolc. Tras un manto de neblina* (2016), de Fernando Locatelli (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); y *Los padres* (2014), de Luigi Serradori (Corrientes, provincia de Corrientes).

En *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (Ediciones del CCC, 2019) se presentan siete textos dramáticos: *¡Arriba hermano!* (1992), de Omar Aíta (Lomas de Zamora, provincia de Buenos Aires); *El Prado del Ganso Verde* (2013), de Eugenia Cabral (Córdoba, provincia de Córdoba); *Rodillas negras* (2015), de Andrea Campos (San Salvador de Jujuy, provincia de Jujuy); *Islas de la Memoria* (2011), de Julio Cardoso (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); *Silencio ficticio* (2010), de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso (Río Gallegos, provincia de Santa Cruz); *1982. Obertura Solemne* (2012), de Lisandro Fiks (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); y *El León y nosotros* (2004), de Alejandro Flynn (Neuquén, provincia de Neuquén).

En el tercer volumen, *La guerra de Malvinas en el teatro argentino* (Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 2020) es posible hallar: *Aliados. Una ópera del tiempo real* (guión original de 2008, estrenado en París en 2013), de Esteban Buch, (radicado en París, Francia); *Retaguardia* (1985), de Horacio Del Prado (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); *Andrés y las palomas de tinta* (2004), de Alberto Drago (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); *Laureles* (1983), de Mónica Greco y José Luis de las Heras, fundadores del grupo Teatro Rambla (La Plata, provincia de Buenos Aires); *Hanz y Shoshana* (2018), de Sebastián Kirsznner (Ciudad Autónoma de Buenos Aires); *El fusil de madera* (1983), de Duilio Lanzoni (San Carlos de Bolívar, provincia de Buenos Aires); *En un azul de frío* (2002), de Rafael Monti (Salta, provincia de Salta); y *Humo de guerra* (2017), de Daniel Sasovsky (Las Breñas, provincia de Chaco).

Las tres antologías contabilizan un total de 21 textos publicados hasta el momento, la mayoría inéditos. Como se puede apreciar, la selección sigue un rango temporal y geográfico amplio que multiplica y problematiza la guerra desde diferentes cartografías teatrales, sociales y políticas. Simultáneamente se privilegia la labor comparativa con el fin de poner en relación los textos dramáticos entre sí pero también con la potencialidad del convivio, motivo por el cual se incluyen poéticas portadoras de modos singulares de escenificar la historia reciente. Por último, apelo a una lectura no clausurada sino abierta al devenir del pensamiento, en tanto la memoria particular del teatro (Carlson, 2001: I) habilita nuevas miradas sobre hechos históricos familiares.

II. 2. Clasificación

Organizo el corpus de obras de acuerdo a cinco grupos generales. Si el teatro habla de la guerra a través de “desviaciones” (Wickham, 2005: 93) que son producto del acto de desterritorialización y reterritorialización de la guerra (Westphal, 2004: 20), el objetivo de tal división es atender a la variedad de formas y grados posibles a la hora de representar un conflicto bélico real, histórico. Se trata por tanto de una clasificación que pretende orientar el corpus y que en ningún caso debe ser tomada como taxativa sino más bien como provisoria y en constante revisión. Dentro de cada Grupo es posible señalar textos que resisten a las clasificaciones y que reclaman una lectura en tensión (como en el caso de *Continente Viril*). Los cinco grupos propuestos son:

- **Grupo I:** obras argentinas (escritas, estrenadas en la Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) que desarrollan explícitamente la temática de la Guerra de Malvinas (sean los antecedentes de la guerra, los hechos bélicos y / o la posguerra) en formato total o fragmentario, y / o que explicitan su representación de la guerra a través de metatextos. Se incluyen dentro de este grupo poéticas muy diferentes, entre el teatro convencionalizado y el teatro liminal.
- **Grupo II:** obras argentinas (escritas, estrenadas en la Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) que, sin desarrollar centralmente la temática de la Guerra de Malvinas, incluyen referencias explícitas a sus acontecimientos (preguerra, guerra y / o posguerra).
- **Grupo III:** obras argentinas (escritas, estrenadas en la Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) que hacen referencia a la guerra, pero no necesariamente se refieren en particular a la Guerra de Malvinas. Se podrían incluir en este grupo las piezas que explícitamente refieren a otras guerras en particular y metafóricamente podrían ser interpretadas desde la Guerra de Malvinas: las Invasiones Inglesas, la Guerra de la Triple Alianza, la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra del Chaco Paraguayo, etc. Para ello el armado de este tercer grupo me valgo tanto de los textos en los que se explicita que no se trata de una pieza vinculada directamente a Malvinas, como de metatextos que esclarecen casos ambiguos.
- **Grupo IV:** obras argentinas (escritas, estrenadas en la Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) y de autores extranjeros (escritas, estrenadas fuera de la Argentina) escritas con anterioridad a la Guerra de Malvinas, pero

que son resemantizadas por los artistas o los espectadores a través de procesos de reescritura / puesta en escena/recepción en la Argentina de los años de la guerra y la posguerra.

- **Grupo V:** obras de autores extranjeros (escritas, estrenadas fuera de la Argentina, o *a posteriori* representadas en nuestro país por elencos extranjeros o nacionales) que desarrollan central y explícitamente la temática de la Guerra de Malvinas, y / o que explicitan esa relación a través de metatextos.

De una forma u otra, el imaginario de la Guerra de Malvinas circula a través de los textos presentes en estos cinco grupos. Los siguientes materiales han sido relevados desde ediciones, antologías, textos académicos, textos periodísticos, gacetillas de prensa, testimonios e incluso de funciones a las que he podido asistir personalmente. Si bien en principio me interesa seguir en mi investigación exclusivamente los casos que conforman el grupo I, a continuación desarrollo los cinco. Cada listado es acompañado de una serie de observaciones que ilustran algunas de sus tensiones fundantes. En todos los casos (excepto cuando se aclara) he optado por privilegiar la fecha de escritura por sobre la fecha de estreno (discrepancia que suele presentarse en los estudios teatrales y que no es excepción en el caso de Malvinas).

Grupo I

Año	Obra	Autor
1982	<i>El Señor Brecht en el Salón Dorado</i>	Abelardo Castillo
1983	<i>El fusil de madera</i> <i>Laureles</i> <i>Del sol naciente</i> <i>De a uno</i> <i>Para amarte mejor</i>	Duilio Lanzoni Mónica Greco y José Luis de las Heras (bajo seudónimos de José Burón y León Forner) Griselda Gambaro Aída Bortnik Alicia Denegri y Enrique Mazza
1984	<i>El próximo alistamiento. Después de la guerra</i>	Rubén Hernández
1985	<i>Sin adiós / El corazón en Madryn</i> ⁶⁸ <i>Retaguardia</i>	Carlos H. Herrera Horacio del Prado
1987	<i>El sur y después</i>	Roberto Cossa
1988	<i>Gurka (un frío como el agua, seco)</i>	Vicente Zito Lema
1990	<i>La sogá</i>	Beatriz Mosquera
1992	<i>Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo</i> <i>Mar en calma</i> <i>¡Arriba hermano!</i>	Oswaldo Buzzo y Néstor Zapata Alfredo Rosenbaum Omar Aíta

68 Originalmente titulada *Sin adiós*. No obstante, cuando en 2010 Herrera procede a registrar en Argentores el estreno de una versión para radio-teatro, le solicitan que lo modifique. La pieza pasa a llamarse *El corazón en Madryn*, de acuerdo con el poema que da cierre a la obra.

1993	<i>Bar Ada</i>	Jorge Leyes
1995	<i>El rancho Viejo's. Un episodio de la Guerra de Malvinas</i> <i>Las Malvinas</i> <i>La estación de la memoria</i> (fragmento) ⁶⁹	Alberto Oteiza Osvaldo Guglielmino Daniel O. Luppó (coordinación autoral general de Aldo Cristanchi)
1996	<i>La cornisa</i>	Francisco "Tete" Romero
1997	<i>Un 29 de marzo</i> <i>Jugando a morir (Después de Malvinas)</i> <i>Casino. Esto es una guerra</i>	Mirna Capetnich Ricardo Jordán Javier Daulte
1998	<i>Museo Miguel Ángel Boezzio</i> <i>Bye Bye Malvinas</i>	Federico León Aldo Cristanchi
1999	<i>Malvinas 170 años</i>	Gerardo Pensavalle
2002	<i>Ya camina. La niebla de Malvinas</i> <i>Malvinas. Grito sagrado</i> <i>En un azul de frío</i>	Ademar Elichiry Marcelo Strupini Rafael Monti
2003	<i>Mal... vino</i> <i>La causa justa</i>	Alejandro Magnone Mariel Bignasco (sobre el cuento homónimo de Osvaldo Lamborghini)
2004	<i>Trasumanto</i> <i>Kamikaze</i> <i>Puerto Argentino</i> <i>Malvinas</i> <i>El León y nosotros</i> <i>Andrés y las palomas de tinta</i>	Juan Pablo Santilli Luis Sáez Gerardo David Cristante Julio César Sotelo Alejandro Flynn Alberto Drago
2005	<i>El baile del pollito</i> <i>Operación 7.02</i>	Pablo Iglesias BiNeural-MonoKultur
2007	<i>Los que no fuimos</i>	La Cochera
2008	<i>Aliados</i> ⁷⁰	Esteban Buch (ópera con música de Sebastian Rivas)
2009	<i>Leónidas Guerrero</i>	Daniel Ortiz
2010	<i>Desfile Festejo del Bicentenario</i> <i>Silencio ficticio</i>	Fuerzabruta Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso
2011	<i>Las islas</i> <i>Fireworks – Fuegos Artificiales</i> <i>Islas de la Memoria. Historias de guerra en la posguerra</i> <i>Mujeres Invisibles</i>	Carlos Gamero y Alejandro Tantanian (sobre la novela homónima de Gamero) Roberto Ibáñez Julio Cardoso Catalina Celano
2012	<i>Lógica del naufragio</i> <i>Ningún cielo más querido</i> <i>Los hombres vuelven al monte</i> <i>Los olvidados</i> <i>Queen Malvinas</i>	Mariano Saba Carlos Aníbal Balmaceda Fabián Díaz Andrés Binetti Agustín Palmeiro

69 El espectáculo surge sobre el trabajo con improvisaciones cuya temática responde a diferentes procesos históricos argentinos, desde 1930 hasta 1989. En ese contexto Luppó escribe un material sobre Malvinas. El estreno se lleva a cabo en Formosa ese mismo año, bajo la dirección integral del propio Luppó.

70 Escrita en 2008, la pieza se estrena en París (Francia) durante el 2013. Luego se presenta en Argentina en 2015 y 2016.

	<p><i>Los Tururú</i></p> <p><i>La guerra del gallo</i> <i>Piedras dentro de la piedra</i></p> <p><i>1982 Obertura solemne</i> <i>Malvinas. La historia que no se olvida</i> <i>Silencio elocuente</i></p>	<p>Diego Quiroz (a partir de las novelas <i>Los pichiciegos</i> de R. Fogwill y <i>Sin novedad en el frente</i> de E. M. Remarque)</p> <p>Juan Guinot</p> <p>Mariana Mazover (a partir de <i>Los pichiciegos</i> de R. Fogwill)</p> <p>Lisandro Fiks</p> <p>Sergio Ferreyra</p> <p>María Laura Núñez</p>
2013	<p><i>El Prado del Ganso Verde</i> <i>Fondo patriótico</i> <i>Fin de Facto</i></p>	<p>Eugenia Cabral</p> <p>Nelson Mallach</p> <p>Damián Bojarque</p>
2014	<p><i>Los padres</i> <i>Pablo Malvinas. Secuencias de un suicidio</i> <i>Isla flotante</i> <i>74 días / 1982</i> <i>Nos arrancaríamos de este lugar para siempre</i></p> <p><i>Tumbamadre</i></p> <p><i>Sinfonía Malvinas</i> <i>¿Gol de quién?</i> <i>Palomas de Malvinas</i> <i>La Argentina Mágica. Flashback.</i></p>	<p>Luigi Serradori</p> <p>Jorge Márquez</p> <p>Patricio Abadi</p> <p>Soledad González</p> <p>Diego Faturós (versión libre de la novela <i>La española inglesa</i> de Miguel de Cervantes)</p> <p>Ariel Hernán Toledo</p> <p>Martín Nicieza</p> <p>Emilio Ferrero</p> <p>María Rosa Corrales</p> <p>Carlos Werlen</p>
2015	<p><i>Carne de juguete</i> <i>Del lápiz al fusil</i> <i>Un ensayo sobre el dolor</i> <i>Rodillas negras</i> <i>Mujer con caja de herramientas</i> <i>A2 Hundido</i> <i>Vendrá el Principito</i></p>	<p>Gustavo Guirado</p> <p>Javier Giménez Filpe</p> <p>Francisco Grassi</p> <p>Andrea Campos</p> <p>Mariela Veronesi</p> <p>José Ignacio Serralunga</p> <p>Juan Pablo Goñi Capurro</p>
2016	<p><i>Campo minado / Minefield</i> <i>Facfolc, un manto de neblina</i> <i>74 días, Malvinas</i> <i>Dame otra vida</i> <i>Todos vivos</i></p>	<p>Lola Arias</p> <p>Fernando Locatelli</p> <p>Marcelo Altable</p> <p>Daniel Goytia</p> <p>Marcos Perearnau</p>
2017	<p><i>De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos</i> <i>74 días de otoño</i> <i>Sueño blanco en Pradera del Ganso</i> <i>Trinchera</i> <i>La causa justa</i></p> <p><i>Humo de guerra</i>⁷¹ <i>Un documental sobre la vida de nadie</i></p>	<p>Pilar Ruiz</p> <p>Laura Garaglia</p> <p>Juan Pablo Giordano y Carlos Romagnoli</p> <p>Gustavo Gotbeter</p> <p>Cristian Palacios (versión del cuento homónimo de Osvaldo Lamborghini)</p> <p>Daniel Sasovsky</p> <p>Alfredo Staffolani</p>
2018	<p><i>Malvinas en tu corazón</i> <i>Derechas</i> <i>Reencuentro en Malvinas (más allá de la tierra)</i>⁷² <i>El hipervínculo (Prueba 7)</i></p>	<p>Sergio Ballerini</p> <p>Bernardo Cappa y José María Muscari</p> <p>Yésica Droz</p> <p>Matías Feldman</p>

71 Agradezco muy encarecidamente a Daniel O. Luppó por las referencias y materiales de las piezas de Aldo Cristanchi, Carlos Leyes y Daniel Sasovsky.

72 Estrenada en Perú en dicho año. Realiza funciones en la provincia de Buenos Aires a comienzos de 2019.

2019	<p><i>Cabeza de chino</i> <i>Teatro Ciego de Malvinas</i></p> <p><i>La última trinchera</i></p>	<p>Luis Sáez Colegio Secundario de Estudiantes de La Plata⁷³</p> <p>Edgardo Frías (versión de <i>Los olvidados</i> de Andrés Binetti)</p>
2020	<p><i>Las del Sur</i> <i>En Malvinas</i> (sobre el texto <i>Malvinas. Una historia que no se olvida</i>) <i>El visitante</i> <i>(No) Estamos ganando</i> <i>Mujeres al frente – Historias de Malvinas</i> <i>Capítulo IV Malvinas</i> (ciclo radioteatro Tirol Rinconcito Apasionado)</p>	<p>David Gudiño Sergio Ferreyra</p> <p>Marcelo Galliano Éstel Gómez Gabriela Agud Alejandra Antonietti, Esteban González y Daniel Sasovsky</p>
2021	<p><i>El color del viento</i> <i>Sin Palabras</i> (danza teatro) <i>Imaginaria</i></p>	<p>Julieta Correa Saffi María Rosa Díaz Piscitello Pablo Iglesias</p>

Quedan por fuera del listado dos espectáculos pendientes de ser fechados (tanto en su estreno como en su escritura): *El voluntario de Malvinas*, de Sofía Gianserra;⁷⁴ y *Cartas al sur*, de Luis Castillo.

Este primer grupo es el más numeroso, en tanto consta de más de cien textos dramáticos y espectáculos. Es también el más heterogéneo. Las micropoéticas ubicadas aquí revelan una variedad de posiciones sobre la relación entre la escena y los hechos históricos, y cubren grados diversos entre la “acción de guerra” (los hechos de la batalla propiamente dicha) y el “estado de la guerra” (sus efectos socio-políticos), en términos de Lescot (2001: 45-60). Con el fin de atender su riqueza establezco dos subgrupos que marcan los extremos del espectro, entre los cuales es posible disponer cada micropoética, de acuerdo a cómo se relacionan con ambas líneas.⁷⁵ Los dos subgrupos son:

7. Textos dramáticos de poética convencionalizada – Aquellas obras que articulan una estructura dramática lineal, con causalidad definida, ficción dramática y representación. En otras palabras, despliegan una o varias historias, construyen personajes, situaciones, espacio, tiempo y objetos representados. Al tomar en cuenta los conceptos de Harshaw (1984: 227-251) es posible generar una nueva incisión dentro del subgrupo con el fin de distinguir aquellos textos que apuntan a enfatizar su vínculo con un campo referencial externo (CRE) y los que priorizan un campo referencial interno (CRI):

73 La página web oficial del Club Estudiantes de La Plata consigna la autoría de la pieza de acuerdo a la denominación que relevo aquí. Puede consultarse en: <https://www.estudiantesdelaplata.com/teatro-ciego-en-el-senado> La obra contó con el apoyo del Centro de Ex Combatientes Islas Malvinas (CECIM) de La Plata.

74 Texto facilitado por el equipo de la Biblioteca Teatral Alberto Mediza, de la Universidad Nacional de La Plata.

75 Nuevamente es preciso remarcar que tal división responde a una articulación estrictamente teórica. De ningún modo busca imponer un esquema taxativo.

- A) Textos que acentúan la referencialidad externa (CRE): este es el caso de aquellos textos dramáticos que apuntan a una perspectiva explícitamente memorialista, tomando como fuente o bien referencias fácticas o reales (De Toro, 2014: 149-159) o bien imágenes o topics (Eco, 1993: 125-134) de la guerra. Algunos ejemplos son *Laureles* (1983), *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992), *Andrés y las palomas de tinta* (2004) o *Reencuentro en Malvinas* (2018). De maneras diversas, estos textos enfatizan explícitamente la importancia de la memoria como herramienta para entender mejor no sólo los hechos del pasado personal y colectivo, sino también los del presente, como herramienta para la disputa de identidades y subjetividades.
- B) Textos que privilegian la referencialidad interna (CRI): se trata de aquellos materiales que optan por otorgar una mayor preponderancia a la voluntad creativa. Para ello toman de manera parcial el campo referencial histórico de Malvinas y / o algunas de sus imágenes características y apuestan a formular un texto donde se prioriza cierta autonomía estética. Tal es el caso de *La sogá* (1991), *Bar Ada* (1996), *Casino. Esto es una guerra* (1997), *Kamikaze* (2004) o *Cabeza de chino* (2018). Esto no necesariamente implica que se trata de obras que no apuntan a estimular la memoria, sino que priorizan el sentido opuesto, activar la memoria a través de una territorialidad divergente.

Como anticipé, entre estas dos vertientes aparece una plétora de casos muy diferentes que relacionan ambos enfoques desde modalidades variadas. Así ocurre con *Del sol naciente* (1984) de Griselda Gambaro, *Los que no fuimos* (2007) del grupo La Cochera, *Los hombres vuelven al monte* (2012) de Fabián Díaz o *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos* (2017) de Pilar Ruiz,⁷⁶ entre otras.

8. Textos dramáticos y espectáculos de teatro liminal – Aquellos casos en los que se propician cruces productivos entre las artes, que colocan en tensión la ficción con la no-ficción, la representación con la presentación, lo subjetivo individual con lo colectivo social, o que vinculan campos ontológicos diversos: el teatro con la fiesta, el rito, la salud, el turismo, la educación, las nuevas tecnologías, etc. Se trata de las denominadas “nuevas teatralidades”, que incluyen el teatro de lo real (Sánchez, 2013),⁷⁷ nuevo teatro

76 Las piezas de Díaz y Ruiz son analizadas junto a *Isla flotante* de Patricio Abadi en R. Dubatti, 2017b.

77 Desarrollo una puesta en relación entre el teatro de lo real y la Guerra de Malvinas en R. Dubatti, 2019c.

documental, teatro performativo, teatro posdramático (Lehmann, 2013), teatro neotecnológico, entre otros. Se trata de prácticas donde se enfatiza lo liminal, entendido como aquellos fenómenos dramáticos y / o escénicos que “llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro?” (J. Dubatti, 2016: 15); en otras palabras, son aquellos casos que objetan la división rígida entre teatro y no-teatro. Prieto Stambaugh (2009: 116-143) sugiere pensar en términos de relaciones centrípetas y centrífugas. Las primeras reenvían al drama absoluto en su concepción moderna, enfatizando el interior de una representación que se cierra sobre sí misma (Szondi, 1994). En contraste, las relaciones centrífugas se lanzan hacia “afuera” del teatro y desbordan el acontecimiento teatral convencionalizado. Así ocurre en trabajos que enlazan y cuestionan ficción y no ficción, como *Museo Miguel Ángel Boezio* (1998), *Operación 7.02* (2007) o *Campo minado* (2016). Como casos singulares por sus combinatorias de procedimientos también pueden ser leídas dentro de este grupo, entre otras, *Andrés y las palomas de tinta* (2004), *Silencio ficticio* (2010) o *Islas de la Memoria* (2011), donde la conexión entre sujeto de experiencia y ficción se exageran e incluso llegan a ponerse en cuestión.

Debido a todo esto, el Grupo I constituye un territorio de enorme riqueza y relevancia a la hora de estudiar las relaciones entre el teatro y la Guerra de Malvinas. Es por ello que nuestra investigación privilegia exclusivamente una porción de este grupo. Si bien los otros grupos (II a V) no serán desarrollados en la presente tesis, considero significativo incluirlos en los listados. En primer lugar, para resaltar la nutrida cantidad de representaciones que el teatro de la guerra ha producido. En segundo, en tanto deslizan otras operaciones productoras de sentido que también contribuyen a la circulación de imaginarios y a la vigencia de la guerra y su memoria.

Grupo II

Año	Obra	Autor
1983	<i>Y el viento se los llevó</i> <i>Blues de la calle Balcarce. El derrocamiento</i>	Francisco Ananía, Roberto Cossa, Eugenio Griffero y Jacobo Langsner Sergio de Cecco, Carlos Pais y Gerardo Taratuto
1990	<i>No hay normales</i>	Griselda Gambaro
2000	<i>Un continente viril</i>	Alejandro Acobino
2001	<i>Toque de queda</i>	Carlos Gorostiza
2002	<i>Una carretilla de música</i>	Vicente Zito Lema
2011	<i>Rescate emotivo</i>	Walter Velázquez
2013	<i>Llegó la música</i>	Alberto Ajaka
2016	<i>Familia Política</i>	Colectivo MARTE

2017	<i>Marisa Wayner / Marisa Wayner VENDE (sic)</i> ⁷⁸ <i>La teoría del olvido</i>	Consuelo Iturraspe Nicolás Blandi
2018	<i>El Trinche</i> <i>Eléctrico Carlos Marx</i> <i>Vil Metal</i>	Jorge Eines y José Ramón Fernández Manuel Santos Iñurrieta Maxi Rofrano
2019	<i>Los Albornoz</i>	Los Macocos
2020	<i>Los Minimax y el cazador de talentos</i>	Manuel Santos Iñurrieta

Los textos dramáticos y espectáculos que conforman este grupo remiten a Malvinas de manera parcial, sin desarrollar temáticamente (Guillén, 1985) los hechos ni otorgar relevancia dramática a su contenido. Se trata de menciones al hecho histórico. El interés que comporta este grupo radica fundamentalmente en lo atribuido, lo sobrentendido sobre Malvinas, más que en lo afirmado. Si los textos del primer grupo afirman de forma clara su conexión con la guerra, en este caso es significativa la falta de desarrollo, lo que sugiere una articulación social común. Así, el espectáculo performático *Familia Política* (2016) dedica dos carteles a Malvinas en la secuencia de desfiles, incorporando la guerra a la serie de consignas que resumen problemáticas sociales, políticas e históricas que el colectivo consideraba como constitutivas de su experiencia común.

Un caso que ayuda a mostrar los límites de la categorización propuesta es *Continente Viril* (2000). En primer lugar, aparecen golosinas vencidas, identificadas como “Mantecol del 82” (Acobino, 2013: 41), y sobras de alimentos que quedan de “la guerra” (41). En segundo, el Coronel Julio Pantaleón Meléndez (sic) lamenta que “tampoco pude pelear en Malvinas” (63). No solo se pronuncia el nombre Malvinas, sino que el nombre del Coronel recuerda al de Mario Benjamín Menéndez,⁷⁹ quien no pisó el campo de batalla durante la guerra. Por último, durante los festejos del “día de la Antártida” (1 de diciembre), en uno de los Mantecoles se halla una carta a un soldado, que es leída con sorna por los militares.⁸⁰ En síntesis, si bien el espectáculo incluye referencias al conflicto bélico, la guerra queda como un trasfondo histórico que no afecta

78 Referencia presente tanto en el *work in progress* de la X edición del Festival El Porvenir como en el espectáculo definitivo, estrenado con el nombre *Marisa Wayner VENDE (sic)* en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA, finales de septiembre de 2018.

79 Acobino agrega otra referencia que conecta a Meléndez con Menéndez. El Coronel afirma: “Afirmativo, se podría decir que los Meléndez hemos jalonado la historia argentina de cabo a rabo...” (63). De forma sugestiva, Mario Benjamín Menéndez (1930-2015) era primo de Luciano Benjamín Menéndez (1927-2018) (represor juzgado por más de cien casos de crímenes de lesa humanidad) y sobrino de Benjamín Andrés Menéndez (1885-1975; integrante del intento de golpe de estado contra Juan Domingo Perón el 28 de septiembre de 1951).

80 Referencia al revuelo público que se produce a partir del 15 de julio de 1982. Ese día, el semanario *Gente* publica en la portada de su número 886 una nota acerca de la venta de un chocolate en Comodoro Rivadavia (provincia de Chubut) que contenía una carta a un soldado. El artículo consistía en una entrevista que incluía tanto a la familia del niño que había mandado la carta como al comprador del chocolate. Su objetivo era apuntar a las autoridades militares y, de ese modo, desligarse de responsabilidades y limpiar su propia imagen, como sugiere Escudero (1997). Cabe recordar que la revista era uno de los medios que más cobertura había dado a la guerra, con un tono fuertemente efectista.

en profundidad el desarrollo dramático de la pieza (como sugiere Laufenberg, 2017: 143).

Grupo III

Año	Obra	Autor
1987	<i>Pericones</i>	Mauricio Kartun
1989/ 1990	<i>Las Invasiones Inglesas</i>	Pepe Cibrián Campoy
1991	<i>Crónica de la caída de uno de los hombres de ella</i>	Daniel Veronese
1999	<i>Ceibo y Tabá</i>	Alejandro Ocón
2008	<i>Curupayty, el mapa no es un territorio</i> (con reposiciones en 2010, 2011, 2012)	Julio Molina
2011	<i>Asuntos pendientes</i>	Eduardo Pavlovsky
2013	<i>Viaje al fin de la guerra</i>	Gabriel Fernández Chapo
2015	<i>Esto también pasará</i>	Andrés Binetti y Mariano Saba

Aquí separo aquellas obras que construyen referencias a otras guerras, pero en las que es posible hacer resonar el caso específico de Malvinas. Se establece así una lectura metafórica de la guerra. Como sugiere Jorge Dubatti (2012a):

Muchas veces en las tablas es más potente la metáfora, oblicua, indirecta, que el realismo documental. Sucede que el teatro de la posdictadura, con sabiduría, se ha dividido el trabajo con el periodismo, el cine, la televisión: mientras estos suelen proponer una representación de la literalidad, el realismo y el testimonio, el teatro reivindica el imperio de la metáfora. (s/p).

Al igual que ocurre en el caso del Grupo IV, muchas de estas proyecciones se realizan desde una perspectiva de la recepción. Tal es el caso de *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1991). Al leer la obra las resonancias son fuertes e incluso Liliana B. López la suma a su relevamiento de textos dramáticos de 2007, por ejemplo. Sin embargo, en un diálogo en 2019, Veronese afirma que su interés era explorar una guerra que no responde a ninguna en particular, por lo que la pieza no estuvo vinculada específicamente a Malvinas desde la escritura. Sin embargo, sí fue usada como hipótesis de trabajo por Omar Grasso, director que estrena la pieza en 1992.

Grupo IV

Año	Obra	Autor/adaptador
1982	<i>Rebelión en Malvinas</i> ⁸¹ (1964) <i>Heroica, la guerra</i> ⁸²	Manuel Ferradás Campos Francisco Enrique (seudónimo de Enrique Dacal)

81 Leída el sábado 3 de abril de 1982 por Radio Nacional, en el programa *Las Dos Carátulas*, con motivo de la “recuperación” de las islas. Agradezco a Sergio Amigo, quien interpretó el personaje del pulpero, por este dato sobre radioteatro.

82 De acuerdo a su autor, la pieza se estrena en mayo de 1982. Sin embargo, su nexa con la guerra de Malvinas no es directo, sino que la obra se construía sobre las tensiones diplomáticas y militares producidas entre Argentina y Chile de 1978.

	<i>Regreso a casa</i> , versión libre de <i>Todos eran mis hijos</i> (1947), de Arthur Miller <i>Santa Juana</i> ⁸³ , versión sobre texto de George Bernard Shaw (1923)	Antonio Germano Gerardo Fernández
1983	<i>El inglés</i> (1974) ⁸⁴	Juan Carlos Gené
1993	<i>Tercero incluido</i> ⁸⁵ , versión dirigida por Lito Cruz del texto estrenado en Teatro Abierto 1981	Eduardo Pavlovsky
2000	<i>Ifigenia en Áulide</i> , reescritura del texto de Eurípides de 409 a.C.	Gabriela Massuh
2004	<i>Hamlet</i> , reescritura del texto de William Shakespeare de 1601 ⁸⁶	Luis Cano
2006	<i>El Martín Fierro</i> , sobre texto de José Hernández de 1872-1879	Julián Howard
2011	<i>Todos eran mis hijos</i> , versión dirigida por Claudio Tolcachir del texto de Arthur Miller (1947)	Arthur Miller
2018	<i>Hanz y Shoshana</i> , reescritura de <i>Romeo y Julieta</i> (1595) de William Shakespeare	Sebastián Kirszner

En este grupo reúno aquellos textos escritos con anterioridad al 2 de abril de 1982 que, al ser escenificados durante la guerra o en la posguerra, se resemantizan y articulan asociaciones implícitas o explícitas al campo referencial de la Guerra de Malvinas, tanto en la instancia de producción artística como en la recepción.⁸⁷

En este polo productivo es posible ubicar la reescritura que realiza Gabriela Massuh del texto de Eurípides. Es el director de la puesta, Rubén Szuchmacher, que resalta el vínculo de la pieza con diferentes problemáticas de su contexto histórico, incluida la Guerra de Malvinas: “[Ifigenia] está muy vinculada con el tema de los hijos de los desaparecidos y con dejar desaparecer a una generación como ocurrió durante la dictadura, la guerra de Malvinas, los niños de la calle, incluso con el caso de Carlos Menem Junior” (en Zayas de Lima, 2000, I: 125). Diferente es el caso de *Hanz y Shoshana*, donde la guerra es explícitamente leída desde la

83 Realizó funciones en el Teatro Municipal General San Martín en 1982 y 1983, con dirección de Alejandra Boero. Acompañando el texto dramático en su edición de 2010 se incluye un testimonio de Héctor Calmet (escenógrafo de la puesta) que explicita la recurrente conexión que el público hacía de la pieza con la Guerra de Malvinas.

84 Gené explica el vínculo “estructural” entre *El inglés* y la Guerra de Malvinas en su prólogo de 1988 (125-128).

85 Se trata de una de las obras más representadas de Pavlovsky y goza de numerosas puestas posteriores a la batalla. En *La ética del cuerpo*, Pavlovsky relaciona esta pieza con la Guerra de Malvinas (2010: 88).

86 Liliana B. López (2007) dedica un apartado considerable sobre este caso. A su vez, las declaraciones de Guillermo Angelelli en una entrevista realizada en *Página/12* refuerzan esta idea: “A partir del mandato de muerte y venganza que el padre comunica al hijo, y la lucha de Fortimbrás por una porción de territorio, la obra enlaza con la decisión que nos llevó a la guerra, en 1982, [dos situaciones que] terminaron cumpliéndose en un movimiento de ira”. La nota completa se encuentra en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-34017-2004-04-13.html>

87 El listado no incluye *La tercera invasión inglesa* (1936), de Sixto Pondal Ríos y Carlos Alberto Olivari (comentada por Cox y Glickmann, 2011), ya que no he podido confirmar si ha sido representada durante la guerra o la posguerra.

perspectiva de las disputas inter e intrafamiliares. En este marco la Guerra de Malvinas se incluye de modo explícito dentro de la misma línea de continuidad estructural de violencia que atraviesa el siglo XX, no solo en la Argentina sino en el mundo (como sugiere la relación entre Malvinas y la *shoá*).

Grupo V

Año	Obra	Autor
1981	<i>Restoration</i> ⁸⁸	Edward Bond (Inglaterra)
1983	<i>Welcome Home</i>	Tony Marchant (Inglaterra)
1985	<i>Arrivederci Millwall</i>	Nick Perry (Inglaterra)
1986	<i>Sink The Belgrano!</i>	Steven Berkoff (Inglaterra)
1987	<i>Woundings</i> <i>The Falklands Play</i>	Jeff Noon (Inglaterra) Ian Curteis (Inglaterra)
1993	<i>Our Boys</i> ⁸⁹	Jonathan Lewis (Inglaterra)
2002	<i>Falkland Sound</i>	Louise Page (Inglaterra)
2003	<i>The Straits</i>	Gregory Burke (Escocia)
2011	<i>El salto de Darwin</i> <i>Bully Boy</i>	Sergio Blanco (Uruguay) Sandi Toksvig (Inglaterra)
2012	<i>Hundan el Belgrano</i> <i>A Few Man Friday's</i>	Claudia Marocchi (versión sobre texto de Steven Berkoff en Buenos Aires) Adrian Jackson (Inglaterra)
2013	<i>Tebas Land</i> <i>¡Hundan el Belgrano!</i>	Sergio Blanco (Uruguay) Diego Faturos (versión sobre texto de Steven Berkoff en Buenos Aires)
2015	<i>Cuentos de guerra para dormir en paz</i>	Karin Valecillos (Venezuela)
2017 / 2018	<i>Tebas Land</i>	Corina Fiorillo (versión sobre el texto de Sergio Blanco en Buenos Aires)

El Grupo V corresponde a aquellos textos dramáticos escritos por autores extranjeros, estrenados o no en la Argentina, pero que circulan en ediciones en papel o en la web. Interesa tanto por las miradas sobre la guerra de autores no argentinos, como por las versiones que de esos textos realizan los adaptadores nacionales. Permite apreciar cómo los imaginarios sobre la guerra mutan de acuerdo a diferentes procesos de territorialización. No es de extrañar que la mayor parte del corpus corresponda a textos de origen británico.

Nuevamente, es posible encontrar textos que desarrollan en profundidad de las temáticas de la guerra o que la toman de forma lateral. Uno de los casos más presentes en la cartelera argentina es *Sink the Belgrano!* (1986), de Steven Berkoff. Publicada con traducción de Rafael Spregelburd, cuenta con al menos dos puestas en escena en Buenos Aires, a cargo de Claudia Marocchi y Diego Faturos, respectivamente. El disparador de la composición de Berkoff se

88 De acuerdo con Peter Billingham (2014), se agregan referencias a la guerra durante su temporada de 1982, incluyendo una canción. En la versión de 1988 se retira la canción "Legend of Good Fortune" y se incluye "Falkland Song" (157-158). Para un análisis de las obras de Bond, Perry y Berkoff remito al artículo de Green (2001: s/p).

89 Agradezco nuevamente a Sergio Amigo por las valiosas referencias a los textos de Lewis, Page y Toksvig. También por haberme facilitado el texto de Jackson.

encuentra en la investigación de Desmond Rice y Arthur Gavshon *The Sinking of the Belgrano*, publicada en 1984 (Berkoff, 1989, p. I). Rice y Gavshon focalizan sobre el accionar de Margaret Thatcher en la “recuperación” de las islas y sugieren que la guerra tiene un uso político por parte de la Primer Ministro. Berkoff retoma esa idea y propone una sátira en verso que exhibe las contradicciones y la hipocresía de los representantes británicos que, como sugieren Rice y Gavshon, tomaron provecho de la guerra para sus propios intereses.

II. 3. Distribución cartográfica

Como se puede apreciar, la composición del corpus que privilegio (Grupo I) ofrece un acercamiento inmediato a la guerra, constante y sostenido en el tiempo. A su vez refleja una multiplicidad de mapas teatrales desde los cuáles observar a la Guerra de Malvinas. El teatro de la guerra, si bien concentra un porcentaje importante en la Ciudad Autónoma de Buenos y la provincia de Buenos Aires, establece un repertorio nutrido de procedimientos y concepciones que circulan en el territorio argentino. Tal diversidad nos invita a problematizar la noción típicamente aceptada de que hay una única mirada de la guerra.

Desplegados en un mapa, encuentro que dentro del Grupo I unos 48 espectáculos corresponden a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, formando casi la mitad del conjunto. En contraste, la provincia de Buenos Aires tiene una cantidad notablemente menor, con la Ciudad de La Plata como núcleo principal. A nivel regional, y si bien descubro obras en casi todas las provincias de la Argentina, se destaca una importante producción en el corredor conformado por el Noreste Argentino (Misiones, Formosa, Chaco, Corrientes y Entre Ríos), acompañada de varios casos en provincias aledañas como Santa Fe y Córdoba. En contraste, en el Noroeste Argentino aún no he encontrado una producción especialmente nutrida. En el caso de la Patagonia, hallo una producción espaciada.

Si bien estos datos se encuentran sujetos a la ampliación del corpus relevado, deslizan una serie de hipótesis a contemplar. Por un lado, que Capital Federal continúa conformando una “cabeza de Goliath” (Martínez Estrada, 2017) que atrae a los trabajadores teatrales debido a su desbordante producción y a la relevancia atribuida en el campo teatral nacional. Por otro, que las cartografías teatrales evidencian usos diferentes, los cuales presentan un desafío fundamental a mi pesquisa: la circulación de textos y espectáculos.

Resulta singular que algunas formas de circulación del corpus se asimilen a los funcionamientos de sus cartografías de origen. Las provincias del Noreste Argentino tienden a una circulación mayor entre las provincias, debido a la necesidad de buscar público. La dramaturgia patagónica a su vez se presenta de forma fragmentada y espaciada, reproduciendo el

esquema de circulación del teatro en la región.

Descubro a su vez dos casos que remiten a otras coordenadas, como ocurre con *Aliados*, escrita y estrenada primero en París (Francia) y *Reencuentro en las Malvinas*, escrita y estrenada primero en Perú. En ambos casos, las obras gozaron de circulación diferente. La ópera contemporánea de Buch y Rivas se pudo presentar en el Teatro Municipal General San Martín (primero dentro del ciclo de música contemporánea, curado por Diego Fischermann), mientras que la pieza de Drozs circuló por la provincia de Buenos Aires, especialmente por la zona de Vicente López.

En relación a las conexiones entre la guerra de Malvinas y la cartografía teatral, resulta sugestivo que los territorios donde más producción he hallado son la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la ciudad de La Plata y el corredor del Noreste Argentino. Estas tres regiones comportan relaciones singulares con la guerra. En primer lugar, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires registra uno de los espacios que mayor producción bibliográfica generó, incluso a pesar de las críticas de numerosos ex combatientes, que señalaban a la Capital Federal como un espacio ajeno a la guerra (como se señala, por ejemplo, en Carballo, 2017). La ciudad de La Plata reporta por su parte una conexión marcada por la experiencia del Regimiento 7, uno de los partícipes más numerosos de la guerra y que más impacto tuvo a nivel testimonial (como ocurre en Kon, 1982 y Bustos, 1982). A su vez, representa la locación del CECIM, uno de los centros de ex combatientes más visibles. Finalmente, el corredor del NEA es una de las regiones que aporta un mayor número de soldados conscriptos, en muchos casos experimentando una guerra tan desigual como era el territorio.

II. 4. Corpus a analizar: selección 1982-2007

Con respecto a la selección de casos de estudios seleccionados en el siguiente capítulo, he seguido una serie de criterios que permiten establecer una constelación de poéticas que invitan a pensar una multiplicidad de problemáticas.

En primer lugar, se buscó representar una variedad de cartografías, que remitan a la enorme riqueza de lecturas y concepciones que la guerra ha propiciado. En segundo, elegir casos reconocidos como emblemáticos. Para ellos se tuvieron en cuenta diversos factores: la cantidad de estudios académicos que han recibido; su importancia histórica; el número de funciones y / o cartografías que han recorrido; la visibilidad de los autores en el campo teatral (nacional y regional). En tercer lugar, opté por poéticas que establecen contactos y fricciones. Varias de las obras seleccionadas comparten procedimientos (como el uso de cartas), topics (la madre protectora, por ejemplo) e incluso poéticas (como el expresionismo). Sin embargo, esos

procedimientos comunes traen resultados diversos, por lo que permiten pensar modos diferentes de construir Malvinas.

El recorte temporal de la tesis apunta a separar el corpus en dos grandes secciones. Lo inicio en 1982 con el objetivo de relevar cómo el teatro ha trabajado de forma sostenida sobre los hechos de la guerra (comenzando a solo unos meses luego de la rendición). Esto apunta a poner en tela de juicio y revisar la afirmación de que no ha habido textos teatrales ni espectáculos inmediatos a la guerra (como afirma en su valioso texto L. López, 2007). Como límite coloco el año 2007, efeméride (los primeros veinticinco años de posguerra) que nos permite formular un corpus atendible en sintonía con el objetivo de desarrollar el análisis de diversos casos de estudio. Esto es especialmente significativo al considerar que, a partir de 2007, el corpus teatral que tematologiza de forma directa a la guerra y sus procesos históricos y sociales (que es el eje que nos interesa privilegiar en la presente tesis) se duplica.⁹⁰

90 La segunda parte del corpus, que comprende desde 2007 hasta 2022, constituye un potencial campo de trabajo para mi investigación de posgrado.

Capítulo III. Análisis de textos dramáticos

III. 1. *El Señor Brecht en el Salón Dorado* (1982, Buenos Aires), de Abelardo Castillo

El Señor Brecht en el salón dorado fue escrita inicialmente en 1981, pero reescrita y estrenada en 1982, ya concluida la guerra, en una única función realizada en el Salón Dorado del Teatro Colón. La pieza, titulada “Oratorio profano”, es doblemente musical: por un lado, bajo la forma de un ensayo coral incluye canciones compuestas por Kurt Weill y Bertolt Brecht (centralmente “Moritat von Mackie Messer”, de *La ópera de tres centavos*, 1928, y “Zweiter Bericht”, de *Das Berliner Requiem*, 1929); por el otro, debido a las partituras originales de Alicia Terzián en clave diegética. Se reestrenó al año siguiente dentro del marco de *Teatro Abierto 1983*,⁹¹ en nueva versión con cambios. El texto dramático de 1983 es el recogido más tarde en su *Teatro completo* (1995).

A pesar de su importancia histórica (como primer texto dramático registrado que habla de forma explícita de la Guerra de Malvinas; como producción Castillo, autor de amplio renombre en los campos teatral, literario y cultural argentinos; como evento realizado en una de las salas más importantes de la Argentina durante la dictadura) sorprende la baja visibilidad y las reducidas fuentes que se han detenido a explorar la presente micropoética. Debido a ello, existen todavía muchas sombras que salpican su realización.

Escribir entre violencias

En una entrevista realizada en 1995 con motivo de la inclusión de *El Señor Brecht en el Salón Dorado*⁹² en su *Teatro completo*, Castillo señala que la versión de 1982 “se presentó en una sola función por problemas con la dictadura” y que, para su reestreno en Teatro Abierto 83 en el Teatro Margarita Xirgu, fue “en versión más elaborada”.⁹³ Sobre el proceso de escritura de *El Señor Brecht...*, Castillo narra a Miguel Russo que surge de un pedido, marcado por la presión ante el escaso tiempo disponible y la inminencia del estreno:

91 Ficha artístico-técnica de la presentación en Teatro Abierto 83: dirección: Raúl Serrano; elenco: Cristina Banegas (Inge), Roberto Ibáñez (Hauser), Juan José Ovalle (Director de escena), Irma Urteaga y Alicia Mazzieri (Directora del coro), Adriana Alba, Marta Fornella, Susana Rosales, Alberto Herrera, Ricardo Ochoa, Eduardo Saccente y Eduardo Loureiro (Cantantes); música de piano: Irma Urteaga y Alicia Mazzieri; música de escena: Alicia Terzián. Para la historia de Teatro Abierto 83, remito a Villagra, 2016.

92 De ahora en adelante, *El Señor Brecht...*

93 Entrevista inédita, archivo Jorge Dubatti.

En el Teatro Colón necesitaban una obra con dos personajes para justificar un concierto de Kurt Weill con textos de Bertolt Brecht. A medida que me iban contando lo que querían, yo iba armando un esquema. Cuando lo terminé se los di y les dije que lo desarrollara otro, que yo era muy lento para escribir. Ellos la necesitaban en menos de diez días. Y esa misma noche escribí una escena y me largué a terminarla, cosa que ocurrió en el tiempo fijado. Fue el texto que más rápido me salió. (Russo, 1995: 7)

A pesar de estos comentarios, no se esclarecen las fechas. Sin embargo, en su “Cronología”, incluida en *El oficio de mentir* (1998), se consigna que su escritura se realiza en 1981 (24). Por su parte, en *Diarios. 1954-1991* (2014) Castillo escribe en diciembre de 1981 (hoja suelta, sin fecha exacta) que terminó “el *Kurt Weill*” (sic) (501). Esto sugiere que la pieza es reescrita entre abril de 1982 y el estreno, lo que permite incluir las conexiones con la por entonces reciente guerra.

Frente a la llamativa falta de información sobre el estreno y única función, entrevisté a Sylvia Iparraguirre,⁹⁴ destacada escritora y compañera de Castillo durante más de tres décadas. Iparraguirre acompañó a Castillo en ocasión del estreno de *El Señor Brecht en el Salón Dorado* en 1982:

Fuimos con Abelardo [al estreno] y recuerdo perfectamente que bastante tensos; me sentía nerviosa. El clima de la calle era el de la dictadura y no estábamos demasiado seguros de que, a pesar de todo, la obra se representara. Había patrulleros afuera del teatro Colón. Tal vez estaban como estaban en todos lados, pero por algo recuerdo ese detalle. Y sobre todo, estaba el clima de la guerra en el aire.

El nerviosismo no era infundado. Al consultar la edición facsimilar de Listas negras del Ministerio de Defensa (Presidencia de La Nación, 2014) encontré que “Castillo Abelardo Luis”, “periodista”, figura en las listas de 1979 y 1980 con calificación de “Fórmula 4” (16, 32), en tanto “registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública, no se le proporcione colaboración, sea auspiciado por el Estado, etc.” (9). Castillo era “F4”, “los peores de todos, a quienes no se podía emplear, ni promover, ni otorgar beneficios” (9), según aclara la presentación de la edición. Sin embargo, un anexo del 14 de octubre de 1982 cambia la situación: Castillo pasa a “Prioridad 1 (A partir de su aprobación y hasta fines de 1982)” (50). Antes de fines de 1982, Castillo ya figura entre los “contratables” (50), por lo que es convocado por el teatro oficial.⁹⁵

94 Todas las citas a Iparraguirre que se encuentran en el presente capítulo corresponden a una serie de entrevistas realizadas en 2019, reunidas en R. Dubatti, 2019b.

95 Según se explica en la mencionada introducción del facsimilar (2014): “La situación post-Malvinas cambió el escenario y fue necesario un replanteo en el manejo de las “listas negras”. Una nota de la Secretaría de Información Pública (SIP) el 21 de setiembre de 1982 echa luz sobre la situación y destaca la directiva del gobierno de “marcar una transición hacia la vida institucional plena del país”. Por ello, propone “evitar medidas y actitudes oficiales que atenten contra esa imagen en el campo de la comunicación”. A esta altura la hipótesis era abrir paso a un gobierno democrático a más tardar en marzo de 1984, por lo que la SIP recomienda “permitir trabajar en los medios de comunicación social administrados por el Estado” a los incluidos en listados como “Fórmula 4”. ¿Qué se hizo al respecto? La SIP, con información de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), diseñó una estrategia (con dos variantes) para normalizar “la situación de dichas personas en forma gradual y armónica”. Estas variantes

Volviendo sobre el proceso creativo, Iparraguirre evoca algunas de las sensaciones que les produjo la convocatoria:

Recuerdo las entrevistas previas, en casa, con dos chicos jóvenes, me parece recordar ahora, del Teatro Colón, que querían convencer a Abelardo de que escribiera sobre Bertolt Brecht y Kurt Weill para una especie de cantata en el Salón Dorado. Además del anacronismo evidente que existía entre el espacio físico y el autor: Abelardo, un hombre de izquierda, en las listas negras de la dictadura desde el primero hasta el último día, la revista que sacábamos, *El Ornitorrinco* y su firma en los editoriales, que no dejaban ninguna duda sobre su ideología, y el Salón Dorado de un teatro maravilloso, pero elitista, que no estaba abierto, como ahora, a todo espectáculo y a todo el mundo, había una brecha difícil de sortear. Pero además o sobre todo, para un escritor lento como él, detenido en cada línea, el pedido de que debía escribirlo en diez días le resultaba insólito, inviable. Sin embargo, una de esas noches me despertó para contarme la idea. Y la idea fue, en principio, como una sutil y legítima tramoya teatral: hablar de lo que pasaba justamente en ese lugar; un ensayo en el Salón Dorado, visto por el público en el Salón Dorado. Lo que en literatura se llama construcción en abismo. Y dos personajes, empleados del teatro, que están a la vez en el salón Dorado y en la Alemania nazi. Una vez que tuvo una escena, no sé cuál fue, creo que no durmió más. Más allá de lo que la idea le disparó, lo había atrapado la escritura de teatro, que en él, y en sus propias palabras, “actuaba como la poesía”. Y definitivamente, lo fascinó trabajar con Alicia Terzián y los cantantes del Colón.

En cuanto a si existían más funciones programadas, dato que ha sido imposible constatar hasta el momento, Iparraguirre observa:

Estas cosas no se decían. No sé si por cautela o porque seguramente sabían quién era Abelardo Castillo o porque así lo habían decidido: como prueba. El hecho es que la pieza tuvo una sola representación en el Colón. Y si hubo otras programadas, las levantaron. De cualquier modo, no fue algo que lo sorprendiera; lo sorprendente fue que cierta gente del Colón lo viniera a buscar.

Por su parte, la inclusión de la obra en Teatro Abierto 83 se debió tanto al deseo de realizar más presentaciones de la obra, como al tema enfocado. Señala Roberto Perinelli respecto de Teatro Abierto 1982 (año anterior del ciclo) que

el citado concurso [para ser programado en Teatro Abierto 82] exigía a los autores la presentación de las obras con mucha anticipación a la fecha de inicio de las representaciones, fijada para fines de julio y principios de agosto, de modo que el cumplimiento del plazo de entrega no permitió que algún autor tuviera tiempo para atreverse al abordaje de un acontecimiento que tiñó la vida argentina desde el 2 de abril: la declaración de guerra a Gran Bretaña y la ocupación de las Islas Malvinas. El desatino militar, y sus terribles consecuencias, fueron entonces lamentablemente desatendidas por un proyecto teatral que se había distinguido, precisamente, por su análisis crítico de la realidad más inmediata. (2016: 9)

La obra de Castillo favoreció la inclusión de una representación crítica de la Guerra de Malvinas

fueron analizadas por cada una de las fuerzas y el 14 de octubre de 1982 el tema en cuestión se llevó al mismísimo seno de la Junta Militar. El acta N° 236 (también encontrada su original en el hallazgo reciente) refleja que la Junta Militar decide “proceder en forma gradual a desafectar personas (del listado de Fórmula 4) siguiendo el criterio propuesto por la variante 2 de la SIP”. ¿En qué consistía la variante 2 aceptada por la Junta Militar? En el armado de 4 sub grupos dentro del universo de 199 personas que aún continuaban inhibidas dentro del listado de “Fórmula 4”. La intención era que 41 de ellas sean “contratables” a fines de 1982; otras 60 personas dejen el listado de F4 en el primer semestre de 1983; y 52 personas consigan tal estatus en el segundo semestre de ese año. Finalmente, la SIP recomendaba (y la Junta Militar así lo decidió) que 46 argentinos, bajo ningún punto de vista, salgan del listado de “Fórmula 4”. Esto significa que, aun estando seriamente debilitada su conducción, el Proceso nunca dejaría que un grupo de argentinos puedan ser contratados para trabajar” (11).

en la selección de Teatro Abierto 83. Allí Castillo aprovecha para continuar el universo poético que había hallado. El resultado es el reestreno, esta vez en el marco de Teatro Abierto 1983, tercera edición del ciclo que había alcanzado alto impacto político en la confrontación con el gobierno *de facto* (Giella, 1991).

El movimiento de Teatro Abierto había surgido en 1981 con los objetivos de denunciar el cierre de la cátedra “Teatro Argentino Contemporáneo” dentro de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) y de rechazar la idea de que “no existían” dramaturgos argentinos (Villagra, 2013). Sin embargo, su propuesta rápidamente adquirió un fuerte sentido político de confrontación abierta contra la dictadura. Al mismo tiempo, su convocatoria de público superó las expectativas proyectadas, gozando de una alta visibilidad a través del periodismo. Como resultado Teatro Abierto se transforma en un “actor social de la transición a la democracia” (Manduca, 2016: 251). Las funciones teatrales del ciclo 1983 se realizaron en el teatro Margarita Xirgu (Villagra, 2015).

Sobre el reestreno de la pieza en Teatro Abierto 1983 en el contexto de trabajo colectivo que proponía el ciclo, según Iparraguirre:

Abelardo estaba encantado de participar, ya que siempre se sintió un autor “raro” entre de sus colegas, alguien pegado más al texto teatral, alguien, como decía él, que “escribía teatro”, sino, además, ansioso por poder darle un poco más de tiempo al texto, algunos ajustes de lenguaje, detalles de puesta. Teatro Abierto fue para él, y lo ha dicho en todas partes, para nosotros, como para tantísima gente, la prueba palpable, junto con las Madres y su marcha, de que acá se podían hacer cosas, de que se podía criticar, si te animabas, como hicimos en *El Ornitorrinco*, la revista que sacamos en grupo durante la dictadura. Esto lo hablaba con Osvaldo Dragún, amigo y creador de T.A. Al mismo tiempo, se sentía preocupado por otra cosa: era solitario a la hora de escribir. Siempre decía que era un dramaturgo, palabra que ya no se usa, o autor teatral, no un “hombre de teatro”, en tanto otros autores, amigos y colegas, trabajaban sus piezas con los actores y directores. Él daba la pieza a un grupo, por ejemplo *El otro Judas*; después colaboraba en todo lo que le propusiera el director. En su criterio, una vez que un director le pedía una pieza, la obra le pertenecía al director. Explicaba que si el autor intervenía podían formarse dos “autoridades” frente al texto y esto confundir o perjudicar a los actores. Iba a los ensayos todas las veces que el director se lo pedía y si era necesario, como hizo tantas veces, sacaba o modificaba el texto para facilitar las cosas a los actores. Por eso, al comienzo se preocupó porque en Teatro Abierto las cosas iban muy rápido y se trabajaba en grupo. Raúl Serrano, el director, y tres autores más, que no recuerdo ahora quiénes eran y lo siento, venían a la noche a casa para discutir el texto, la puesta, los actores, etcétera, hasta cualquier hora de la madrugada.

Al reflexionar sobre la experiencia del estreno en el Margarita Xirgu, Iparraguirre rememora una sensación de gran impacto:

Recuerdo también el estreno en Teatro Abierto, el efecto tremendo que tuvo entre la multitud que estábamos ahí, el Margarita Xirgu a pleno, con gente sentada en los pasillos y en el suelo, como en todas las representaciones de Teatro Abierto, el efecto que tuvo, digo, el sonido de las sirenas que él pide en la pieza. Ese sonido lo dijo todo. Nos puso los pelos de punta; fue como si sonaran a la vez en Alemania y afuera, en la misma calle.

Sobre las reescrituras y ajustes que realizó Castillo del estreno de 1982 al de 1983, Iparraguirre remarca:

Con algo más de tiempo, Abelardo hizo ajustes en el texto en dos sentidos. Con respecto al texto, era un maniático de la palabra, y retocó algunos diálogos en el sentido del ajuste del diálogo mismo, no de su representación en un lugar u otro. Esto es importante: la obra ya estaba y lo que quería decir estaba dicho. Pero ahora requería de otros ajustes de acuerdo al nuevo contexto de representación: Teatro Abierto. Había muchos autores, casi te digo que muchísimos (recuerdo bien una de las marchas multitudinarias a la que fuimos de Teatro Abierto), consagrados y nuevos. Y eso fue su potencia: muchos autores y muchas piezas, que se organizaban en grupos de 4, con día y hora para cada grupo, es decir, para las obras, los autores, los directores y actores. *El señor Brecht...* presentaba la dificultad adicional de los cantantes, de la acústica. Sin embargo, y aun siendo alguno de ellos del Teatro Colón, pasó a segundo plano. Recuerdo bien el tremendo nerviosismo de los cantantes que nunca habían estado sobre un escenario para “representar”. Los cantantes tenían que actuar de cantantes.

De este modo, las reescrituras se volcaron hacia las exigencias escénicas de una nueva puesta que, si bien prescindía del espacio primordial para el que había sido concebido, no modificaba su cronotopo ni su ángulo semántico. Iparraguirre completa la idea:

Las diferencias fundamentales con el Salón Dorado se dieron en la puesta. Desde ya el salón Dorado no es un teatro; la obra se montó en una tarima ubicada en el ángulo que da a Libertad y Viamonte, no había luces ni posibilidades de iluminar o no un sector. Por eso Inge y Hauser, según Abelardo pidió y, creo que con toda intención, entraron por atrás, entre los espectadores, mientras que en el Margarita Xirgu estaban en el escenario desde el principio y luego aparecen, cuando se iniciaba el diálogo, porque se los iluminaba. Es decir, la fundamental diferencia fue las posibilidades de despliegue que el ámbito le dio al texto por obra conjunta de Abelardo y Raúl Serrano. El Margarita Xirgu potenció la pieza. Las luces, los efectos de sonido, en particular, la música, todo confluía en el espectáculo teatral. Y cuando Inge, recordando Alemania, dice que vienen, que escucha las botas subiendo la escalera, el sonido de esas botas, como las sirenas, y como las bombas, eran escalofrantes y le hablaban al público con una elocuencia tremenda.

Alemania, Argentina, Malvinas: cronotopos cruzados

Al examinar la fábula de *El señor Brecht...* es posible re-ordenar de otro modo la división en once escenas de su estructura externa, dando como resultado seis sucesivas unidades analíticas organizadas de acuerdo con los cambios poéticos internos que plantea su intriga dramática.

Unidad I: A partir de un procedimiento fundante, el Salón Dorado como *site specific* (Pérez Artaso, 2017: 155-167), como espacio real y espacio poético fusionados, la pieza juega inicialmente con una situación liminal entre teatro dramático (ficción teatral) y concierto coral (performance musical no-ficcional). Al mismo tiempo, instala otro plano liminal, de corte metateatral, entre obra estrenada que se ofrece a público (en función) y obra en proceso de ensayo sin espectadores (en instancia previa al estreno).⁹⁶ En “Advertencia y escenario general” (original cruce de paratexto y didascalía), Castillo aclara: “El Salón Dorado –es decir el lugar en que el público está sentado y el escenario que está viendo– representa ESE MISMO Salón

96 Sobre la metateatralidad como poética liminal, véanse Gisela Ogás Puga y Grisby Ogás Puga, 2017: 139-152.

Dorado” (1995: 237).⁹⁷ Castillo exige que el espectador se coloque inicialmente en un lugar de incertidumbre e infrasciencia: “El público debe ignorar que se trata de una ficción teatral: quien asista debe asistir esperando el estreno o la formal representación de un espectáculo de música coral” (237). La obra parece comenzar como un concierto coral (la directora Irma al piano y los cantantes en el escenario, “*vestidos y dispuestos según las normas tradicionales de un recital*”, 239),⁹⁸ pero pronto el espectador va reconociendo su carácter anómalo o su desvío hacia otro campo referencial. Ya antes de las primeras canciones de Weill-Brecht interpretadas por el coro, se oye, con luz de sala, “*una introducción musical violenta, dislocada y exasperante, en la que se intercala alguna clara reminiscencia melódica de Kurt Weill (Moritat, el Réquiem de Berlín)*” (239), es decir, la música que Castillo llama “del oratorio” (239), compuesta por Terzián. Incorporadas al universo del ensayo, dos o tres canciones son interpretadas de manera continua, sin interrupción, y en progresivo crecimiento del código de dramatización. Luego de la interpretación musical –apunta Castillo deliberadamente–, ante el posible aplauso, los cantantes no deben reconocer la presencia de los espectadores: “*no deben permitir que el público aplauda, y, si esto ocurre, no deben oírlo. Para ellos no existe el público: solo hay un teatro vacío*” (239). En esta primera secuencia Castillo busca un estatus liminal de la situación: se trata de un ensayo, no de una función; al mismo tiempo, se trata del ensayo de un concierto, pero dentro de una pieza teatral. Junto al *site specific*, acentúa la tensión liminal entre ficción y no-ficción el hecho de que los músicos en la obra se llamen entre ellos por su propio nombre real. El procedimiento poético de la liminalidad favorece la percepción de contigüidad entre el arte y la vida, aspecto que, como veremos, Castillo propicia para profundizar la relación entre la obra y la sociedad argentina contemporánea bajo la dictadura, como dice Lagmanovich (2004), entre texto y contexto. En la “introducción musical” Alicia Terzián reelabora intertextualmente las melodías de Weill, las altera, las absorbe y transforma integrándolas a un nuevo texto sonoro perturbador, operación que pone en evidencia el extrañamiento de un cambio, de una nueva situación para esas partituras. En contraste, durante la interpretación coral del ensayo, las canciones (letra y música) son citadas literalmente, aunque reescritas por el nuevo contexto de enunciación del ensayo en el Salón Dorado en 1982.

Unidad II: De pronto, en la misma Escena Primera, se devela la presencia de una situación paralela, ficcional, ubicada en un espacio lateral del escenario: el cuarto de los Hauser, antes inadvertido. Hauser y su mujer Inge son un “viejo matrimonio alemán” (237), trabajan

97 Mayúsculas y sin bastardilla en el texto citado.

98 Se transcriben las didascalias en bastardilla, de acuerdo a la edición del texto citado. Se hace en todos los casos que siguen cuando corresponde.

respectivamente como técnico utilero y modista del Teatro Colón. “*Es un pequeño sector del escenario*” que hasta ahora ha permanecido “*fuera de la vista, totalmente a oscuras, hasta avanzado el recital*” (239). “*Esto debiera tomar por sorpresa al espectador: ahora está ante otro tipo de hecho dramático*” (239-240). Con la aparición de la escena ficcional paralela, empieza a desambiguarse el estatus dramático de la acción del concierto con nuevos elementos: “*La luz permite ver ahora que algunos cantantes están vestidos muy informalmente, con remeras, pantalones vaqueros, etc. La ilusión de espectáculo coral se rompe definitivamente*” (240). Desde este momento hasta la Escena Quinta (inclusive) Castillo trabaja con ambos espacios, ya sea en forma alternada o múltiple, y hace que los personajes se desplacen de una escena paralela a la otra: Hauser se hará presente en el Salón Dorado y algunas cantantes irán a ver a Inge a su cuarto. Si el *site specific* genera un efecto de realismo, a partir de la inclusión de Inge y Hauser, Castillo trabaja con el teatralismo, con la convención consciente porque reclama que los actores que interpreten estos personajes sean “muy jóvenes” (237). “Es la actitud física o algún detalle aleatorio (el pelo recogido de Inge, la manera de caminar de Hauser) lo que determina su edad actual. Por ninguna razón deben estar maquillados para parecer mayores” (237-238). Ese cruce de poéticas: realismo y teatralismo, ilusión de contigüidad con lo social contemporáneo y al mismo tiempo clara exposición del artificio teatral, puede pensarse como una conexión con el recurso del distanciamiento y el realismo crítico desarrollados por Brecht en su teatro épico. Observa J. Dubatti que en el teatro de Buenos Aires se revisa el concepto brechtiano de *Verfremdungseffekt* a través de las décadas en cinco dimensiones fundamentales: ideológica, metateatral, receptiva excluyente, receptiva equilibrada, narratúrgica (2013: 110-112). En Castillo se verifican las dos primeras: el contraste marcado entre teatralismo y realismo invita al espectador tanto a objetivar la construcción ideológica de sentido (la relevancia de la presencia de los personajes alemanes en el contexto argentino, que se volverá tan significativa sobre el desarrollo de la pieza), como a percibir el artificio de la construcción teatral (convención consciente). Ambas dimensiones, ideológica y metateatral, están asociadas. Castillo diseña un espectador implícito alerta a la relación procedimiento / sentido político. El realismo crítico, al mismo tiempo que preserva la ilusión de contigüidad del mundo poético con el mundo social contemporáneo, abre la estructura a la utilización de artificios no realistas que, como quería Brecht, amplían el margen de estimulación estética del espectador.

Unidad III: En la Escena Sexta se produce un nuevo cambio, que marcará la concentración de todos los personajes en el Salón Dorado y el regreso a la escena unitaria inicial: mientras el barítono interpreta las primeras estrofas del “Moritat von Mackie Messer”, entra Inge, “*inesperada y violentamente*” (246), e increpa a los artistas:

Director de Escena: (*Súbitamente interesado.*) Qué es lo que nos quiere decir, Inge.

Inge: Que hay algo... *Ich weiss nicht, Ich weiss...* (“No sé, no sé.”) Algo que no es así. (247)

Se abre de esta manera el desarrollo de la intriga: la inquietud de Inge es el primer gran acontecimiento de la acción dramática, que a partir de este momento se acelera y va cargando de sentido. Inge no sabe cómo expresar en palabras lo que siente frente a la interpretación de las canciones de Weill-Brecht, apenas balbucea por momentos en castellano, en otros en alemán:

Inge: Yo no hablo de cantar. (*En alemán: “Yo hablo del miedo y de la muerte”.*) *Ich rede über Angst und Tod!* Hablo de lo que pasaba allá; de lo que significó, de quién era Mackie Messer. (248)

Inge trata de expresar que el coro está vaciando las canciones de Brecht-Weill de su fondo estremecedor, de su conexión con el horror de la experiencia alemana. Les está reclamando que no pierdan en la interpretación su dimensión histórico-existencial tenebrosa, su expresión de la muerte y del miedo. Inge está relacionando las canciones de Brecht-Weill con su memoria. En el intento de comprender lo que Inge trata de decirles, un cantante hace oír desde una radio la “célebre versión de Moritat” de Louis Armstrong (248). La grabación es interrumpida y se incorpora una información tan inesperada como oportuna (si de hablar de horror se trata): ingresa en el Salón Dorado la contundente, opresiva realidad contextual porque en la transmisión radial la voz de un locutor anuncia que una equipada flota británica, apoyada por aviones y un submarino atómico, ha zarpado hacia el “Atlántico Sur”.⁹⁹ Ya se había instalado en la esfera del arte el impacto de la censura oficialista dictatorial (por la prohibición de las pancartas de corcho para la representación, 241); pero a partir de este momento se acentuará en la obra la visión crítica sobre la situación del país y, especialmente, sobre el horror de la guerra. Se habla de los jóvenes argentinos que son víctimas. Una cantante del coro sale del escenario “*muy visible y violentamente*” (249) y se explica que lo ha hecho porque “tiene un hijo en el Servicio Militar. En Río Gallegos” (249).¹⁰⁰ El Director de Escena suma, pero “*sin enfatizar*”,¹⁰¹ otro caso: “tuve un hijo. Hace un año me lo devolvieron en un cajón sellado. Nunca supe qué quedaba, ahí adentro, de lo que fue mi hijo... Pero me pidieron disculpas: había sido un error” (250), en alusión atenuada, pero inocultable, a la represión, las detenciones ilegales y asesinatos en el terror de estado. Hauser interviene para poner palabras a la inquietud de Inge: Castillo le otorga a Hauser función de personaje-delegado (a la manera del drama moderno, Chevrel, 1982), será el

99 De acuerdo con la cronología histórica de la guerra, se puede fechar la intriga de la pieza a partir del 5 de abril de 1982, cuando el Reino Unido decide responder con el envío de su flota.

100 La preocupación es doble: su hijo no solo ya se encuentra dentro del Teatro de Operaciones sino que está en una de las regiones más expuestas a los efectos potenciales de la inminente guerra.

101 Con esta indicación Castillo sugiere la complicidad civil (o acaso la autocensura) del Director de Escena con el régimen dictatorial.

encargado de explicitar las condiciones de comprensión del texto como un todo, especialmente del *flashback* que se verá en la Unidad siguiente. Hay que destacar del parlamento de Hauser (250-252) algunos núcleos principales en la constitución de la poética:

1. glosa el sentido metafórico de la letra brechtiana de “Moritat”: establece relaciones y diferencias entre el tiburón y los hombres –entre ellas, “el tiburón no mata por hambre ni para defender a su cría. Mata. Pero el tiburón lleva los dientes en la cara: es más inocente” (250)–.
2. conecta el apellido de Mackie Messer con un objeto que proviene del pasado y que opera como epifanía de la experiencia del horror nazi: un cuchillo de la SS. Como narrador interno,¹⁰² cuenta que en su juventud mató a un soldado nazi en defensa propia.
3. analiza el sentido metafórico de la letra brechtiana de la canción “Zweiter Bericht”: “Habla de un muchacho cualquiera, uno que no tuvo tiempo de ser nadie. Le pusieron un uniforme de soldado y lo mataron” (251). Implícitamente se establece un paralelo entre aquel muchacho alemán de la canción y los jóvenes argentinos, ya sean soldados de la Guerra de Malvinas o víctimas de la represión. Esa comparación se pone en primer plano cuando Hauser increpa a los músicos y, metacomunicacionalmente, al público:

*(Mira a Irma y al Director de Escena, mira a su mujer. Se da vuelta de modo casual: ahora está mirando al público.) Ustedes lo mataron. (Pausa.) Eso dice la canción: ustedes. ¿Y qué quiere decir ustedes? Quiere decir YO... quiere decir todos. Quiere decir: ¿qué hicimos nosotros para que no lo mataran? (251)*¹⁰³

4. Mientras la Directora del Coro toca al piano la melodía de “Zweiter Bericht”, Hauser se transforma progresivamente en un narrador generador¹⁰⁴ y con su relato va marcando la transición hacia el *flashback* de Berlín, 1940, que él mismo protagoniza con Inge (se trata de un narrador generador homodiegético). Castillo precisa la matriz de representación que embraga el pasaje hacia el pasado (y que enlaza con la próxima Unidad de fragmentación):

A partir de este momento comenzará a presentirse algo así como un deslizamiento hacia otra cosa. Por ahora es un cambio de luz y el sonido de algún instrumento aislado que se une al piano. Sólo se ve con nitidez la figura de Hauser, que sigue hablando (251).

Las palabras de Hauser proponen una actividad imaginaria, que se cumplirá literalmente en el *flashback*, como actualización del pasado:

Lo que hay que imaginar, no es el público, ella [Inge] dijo la verdad... Lo que hay que ver es la cara rota del muchacho muerto. Lo que falta son sus ojos, comidos por la tierra. Lo que no está es su voz, llamando a una muchacha... Lo que hay, es el vacío que dejó en su

102 Ángel Abuín González define el narrador interno como “aquellos personajes que cuentan a otros personajes, como al espectador, lo que ha sucedido antes de que demarre la acción, o lo que está pasando fuera de escena” (1997: 23).

103 Mayúsculas en el texto citado.

104 Abuín González: “algún personaje crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de condición ‘ontológicamente’ distinta” (1997: 27-28).

cama; la soledad de su plato sobre la mesa, y una cuchara sola que no sostiene nadie. (251)

La situación de transición hacia el *flashback* propiamente dicho se extiende hasta el final de la Escena Octava. El relato de Hauser se va objetivando escénicamente a través de accesorios simbólicos que ingresan gradualmente y no dan margen a la ambigüedad:

Desde hace unos instantes el escenario se ha ido transformando: la luz se ha vuelto azulada y espectral. Como suspendida del vacío, aparece de pronto una gran esvástica, situada a tanta altura como sea posible y que ha de tener, por lo menos, la proporción de un hombre con los brazos abiertos. En otros sectores, siempre en el aire y como salidos de la nada, pancartas y emblemas de menor tamaño con figuras de armas o símbolos nazis – consignas o fragmentos de consignas en gótica: JÜDEN HERAUS! TOD DEN KOMMUNISTEN! (251)¹⁰⁵

Tanto el hablante dramático básico, en las didascalias, como el mismo Hauser, reafirman el desplazamiento escénico a la “*Europa arrasada de la época de Hitler*” (252), a “*una ciudad como Berlín, más sola que Praga, más indefensa que Budapest, porque estaba sitiada por su propio ejército*” (252). A través de Inge y Hauser, Castillo articula las estrategias de lectura no sólo de la pieza, sino de la poética de Brecht y Weill. Propone una interiorización del horror (sentir el horror inscripto en el poema a través de la referencia social) así como una politización (ya que, a pesar de que las composiciones de Brecht-Weill datan de finales de la década de 1920, Castillo propone releerlas desde la experiencia del Nacionalsocialismo de 1940).

Unidad IV: *Flashback* a Berlín, 1940. El Salón Dorado pasa a un segundo plano pero sin desaparecer del todo, y en el centro de la escena se actualiza el pasado vivido por Inge y Hauser en su primera juventud (Escenas Novena y Décima). El realismo crítico se fusiona con el procedimiento expresionista de objetivación escénica de los contenidos de la consciencia de Inge y Hauser, sus recuerdos de lo sucedido en 1940. La música del oratorio compuesta por Terzián intertextualiza “*la melodía de ‘Moritat’ [en] versión extraña, paródica y perversa*” (253). En movimiento complementario, aparece Mackie Messer identificado como un militar jerárquico de la SS y, a la vez, como alegoría del espíritu nazi entendido como abstracción del mal absoluto (Nino, 1997). Lo describe con “*máscara blanca o cara pintada de blanco: vagamente recuerda al Mefistófeles de un Fausto de marionetas. Capa, botas militares*” (253-254). Castillo y Terzián construyen el paralelo entre la dictadura argentina y el nazismo alemán a través del procedimiento de la alteración de la música de Weill-Brecht y de la intervención o reescritura del personaje de *La ópera de tres centavos*, resemantizado. Proponen que la temprana pieza de Brecht-Weill (1928) anuncia, en su personaje protagónico, el advenimiento del nazismo y su

105 Mayúsculas en el texto citado.

aberrante hegemonía a comienzos de los años cuarenta. Si antes, en el parlamento de Hauser, el paralelo con los jóvenes muertos por el nazismo resonó en la referencia a los jóvenes argentinos muertos en la dictadura (como el hijo del Director) y en la Guerra de Malvinas (los soldados), ahora el miedo de Inge y Hauser se relaciona con el miedo de la sociedad civil en la noche del “Proceso”. Por ello Castillo hace que empiece a reaparecer, en tensión con el *flashback*, la escena del ensayo en el Salón Dorado: “*El espacio escénico se irá transformando poco a poco en un ámbito único*” (255).

Unidad V. Ahora *flashback* y escena del ensayo se fusionan liminalmente, Hauser es a la par narrador interno y narrador generador. Ante el avance de las tropas SS en la noche de Berlín, Inge y Hauser asisten a su propia quiebra moral frente al miedo: “Perdón, Dios mío, por rezar para que golpeen otra puerta” (255). Tanto Inge y Hauser como el coro son rodeados por los SS, “*hombres inexpressivos, con mallas pardas y brazaletes*” (255). Hauser retoma la inquietud planteada por Inge a los músicos y explicita, nuevamente como personaje-delegado, el sentido de la pieza de Castillo y su peculiar lectura de las composiciones de Brecht-Weill:

Ella dijo la verdad: falta algo. Y eso es lo que hay que ver, para que nadie lo olvide (...) Porque cuando NO ES tu puerta la que están golpeando, y eso te da alegría, cuando no es tu puerta sino la del vecino que ayer te pidió un poco de sal o te prestó su diario, agradecer a Dios es un pecado inmundo, y la vergüenza de estar vivo te agusana los sueños. (*Al Coro.*) Por eso, cuando ustedes canten, estarán cantando por mí, por ella, por los que no supieron cantar, por los que no tuvieron tiempo y hasta *por los que no se atrevieron...* (...) Cantar es más que cantar. Es como sentir algo en la piel o hacer algo con las manos. Y un teatro es más que un teatro: es una casa. Hoy una casa a oscuras, en una ciudad sitiada. Ellos rodean la manzana y ustedes van a cantar frente a sus ojos blancos y fríos, sabiendo que en cualquier momento pueden golpear también a esta puerta. Cantar pese a ellos y contra ellos, para que nadie olvide la sonrisa rota del muchacho muerto, sus ojos comidos por la sal, su plato solo y su cuchara sin mano... (255-256)¹⁰⁶

En este parlamento de Hauser, Castillo sintetiza su postura respecto de cómo interpretar las composiciones de Brecht-Weill. Rodeado por los soldados nazis, el coro comienza a cantar “Zweiter Bericht” mientras Hauser traduce y comenta la letra. Se produce un cruce de cronotopos (Berlín, 1940 / Buenos Aires, 1982) que diseña un puente supraterritorial, invariante a través de los tiempos y los espacios: el horror del nazismo, de la dictadura y de la Guerra de Malvinas es uno y el mismo. La Escena Décima se cierra con la pregunta dilemática que condensa la inquietud de Inge, retoma las palabras de Hauser (“la vergüenza de estar vivos te agusana los sueños”) y objetiva su reclamo a los cantantes: “¿Y por qué no hemos sido asesinados?” (257). La pregunta de Inge va dirigida a sí misma, a los personajes y, metacomunicacionalmente, al público en la sala.

106 Mayúsculas en el texto citado. Resuena en estas palabras el poema “Primero vinieron...” de Martin Niemöller [1892-1984], habitualmente atribuido a Brecht.

Unidad VI. La Escena Final (sólo didascálica) marca la parcial disolución del *flashback*, porque si bien se retiran los hombres pardos, las pancartas y los emblemas nazis, Inge y Hauser mantienen su figura juvenil de 1940. La situación del ensayo gana prioridad mientras los músicos interpretan el gran coral del “Réquiem de Berlín” y, a manera de síntesis del nuevo espíritu que insufla a los artistas en la interpretación de la música de Weill-Brecht, el Director toma de las manos a Inge y Hauser y los lleva junto al coro. En el centro de la escena, rodeados por los cantantes, son iluminados por “*el gran cenital, el que faltaba desde el comienzo y que, en rigor, no hubo tiempo de construir ni pudo ser emplazado*” (257).

El cenital de la memoria

A nivel de topics e imágenes, la obra de Castillo no explora imágenes específicas de la guerra en profundidad, sino que opta por privilegiar más bien cómo se inserta la guerra dentro de la línea de violencia que busca señalar. En este sentido, podemos marcar la presencia velada, sugerida, del topic de la madre protectora (una de las cantantes se preocupa por la presencia de su hijo en la guerra) y de los soldados como jóvenes en formación (de acuerdo al comentario que se desliza del hijo en Río Gallegos haciendo la colimba). Sin embargo, al leer la pieza a través de la conexión entre Argentina y Alemania, hallo implícitas las imágenes de la guerra como hecho absurdo y luego la idea de la guerra como suceso impuesto de modo unilateral y verticalista, enmarcada en ambos casos por la violencia de la dictadura de la Junta Militar.

A partir de la intertextualidad de los textos musicales y teatrales de Weill-Brecht, la micropoética de *El Señor Brecht...* se vincula con procedimientos provenientes de diversas poéticas abstractas: el oratorio, la liminalidad entre arte/vida y entre obra/ensayo (metateatralidad), el *site specific* y el realismo crítico, las escenas paralelas alternadas y simultáneas y el teatralismo (o convención consciente), el distanciamiento brechtiano, el personaje-delegado proveniente del drama moderno, el narrador generador y el *flashback* en clave expresionista, el cruce de cronotopos y su trascendencia en una invariante supraterritorial.

Con estos recursos, Castillo monta una lectura comparativa de los hechos históricos, potenciada por el cruce entre el universo poético Brechtiano y el presente de la interpretación. De acuerdo con Lavocat, este proceso se genera a través del carácter agonístico de la comparación (2012: 1), hecho que Castillo explicita a través de la acción escénica. Las ideas que articulan Inge y Hauser implican una interpretación de las historias argentina y alemana, a su vez que introducen un choque entre dos grupos, los ancianos (Inge y Hauser) y los jóvenes (los cantantes). Como resultado, se aproximan dos culturas en apariencia alejadas y los hechos históricos pasan a ser legibles en una línea de semejanzas debido a que comparten una serie de

puntos comunes.

El acto comparativo que propone el dramaturgo no busca anular las diferencias, sino ponerlas de relieve. Produce así una lectura más profunda a partir de los casos particulares del nazismo y la dictadura cívico-militar argentina, que se ven defamiliarizados. En este proceso – que recuerda a las propuestas teóricas de Brecht basadas sobre la teoría del distanciamiento (1963)– se produce una descontextualización que genera extrañeza y, simultáneamente, ofrece un mayor grado de conciencia acerca del nuevo contexto en el que se inserta. Finalmente, como remarca Lavocat, “*la mise en relation du connu et de l'inconnu en rend pas seulement possible la découverte en tracant des voies d'accès; elle change notre regard sur ce que nous croyions connu*” (2012: 13).¹⁰⁷

En *El Señor Brecht...* se produce una lectura dialéctica entre dos historias nacionales que establecen una relación recíproca,¹⁰⁸ anudadas a través del contacto abierto por la *memoria ejemplar* (Todorov, 2008).¹⁰⁹ Inge y Hauser extraen del pasado alemán un aprendizaje que, en su contacto con la argentina, perfila una serie de rasgos comunes –la radicalización de la violencia, la delación, el terror a la mirada ajena, etc.– y establece un diálogo productivo que enriquece a ambas partes. Lo común trae así lo diferente, lo específico.¹¹⁰ De allí la impronta casi mágica del cenital que ilumina a la pareja (representación escénica de una metafísica de la verdad), acto de y lugar donde focalizar (literal y metafóricamente) la mirada.

Este aporte de la memoria como uso universal o ejemplar se dirige hacia el público.

107 Este efecto de sorpresa sin duda debe haber sido aún mayor al realizarse el estreno de la pieza en el Salón Dorado. Iparraguirre rememora: “Sin duda se trataba de una pieza disonante para la coyuntura histórica y social que atravesaba a la Argentina. El Teatro Colón se posicionaba como un espacio reservado para una clase social elevada, con estrictos códigos sociales y estéticos que restringían su acceso a la mayor parte de la población. [...] De la noche del estreno recuerdo mi deslumbramiento al entrar por primera vez al Salón Dorado, la ansiedad por lo que pudiera pasar y cómo, sentados en dos sillas de la última fila, nos apretábamos las manos. Pasó algo que lo llenó de un oculto regocijo. Los espectadores, podría arriesgar que esa noche eran todos habitués del Teatro Colón, se disponían a escuchar textos y canciones. Cómo él mismo lo pide para la escena primera, la aparición de Inge y Hauser debe tomar por sorpresa al espectador. Y esto sí que se cumplió esa noche. Cuando Inge y Hauser (los actores que representaban estos personajes) entraron por la parte de atrás del Salón, es decir, a espaldas de los espectadores, a medida que avanzaban hacia el frente, entre los que los veían fue creciendo un murmullo primero de perplejidad y después no sé si fue de indignación. Durante el tiempo que duró la llegada de los actores a la escena, lo que va de la última a la primera fila, el público cayó en el artilugio de la puesta: la desagradable sorpresa, porque hasta hoy recuerdo con nitidez que la reacción general fue: qué hace esta gente, esta pareja de viejos tan pobremente vestida entrando acá, cómo los dejaron entrar. Lo cual fue el gran triunfo de la pieza esa noche. Los primeros sorprendidos, creo yo, fueron los espectadores: quedaron como atrapados en algo que no habían venido a ver. No sé si la Dirección se sorprendió. Si fue así, fue tarde. No sé ahora quién o quiénes dirigían en ese momento el Colón y si la convocatoria de Abelardo pasó por sus manos. Creo que no la hubieran permitido. Pero estaba Alicia Terzián de por medio, excelente música y compositora argentina, con gran prestigio, tanto nacional como internacional y estaban los cantantes del Colón, y eso cubrió el contenido de la pieza. Creo que se quedaron atónitos”.

108 Si bien la relación de intertextualidad es efectivamente unilateral debido a que es Castillo quien retoma a Brecht –sin la posibilidad del caso contrario–, en la puesta en común que se realiza de manera interna al texto dramático se concretiza una relación de ida y vuelta, ya que permite pensar el horror alemán a través de la experiencia argentina y viceversa.

109 De esta manera, se produce una comparación no hegemónica (Pollock, 2010: 202) debido a que Castillo apela a una universalidad de la memoria.

110 En música, de forma análoga, el contraste entre dos notas es mayor cuanto menor es su distancia (Copland, 2013: 34).

Explicita un posicionamiento transparente y fácilmente identificable que apunta hacia la interpretación del espectador como disparador para nuevas reflexiones. En consonancia con las afirmaciones de Even-Zohar (1994), el texto dramático de Castillo busca estimular un resquebrajamiento en la *disponibilidad* que se construía desde la verticalidad de la dictadura cívico-militar, para así generar una zona de experiencia abierta a interpretaciones críticas de una mayor complejidad y amplitud.

Como su producción lo ha dejado claro, Castillo es un intelectual, y su acercamiento a la dictadura y la Guerra de Malvinas remite a esa identificación. No se trata sin embargo de un intelectual al estilo sartreano, sino más bien cercano al “intelectual de la cultura” (Said, 1996), que “no consiste en aceptar la política de la identidad tal como se la propone, sino en mostrar que todas las representaciones son construcciones, describir cuáles son sus propósitos y sus componentes y quiénes las fabrican” (482). La poética de Brecht (1963) resuena también en esta lectura dialéctica y crítica. No es de extrañar en este sentido que la pieza dramática se estrenara durante la etapa de transición de la dictadura y aun así trajera “problemas” con el poder.

El Señor Brecht... opera así vehículo para la reflexión que, a través de la combinación entre lo lúdico y reflexivo (cruce especialmente relevante para la poética brechtiana), confronta y socava nociones naturalizadas por el poder. Castillo (y puede afirmarse que Brecht también) parece acordar en este aspecto con la afirmación de Spivak: “*the imagination must be trained to take pleasure in such strenuous play*” (2009: 86), idea particularmente poderosa si aceptamos que “el mundo imaginado está visiblemente arraigado en la vida diaria” (Anderson, 1993: 61). Así, el espectador, directamente interpelado, debe intervenir en la pieza, pero también en la (re)lectura de la historia como hecho excepcional que se construye sobre la violencia estructural de lo cotidiano.

De los procedimientos mencionados en el apartado previo, algunos son determinantes para la construcción del ángulo semántico. El *flashback*, la mezcla de cronotopos y su trascendencia en una invariante supranacional, así como el teatralismo del cenital que ilumina a los jóvenes alemanes en el centro del coro, articulan una poética de la memoria que pone en primer plano la necesidad del ejercicio de la memoria como fundamento de la sociabilidad. Más allá de la valiente denuncia del texto en su contemporaneidad argentina, en 1982, los alemanes Inge y Hauser necesitan recordar para vivir.

Por su parte, los procedimientos del *site specific* y la liminalidad (entre arte y vida, ficción y no-ficción, teatro y performance), en tanto metáforas epistemológicas, revelan la creencia y la confianza en la porosidad, la contigüidad, la estrecha simbiosis entre el artificio teatral y la sociedad. Brechtianamente, realismo y teatralismo confluyen en el distanciamiento que a la par que “muestra que se está mostrando”, ofrece una herramienta para un mejor

conocimiento objetivo de la realidad social. De la inquietud de Inge se desprende una lectura del valor del arte como expresión política y social: las canciones de Weill-Brecht no son meros objetos artísticos para pasatiempo estético de espectadores cultos; hablan de la experiencia del horror, de la crueldad, de la muerte del hombre por el hombre, son una memoria y una advertencia, y esto no deben olvidarlo ni los intérpretes ni los espectadores.

Haciendo eco de esto, la forma musical “oratorio profano” (como en *Das Berliner Requiem* de Weill-Brecht o el *War Requiem* Op. 66 de Benjamin Britten, 1962) atribuye a la materia tratada un carácter solemne, ya no religioso pero sí cívicamente mayestático, es decir, equiparable a lo sagrado. Castillo destaca así la seriedad y la monumentalidad de aquello que lo ha impulsado a escribir. A su vez, se sirve de dicha forma para reforzar el carácter ejemplar y contemporáneo de la mirada crítica, dialéctica, de Brecht y Weill, en tanto su vigencia hace nítida la conexión entre la violencia estructural del pasado lejano y del pasado reciente.

Para Castillo, cada vez que se interpretan, las creaciones de Weill-Brecht revelan que los procesos de violencia institucional sistematizados por el nazismo y por el golpe cívico-militar de 1976 durante la dictadura (incluida la acción bélica internacional de Malvinas) continúan presentes hasta la actualidad porque, como afirma Agamben sobre Auschwitz (2000: 15), nunca han dejado de acontecer. Por eso, si se glosa el título, cuando “el Señor Brecht” se hace presente “en el Salón Dorado”, con él se produce un acontecimiento político contra el nazismo y contra toda dictadura.

Ahora bien, Castillo utiliza la intertextualidad de Brecht-Weill para construir una representación de la Guerra de Malvinas. Si bien la guerra parece encontrarse en un segundo plano, su peso dramático es indispensable para señalar un giro de la violencia estructural, que altera la lectura global sobre el nazismo y la dictadura. Es por lo tanto un elemento insoslayable para comprender en toda su dimensión cómo entiende a la guerra.

Castillo no poseía una mirada romántica de la Guerra de Malvinas (fundamentalmente por tratarse de una guerra), como él mismo aclara en una entrevista publicada en 2012. Ante la pregunta de qué sintió cuando se enteró que habría guerra, contesta:

tuve oportunidad de sentir nada, porque ya lo había sentido antes, cuando la ocupación de la islas. Sentí que esa ocupación era una locura, y al mismo tiempo, mi hombre medio interior, el estúpido, no pudo dejar de sentir cierto patriotismo dolorido, humillado. Toda mi generación aprendió en el colegio que las islas eran nuestro territorio, que había una cosa más o menos enigmática llamada plataforma submarina que las hacía nuestras. La escuela primaria nos había convencido de que esas islas y las islas llamadas de los Estados, así como toda la Tierra de Fuego y todo el estrecho de Magallanes y el canal de Beagle, y una formidable porción de la Antártida, eran nuestros más o menos en el mismo sentido que son argentinos la provincia de Catamarca o el pueblo de Carapachay o el obelisco. Y de pronto descubríamos que tal vez no, que para los ingleses no, que para ellos ni siquiera se llamaban Malvinas, y que por lo tanto, para ellos, no habíamos ocupado simbólicamente un territorio nacional usurpado, sino invadido militarmente una parte vital de Gran Bretaña: un estratégico punto de control entre dos océanos. Eso significaba sencillamente que

habría guerra, y por eso te digo que no sentí nada nuevo. Era muy claro que iba a haber guerra: la guerra, o su amenaza, era más necesaria para Inglaterra que para nosotros. (en Garcés, 2012: 25-26)

Castillo evita ofrecer definiciones precisas sobre la Guerra de Malvinas. Sin embargo, resulta un complemento esclarecedor un texto previo, publicado en el cuarto volumen de *El Ornitorrinco* (1978), de cara a la (casi) guerra con la República de Chile:

Chile tampoco habría aceptado hoy una decisión desfavorable. ¿Por qué? Porque ellos, como nosotros, sentirían menoscabados su honor, su soberanía, su buena fe. ¿Cuál es la solución?: Matarnos. Porque en toda esta historia se habla mucho de soberanía, de integridad territorial, de honor; se susurra (y en algunos casos se grita) la palabra demencial. Guerra. Lo que no se dice, lo que ni nosotros ni ellos decimos, es que la guerra significa *matarse*. La guerra son miles de muchachos de 18 ó 20 años, matándose; miles que después ya no son muchachos sino hombres de cualquier edad, y finalmente niños, y mujeres, y hasta animales. Sí, porque alguien, acá o en Chile, ¿alguien va a decir de una buena vez esto? ¿Alguien va a decir que un país, su “soberanía nacional”, no es meramente piedra y tierra y agua, una napa, una cosa? Un país son sus mujeres y sus hombres y sus plantas y sus perros. Un país es todo lo que vive sobre su tierra y todo lo que naturalmente muere en ella. Y la guerra mata con la estupidez de la peste o los tifones, peor, porque es un cataclismo organizado. (Castillo, 1978: 5).

Este texto, si bien breve, evidencia la coherencia de la postura sostenida en el tiempo por parte de Castillo, al tiempo que trae dos claves de lectura para *El Señor Brecht...*: la guerra como acto de violencia organizada, y la noción de soberanía como fenómeno demográfico, no territorial.

Leída desde estas coordenadas, para Castillo, la Guerra de Malvinas es un acontecimiento absurdo que enfatiza la violencia estructural y que por tanto hunde sus raíces en la misma tierra que la violencia del nazismo (indudablemente enlazadas también por la articulación de una identidad basada en la esencialización del territorio). Si la violencia de la dictadura ya había devenido natural, cotidiana, la Guerra de Malvinas representa un acto de excepcionalidad dentro del marco de dicha excepcionalidad naturalizada. En este sentido la guerra dispara la conexión, evidencia el carácter excepcional de la realidad inmediata de la Argentina, análoga a la realidad inmediata de la Alemania nazi, también naturalizada en su momento (a pesar de lo autoevidente que podría parecer hacia 1982).

El otro eje clave es la medida humana de nociones abstractas como “soberanía” o “guerra”. Castillo omite toda interpretación clausewitziana de la guerra (entendida como la diplomacia por otros medios, es decir, como herramienta o recurso político) y la piensa en términos de sus efectos (negativos) sobre las poblaciones. Así, la guerra no tiene ningún carácter redentor, sino que evidencia su verticalidad, su uso interesado, del conflicto (como ya desliza en el editorial de 1978 antes citado). Sin embargo, la excepcionalidad es solo válida cuando se naturaliza, y en este aspecto también juega un rol clave la población. Dicho en otras palabras, y tal como subraya el relato de Hauser, una guerra solo es posible si hay gente que la acepta (como el director intradieético de *El Señor Brecht...*).

A su vez, y de forma fundamental para el sentido de la pieza, otro nexo clave entre el

acontecimiento bélico y las prácticas aberrantes de la muerte en el nazismo y la dictadura, radica en el filicidio, posible gracias a la complicidad civil: “Ustedes lo mataron”, dice Hauser sobre el joven soldado de “Zweiter Bericht” al tiempo que está “*mirando al público*” (251). Como hemos visto, la concepción de Castillo sobre la guerra se asocia fuertemente con la juventud y allí enlaza una serie de problemáticas trágicas: manipulación, ingenuidad, falta de experiencia, verticalidad, etc. De este modo, los tres hechos históricos implican la supresión de una generación de jóvenes: los jóvenes revolucionarios, judíos, gitanos; los militantes del peronismo y de la izquierda durante la dictadura; y los soldados en la Guerra de Malvinas.

De allí la importancia de la memoria ejemplar que portan Inge y Hauser bajo su cenital mágico, en tanto ofrece herramientas y claves para pensar no solo los problemas del pasado, sino los del presente inmediato. Mirarlos, escucharlos, es activar el pensamiento crítico que está detrás de las canciones de Brecht y Weill; es tejer conexiones que permiten extrañar (brechtianamente hablando) el presente, desnaturalizarlo. Reconocer estos hechos, poder mirarlos de frente, implica un desafío, romper con los patrones de disponibilidad de la sociedad, y allí radica el potencial del arte (siempre secretamente político) para Castillo.

El Señor Brecht en el Salón Dorado constituye hasta el momento el primer acercamiento a la Guerra de Malvinas desde el teatro y ya desliza algunas de las claves del teatro de la guerra: la violencia estructural de lo cotidiano, las conexiones entre lo excepcional y lo común, el filicio. Del testimonio de Iparraguirre se desprende que la concepción crítica y política de Castillo contra la dictadura ya estaba presente en el estreno de 1982, y que se acentúa y explicita aún más en la puesta de Teatro Abierto 1983.

La falta de circulación de datos sobre la presentación en el Teatro Colón (fecha de estreno, programación en la temporada del Teatro Colón, ficha artístico-técnica, recepción crítica), a diferencia de Teatro Abierto 1983, nos permite pensar que en 1982 la experiencia de *El Señor Brecht en el Salón Dorado* fue tolerada y al mismo tiempo, de alguna manera, silenciada: se contrataba a Castillo, se le permitía que expresara sus ideas en el contexto de la transición, pero se controlaba que tuviera baja visibilidad social.¹¹¹ Sin embargo, esto no resta importancia al impacto de la pieza. En *El Señor Brecht en el Salón Dorado* Castillo desenmascara trágicamente el componente filicida, no sólo de los responsables directos de la guerra y la dictadura, sino de la sociedad argentina en su conjunto: de aquellos que no hicieron nada; de aquellos que miraron para otro lado; de aquellos que incluso se alegraron de que la puerta

111 A pesar de tratarse de un estreno de Castillo, que para ese momento ya era un autor de reconocimiento nacional e internacional, la prensa no parece haber destacado el acontecimiento. Preguntamos al respecto a Iparraguirre si recordaba alguna crítica o publicación periodística sobre *El Señor Brecht...*: “No, que yo recuerde. Las únicas críticas que vi fueron las tres que vos me mandaste [sobre la puesta de Teatro Abierto 1983, generosamente facilitadas por Alicia Terzián]. Críticas muy mezquinas de la pieza, muy mediocres como crítica y por supuesto, antagonica a lo que significaba”.

golpeada fuera la de alguien más.

III.2. *Del sol naciente* (1983, Buenos Aires), de Griselda Gambaro

A poco más de un año de finalizada la Guerra de Malvinas –y aún en el contexto de la dictadura–, hacia abril-mayo de 1983, Griselda Gambaro escribe *Del sol naciente*. La pieza se estrena en septiembre de 1984, en el Teatro Lorange de Buenos Aires, bajo la dirección general de Laura Yusem.¹¹² Por su combinación de cuatro elementos clave en su poética, *Del sol naciente*¹¹³ constituye un caso singular dentro del corpus de representaciones que desarrollamos en el presente capítulo: el carácter metafórico del Japón medieval “imaginario”, *sui generis*, que Gambaro concibe para referir la experiencia de la violencia bélica y de la dictadura del “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983); el uso de topics (Eco, 1993: 127-134) para la configuración de una poética de la anamorfosis (Lascault, 1990: 92); la introducción de una protagonista femenina para destacar que la guerra no es sólo “cosa de hombres”; la concepción de la memoria como un “gran compartir” (Gambaro, 2011: 185). Como analizaremos, estos componentes poéticos articulan una mirada feminista.

Señalar los descabros del mundo

Como es habitual en el modo de trabajo de Gambaro (2014), *Del sol naciente* surge a partir de un texto pre-escénico (J. Dubatti, 2020), escrito de manera previa y por fuera de la escena. Esto implica la construcción de un texto literario portador de una puesta en escena abstracta, conceptual, que no necesariamente contempla su concretización (Pavis, 1999). Como esclarece la autora, “soy la primera realizadora de mis obras. Pero una realizadora cuya puesta en escena solo ella ve, desdoblada en espectadora ideal” (2014: 115).¹¹⁴ Gambaro explicita en otro metatexto: “He dicho alguna vez que toda puesta en escena es un malentendido, tristes o afortunado, con el autor o la autora, y que ese malentendido parte de un hecho inicial: no es lo

112 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).

113 Todas las referencias remiten a *Teatro reunido III. Desde 1980 a 1991*, coedición de Ediciones de la Flor y CONABIP (Comisión Nacional de Bibliotecas Populares) (2011: 137-187). La bastardilla corresponde a las didascalías, excepto cuando se aclare.

114 Gambaro aclara: “Diría que mi método de trabajo se apoya en la observación, no parte del contacto con actores o directores, de ver teatro asiduamente –de hecho lo frecuenté poco en mis primeros años de juventud–, o de aprender en el escenario mismo. Pero bien está dicho que cada autor busca la preceptiva que le conviene y que las formas de acercarse a un arte, a la dramaturgia en este caso, son infinitas si están amparadas por el deseo de moderar su médula” (2014: 115).

que imaginé, es *otra* imaginación” (101). El texto dramático, para la autora, queda marcado entonces por una doble función: “texto que es una hipótesis para el escenario, texto que debe mantenerse como literatura fuera de él” (56).

Debido a esto focalizaremos centralmente el análisis del presente capítulo sobre el texto dramático y sus matrices de representatividad. Para ello, privilegiaremos la edición realizada en *Gambaro Teatro III. Desde 1980 a 1991* de Ediciones de la Flor (2011: 137-187).

Del sol naciente se ambienta fuera de las coordenadas de la Argentina de la dictadura cívico-militar: su acción transcurre en el Japón feudal. Sin embargo, no se trata de una reproducción arqueológica con pretensión de precisión documental. Por el contrario, Gambaro establece un Japón feudal imaginado, *sui generis*, entendido como un cronotopo que permite construir un mundo poético exótico y distante. Simultáneamente, el texto dramático no ofrece ninguna referencia explícita ni a la dictadura argentina ni a la Guerra de Malvinas.

Esto ha producido que algunos investigadores estudien el texto dramático sin establecer relaciones con la Guerra de Malvinas (como ocurre en Contreras, 1994a y 1994b; Lusnich, 2001b; entre otros) y nos remite a una serie de preguntas: ¿Puede ser que Gambaro realmente hable de Japón? ¿Estamos ante un texto donde abandona su concepción artística característica y opta por no reflexionar sobre las problemáticas socio-históricas de la Argentina? ¿Se vale de esa materia como metáfora que reenvía a otros referentes? En el teatro argentino es una práctica recurrente apelar a la mediación metafórica en la representación del referente. Nuestra hipótesis es que el Japón feudal que Gambaro imagina, con sus reglas patriarcales y sus prácticas bélicas, opera como metáfora del régimen social en la Argentina de la dictadura y la posdictadura.

¿Por qué consideramos a *Del sol naciente* como parte del grupo I? La acción se ubica en “una típica casa japonesa” (2011: 137) donde habitan Suki (una cortesana) y Ama (su criada) y en el texto dramático no hay referencias explícitas ni a la Guerra de Malvinas, ni al contexto de la dictadura cívico-militar argentina (la acción transcurre en el Japón medieval¹¹⁵). Sin embargo, Gambaro incluye en el cronotopo japonés la presencia determinante de topics fuertemente asociados con la representación de la Guerra de Malvinas. A esto se suma que Gambaro señala el nexo referencial en un metatexto publicado en *El Periodista* poco después del estreno de la obra. En el número correspondiente a la semana del 6 al 12 de octubre de 1984, *El Periodista* reproduce una entrevista a la dramaturga donde 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

115 Gambaro no precisa el momento histórico de Japón en que transcurre su obra, solo refiere a que el general Obán va “vestido con traje medieval de guerrero japonés” (2011: 141).

dos cosas.

Más adelante observa sobre el vínculo con Japón:

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]¹¹⁶ (*El Periodista*, 1984).

En otro metatexto posterior, señala:

Si en una de mis piezas, *Del sol naciente*, de 1984 –estampa japonesa como la puede imaginar una argentina–, aparece un samurai, ese samurai no habrá nacido del conocimiento minucioso de sus prácticas sino de la libertad que mi propia cultura me permitió para usar –casi desaprensivamente– algunos datos, algún recuerdo, como el de Toshiro Mifune en *Los siete samurais*. Y en la obra, determinados aspectos reconocibles de su gestualidad y comportamiento serán representativos del samurai, pero el resto será imaginado con subrayados y atenuaciones que provocarán un desplazamiento del personaje y por lo tanto un desplazamiento de la mirada del espectador. Por acción del texto y del subtexto además, pasarán sobre esa imagen otras presencias, otras sombras que, sin apartarse de la historia que se cuenta, traerán el “aquí y ahora” de la Argentina. (2014: 119-120).

Por otra parte, es recurrente en la concepción teatral de Gambaro que lenguaje e imaginación de otros contextos se referencien y territorialicen en las coordenadas sociales argentinas situadas por la enunciación (de la dramaturgia, de la puesta en escena): “Mis obras pueden pasar en Grecia, Francia de 1700, China o Japón, pero siempre suceden en Argentina. La apropiación nunca trabaja por imitación de otras culturas. Las remeda, las parodia, las llena de otros contenidos que sólo pertenecen al apropiador” (2014: 119).

Esto se debe a una problemática cultural singular, ya que “en principio, mis obras responden a nuestro mestizaje cultural, a esa mezcla de culturas que produjo la colonización e inmigración europeas [...] Pero esta cultura mestiza nos permite estar disponibles a todos los aportes, recibirlos y transformarlos. Pasarlos por el cedazo de una cultura abierta y de una óptica enteramente argentina” (116-117). Finalmente: “Actuamos en todas las artes y también en el teatro por apropiación, y como pertenecemos a un país explotado por los poderosos en lo económico, y por lo tanto en lo social y cultural, esa apropiación es nuestro derecho y ha acabado por ser nuestra riqueza. Somos depredadores, somos caníbales, somos autores del tercer mundo” (117).¹¹⁷ Por lo tanto, “cualquier tipo de creatividad dice cómo estamos ubicados en el mundo, cómo miramos y actuamos, qué devolvemos a ese mundo por obra de la palabra, de los

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

117 Se hace eco en estas palabras el “Manifiesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade (1890-1954).

colores, de los sonidos o, simplemente, por acción de las manos” (89). Sin duda, la proximidad temporal de los hechos históricos traumáticos de la guerra favorece el vínculo referencial, tanto en la inmanencia de la escritura como en la recepción:

me importa un teatro que sirva, un teatro útil en relación con la contingencia cotidiana. Un teatro cuyo sentido, en medida mínima e inconducente, enfrente los descabros del mundo para que nuestro arte, aunque flaquee en sus denuncias, en su intención transformadora, tenga aún la capacidad de *señalar*. (189, énfasis en el original)

De este modo, Gambaro coincide con Cynthia Ozick, quien sugiere que memoria y metáfora se encuentran unidas de manera inexorable (2016: 76-77) debido a que la metáfora se construye en relación a la intersubjetividad. Reconocer “los descabros del mundo” implica entonces configurar una mirada desde el presente sobre hechos del pasado para así intervenir el mundo.

A pesar de la falta de referencias explícitas en el texto dramático y de la escasa circulación de metatextos referidos específicamente a *Del sol naciente*, existen abundantes referencias puntuales en la investigación académica que conectan el texto dramático de Gambaro con los hechos de la historia argentina, particularmente con la Guerra de Malvinas. Stella Maris Martini analiza un parlamento de la pieza y concluye que se expresa “en clara alusión al doloroso temas de los combatientes de las Malvinas” (1989: 106). En su comentario sobre *Del sol naciente*, Jean Graham-Jones sugiere: “Set in a medieval Japan of shoguns and courtesans but just as easily read as a recent Argentina of the Malvinas/Falklands War [...]” (2000: 132; énfasis nuestro).¹¹⁸

En *Las islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos* (2012), Julieta Vitullo incluye el texto de Gambaro en su “apéndice de ficciones” (193-194). Dicho apéndice incluye una introducción donde Vitullo remarca: “Con pretensiones de exhaustividad [sic], esta lista reúne cuarenta ítems, entre cuentos, novelas, obras teatrales y películas, que se centran en la guerra de Malvinas o la tocan de manera más o menos lateral” (193)¹¹⁹. En *Malvinas en el aula. Una propuesta desde la literatura* se incluye un fragmento de la pieza y los autores sugieren que “la situación de los jóvenes guerreros del conflicto japonés recuerda a la de los conscriptos de Malvinas” (Ciccone, Heredia, Irazábal y Suñer, 2017: 55; énfasis nuestro).

Desde una perspectiva un poco diferente, Mónica Botta señala en un estudio sobre *Bar Ada* (1993; pieza teatral de Jorge Leyes) que “el tema de la guerra [de Malvinas] ya aparece en la literatura dramática anterior, pero siempre a través de un tratamiento oblicuo del referente como

118 “Ambientada en un Japón medieval de shoguns y cortesanas pero fácilmente leída como una Argentina reciente a la Guerra de Malvinas [...]” (la traducción es nuestra).

119 El apéndice es deliberadamente heterogéneo e incluye poemas, películas, novelas, cuentos y dramaturgia. Sin embargo, Vitullo no especifica si las piezas listadas refieren a la guerra de forma directa o indirecta.

es el caso de la pieza de Griselda Gambaro, *Del sol naciente* (1984) y *La sogá* (1991), de Beatriz Mosquera” (2006: s/p). Por su parte, Susana Tarantuviez (2007: 279-281) y María Florencia Heredia (2013: 48) afirman que el texto de Gambaro alude de manera concreta a la Guerra de Malvinas.

En algunos artículos las relaciones entre *Del sol naciente* y la Guerra de Malvinas reciben un análisis más extenso. Tal es el caso de “Más cerca del cañón que del canon: las primeras ficciones de la guerra de Malvinas” (2016: 178-191), donde Victoria Torres analiza detenidamente tres casos de distintas disciplinas, entre los que se incluye la pieza de Gambaro. Observa sobre *Del sol naciente* que sus personajes “han quedado desamparados después de terminado un enfrentamiento bélico que se parece mucho al de Malvinas, y del que Obán participa en tanto jefe militar” (189). Luego agrega: “Los jóvenes combatientes en el conflicto japonés corren una suerte parecida a los conscriptos de las islas del Atlántico Sur: no sólo quedan desamparados a su regreso, sino que además se los quiere enterrar para olvidarlos, cosa a la que ellos se resisten deambulando por las calles” (189). Finalmente, al referirse a los tres casos que estudia, concluye que “comparten, actualizan y activan nuestra memoria presente cumpliendo con esa premisa sobre la que la ficción urgente de aquella primera postguerra [sic] parece haber insistido tenazmente: que la memoria tiene razón de ser solo si puede mantenerse viva” (190-191).

Desde la perspectiva de la poética dramática de *Del sol naciente*, Ana Laura Lusnich la ubica en el marco de un proceso de “intensificación” del “realismo crítico” (2001b: 346) en Gambaro. Para Lusnich, durante la década de 1970 el “absurdismo” de las primeras obras de Gambaro absorbe gradualmente procedimientos realistas, con *Real envido* (1980) y *La malasangre* (1981) como textos ya plenamente configurados desde el realismo crítico (2001a: 147).¹²⁰ Por su parte, Susana Tarantuviez (2007) retoma esta lectura y, al proponer una periodización de la producción de Gambaro, incluye la pieza como parte de un corpus de textos dramáticos atravesados por un “momento de idealización” donde “el personaje femenino es quien encarna la axiología positiva en la que se destacan los valores de la solidaridad, la compasión, y la lucha por la libertad: *representación de lo femenino como 'la heroína'*” (139; énfasis en el original).¹²¹

120 Entre paréntesis respetamos los datos provistos por Lusnich, que indican fecha de escritura de las dos piezas.

121 Esta periodización responde a una división temporal en grupos de décadas, que Tarantuviez propone entender en tres instancias: “1) etapa de parodización del estereotipo social que rige acerca 'de lo femenino', sobre todo en las obras de las décadas de '60 y '70 [...] *representación de lo femenino como 'la víctima degradada'*; 2) momento de idealización, especialmente en la década de los '80, en el cual se convierte a la mujer en una suerte de paladín de la rebelión contra el autoritarismo [...] *representación de lo femenino como 'la heroína'*; 3) fase de superación del binarismo 'víctima pasiva o heroína', en los textos del '90 y 2000, en los que se propone una representación menos idealizada y más realista de la mujer, con todos los conflictos y contradicciones propias del

Mirar los horrores de la guerra

Como estudiamos en otra ocasión *in extenso* (R. Dubatti, 2020c), la guerra constituye un eje clave para la historia y la transformación del personaje de Suki. La intriga plantea una fenomenología del horror de la guerra en la conciencia de la protagonista, así como su nuevo posicionamiento ético frente a las consecuencias de la experiencia bélica. De aquí que Gambaro sostenga en *Del sol naciente* que la guerra no es sólo cosa de hombres: también es problema existencial de las mujeres. Sinteticemos la distribución de las situaciones en la secuenciación progresiva de las siete escenas (elipsis mediante) para facilitar el posterior análisis:

Escena I (137-144): Ama relata que ha visto llegar un grupo de extraños al pueblo: “¡Oh, señora, pasaban y todo el mundo con la cabeza hacia el suelo! ¡Las espaldas para abajo y las frentes sobre el polvo! ¡Pasaron ante una corte de ciegos! ¡Nadie se atrevía a mirarlos!” (139). Sus noticias preceden la llegada del general Obán, “*vestido con traje medieval de guerrero japonés*” (141). El general cuestiona que en la casa “¡Falta algo! Solemnidad, reverencia. (*Suki se inclina delante de él.*) No. 'Yo' debo inclinarme. (*Lo hace.*) Ganaremos la guerra. Te lo prometo” (142). Sorprendida, Suki inquiriere: “¿Quién te pidió esa promesa? ¿Qué guerra? ¿Contra quién?” (143). Obán responde que las guerras siempre son necesarias: “Señora, ¿qué importa contra quién? Siempre hay alguno que nos ofende, que nos quita lo nuestro. Lo tuyo” (143). Suki cuestiona una vez más al guerrero, pero Obán anuncia su decisión: “Lo resolví hoy: ¡tendremos guerra!” (143).

Escena II (144-156): Ingresa el Tísico y Suki le ofrece comida. Aparece Obán y lo echa. El general intenta llamar la atención de la cortesana y anuncia que parte a la guerra. Suki se limita a desearle suerte y esto genera la ira del guerrero: “¿Suerte? ¿Acaso la guerra es cuestión de suerte? ¡Depende de este brazo!” (149). Ante el desinterés de la cortesana, el general trae al Tísico a la fuerza y trata de obligarla a besar al mendigo. Como acto de rebeldía, Suki decide besarlo pero por voluntad propia. Enojado por esto, Obán saca un cuchillo y amenaza a Suki con cortarle la garganta. Finalmente deja caer el cuchillo al suelo.

Escena III (156-161): Ama señala que, desde que la guerra comenzó, no hay ni “clientes” ni “fábricas” (156). Obán regresa del frente y exige atenciones. Si bien se sugiere que fue efectivamente derrotado, se limita a afirmar que se trató de “solo una batalla” (158). Suki ironiza: “Estás tan limpio que parece que no hubieras luchado”. El general le responde: “¿Si no luché? Si no me hundí en la nieve y en el barro fue para poder mandar. ¡Para que me vieran

género [...] *representación de lo femenino como 'ser en construcción desde su propia subjetividad'* (Tarantuviez, 2007: 138-139; énfasis en el original).

claramente en medio de la batalla! ¡Esa recua de inexpertos que tuve!” (158). “¿Quién los llevó a la guerra?”, inquiriere Suki, y Obán responde: “¡Yo los llevé! ¡Para que lucharan contra hombres aguerridos, armados hasta los dientes! [...] ¡Porque el espíritu lo puede todo y el valor es la mejor armadura” (158). Obán intenta victimizarse, pero Suki solo se interesa por los muertos. El general explica que “quedaron allá, helados, mal sepultos. En la primavera van a heder como carroña. Perdimos la batalla. Pero una batalla no es la guerra” (158). Suki vuelve a hacer hincapié en los caídos y Obán, enojado, trata de cerrar la discusión: “¡Basta con ellos! La tierra es nuestra y seguirá siendo nuestra” (158). La cortesana indaga qué había allí (159), a lo que el general dice: “Viento y frío y riquezas” (159). Suki recrimina el sentido de hacer una guerra: “Hombres que nos odiaban. Usurpadores que se sentían usurpados. Hubiera sido bueno ganarlos de otra manera, por esto que somos. Atraerlos con esto que somos” (159). Obán toca su espada y replica burlón: “Sino con esto; que es también lo que somos” (159). Se oye un ruido, Obán desenvaina su espada y sale. Suki recuerda que Obán mató al Tísico antes de partir. El general retorna asegurando que asesinó a un ladrón, pero su espada no muestra signos de sangre (161).

Escena IV (162-165): Ama afirma que no pueden salir debido al “viento y esos... Se multiplicaron como conejos” (162). Luego describe a los que “trajeron el viento” (162):

Venían silenciosos. Y a algunos les faltaba la quijada, y a otros las piernas. Se sentaron en la calle, algunos... acostados. Y uno entró en la taberna y pidió de beber [...] Eran muchos. No debían estar donde estaban. Les echaron los perros. Y los perros los mordieron y se oyó el crujido de los dientes en el vacío... (162).

Obán ingresa enojado, afirmando que “se atreven a juzgarme” (163), pero ante los desaires de Suki, se retira. Oscar aparece en la casa por primera vez (165).

Escena V (166-174): Suki interroga a Oscar sobre los acontecimientos de la batalla. Cuenta también que por las noches deja comida fuera de la casa, y que desaparece rápidamente. Oscar le explica “¡Son-mu-chos! Una escudilla-¡no basta! ¡El hambre quema y de-ja frío!” (166, respetamos la notación del texto, especialmente el uso singular de guiones). Ama está enojada porque el visitante “¡Trajo un olor que apesta!” (166). Suki sugiere a Oscar que vuelva “con los otros, se fueron juntos, deben seguir juntos” (166). Este replica que “algunos... ¡vol-vieron!”, a lo que Suki contesta: “Está bien. Pero vos no” (167). Oscar dice que está helado, que tuvo miedo, frío y hambre (167). Suki trata de convencerlo como si fuera un “*chico*” (167) y le propone que se junte con los otros, que si van juntos “nadie los atacará. Al contrario. Les regalarán... flores y cintas... Y hasta... Mi señor los honrará”. Oscar se enoja: “¿Qué es la... ¡honra! de-tu-señor? ¿Cuál-es-la-¡la honra! que-me eligieron?” (167). Ella nota el frío de los pies de Oscar y

comienza a frotarlos. Le propone hablar para sacarse el frío. Oscar narra:

Había estruendo y ese estruendo despedazaba. Nos protegíamos en hoyos, pero el guerrero marchó delante, ¡todos los guerreros delante! Sonreía... [...] Sonreía, él y los demás guerreros, sonreían. Montaron en sus caballos, con las espadas desenvainadas, diciéndonos, ¡oh, sin desprecio!, no es con jovencitos que vamos a ir a pelear, nosotros, los guerreros. Iban con esa sonrisa desafiante para ganar nuestra tierra, y las bolas de fuego y el estruendo ¡los despedazaron, señora!, y la nieve los dejó ciegos, y mostraron muñones donde estaban esas piernas tan fuertes que apenas si habían disfrutado, ¡la vida es tan larga!, ¡Piernas de mujer! (169, respetamos la redacción original).

Concluido su relato, Oscar recrimina a Suki que hablar no le quitó el frío. Ella pregunta si está contento de haber defendido lo suyo. Este retruca: “¿Con-ten-to? ¡Está! ¡Está! ¡En la-fo-sa! ¿Qué-mentira-nos llevaron a-defender-si la que ya-teníamos-la-vendieron-en-cada-¡ham-briento!?” (170). Se oye un ruido afuera, Suki oculta al soldado detrás de un biombo. Obán regresa y exige un baño. Cuenta que organizaron redadas con el fin de reunir a todos los que combatieron para “dejarlos ahí, en ese corral. Bajo la sed del día y el cierzo de la noche. [...] [Se] consumirán. Y después cercaremos un cementerio –bonito– y la tierra les caerá encima, con honor y olvido. Amén” (172). Advierte que está al corriente de la presencia de Oscar en la casa y reclama que “el que fue a la guerra y no sabe quedarse tranquilo como hombre” se retire (173). Suki cuestiona las palabras de Obán y, mientras el viento aúlla, ahoga a Oscar en la tina que preparó Ama. Sin embargo, Oscar continúa vivo. El general vuelve a hundir la cabeza de Oscar y dice a Suki: “Siempre he tenido que ver con los vivos y con los muertos. Y he sabido manejarme. Porque sé qué fácil es pasar de un estado al otro” (174). Obán sugiere que los muertos vuelven porque no están bien sepultados y exige a Ama que entierre a Oscar “aunque gima” (174).

Escena VI (175-182): Ama cuenta que le duele la espalda tras enterrar al soldado y que Obán “caminó encima de la tierra apisonada” (175). Suki le discute que Oscar estuviera muerto. Obán ingresa y solicita otro baño. Ya fuera de la tina, Suki comenta al guerrero que huele “a muerto” (178). Oscar reaparece en la casa. Suki le pide a Ama que le traiga un quimono para ocultarlo. Oscar le advierte que hiede, pero ella responde que “todo el mundo hiede [...] con otros olores. Más astutos, más insoportables. Tu olor es limpio” (180). Lo disfrazan y vuelve a ingresar Obán, que sospecha del joven. Suki afirma que es su hermano menor, pero Obán lo descubre: “¡Yo sé quién es! ¡Un héroe! [...] acá hay héroes o tarados. Si no sos un héroe, ¿qué sos? [...] ¡un mártir!” (182-183). Suki replica indignada que “quien no elige su martirio, no es mártir, ¡es víctima!” (182). Obán increpa a Oscar y le recrimina que no acepta la gloria porque no acepta la muerte. Oscar contesta que sí quiere morir. Obán ignora su respuesta y afirma que cuando muera va a estar contento de haber defendido lo suyo. Finalmente se enfurece y atraviesa con su espada a Oscar.

Escena VII (182-187): Ama relata cómo enterró por segunda vez a Oscar. Comienza a pensar un nuevo plan para llamar la atención de Obán, pero la cortesana se quita la peluca¹²² y continúa desvistiendo hasta quedar en su “*túnica interior*” (184). Se oye un roce en la puerta exterior. Ama intenta que Suki no salga, pero esta llama a Oscar. Ama le dice que “no hay nadie. Algún perro arañando la puerta. Rumores. Del viento. Y esos, esos que hedían, ni yo creo que hayan existido. Nunca los vi” (184). Suki insiste en llamar a Oscar, que aparece desde *adentro* de la casa. La cortesana decide irse junto al soldado. Suki pregunta a Oscar: “¿Me llevarás con los otros? [...] Prepararé comida. Los sentaré en mi mesa. Comeré con ellos. Hablaré con ellos. Sabré lo que padecieron [...] y entonces podrán morir en paz. La memoria es esto: un gran compartir” (185). Ama afirma: “Soy vieja, acostumbrada al respeto”, a lo que Suki opone “ni irrespetuosidad ni respeto. La vida es otra cosa. Corre por otro lado” (186). Ante la mirada perpleja de la criada, el soldado afirma que quiere estar “¡mu-muerto! ¡En... paz!” (186). Suki completa: “¡Así, conmigo! Muerto sin gloria y sin mentiras. Sostenido en la calle, caminando conmigo, poniéndome palabras en la boca. Revelado. No te negaré. Ni la tierra ni el fuego los negarán. Ni el futuro los negará” (186). La pieza concluye con Oscar llamando “¡Maaaaa-dre! ¡Maaaa-dre!” (187) a Suki.

A pesar de la ausencia de referencias explícitas a la Guerra de Malvinas, su resonancia metafórica introduce la memoria en *Del sol naciente*. La guerra que Gambaro imagina no representa un simple fondo para la oposición antagónica de Suki y Obán (como han sugerido Tarantuviez, 2007, y Heredia, 2013, entre otros) sino que la transforma a nivel humano. Es el conflicto bélico, con sus efectos económicos y sociales (la falta de “fábricas” y “clientes”, la presencia del Tísico, las apariciones de Oscar, los “esos” que vagan por el pueblo), lo que impulsa un cambio de actitud en Suki, transformando su rebeldía personal (presente al inicio de la obra) en acción social concreta. Así, Suki deja de ser una mujer idealizada (Tarantuviez, 2007: 146) para sintetizar el potencial de cambio social (Witte, 1996), de “cortesana” (137) a “Madre” (187).

La distancia (espacial, temporal, cultural) entre el cronotopo del Japón feudal y la Argentina de la dictadura no habilita a analizar la poética del texto como realismo crítico (Lusnich, 2001b). El realismo busca la aproximación temporal-espacial-cultural con el mundo del espectador, la ilusión de contigüidad entre el tiempo de la ficción y el tiempo real del

122 Lusnich (2001b) sugiere que el gesto de quitarse la peluca representa un guiño teatralista, de autorreferencia teatral. Es posible realizar tal lectura, aunque consideramos que posee un mayor peso el uso simbólico del acto de ponerse en el lugar del otro. No se trata de un acto de “anulación del propio cuerpo” (Heredia, 2013: 47), sino de adecuarse a las condiciones del otro.

espectador (Jakobson, 1975; Villanueva, 2004). En dirección opuesta, Gambaro imprime “una estampa japonesa” (2014: 119) que invita a mirar la poética de *De sol naciente* a la manera de un relato japonés de simbolismo codificado en su cultura. En vez de trabajar con el efecto de sinécdoque del realismo, Gambaro verticaliza la dimensión metafórica de conexión entre mundos distantes y busca deliberadamente un extrañamiento que no es propio del realismo, sino de los mundos imaginarios otros.

Sin embargo, ambos contextos (el japonés medieval y el argentino) permiten conectar metafóricamente (por comparación de términos, entre semejanza y diferencia) figuras sociales comunes, que trascienden supraterritorialmente los contextos específicos: el militar / el civil, el guerrero de rango / el soldado raso, el propietario acomodado / el mendigo, la prostituta / el cliente, el amo / el criado.

Gambaro opta por la lejanía en tanto territorio abierto a lo imaginario (Stiegler, 2012), diverso de la experiencia cotidiana del espectador. Esta distancia forma un “vacío” que actúa como principio dinámico (Cheng, 2016)¹²³ que une y separa ambas territorialidades. La hipotética distancia entre el Japón feudal y la Argentina contemporánea dictatorial deviene así en una puesta en relación que induce al lector a atender los contactos y las divergencias entre ambos mundos. Este “vacío” dinámico se inserta a su vez en la estructura de la obra, priorizando la síntesis como recurso para acentuar las conexiones a partir de los componentes presentes. Por ello *Del sol naciente* se desarrolla en un único espacio: la reducción espacial permite centrar la atención en los personajes y sus relaciones.

Gambaro dispone diferentes clases de personajes: 1) personajes genéricos: el Tísico, los mendigos, los soldados / los muertos que regresan de la guerra; 2) personajes individualizados, que portan rasgos particulares, pero en los que también resuenan dimensiones sociales y arquetípicas, y que no sufren transformaciones radicales: Obán, Oscar, Ama; 3) personajes individualizados-simbólicos, con rasgos particulares, sociales y arquetípicos, pero que se transforman radicalmente, adquiriendo en esa metamorfosis una dimensión simbólica relevante para la semántica del texto: Suki, de “cortesana” (137) a “Madre” (187).

La transformación de Suki manifiesta su carácter revolucionario, en el sentido de dar un giro sustancial al orden de las cosas. Los otros personajes remiten al *statu quo* del patriarcado, ya sea porque los beneficia (Obán), lo idealizan (Ama) o los perjudica pero no pueden salir de él (Oscar, el Tísico, los mendigos, los soldados, etc.). Suki transita de la disidencia inicial a la oposición al sistema imperante y, como veremos más adelante, dicho cambio implica un choque contra el patriarcado sintetizado en la figura de Obán.

123 Si bien Cheng dedica sus estudios a la pintura china, tomamos este concepto para pensar el arte japonés en tanto lo emplea de modo análogo.

A este cruce debemos agregar el contraste que producen los “muertos vivos”. A través de esta tensión entre el mundo representado y el régimen de experiencia social de los lectores/espectadores (Barrenechea, 1978), la trama de *Del sol naciente* se desliza primero hacia lo fantástico y luego, por la progresiva aceptación del contraste instalado en lo cotidiano, hacia lo maravilloso. En este aspecto vuelve a resonar la presencia del Japón, que facilita la inclusión de lo metafísico a partir del exotismo que sugieren sus tradiciones culturales.

Esto se logra a través de la figura del muerto que regresa: Oscar, quien no puede evitar seguir retornando a la casa, incluso a pesar de ser asesinado y enterrado en reiteradas ocasiones. A pesar de la violencia que sufre, este personaje simplemente *reaparece*. Su descripción y su carácter particulares hacen posible que el espectador vea a Oscar como sinécdoque, es decir, como parte que habla del todo. Así, se proyecta su condición de muerto / no-muerto hacia los otros soldados del ejército vencido que erra por las calles. Su presencia a su vez habilita el recurso de la prosopopeya, es decir, el acto de dar voz a los muertos. Esto otorga otro espesor a su voz, ya que representa una experiencia encarnada, construida desde una relación singular entre cuerpo y experiencia.

Oscar a su vez introduce un elemento metafísico, que como veremos más adelante, se vincula con la justicia y la memoria. Este soldado (que según Suki, no volvió de la guerra) *aparece* en la casa reiteradas veces. Obán lo mata, lo tortura, lo entierra, pero Oscar siempre regresa. Este procedimiento propone un quiebre en el aparente realismo de la pieza, ya que produce un extrañamiento que quiebra la causalidad, sugiriendo que el orden natural de las cosas se altera. Este efecto se ve acompañado por un uso cada vez mayor de sonidos que provienen de afuera de la casa (tanto el viento como sonido de los “esos”, que nunca se explicitan si son soldados, mendigos fantasmas o una combinación de todo eso).

Otro aspecto a considerar es el lingüístico: en el personaje de Suki Gambaro recurre al tuteo y al voseo. A partir de la Escena III, la aparición del tuteo va manifestando la autoafirmación del personaje en su proceso de disidencia frente a Obán y en su progresiva carga semántica como personaje-símbolo. Por otro lado, es otro componente de anclaje en la territorialidad argentina, que recuerda que el Japón medieval es metáfora de otra temporalidad. Gambaro señala en un metatexto: “En *Del sol naciente*, una pequeña vuelta de tuerca en el uso del voseo lo dispara [al lenguaje] hacia un lugar ambiguo o de doble acepción” (2014: 120).

Este desvío del realismo (paradójicamente) potencia la conexión con la realidad argentina desde una mirada anamórfica que multiplica el sentido de la obra. Al igual que ocurre con los sueños (uno de los disparadores de la pieza), en *Del sol naciente* Gambaro construye un universo poético ambiguo, plurívoco (Eco, 1984), donde la guerra, simultáneamente, es y no es la Guerra de Malvinas. Para lograr este efecto de tensión no resuelta la falta de referencias explícitas se

contrasta con la profusión de topics en los que podemos anclar la representación de la guerra de 1982.

Sugerir la guerra

Existen al menos ocho topics que debemos señalar y que establecen un entramado complejo que invita a leer la silueta deformada de la Guerra de Malvinas, a saber: 1) el soldado indigente; 2) la guerra como ámbito en el que los valores se trastocan; 3) el militar *de escritorio*; 4) el clima hostil; 5) el muerto que retorna (en su variante involuntaria); 6) la madre protectora; 7) el soldado como chivo expiatorio; y 8) los enterramientos. A través de su persistencia, superposición y combinación, el espectador puede articular la sospecha de que Japón no (necesariamente) es Japón, sino que la guerra que Gambaro trae a escena algo más: la Guerra de Malvinas.

A continuación desarrollamos algunos de los rasgos clave de estos topics, para lo que se acompaña cada descripción con referencias al texto dramático:

1. *el soldado indigente*: se constituye a partir de la imagen de los combatientes como figuras a la intemperie, en situación de desamparo social e institucional, “arrojados” al campo de batalla sin medios para defenderse. Gambaro introduce este *topic* a través de las descripciones de Ama en las escenas I (139), II (144) y IV (162), al tiempo que desliza una resonancia entre los ex combatientes y los mendigos a través del Tísico: el personaje se avergüenza de pedir comida y Suki observa que su ropa parece “liviana” para el frío (147). Esta imagen se arraiga en experiencias de la Guerra de Malvinas durante el conflicto (el clima hostil, la carencia de recambio de indumentaria, así como de otros pertrechos, la alimentación defectuosa, la sensación de vacío de las islas) y de la posguerra (muchos ex combatientes se veían obligados a mendigar en espacios públicos debido a la dificultad para conseguir trabajo, especialmente aquellos que habían quedado física y / o psicológicamente afectados, como observa Lorenz, 2012).

2. *la guerra como ámbito donde los valores se trastocan*: implica una concepción de la batalla como acontecimiento donde los valores sobre los que se sustenta la vida cotidiana se invierten. En la obra aparece a través del motivo del “ladrón calentándose al fuego” que Obán asesina (161), así como de la descripción que Oscar ofrece de la batalla (165). Conecta con la experiencia de la Guerra de Malvinas como zona de excepción, donde los soldados (especialmente los concriptos, es decir, los no-militares, los que no hacen carrera en el ejército) deben matar para sobrevivir, pero al mismo tiempo pueden sufrir fuertes represalias por robar comida para subsistir. Reenvía también a las dificultades de re-inserción de los ex combatientes en las normas de la vida cotidiana de posguerra (Lorenz, 2012).

3. *el militar de escritorio*: refiere a la actitud de aquellos militares de carrera que privilegian las

tareas administrativas por sobre los ejercicios de guerra, y que en consecuencia hacen la guerra pero no corren riesgos en el frente de batalla. Obán, que representa los valores del nacionalismo militar (Guber, 2001), promete ganar “la guerra” (143). No obstante, durante la escena III, Suki le recrimina estar demasiado limpio como para haber peleado. La respuesta del general es que se quedó en la retaguardia para que *lo vieran* dirigir (158). Dentro de los códigos entre soldados, esto se lee como una forma de cobardía y de falta de honor (Balza, 2014).¹²⁴

4. *el clima hostil*: está formado por aquellas imágenes que refieren a las dificultades para tolerar el peculiar clima malvinense durante la guerra. Obán afirma que en el campo de batalla había nieve y barro (158) y que algunos soldados quedaron “helados, mal sepultos” (158). Más adelante dice: “¿Qué hay? Viento y frío y riquezas” (159, el último término asociable a los recursos naturales de las islas y región marítima). Oscar a su vez asocia hambre, quemadura y frío (166). Esto remite a diversas experiencias de soldados atravesadas por el frío, la turba, la falta de árboles, la noche cerrada, el fuerte viento (por ejemplo, en Kon, 1982), así como a la situación de muchos caídos de la guerra, que no pudieron ser debidamente enterrados debido al retroceso de las tropas en el campo de batalla (Balza, 2014).¹²⁵

5. *el muerto que retorna al mundo de los vivos* (variante involuntaria)¹²⁶: refiere a la imagen de los muertos que, en oposición a su condición, interactúan de diversas formas en el plano de los vivos. Tal es el caso de Oscar, que continúa regresando, incluso contra su propia voluntad, a pesar de que ha sido muerto y enterrado numerosas veces. Regresa con su cuerpo que hiede (180), no como fantasma etéreo. El muerto testimonia: niega que haya honra en haber sido llevado al combate (167), señala la relación asimétrica entre cuadros militares y conscriptos, habla de “bolas de fuego” y de soldados mutilados (169). En Oscar resuenan los muertos de la Guerra de Malvinas: tanto los que “regresan” vivos pero parecen estar “muertos socialmente”, como los que encarnan en las imágenes de los cadáveres de las islas o en los recuerdos (en este caso voluntarios e involuntarios) de la memoria (individual y social). Los críticos de Oscar se asocian también con las políticas económico-sociales del gobierno *de facto* (170): “¿Qué-mentira-nos llevaron a-defender-si la que ya-teníamos-la-vendieron-en-cada-¡ham-briento!?”

124 Esta actitud “de escritorio” tocaba también a aquellos cuadros cuya carrera militar se asociaba más con actividades burocráticas que con trabajo “de campo”. Véanse por ejemplo las críticas que Balza (2014) hace a Galtieri (presidente del gobierno *de facto*) y a Menéndez (gobernador militar de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur).

125 La labor de identificación y entierro de los caídos argentinos fue realizada por militares ingleses, a cargo del coronel Geoffrey Cardozo, integrante del área de logística del Ministerio de Defensa en Londres.

126 Como se verá, reconocemos al menos tres variantes de este *topic*: a) el muerto que regresa voluntariamente al mundo de los vivos (como ocurre con el protagonista de *Malvinas, canto al sentimiento de un pueblo*, 1992, de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata); b) el muerto que regresa a través del ejercicio de la memoria / el recuerdo de alguien vivo (como en *Retaguardia*, 1985, de Horacio Del Prado); c) el muerto que regresa involuntariamente (incluso en contra de su deseo o intenciones, forzado por un motivo que muchas veces no llega a explicitarse, como en *Del sol naciente*).

(170).¹²⁷ Este *topic* responde a la idea de la guerra como acontecimiento profundamente traumático (Panizo, 2019). Sugestivamente, Suki pregunta a Ama si no habrá otros casos como el Oscar en otras casas (170), lo que sugiere que su situación puede replicarse.

6. *la madre protectora*: esta figura condensa diversas concepciones de la maternidad, biológica, putativa (las “madrinas de guerra”), social (las Madres de Plaza de Mayo) o simbólica (la “Matria”, versión femenina de la Nación Argentina). La relación madre / hijo une memoria con parentesco (*kinship*, en Carsten, 2007), lo que deviene en la protección como acción primordial de lo maternal. En *Del sol naciente*, Suki realiza un movimiento hacia ese rol contenedor, sugerido primero mediante la comida (168). Luego afirma que “a veces las palabras nos quitan el frío” (168), actitud antitética al silencio al que muchos ex combatientes se llamaban tras la guerra (Lorenz, 2012). En el final de la pieza, Suki asume abiertamente una función protectora / maternal, que Oscar identifica con claridad: “¡Maaaaa-dre! ¡Maaaa-dre!” (187). Esto se vincula, como ya señalamos, a la idea de que la guerra no es un acontecimiento exclusivamente masculino (Panero, 2015).

7. *el soldado como chivo expiatorio*: este *topic* responde a la situación de transferencia de responsabilidad (Girard, 2002) sobre los combatientes.¹²⁸ Gambaro articula este *topic*, de diversas formas, desde tres personajes: Oscar, soldado llevado contra su voluntad a la batalla (como se sugiere en su relato sobre el combate); Obán, quien transfiere sus responsabilidades personales sobre el grupo de soldados “inexpertos” (158), y por lo tanto diferentes de los “guerreros” que representa; Ama, quien niega la existencia de los soldados a pesar de que los ha descripto en varias ocasiones. Esto se vincula con la preocupación de muchos ex combatientes de Malvinas que, cuando regresaron al continente, temían ser abucheados o agredidos por la población en tanto “responsables” de la derrota (Lorenz, 2012).

8. *las torturas / los castigos*: remite a las prácticas de castigo corporal ocurridas durante la guerra, habitualmente como represalia por alguna indisciplina, desde no respetar el turno de guardia o robar comida hasta maltratos arbitrarios. En *Del sol naciente*, Obán ordena a Ama que entierre dos veces a Oscar, “aunque gima”, para luego caminar sobre su tumba (175). En otra instancia, el general tortura y ahoga a Oscar, situación que reenvía a los actos de violencia tanto específicos de la guerra como en general de la represión en la dictadura (como sugiere la naturalidad con la que Obán dice tener que ver “con los vivos y con los muertos”, 174). En estas

127 En estas palabras resuenan las observaciones de León Rozitchner durante su polémica con el Grupo de Discusión Socialista. En ellas cuestiona la actitud presuntamente “anticolonialista” de la guerra al afirmar que todavía se mantenía una fuerte relación de dependencia económica con los mismos oponentes a los que se quería derrotar (2015).

128 René Girard (2002) define al concepto de chivo expiatorio como transferencia de culpabilidad a través de “la ilusión unánime de una víctima culpable, producida por un contagio mimético, por la influencia espontánea que los miembros de una misma comunidad ejercen los unos sobre los otros” (12).

situaciones resuena la abusiva experiencia de los “estaqueos” y los “enterramientos” que recurrentemente padecían los soldados por parte de sus superiores en Malvinas.¹²⁹ En *Del sol naciente* el des-enterrarse de Oscar, como acción contraria a los enterramientos, puede interpretarse como la memoria que se des-oculta.¹³⁰

La recurrencia de estos topics permite a Gambaro difuminar en el texto dramático la relación entre la guerra japonesa imaginada y la Guerra de Malvinas. En este sentido, *Del sol naciente* es una poética de la anamorfosis (Lascault, 1990: 92). Traspolada del campo de las artes plásticas, la anamorfosis consiste en la deformación reversible de una imagen generada a través de un procedimiento óptico o matemático.¹³¹ A través de los topics Gambaro diseña un dibujo “deformado”, pasible de ser recuperado a partir de las especificidades de la Guerra de Malvinas. Así, si se lee *Del sol naciente* desde una perspectiva *literal* habla del Japón feudal, pero si se lo enfoca desde otro ángulo, permite ver la Guerra de Malvinas. Gambaro diseña un lector-modelo (Eco, 1993) comprometido con la poética, dispuesto a leer en al menos dos ejes: uno literal y otro anamórfico. Así el lector accede a los “descalabros del mundo” que Gambaro señala (2014: 189).

Al pensar la producción gambariana, De Toro (1989) sugiere que “no relacionar sus diversos niveles intertextuales, es simplemente desvirtuarlo: en una palabra, no *leer* lo que el texto propone, si no superponerle una serie de lecturas exteriores que en vez de iluminar el texto, lo oscurecen” (51, énfasis en el original). Tal lectura es posible. Sin embargo, el contexto ofrece el cilindro metálico capaz de revertir la anamorfosis imaginada por la autora.¹³²

Una mirada feminista de la guerra

129 Los enterramientos consistían en colocar bajo tierra al soldado, dejando únicamente la cabeza por fuera (Niebieskikwiat, 2012: 59-64). Por su parte, los estaqueos (75-80) implicaban el uso de objetos (generalmente estacas de carpa) con el fin de dejar acostado al soldado en suelo, con los miembros superiores e inferiores extendidos. Ambas modalidades de castigo apuntaban a inmovilizar durante horas, sin alimentación y a merced de la intemperie, especialmente del frío. En ocasiones iban acompañadas de actividad física previa.

130 Es relevante señalar que la sociedad argentina no accedió a la información sobre los abusos sucedidos en el “teatro de operaciones” sino progresivamente. Por ejemplo, en los años de la desmalvinización de la primera posguerra se desconocía mucho públicamente de las torturas. En contraste, al momento de escritura de la presente tesis, se investigan las torturas y los crímenes de lesa humanidad durante la guerra, con importantes avances. Acaso en 1984 (momento del estreno de *Del sol naciente*) el enterramiento de Oscar no fuese leído desde el *topic* analizado; acaso la misma Gambaro, cuando escribió la obra en 1983, no poseía esa información. Sin embargo, la potencia simbólica latente y el carácter anticipatorio, visionario, de sus metáforas hacen que hoy podamos leer esa relación.

131 Tomamos este recurso pictórico no del modo que se emplea en *Jean de Dinteville y Georges de Selve* (habitualmente conocida como “Los embajadores”) de Holbein el Joven. Más bien apuntamos al empleo en obras como *Érection de la Croix* de Domenico Piola, que consisten en un cuadro deformado pasible de ser revertido empleando un espejo cilíndrico que se coloca en el punto central de la obra. El mismo procedimiento anamórfico aparece en *Casino. Esto es una guerra* (1997) de Javier Daulte. Sugestivamente, en ambas piezas lo onírico / pesadillesco (véase en Gambaro el citado metatexto de 1984) opera como disparador para la mirada personal sobre los hechos de la guerra.

132 Esta hipótesis sobre la producción gambariana reporta otras ventajas, como sugerir un nexo de análisis entre lo pesadillesco, el absurdo y lo grotesco, ejes que caracterizan su trabajo.

Gambaro alinea los ejes dictadura / nacionalismo / militarismo / Guerra de Malvinas / machismo en un único entramado atravesado por un mismo hilo conductor: el patriarcado como concepción organizadora del mundo.¹³³ Evidencia así el carácter *estructural* de la violencia patriarcal que, sea en la Argentina dictatorial real o en el Japón medieval imaginado, se manifiesta en distintos contextos de la misma manera. Para ofrecer una lectura crítica del patriarcado, Gambaro coloca dos fuerzas en radical oposición: Suki y Obán. Cada una de esas fuerzas construye una “trayectoria de la memoria” diferente (Massey, 2005: 130). Gambaro toma posición frente a esas trayectorias y elabora una cartografía de valores que impulsa al lector a identificarse con la fuerza-Suki.

Suki y Obán sintetizan dos posiciones antagónicas, mutuamente excluyentes: la protección frente a la imposición; el amor frente a la violencia; la memoria frente a la tradición, respectivamente. A partir de una fenomenología del horror de la guerra, en sí misma y en sus consecuencias, Suki transforma su modo de estar en el mundo y acciona en virtud de esa transformación. Suki asume un reconocimiento horizontal de los otros (Oscar y los soldados); por el contrario, Obán mantiene siempre una mirada verticalista, que se arraiga en el reconocimiento de jerarquías y valores incuestionables como el orgullo, el honor y las tradiciones. Suki cuestiona todo mientras que Obán naturaliza la violencia hacia aquellas figuras que percibe como inferiores (Ama, Oscar y el Tísico) o de deseo (Suki).¹³⁴

La concepción de Obán representa el *statu quo* social, que apunta siempre a su auto-preservación. Los valores que él sostiene constituyen el conjunto de valores y reglas hegemónicas que rigen y organizan el ámbito social y sus relaciones. La acción de Suki rompe con la lógica militar, machista y patriarcal (Witt, 1996) a través de la puesta en circulación de una economía de valores divergentes a los del poder, articulados desde identidades complejas / contradictorias (Grossberg, 1992: 97-98).

Suki *deviene* figura ejemplar porque constituye ella misma parte de esta complejidad. Observa Gambaro: “Si la Emma de *El campo* (1967) padecía todas las ignominias del poder, los personajes femeninos de obras posteriores, *La malasangre*, *Del sol naciente*, padecen estas ignominias pero ya no con sumisión. Si son derrotadas, no asumen la derrota como fracaso sino como aprendizaje. Saben a dónde van y qué es lo que quieren” (2014: 123-124). Ya en el comienzo de la pieza Suki manifiesta un carácter rebelde (Ragué, 1994: 65), pero en el proceso fenomenológico de comprensión de la guerra transforma sus ideas en acciones, su cambio interior la proyecta hacia afuera, hacia los otros. Esto sugiere una relación con el patriarcado

133 Por cuestiones de extensión, remitimos a Contreras (1994a y 1994b).

134 En este contexto se evidencian sus contradicciones. Por ejemplo, en el contraste entre su alta estima tradicionalista y personalista –como remarca su indignación porque “se atreven a juzgarme” (Gambaro, 2011: 163)– y el heroísmo de morir por la patria “con honor y olvido” (172) que le reclama a Oscar.

radicalmente diferente a la de Ama (persona “de costumbres”) o el Tísico (resignado en su situación).

Suki y Obán representan dos formas opuestas de articular memoria / historia. La relación con Oscar lleva a una epifanía: “La memoria es esto: un gran compartir” (186). Para Suki la memoria es patrimonio colectivo y mutable (Halbwachs, 2004), íntimamente conectado con una perspectiva moral. 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). La memoria implica reconocer al uno en el otro, y viceversa. Suki anula así el orden jerárquico que Obán desprende de su tradición guerrera y garantiza a través de la verticalidad de la violencia.

En términos de Todorov (2008), Suki propone una memoria *ejemplar*, universal, guiada por un concepto de bien y de utilidad. En contraste, Obán entiende la memoria como *literal*, interesada y manipulable, que responde a un beneficio tanto personal como de clase (como observa Oscar en su relato sobre “los guerreros”). Esta noción de verdad y justicia que sustenta la memoria garantiza para Gambaro la instauración de un poder otro, nuevo, a través de la identidad femenina (Grossberg, 1992: 98), divergente del poder patriarcal.

Esto se vincula a su vez con la muerte. En tanto que regresa al mundo de los vivos, Oscar actúa como ausencia presente (Jelin, 2002), simultáneamente está y no está. Esto permite a Gambaro proponerlo como vehículo de prosopopeya. Si la situación de los caídos es la verdadera experiencia de la guerra (Levi, 2015), Oscar llena “lagunas” que sólo los protagonistas pueden llenar (Agamben, 2000). Al mismo tiempo, el soldado muerto introduce a la memoria en la naturaleza. Es posible leer el quiebre de la causalidad convencional del mundo natural (Suki dice a Oscar que “todos volvieron. Pero vos no”) como manifestación de los efectos de impunidad de la guerra. Por eso la violencia de Obán no lo detiene. Así, el viento no sólo es referencia al clima del campo de batalla; también resuena como ausencia e injusticia. Hasta que Suki no realiza su acto final, el orden natural que Gambaro ve en la verdad y la justicia se halla trastocado, y el viento permite evidenciar ese vacío cargado de ausencia.

Oscar y el viento se ofrecen como metáfora de los *silencios* de la historia (Trouillot, 2017), elemento constitutivo de toda historia. El retorno de ambos subraya la presencia de aquello persistente que se trata de omitir desde el poder que representa Obán, aceptado por otros personajes (Ama por fascinación, el Tísico y Oscar por resignación e impotencia). El general propone en reiteradas ocasiones escribir una historia desde el olvido (172), omitiendo aquellos elementos que pueden desmoronar el *statu quo* que él mismo representa. En este sentido, los soldados caídos pueden ser héroes si se mantienen en las sombras, se aceptan como mártires y sustentan la continuidad del orden patriarcal de la violencia.

A causa de esto, los ex combatientes de la Guerra de Malvinas (como grupo amplio atravesado por muy diversas vivencias de la batalla) se presentan apresados entre dos lógicas de violencia: la de la guerra y la del patriarcado, que en realidad son parte de lo mismo. En ambos casos la solución más simple es borrar a los soldados (enterrarlos, como Obán sugiere y finalmente intenta), antes que reexaminar las concepciones sobre las cuales se edifica la sociedad argentina. Sin embargo, esta construcción de los ex combatientes no los transforma en “puro instinto sufriente que requiere 'dirección” (Heredia, 2013: 51; comillas en el original). Por el contrario, poseen dos rasgos que aportan a la capacidad de acción de los personajes: tienen la resistencia de la memoria (incluso a su pesar, vuelven para reclamar justicia); transforman el contexto social, posibilitan que Suki convierta sus ideas en actos.

A través de la cortesana Suki y de su fenomenología del horror de la guerra (en todos sus planos: físico, económico, social), Gambaro propone revisar los marcos sociales, históricos y políticos que hicieron (y hacen) posibles las dictaduras y las guerras. El cambio de Suki se opera de forma análoga a los “cuadros sociales” de la memoria. A la manera de Halbwachs (2004), Suki logra un aprendizaje debido a que la presencia del otro altera la *trayectoria* que ella realiza. La memoria es portada por los cuerpos otros (como el de Oscar). Esto le permite reconocer la otredad como territorio de intersubjetividad. La interacción con las víctimas de la violencia represiva (de las que ella también forma parte) le hace posible reconocer no sólo la situación de los demás, sino por sobre todo la propia.

El nombre de la pieza sugiere una clave de lectura para reorganizar la multiplicidad de sentidos que hemos presentado. Por un lado, “del sol naciente” remite a la bandera militar japonesa, utilizada en su origen por los señores del Japón feudal y vuelta a izar en la Segunda Guerra Mundial (como la pieza de Gambaro, esta insignia militar conecta guerras). Por otro, metaforiza el nacimiento a un “nuevo día” que nace en la vida de Suki., sus transformaciones – ya no atender a abusivos como Obán (152) / la renuncia a los regalos (144) y el dinero (156) / la entrega plena y desinteresada al otro (186-87)–. Simultáneamente, el sol aparece como símbolo de la razón y de la verdad, que ilumina y extingue las sombras de la dictadura y de la Guerra de Malvinas. Finalmente, reenvía a la epifanía de Suki: nace el tiempo nuevo de la memoria como “un gran compartir” (185), que trasciende los intereses del poder y la perspectiva patriarcal para iniciar una era pos-patriarcal.¹³⁵

En suma, a través de *Del sol naciente* Gambaro propone una visión crítica feminista de la

135 Observa Ana Ramos (2011): “Los modos en que las memorias estructuran una visión del mundo no serían el producto de un conocimiento inerte, sino de trayectorias de personas y grupos de personas que se encuentran en determinados momentos de sus recorridos compartiendo experiencias heredadas de sus antepasados y vividas por ellos mismos. Aquello que comparten sería, entonces, un modo de iluminar los detalles y experiencias del pasado y un campo de interlocución sobre los modos posibles de conectar, asociar y dar sentido a estas imágenes puestas en relieve” (144).

Guerra de Malvinas: si hay guerra, nacionalismo, dictadura, es fundamentalmente porque hay patriarcado, porque hay machismo. *Del sol naciente* se propone como un dispositivo teatral anamórfico para activar la memoria como trabajo, como “gran compartir”. Como Suki, que articula rebeldía y una nueva ética en su transformación, Gambaro a la par cuestiona duramente a la dictadura militar y el patriarcado, e invita en un gesto propositivo a posicionar la memoria como herramienta de intersubjetividad y reconocimiento del otro en busca de una nueva sociabilidad.

III.3. *Laureles* (1983, La Plata, Provincia de Buenos Aires), del grupo Teatro Rambla

A poco más de un año de finalizada la guerra, y aún vigente el gobierno *de facto*, el grupo independiente Teatro Rambla (La Plata, Provincia de Buenos Aires) crea *Laureles*, con texto de Mónica Greco y José Luis de las Heras. Su intención: resistir a la política de “desmalvinización” y representar el horror de la violencia en los años de la dictadura.

Laureles se estrena el 15 de octubre de 1983 en la sala de ensayo de Teatro Rambla, ubicada en Calle 2, entre 48 y 49, en la ciudad de La Plata.¹³⁶ Los dramaturgos firman el texto con seudónimos: León Forner (Greco) y José Burón (de las Heras). El contexto político y social del estreno acarrea coordenadas complejas. Si bien las elecciones estaban cerca (se realizan el 30 de octubre de 1983, a dos semanas del estreno) y se perfilaba el retorno de la democracia, la presencia de las Fuerzas Militares aún constituía una amenaza que motivaba cautela.¹³⁷

A pesar de la cercanía a los acontecimientos históricos (que podría presuponer limitaciones, tanto en el acceso a la información y las fuentes, como en una perspectiva “distanciada” para la construcción de posicionamientos más “objetivos” sobre los hechos), *Laureles* es un aporte teatral significativo a las representaciones de la guerra por la riqueza y sensibilidad de sus expresiones complejas, que anticipan muchos de los tópicos que serán luego retomados por otras dramaturgias posteriores.

136 Ficha artístico-técnica: Actores: Diego Ferrando, Marcelo Linares, Roberto Consolo, Gustavo Boggia, Adriana García, Marité Lucarena, Alejandra Rómoli, Mónica Zapatería, Sandra Argüero, Carolina Alberdi y Laura Cucchetti. Dirección: José Luis de las Heras. Vestuario: Chony de las Heras. Diseño de espacio: Carlos Zelubowski. Diseño sonoro: Benjamín Compson.

137 Incluso luego del 10 de diciembre de 1983 (cuando asume Raúl Alfonsín y técnicamente comienza la Posdictadura), se inicia en la Argentina un período de “democracia condicionada” (correspondiente a 1983-1989), en el que la persistencia de estructuras de subjetividad dictatorial era aún fuerte y desestabilizaba permanentemente las dinámicas del flamante orden constitucional recuperado (J. Dubatti, 2015: 157). Por su parte, Gustavo Radice sugiere que el uso de un seudónimo masculino daba a Greco una mayor libertad para la circulación de sus materiales (2020: 127). En posdictadura, tanto Greco como de las Heras mantienen el empleo de sus seudónimos respectivos para firmar textos dramáticos.

Por un arte transformador

De *Laureles* se conserva un texto dramático post-escénico, resultado de un proceso de composición en varias etapas (que veremos en el siguiente apartado). Se mantuvo inédito, en versión mecanografiada de 1983, con intervenciones manuscritas, hasta su reciente publicación (R. Dubatti, 2020a). En este mecanografiado las anotaciones y correcciones presentes ponen en evidencia dos procesos de trabajo solapados. Por un lado, la indagación escénica durante los ensayos. Por el otro, la labor de ajustes y revisiones posteriores al estreno. A causa de esto, el texto presenta algunos pasajes no totalmente unificados, situación que responde al carácter heteroestructurado del material.

Si bien Teatro Rambla cuenta con más de cuarenta años de trayectoria (sigue produciendo en la actualidad) en el circuito de producción independiente platense, son escasas las referencias académicas a la historia del grupo. Hay que destacar el trabajo de Gustavo Radice (2020),¹³⁸ en el que se afirma que el Taller de Teatro Rambla se fundó hacia comienzos de la década de 1970. Tras la puesta en escena de textos de otros autores (entre ellos, *Extraño juguete*, de Susana Torres Molina, y *El Señor Galíndez*, de Eduardo Pavlovsky) el grupo comienza a producir dramaturgia propia. En 1979 el grupo muda su espacio de trabajo a la sala que aún ocupa en la actualidad (calle 2 entre 48 y 49). De acuerdo con Radice, “fue el primer grupo de teatro independiente platense en contar con sala propia” (127).

En otro artículo, donde estudian el desarrollo histórico del grupo, Radice y Natalia Di Sarli (2009) observan:

La elección de sus textos –Susana Torres Molina, Eduardo Pavlovsky– marca las líneas de una de las micropoéticas que, sin ser partidistas, buscaron sus referentes dentro de los conflictos del campo de poder. En la constante preocupación por establecer un vínculo entre las prácticas sociales y el teatro, las producciones del Teatro Rambla intentaron instituir un teatro de corte político que ahondó en el conflicto del individuo y su relación con el campo de poder. (s/p)

Entre los modelos teatrales citados por el Teatro Rambla figuran Antonin Artaud, Bertolt Brecht y Erwin Piscator. Por ello, Radice y Di Sarli conectan la macropoética del grupo con una matriz “realista-expresionista” (2009: s/p). En la presentación a la reciente edición de *Laureles*, Radice marca que la obra puede ser vista “como una zona de resistencia en donde se construyen sentidos críticos / emocionales sobre la Guerra de Malvinas, [que] además plantea no solo una *historia otra* sino también expone el hecho histórico desde una visión político / ideológica que, para el período, se considera emergente” (2020: 132; énfasis del autor).

La labor de Teatro Rambla se ubica en la cartografía del teatro independiente de La Plata

138 Agradecemos a Radice habernos facilitado el texto de *Laureles*, así como el contacto con el grupo, bibliografía y documentación vinculada al estreno.

en la postdictadura. En un texto más reciente, Radice y Di Sarli (2018) establecen dos tendencias teatrales dominantes entre 1983-1986.¹³⁹ La primera apuntaba a “establecer líneas de acción que tendían a la puesta en conciencia de lo sucedido en los años de la dictadura ([los grupos] Teatro Rambla, Devenir) a partir de un teatro de denuncia de corte más explícito en su referente” (2). La segunda, en contraste, “tendió a la experimentación formal, sin descuidar lo ideológico, pero que en cuyo entramado estaba implícito lo sucedido durante la década pasada” (2). A pesar de las diferencias, “ambas vertientes apropian la incipiente libertad de expresión para potenciar los lenguajes teatrales desde la construcción de micropoéticas particulares” (2). Esto trae un giro notorio frente a la producción teatral platense de la década previa, que tendía a la homogeneidad debido a su interés sobre la metáfora, con “referentes y procedimientos [que] se desarrollaron conjuntamente en pos de 'decir lo que no se dice’” (2).

En un metatexto de 1983, inmediatamente anterior al estreno de la pieza, Teatro Rambla reflexionó explícitamente sobre la Guerra de Malvinas. José Luis de las Heras, director y coautor de *Laureles*, explica en una entrevista en *El Día* que el grupo concibe el arte escénico como hecho estético y como herramienta para incidir sobre la realidad social. En sus palabras:

Podemos pecar de pretenciosos, pero si a partir de la obra se empieza a tomar conciencia de que los chicos [de la Guerra de Malvinas] están mal y que ya están acá, con ideas claras de lo que quieren y sin olvidar el horror de todo aquello, quizás podamos revertir esa falta de gratitud de la sociedad, que pese a los vivos del retorno ya se olvidó de ellos. (...) Hacer un arte que no se agote en sí mismo o en un mero gusto estético, sino el arte transformador que busca el bien. (1983a: 6)

En ese mismo metatexto se objetiva también la compleja relación entre escena y memoria del pasado reciente: “aún resta mucho tiempo para que pueda realizarse un espectáculo teatral que compendie todo lo que fue aquello (...) Pero corríamos el riesgo de que la falta de una realización como la aquí planteada produjera un desgaste del tema. Que quedara definitivamente en el olvido” (6). Inmediatamente el director manifiesta su deseo de producir “una segunda *Laureles*” para completar la información sobre los hechos históricos (6). Afirma finalmente que su interés estuvo puesto en “los dramas humanos”, aquello sobre “lo que muy pocos inquietan” (6).

En una crítica sobre *Laureles* firmada por Eduardo Atencio, publicada el 19 de octubre de 1983 en *El Día*, se sugería el carácter polémico de la pieza debido a que “va lindando la senda del derrotismo”, así como también se destacaba el uso de una composición escénica marcada por

139 El motivo de este recorte, según Radice y Di Sarli (2018), responde a que “el período que se desarrolla a partir de 1986 es de retracción del teatro independiente hasta comenzada la década del '90. Es un período en donde asistimos a un proceso de estabilización del circuito teatral independiente platense. Durante 1986 y como consecuencia de la crisis económica, de la falta de promoción de los espectáculos, de la desaparición de salas teatrales y de la ausencia de una política cultural, el circuito de teatro independiente sufre una progresiva disolución y merma de público, quedando dicho circuito aislado a unos pocos grupos que cuentan con sala propia y amplia trayectoria” (2-3). Como resultado, “la multiplicidad de estéticas y la posibilidad de experimentación que otorgaron los comienzos de la democracia se fueron desgastando paulatinamente” (3).

“un singular realismo” (Atencio, 1983: s/d). Un mes más tarde se publica en el mismo diario un breve texto que anunciaba la continuidad de las funciones, donde se observaba que la composición del elenco estaba integrada por “participantes de distintas promociones de la institución” (*El Día*, 1983b: s/d).

Por su parte, el programa de mano del espectáculo incluía paratextos: dos imágenes documentales vinculadas a la guerra, cada una acompañada por un epígrafe que describía su contenido. En el anverso, se presentaba una foto de dos combatientes argentinos comiendo en Puerto Argentino / Stanley, con la inscripción: “Puerto Islas Malvinas [sic], 14 de abril: dos soldados Argentinos [sic] almuerzan ayer en la zona portuaria de esta ciudad”. En el reverso, se exponía a soldados británicos frente a las tumbas del cementerio de Puerto Darwin. El epígrafe, en inglés, decía:

*2/20/83: Darwin, East Falklands: This official photo released 2/20 shows British troops of the 1st Battalion The Royal Hampshire Regiment slow marching into the new military cemetery 2/19 near Darwin, East Falkland, where 221 Argentine soldiers, sailors and mailman killed in the last year's Falkland conflict have been reburied with military honors. After prayers a volley was fired over the graves and the Last Post builded.*¹⁴⁰

En el citado metatexto, anterior al estreno de *Laureles*, de las Heras hacía eco al trabajo territorial sobre la guerra llevado a cabo por el grupo en / desde la capital bonaerense:

Para La Plata, el hecho adquiere particular significación dentro del contexto de todo el país, porque precisamente muchos de los ex combatientes de Malvinas son hijos de nuestra ciudad, y algunos de ellos regaron generosamente con su sangre ese suelo insular tan caro al sentimiento nacional. (*El Día*, 1983a: 6)

En relación al trabajo y la conciencia territoriales, Teatro Rambla tomó contacto con el Centro de Ex Combatientes Islas Malvinas (CECIM) en La Plata, una de las organizaciones más visibles a lo largo de la posguerra. Por otro lado, La Plata fue una de las ciudades donde la población civil se presentó más organizada durante el conflicto. En el temprano libro *El otro frente de la guerra. Los padres de las Malvinas*, de Dalmiro Bustos (1982), se da cuenta de las maneras a través de las cuales los familiares lograron articular sus esfuerzos para ayudar y apoyar a los combatientes y sus parientes de la ciudad. La experiencia de los platenses también nutre la compilación de testimonios *Los chicos de la guerra* (1982), de Daniel Kon (publicación incluso anterior a la de Bustos), en el que se basará libremente la película homónima, de Bebe Kamin (recién estrenada en 1984). Como “León Folner” (es decir, valiéndose de su seudónimo), Mónica Greco explicaba en la misma nota de *El Día*: “Nuestros primeros contactos fueron con los soldados ex

140 “20/2/83: Darwin, Isla Soledad: Esta foto oficial, publicada el 20 de febrero, muestra tropas británicas del Primer Batallón del Regimiento Real de Hampshire el 19/2 marchando despacio hacia el nuevo cementerio militar cerca de Darwin, Isla Soledad, donde 221 soldados, marineros y correos argentinos muertos en el conflicto de Malvinas del año pasado han sido vueltos a enterrar con honores militares. Luego de las oraciones una salva fue disparada por encima de las tumbas y se interpretó el toque de retirada” (la traducción es nuestra).

combatientes del CECIM y allí fuimos a buscar esos elementos que no figuran en la crónica periodística. No queríamos estadísticas, sino sanciones, buscábamos los fantasmas de los soldados en la trinchera” (1983a: 6).

En una entrevista con Mónica Greco,¹⁴¹ se refiere a la recolección de testimonios e información para la escritura de la obra:

Recuerdo que hablamos con ex combatientes, sobre todo con uno de ellos, ex alumno del Colegio Nacional, egresado de la misma camada que el actor que interpretaba al soldado, Diego Ferrando. Inclusive muchas de esas charlas fueron grabadas. También fue de mucha ayuda un librito con todos los comunicados oficiales del ejército británico y el argentino, y un grupo de cartas originales de soldados a sus padres, cartas que nos acercaron algunas familias. Recuerdo haber trabajado con un mapa grande de las islas donde la gente del CECIM me había marcado los lugares de combate del Regimiento 7 de La Plata. Esas tres cosas estaban permanentemente al lado de la vieja Olivetti, y los cigarrillos, claro.

En relación a la consulta de los libros de Kon y Bustos (ambos publicados en 1982 y reeditados en varias ocasiones), Greco comenta en la misma entrevista que:

El libro de Bustos lo leí, lo que no sé si antes o después de terminar *Laureles*, ya que yo estuve trabajando desde mayo o junio de 1983. El señor Bustos vivía muy cerca de mi casa, y le llevé invitaciones para ver la obra, no vino pero me mando una notita diciendo que estaba en Brasil y que muchas gracias. Lo que es seguro que *Los chicos de la guerra* lo leí ya estrenada la obra. La leí después de ver la película, y me quedé bastante asombrada de las similitudes con *Laureles*, sobre todo con el uso del *flash-back*.

En otra entrevista que realicé a Greco,¹⁴² reconstruye parte del contexto en el cual se produjo el proceso creativo:

Laureles fue creada por los dos [junto a José Luis de las Heras]. Si bien los textos fueron míos, es José quien me trae la idea del tema. Yo protesté, porque siempre protesto... Y además, porque pensaba que llevar a escena una situación bélica, sobre todo en una producción independiente, se iba a ver pobre y falsa. A menos que... Y en ese “a menos que” estuvo la búsqueda de la cosa no realista un tanto onírica. (Greco, 2020: s/p)

Greco explicita también la existencia de materiales pre-escénicos sometidos en los ensayos a reelaboración de investigación escénica. Agrega:

Yo escribía las escenas, las mandaba de a poco y con ese material se ensayaba. Cuando hice el final, se armó como un rompecabezas y se reescribió para transformarlo en un libreto, con el que pudieran trabajar tanto los actores como el iluminador y el sonidista, ya que la pieza tenía muchísimas grabaciones de la época, discursos, comunicados, etc. que servían de nexos entre escenas. Ese armado también lo realizó José [de las Heras] y en la puesta hubo más cambios. (2020: s/p)

En la entrevista del 16 de marzo de 2020, Mónica Greco recuerda:

Siempre me lamentaré que no haya podido incluir tantas cosas muy ricas que me contaron, es que *Laureles* quedó muy larga... Uno de los chicos [ex combatientes], que amaba a Pappo, hizo un relato maravilloso de cómo se robó una oveja y la carneó ahí nomás en medio del campo helado con la bayoneta y se llevó los pedazos al pozo en la cima del Monte Longdon donde esperaban los compañeros.

141 Realizada el 16 de marzo de 2020 por correo electrónico. Disponible en nuestro archivo de investigación.

142 Realizada el 5 de enero de 2020 por correo electrónico. Disponible en nuestro archivo de investigación.

Como ya señalamos, luego del proceso de ensayos, Greco y de las Heras redactan un texto post-escénico definitivo, que hoy se encuentra editado (2020). En el entramado final de dicho texto, heteroestructurado por matrices de literaridad y teatralidad (J. Dubatti, 2019), está presente el aporte colectivo de todo el equipo creativo involucrado en los ensayos (y, como sucede con los textos post-escénicos, el espesor escénico de los ensayos forma parte del campo referencial del texto). La inclusión del proceso grupal otorga al texto una dimensión política, social y cultural que excede la escritura individual en la soledad del gabinete.

La guerra vista desde una trinchera

Veamos la historia de *Laureles* según se va desplegando fenomenológicamente en el fluir de la acción. El texto dramático mecanografiado¹⁴³ no plantea una división en estructura externa (actos, cuadros, escenas, etc.), pero tampoco se presenta completamente como un *continuum*. En el original se aprecian saltos de página que implícitamente marcan una organización de la intriga en unidades internas. Cada unidad se inicia en un nuevo folio y los folios en que se cierra una unidad de intriga tienden a quedar con buena parte de la página en blanco.¹⁴⁴ Según esa peculiar distribución del texto por saltos de folio, *Laureles* se divide en 16 unidades (luego incorporadas para la edición de 2020).

El inicio de cada unidad recibe una nota manuscrita en el margen superior derecho, que aporta un nombre de referencia, y sólo en algunos casos incluye el término “escena”: “Escena Presentación (comienzo)” (1), “Primera carta” (2), “Escena Soldado-Laurita (1°)” (3), etc. En adelante tomaremos dichos apuntes manuscritos para denominar cada unidad en la segmentación, entre comillas. De cada unidad caracterizaremos brevemente su función dramática, la síntesis de sus principales acciones, los principales procedimientos constructivos y la relación causal con la(s) unidad(es) anterior(es).

Unidad 1 – “Escena Presentación (comienzo)” (fs. 1-2): La acción inicia a oscuras. Una voz en *off* transmite el comunicado N° 154 de la Junta Militar, fechado el 13 de junio de 1982. Se sitúa así el inminente desenlace: las tropas británicas avanzan y es cercana la rendición argentina (producida al día siguiente).¹⁴⁵ Mientras la luz crece, va formándose la silueta de Soldado en el

143 Debido al valor que porta trabajar sobre el texto mecanografiado, todas las citas del texto dramático se harán siguiendo su numeración en folios. Utilizaremos la abreviatura “f.” para indicar la numeración correspondiente. Las bastardillas corresponden a las didascalías en el original, excepto cuando se indique.

144 Como podrá comprobarse a continuación en nuestra segmentación del texto, las unidades no superponen los folios entre sí.

145 El comunicado cifra simbólicamente la acción: anuncia el inminente sitio de Puerto Argentino, pero al mismo tiempo, minimiza la situación (claramente crítica) al afirmar que “no configura un hecho determinante del éxito o fracaso, pues depende de la concepción operativa de la defensa” (f. 1). Se incluye el documento original íntegro de la transmisión histórica, tal como se consigna en Terragno (2002: 400-401).

“ámbito escénico 1”.¹⁴⁶ Solo, aterrado, Soldado ofrece su rendición arrojando su arma. Al no recibir respuesta del enemigo, la recupera y se acomoda en “*una trinchera abandonada*” (f. 2). Con una radio (que emite música folclórica entre descargas de estática) y una manta, se acurruca y se pregunta qué estará pasando en su casa. Mientras la luz sobre Soldado se apaga, en “*otro ámbito*” (f. 2) (al que llamamos ámbito escénico 2) se enciende, en transición, “*una chica joven leyendo una carta*” (f. 2).

Unidad 2 – “1° carta” (f. 3): Ámbito escénico 2. Paty (hermana de Soldado) lee en voz alta una carta que Marcelo¹⁴⁷ envió desde Malvinas 18 de mayo. El joven describe los padecimientos en detalle: extraña su vida en La Plata (especialmente su piano) y quiere volver; no ha visto aún a los ingleses; sufre el clima y la falta de comida. Confiesa que miente a sus padres en las cartas porque “la estamos pasando mal” (f. 3). A su vez, afirma que se vive con valores sociales trastocados: “El asunto acá es el morfi, comemos cuando podemos afanar algo, no te asombres: el afano está institucionalizado, y el que es más piola en eso es el que la pasa mejor” (f. 3). Marcelo duda sobre el valor de pelear y cuenta que tiene amigos de La Plata entre sus compañeros. Pide a Paty que avise a las familias.

Unidad 3 – “Escena Soldado – Laurita (1)” (fs. 4-6): En ámbito escénico 1, la luz vuelve sobre Soldado, quien monologa “*semi dormitando*” [sic] (f. 4), asediado por el frío y el hambre. La radio pasa comunicados, publicidades y música de la Argentina, Chile, Uruguay y la BBC de Londres. El joven confronta su situación con el imaginario de películas y series de guerra (cita a Vic Morrow en *Combate*).¹⁴⁸ Aparece Amigo (que ingresa al ámbito escénico 1), “*muchachito entre nueve y diez años*” (f. 4). Se instala el cronotopo del sueño, que pronto se cruzará con el de la memoria. Soldado se “*convierte*” en niño y ambos juegan “a la guerra” en la “*casa*” del Amigo siguiendo los estereotipos tomados del cine, la televisión y la historia. Mientras se separa de Amigo, empieza a tratarlo como a una niña (Laurita): “¡Rajá, machona! ¡Andá a jugar a las muñecas...!” (f. 6). El soldado regresa a la trinchera y se oscurece la escena. Suenan “*ráfagas de ametralladoras reales*” y la luz va dejando ver a Soldado “*adormilado*” (f. 6) en la posición inicial de la unidad. Se sobresalta y oye en la radio el anuncio (en inglés) de la rendición argentina. La noticia marca un salto: ya es 14 de junio. Soldado suplica “*¡plis!*” [sic, léase *please*, “por favor”] (f. 6). La luz disminuye.

Unidad 4 – “Clase inglés” (fs. 7-8): Aparece en el ámbito escénico 2 un “*aula de secundario*” (f.

146 Desde la unidad 8, el texto separa dos espacios escénicos: un “ámbito 2” y un “ámbito del Soldado” (f. 13), que llamaremos por oposición ámbito 1. La pieza, como veremos, usa de maneras diversas ambos y de su relación despliega los cinco cronotopos de la poética: las islas en guerra, el continente/La Plata, el sueño, la memoria, la imaginación.

147 Conocemos a través de la firma de la carta el nombre del Soldado, aspecto que libera al personaje de su carácter genérico y profundiza el realismo al darle un perfil individual.

148 *Combat!* es una serie televisiva estadounidense que se emite por la cadena ABC entre 1962 y 1967. Su historia se ambienta sobre el final de la II Guerra Mundial.

7), donde se dicta la clase de inglés, primera escena escolar (habrá una segunda en la Unidad 12). La importancia de la escuela en la vida de Marcelo pone en evidencia su juventud: recién ha salido de la adolescencia. Soldado se desplaza desde el ámbito escénico 1 al 2 y “*espía' lo que fue su división*” (f. 7; comillas en el original). Juega colectivamente en forma paródica con el idioma inglés y el castellano, y participa en el *bullying* a una compañera, Marisa. Un alumno anuncia que faltó la profesora de la clase siguiente y todos celebran. Nueva transición de luz hacia las islas.

Unidad 5 – “1° Mabel – Soldado” (f. 9): La acción regresa al marco en la trinchera (ámbito escénico 1). Mientras oye la radio, Soldado mueve su cuerpo en vaivén (a la manera de una letanía): monologa sobre el frío y el hambre crecientes. En el ámbito escénico 2 se ilumina una escena enmarcada: una mujer duerme en su cama, Mabel, la “sirvienta” (f. 9) de su casa familiar. El Soldado, “*como un nene*” (f. 9), se traslada al espacio de la mujer y la despierta diciéndole que tiene hambre y frío y que quiere acostarse a dormir en la cama con ella. Mabel se opone: “Los hijos de los patronos no pueden dormir con las sirvientas” (f. 9). Tras la insistencia de Marcelo, ella accede. Al sentir el frío de los pies de Soldado Mabel se pone “*provocativa*” (f. 9). Nueva transición de luz: la cama desaparece en la oscuridad.

Unidad 6 – “Escena Patria” (f. 10): Luz sobre la trinchera (ámbito escénico 1). El Soldado monologa. Descalzo, cuenta que por culpa del frío le duele un pie y no siente el otro (con ironía sugiere que ese pie se escapó “con los demás”, f. 10). Se oye una voz en *off* que parece acontecer en la memoria del joven (cronotopo de la memoria): un discurso militar que refiere al sentido protector de la Patria, que “retempla el corazón y entibia el alma” (f. 10). Esta frase detona en Marcelo el pasaje del cronotopo de la memoria al cronotopo de la imaginación. En una zona ambigua entre los ámbitos escénicos 1 y 2, en “*una zona cercana, dentro de lo posible en un lugar más elevado*” (f. 10), aparece La Patria encarnada en una mujer vestida “*tal cual es en el recuerdo del colegio primario*” (f. 10). Mientras suenan los acordes del Himno Argentino la Patria se comporta solemne. Gradualmente, la música muta en “*un jazz lento*” (f. 10) y La Patria realiza un “*suave inicio de strip-tease*” (f. 10). El soldado, horrorizado, grita: “¡No! ¡No! ¡Así no! ¡Así no tengo que pensar en la patria!” (f. 10).

Unidad 7 – “Escena Novia” (fs. 11-12): Sin salir del ámbito escénico 1 (no se explicita transición de luz), la situación comienza *in medias res*: Marisa y Marcelo están “*abrazados forcejeando*” (f. 11). Cronotopo de las islas en guerra y cronotopo de la memoria se superponen. El “¡Así no!” del joven en el cierre de la unidad 6 “*se confunde*” (f. 11) con el “¡No! ¡No! ¡Así no!” de Marisa (f. 11). Marcelo quiere concretar un encuentro sexual con su novia porque es consciente de su inminente partida a Malvinas: “Me voy en dos días y no sé cuándo vuelvo. [...] Cuando esté allá, ¿de quién querés que me acuerde?” (f. 11). La sexualidad aparece como acto de

autoafirmación. Marisa se niega porque teme las represalias de sus padres (que encarnan la moral tradicionalista; según Cosse, 2010, la actitud de Marisa respondería al modelo de la novia que debe llegar virgen al matrimonio).¹⁴⁹ Marcelo la echa ante una nueva negativa, mientras Marisa jura escribir y mandar comida a las islas (f. 12).

Unidad 8 – “Escena Soldado – Mabel (2)” (fs. 13-14): Luz sobre la cama de Mabel (ámbito escénico 2), que duerme. Marcelo la despierta. Ella lo llama “señor” (f. 13). El joven (que dice no recordar desde cuándo ella lo trata tan formalmente) explica que quiere despedirse antes de partir a la guerra. Mabel desconfía de las intenciones del joven, que pregunta qué recuerda de la época en la que él era chico (ha pasado algo de tiempo desde la unidad 5). Mabel le ordena que se olvide de “aquella vez” (f. 13). Con rencor, le dice que mejor vaya a ver a su novia. Ante la penosa reacción de Marcelo, la criada intenta contener al Soldado, que aprovecha para besarla. En principio Mabel da lugar a esta situación. Sin embargo, cuando Marcelo le pide intimar, ella lo echa. Mientras Mabel llora, las luces bajan.

Unidad 9 – “2da carta” (15): La carta está fechada el 2 de junio. Allí Marcelo narra a Paty que ya saben que “los ingleses” llegaron. Luego describe en detalle el malestar de sus compañeros: han recibido malas noticias de Pradera del Ganso;¹⁵⁰ se han acostumbrado a los bombardeos nocturnos; circulan muchos rumores (sobre los gurkas, entre otros); resulta imposible no pensar en las consecuencias de la batalla. El Soldado luego informa sobre sus amigos de La Plata: resiste gracias al ánimo de El Negro, pero sospechan Sebastián cayó en un patrullaje de reconocimiento. El joven revela serias dudas de volver y pide que la batalla pase pronto, “siempre y cuando no me quede solo” (f. 15). Insiste en no avisar a sus padres.

Unidad 10 – “Escena Padres” (fs. 16-17): Luz sobre trinchera (ámbito escénico 1). Marcelo sigue su letanía. Aparecen “los padres” a través de voces en *off* (el texto dramático propone reforzar estas voces con algún “símbolo o muñeco”, f. 16). El Padre exige a Marcelo que vaya a estudiar. El joven expresa su deseo de vivir de la música, pero es acusado de vago. La Madre le ruega que haga caso a sus superiores. Marcelo pide volver a casa, pero la Madre le recuerda que tiene un deber que cumplir. Mientras las voces se alejan, el Padre afirma que están orgullosos. Ya en soledad, Marcelo inquiere “¿Por qué ahora tengo que ser un hombre?” (f. 17) y se dispone a

149 Según Cosse, la modernización de los hábitos sexuales en la pareja producida en los años sesenta y principios de los setenta sufre un marcado retroceso en el contexto de la dictadura. *Laureles* muestra en Marisa el efecto represivo de la mentalidad tradicionalista sobre los jóvenes. Cuando Marcelo argumenta “¡Soy normal!” (f. 12), le está oponiendo a la concepción tradicionalista otra forma (alternativa) de pensar los hábitos sexuales y la relación de pareja. El “no” de Marisa marca para Marcelo una doble frustración: la no concreción de su deseo amoroso y, al mismo tiempo, la percepción de la fuerza represiva de los adultos. Contra lo esperado (que la relación amorosa se constituya en territorio micropolítico, alternativo a la macropolítica dominante), Marisa reproduce la macropolítica.

150 Las tropas británicas hacen “cabeza de playa” en Bahía San Carlos durante la madrugada del 21 de mayo de 1982. Su objetivo era avanzar hacia el este, en dirección a Puerto Argentino. Debido a esto, uno de los primeros combates ocurre en Pradera del Ganso (27-29 de mayo), una de las batallas más cruentas de la guerra.

preparar sus últimas palabras. Sin embargo, solo se le ocurren frases célebres (“Viva la Patria, aunque yo muera” y “Adios, Patria mía”, f. 17). Buscando inspiración, se percata de que si muere solo nadie lo oirá. Desesperado, “*delira*” (f. 17).

Unidad 11 – “Escena Todos” (fs. 18-19): Ámbito escénico 2. Aparece Marisa, que pregunta a Marcelo si sigue enojado (eco de la unidad 7). Gradualmente entran amigos, que rumorean que Marisa se está viendo con alguien. Aparecen “*los símbolos de los padres*” (f. 17) y alardean sobre el aspecto de Marcelo en uniforme. Mabel ofrece algo de beber, pero la Madre prohíbe que Soldado tome. Mabel insiste, pero la Madre le reta. Los amigos afirman que Marcelo ya era indisciplinado en la escuela. Marisa pregunta si quieren saber “lo que quiso hacerme a mí” (f. 19) y los demás “*se reúnen secreteamo entre risas*” (f. 19) alrededor de ella. Los padres se suman a las risas y Mabel mira “*desconsolada*” (f. 19). Marcelo se enoja y echa a todos al grito de “¡muéranse todos!” (f. 19).¹⁵¹ La luz baja entre sonidos de bombas y aviones rasantes. En apagón, el Soldado grita.

Unidad 12 – “Escena División – Literatura -1-” (fs. 20-24): El ámbito escénico 2 vuelve a iluminarse, ahora es “*un aula de secundario*” (f. 20). Los alumnos leen un texto de Dalton Trumbo,¹⁵² donde discute “la Independencia y la libertad y la Democracia y la Patria y el Honor” (f. 21). La Profesora abre el debate y un alumno afirma que la defensa de la Patria justifica una guerra. Soldado entra al salón, pero nadie parece verle. Otro alumno diferencia entre *querer* y *tener que* ir a la guerra (distinción que Marcelo apoya). El debate sube en intensidad, pero se interrumpe cuando Paty entra y avisa a la Profesora que dos hombres la buscan, y que uno está armado. La docente deja sus libros a los alumnos y sale. Soldado grita: “¿Es que no se dan cuenta...?” (f. 23). Los adolescentes comentan que la Profesora les daba textos raros y uno acota que su hermano enterró sus libros de la facultad. Los alumnos quedan paralizados ante los gritos de la docente, que se alejan poco a poco. La luz baja y el Soldado regresa a la trinchera murmurando: “Yo sé que no vuelve” (f. 24) y “la van a matar” (f. 24).

Unidad 13 – “Escena Soldado – Laurita (catequesis)” (fs. 25-26): Ámbito escénico 1. Marcelo intenta hacer ejercicio para mantener el calor pero apenas logra moverse. Aparece Laurita, quien va a dar la Primer Comunión, por lo que repite la lección: “El primero 'No matarás'. El primero 'No matarás'” (f. 24). Soldado hace mofa de ella por la cara que pone al concentrarse, pero Laurita cuenta que la profesora les dijo que podían “levitar” si rezaban bien (f. 25). Ella sale y

151 Cabe destacar que el texto dramático no explicita la salida de Mabel. Esta omisión puede implicar que Marcelo no le grita a ella, ya que solo “*los símbolos del Padre y la Madre y los amigos*” salen (f. 19).

152 Dalton Trumbo (1905-1976) fue un novelista, guionista y director de cine. Formó parte del *Hollywood Ten*, grupo de trabajadores del cine perseguido por el macarthismo. Trumbo fue obligado a declarar ante el Comité de Actividades Antiestadounidenses en 1947, pero se negó, por lo que tuvo que firmar trabajos posteriores con seudónimos. En 1956 recibe un Oscar (como Robert Rich) por “Mejor Historia” de *The Brave One* (su nombre es restituido en 1975).

Soldado repite el Primer Mandamiento. Acto seguido recuerda su vida cotidiana en La Plata, así como un concierto al que quería ir con sus amigos. Se escucha el “*sonido de un recital*” (f. 26), pero la música baja gradualmente y queda únicamente un piano.

Unidad 14 – “Paty – Soldado (música)” (fs. 27-28): Marcelo se acerca a Paty, que está tocando (ámbito escénico 2). Marcelo pide su turno para tocar, pero Paty le contesta: “No... Vos no estás acá” (f. 27). Ante la sorpresa de su hermano, Paty aclara: “Vos todavía estás en la cama durmiendo” (f. 27). Marcelo se sienta a tocar, pero interrumpe la música para confesar que siempre sintió un impulso de escribir “algo que hable de mí” (f. 28). Luego agrega: “Tuve tan poco tiempo... Nunca pude terminar una canción” (f. 28). Vuelve a tocar, ahora inspirado, pero “*el sonido del viento empieza a entrar de a poco hasta tornarse audible para el soldado, que empieza a ponerse tenso y a equivocarse hasta que la melodía se torna violentamente disonante*” (f. 28). Marcelo afirma que debe “volver”. Mientras se aleja “*en forma casi fantasmal*” (f. 28) pide a Paty que termine su canción, que “no olvide” (concluirla) (f. 28).

Unidad 15 – “3ra carta” (fs. 29-30): Desde el ámbito escénico 1, el soldado lee una carta fechada el 20 de junio, su “última carta” (f. 29). Allí rememora la primavera en La Plata, así como diferentes aprendizajes y detalles que marcaron su corta vida. Acto seguido, pide a Paty que no lo olvide y que no lo busque en el cielo, porque “estaré acá pudriéndome boca abajo” (f. 29). Marcelo anuncia que la carta quedará junto a su cuerpo y clama: “Qué me hicieron... Me sacaron todo y no me dejaron un pedacito de nada” (f. 29). Marcelo desea ser recordado: “Sé que no hice cosas importantes, pero si pudiera las haría, yo quiero hacerlas” (f. 30). El joven monta en ira: “ojalá se mueran todos” (f. 30).

Unidad 16 – “Escena final” (fs. 31-33): Ámbito escénico 1. Amanece. Marcelo piensa en comida y fantasea con ser capturado por el enemigo para recibir el trato de prisionero de guerra. El joven intenta levantarse, pero cae al suelo. Intenta darse tranquilidad: en una guerra “los soldados mueren de un tiro. Una granada... De frío no... Alguien me tiene que encontrar... Alguien de mi Compañía se tiene que acordar que estoy acá” (f. 31). Un ruido lo pone alerta. Aparece una figura femenina en las sombras. Se oye “*un sonido muy agradable*” (f. 31) y Marcelo le habla a la figura como si fuera su “Mamy” (sic) (f. 31). Marcelo describe las sensaciones placenteras que recuerda del vientre materno y pide “nacer de nuevo” (f. 32). También pide ayuda para prepararse para la escuela, ya que interpreta a un granadero en el acto del Día de la Bandera (20 de junio). Trata de entonar el “Himno a la Bandera”, pero las palabras se confunden. El sonido cambia y la figura resulta ser La Patria, que “*lleva en uno de sus brazos una rama de laureles y de la otra mano arrastrando por el piso un manto negro*” (32). Él la reconoce, mientras ella deja el manto en el piso y empieza a danzar. Marcelo grita desesperado, pero “*La Patria sigue en lo suyo, la danza si bien la hace para el soldado, en ella habrá indiferencia por su dolor, burla y*

maldad. El soldado la observa hipnotizado, la danza en determinado momento se vuelve provocativa” (fs. 32-33). Marcelo le pide medida y empieza a sonar “*una marcha característica inglesa*” (f. 33). El joven le grita a La Patria que huya, pero ella le coloca el manto negro alrededor del cuello y lanza su gorro frigio. El joven suplica: “No... No te vayas... Con ellos no” (f. 33). La Patria se quita la túnica y se retira por donde viene la música. Marcelo pide “no me dejes sólo” (f. 33), pero su voz es ahogada por la música inglesa. El joven se cubre con el manto negro y “*se escucha el sonido del viento cada vez más fuerte, introduciéndose las notas aisladas de un piano*” (f. 33).

Radice y Di Sarli (2009) definen la poética de Teatro Rambla como “realista-expresionista” (1). Efectivamente, *Laureles* responde a estas matrices. Sin embargo, es necesario examinar de qué modo se articulan. Para nuestro análisis consideramos que la pieza toma el realismo crítico como punto de partida, pero lo *amplia* (J. Dubatti, 2009) a través de su combinación y yuxtaposición con procedimientos expresionistas y teatralistas. Al hacer esto se ofrece una mirada crítica atravesada por las fricciones que generan el choque entre los recursos de índole realista y anti-realista.

La obra de Teatro Rambla toma el realismo crítico¹⁵³ como base para la constitución de su poética. El realismo crítico compone la pantalla de fondo sobre la que se van a proyectar las diversas objetivaciones expresionistas de Marcelo. En este sentido, seguimos a Ana Laura Lusnich, que afirma que esta poética “implica la búsqueda de la transparencia que se sustenta en la demarcación de una estructura dramática coherente destinada a probar una tesis social de contenido ético, a través de la resemantización de procedimientos teatralistas” (2001: 342).¹⁵⁴

Este realismo actúa en varios niveles. En principio delinea una ilusión de contigüidad entre escena y vida cotidiana. A través de este marco, Teatro Rambla piensa la guerra desde la territorialidad de La Plata. Debido a que el espectáculo se hallaba dirigido a un público principalmente radicado en la misma ciudad que se describe, las copiosas referencias que Marcelo hace durante la pieza se tornan conexiones concretas, fácilmente reconocibles, que aproximan el universo poético de la escena a la vida cotidiana del espectador.

153 Denomino realismo crítico a aquellas poéticas que, a través de una isotopía de corte realista, montan una lectura crítica del contexto social en el que se enuncia, generalmente a través de una tesis social. Cabe observar que tal isotopía realista puede basarse sobre la ilusión de contigüidad entre vida cotidiana y escena (como ocurre en el teatro de Roberto “Tito” Cossa) o a través del trabajo convencionalizado de la escena (como ocurre en la producción de Bertolt Brecht, y como veremos que ocurre en *Laureles*).

154 Si tomamos a la unidad 2 como ejemplo, la presencia de Paty leyendo puede ser pensada de al menos tres modos: pura objetivación escénica de la imaginación de Soldado (recurso expresionista, mera proyección del joven); escena realista, que actualiza el momento “real” en que Paty efectivamente recibe y lee la carta en La Plata (por lo tanto sin vinculación directa con la Unidad 1); híbrido entre expresionismo y realismo, donde simultáneamente vemos lo imaginado por Marcelo y una situación que acontece en la realidad de la historia. Por fuera de cómo sea entendido el enlace causal con la unidad 1 (recurso expresionista, realista o cruce de ambos), la representación interna se marca escénicamente con recursos del realismo crítico.

Simultáneamente, el realismo configura un campo referencial atento al cruce de datos fácticos e imaginarios de la guerra. Observa Radice (2020) que *Laureles*

visibiliza la guerra de Malvinas a partir de la reconstrucción de este hecho histórico utilizando documentos de archivo, por un lado afectivos como son las cartas personales de soldados a sus familiares o afectos cercanos; fotografías de ex combatientes; etc., y por otro lado la utilización de archivos radiofónicos, rescatando los comunicados oficiales de la junta militar; o notas de diarios, entre otros documentos (130).

Así se establece un consistente entramado que dota de detalles y de veracidad al universo poético de la obra y que a su vez impulsa al espectador a leer desde su experiencia singular de la (pos) guerra lo que acontece en escena. Esto se complementa con el uso de numerosos topics que reenvían a los imaginarios de la Guerra de Malvinas (volveré sobre ello).

Como vimos con Lusnich, *Laureles* porta una tesis social de contenido ético. A través de este procedimiento se busca producir una reflexión acerca de cómo la guerra es posible debido a que la sociedad argentina da la espalda (y continúa luego de la batalla) a una generación de jóvenes atrapados en una serie de circunstancias trágicas, violentas. Como hemos visto en uno de los metatextos (*El Día*, 1983a), esta tesis impone un cambio social al exigir nuevas miradas sobre el pasado reciente y del presente de la representación.

El carácter *crítico* del realismo de *Laureles* se expande mediante la combinación con procedimientos expresionistas y teatralistas que se resisten al carácter realista de la acción, lo amplían. El expresionismo es una “poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva” (J. Dubatti, 2008: 1). Greco y de las Heras recurren a la variante de expresionismo de personaje, montado a partir del trabajo en un espacio total complejo, la variación del drama de estaciones, el expresionismo metafísico y la presencia de personajes alegóricos.

A través de esta objetivación se hacen presentes diferentes instancias mentales de Soldado / Marcelo: recuerdos –el secundario, su relación con Marisa (unidad 7) y Mabel (unidades 5 y 8)–, fantasías –el *striptease* de la Patria (unidad 9)– e incluso estados de delirio – los padres (unidad 10), los amigos que secretean sobre Marisa y el joven (unidad 11)–. La fluidez de estos cambios se potencia mediante el uso de una escena casi vacía, dividida a través del trabajo convencionalizado del espacio (que marca dos ámbitos escénicos) y del uso de la luz. Así, se enriquece el juego simultáneo sobre diversos cronotopos (las islas en guerra, el continente/La Plata, el sueño, la memoria, la imaginación) y el despliegue de transiciones rápidas. Como resultado, Teatro Rambla trabaja sobre un “espacio total complejo, caracterizado por la convergencia de lo diverso y lo contradictorio, que permite la coincidencia de lo externo y lo interno, de lo real y lo simbólico, con amplia fluidez entre sus límites” (Tossi, 2015: 21) que

caracteriza a la poética canónica del expresionismo.

Esto se aprecia a su vez en la singular estructura de *Laureles*, suerte de variación sobre el drama de estaciones. La sucesión de unidades ofrece un recorrido por diferentes ámbitos sociales que reportan algunos de los rasgos típicos de la vida de un joven de clase media durante la guerra (como la música y la sexualidad). Sin embargo, las unidades no presentan una progresión causal ordenada sino que se desplazan a través de los saltos y las asociaciones de un Marcelo afectado emocional y físicamente por la excepcionalidad de la guerra.

La pieza también introduce un personaje alegórico: la Patria. Su simple presencia refuerza el carácter crítico de la obra, especialmente al escenificar la tesis social a través de la interacción directa con el protagonista, al tiempo que profundiza la compleja relación entre el joven y el universo femenino. A través de este personaje, se enfatiza la tensión entre realismo y anti-realismo que atraviesa a la poética, especialmente si consideramos que la alegoría se construye sobre la redundancia (Oliveras, 2007), en oposición a la presunta “transparencia” (Lusnich, 2001: 342) del realismo.

Debido a que el expresionismo se monta sobre la base del realismo crítico, las objetivaciones de la subjetividad de Marcelo cobran peso histórico. El espectador no puede concebir tales objetivaciones simplemente como invención de los autores en tanto fundan una isotopía realista con un régimen ontológico singular: Marcelo no es necesariamente una persona real, pero sus experiencias son parte de un contexto real, cercano y palpable para el espectador. La labor del espectador se vuelve crucial. No solo debe reconocer la tesis de la pieza sino que es menester que la contraste contra su régimen de experiencia cotidiana, con el fin de efectuar un cambio radical en sus relaciones políticas, culturales y sociales.

El género epistolar también establece un nexo particular entre realismo y expresionismo. La carta actualiza dos situaciones de enunciación, escritura y lectura. Así las impresiones de Marcelo sobre la guerra se proyectan hacia afuera y el espectador es, simultáneamente, informado e involucrado a partir del contenido, especialmente al pedir que no se cuenten algunas cosas a sus padres. Finalmente, la carta actúa también como documento dotado de materialidad aurática, lo que la transforma en una revelación de la guerra (Dornheim, 1985: 101-114).

El género epistolar también multiplica, da voz a los sobrevivientes, pero también a los caídos (recurso de prosopopeya). Esto es especialmente sugestivo en la unidad 14, cuando Marcelo afirma que guarda su última carta con el objetivo de que la encuentren con su cuerpo. De este modo, la carta aparece como una manifestación que trasciende el tiempo y el espacio, y que incluso desafía las barreras de la vida y la muerte. La carta junto al cuerpo del joven es la posibilidad de consignar y exteriorizar esas últimas palabras que nadie pudo escuchar. La carta documenta entonces el límite, el umbral de la experiencia cúlmine de la guerra.

El trabajo sobre un espacio total complejo del expresionismo funciona a su vez como enlace con el teatralismo. El carácter autorreflexivo del teatralismo guía diversos pasajes de *Laureles*. Véase, por ejemplo, la escena en la que Marcelo juega con Amigo y este le recrimina las incongruencias de un San Martín peleando contra alemanes y japoneses con escopeta de plástico. Simultáneamente, el humor, aunque esporádico, impone distancia frente a la severidad de la guerra y del nacionalismo (como ocurre durante el *strip-tease* de la Patria). Por último, la luz es privilegiada como vehículo para pautar los diversos “ámbitos”, zonas que se transforman de manera inmediata y convencionalizada, de acuerdo a las necesidades dramáticas.

El monólogo también se emplea como medio para dinamizar las relaciones entre realismo, expresionismo y teatralismo. Su carácter anti-realista se justifica dramáticamente a través del marco realista de la pieza. Esta fricción simultáneamente muestra y oculta el trabajo convencionalizado sobre los recursos escénicos, permitiendo que el joven provea de información al espectador a través de diversos interlocutores, algunos realistas –Paty, su pie izquierdo– y otros no-realistas –“*el símbolo de los padres*” (f. 17).

Por último, deseo atender la construcción de los personajes. A excepción de la Patria, los personajes son simultáneamente individuos y arquetipos de diferentes estratos sociales. Esto no es solo relevante en Marcelo (que representa una serie de rasgos compartidos por el ex combatiente en tanto joven): la presencia de La Patria (como personaje alegórico) y la denominación de la mayor parte de los personajes de acuerdo a los roles que cumplen (“Novia”, “Amigo”, “Alumno”, etc.) potencian la sensación de estar ante indicios indispensables para una comprensión pertinente de la tesis presentada por el texto dramático.

La guerra cotidiana en imágenes

Como herramienta teórico-metodológica, el análisis de los topics ofrece un medio valioso para examinar de qué manera *Laureles* echa una mirada crítica sobre los imaginarios sociales de la Guerra de Malvinas a poco más de un año de la rendición. Como veremos, se despliega un panorama nutrido, efecto que realza el carácter anticipatorio de la presente pieza: muchos de sus topics luego formarán parte habitual de los imaginarios sociales de la guerra.

1. la guerra como ámbito de valores trastocados: o la guerra como territorio en el que los principios de la vida cotidiana se invierten. Así, resuenan las afirmaciones sobre “el afano” de la unidad 2 (f. 3). Esto se arraiga en la experiencia de muchos conscriptos durante la Guerra de Malvinas, donde era correcto matar al enemigo para sobrevivir pero, al mismo tiempo, robar comida con el fin de subsistir implicaba un crimen especialmente grave (Niebieskikwiat, 2012). Si bien la muerte es parte de toda guerra, aquí ocupa un lugar relevante a causa de las dificultades que experimentan los conscriptos (es decir, civiles) para reincorporarse a la vida

cotidiana (Lorenz, 2012), idea que como afirma de las Heras, se buscaba reflejar.

2. *el soldado como indigente*: representa al soldado como figura desamparada, ya sea a nivel social y/o institucional, empujado a la batalla con los mínimos recursos materiales de subsistencia. En *Laureles* se manifiesta a través del progresivo desgaste que sufre Marcelo, que comienza por refugiarse en “*una trinchera abandonada*” (f. 2) para terminar siendo un “*deshecho humano*” (f. 32). Este *topic* se nutre de varias de experiencias de la guerra (el clima hostil, la falta de recambio de indumentaria, la alimentación defectuosa, la sensación de vacío de las islas, entre otras) y de la posguerra (muchos ex combatientes deben mendigar en espacios públicos a causa de la dificultad para conseguir trabajo, según Lorenz, 2012).

3. *el clima hostil*: asociado al clima malvinense, que posee condiciones cambiantes que, en ocasiones, pueden ser extremas. En *Laureles* se presenta a través del frío y del viento. El primero aparece a lo largo de varias unidades. El segundo puntúa momentos de profundo displacer de Marcelo, especialmente en la unidad 14 (donde distrae al joven mientras toca el piano). Este *topic* comparte raíces con la imagen del soldado a la intemperie, ya que ambos refieren a las condiciones extremas que sufren muchos conscriptos durante el combate (Kon, 1982) y en muchas ocasiones sugieren de manera implícita la falta de equipamiento adecuado para el combate (Forti, 2014), como ocurre con los borceguíes de Marcelo.

4. *el soldado como chivo expiatorio*: responde a la situación de transferencia de responsabilidad (Girard, 2002) que sufren los combatientes por parte de civiles y/o superiores.¹⁵⁵ *Laureles* articula este *topic* desde los miedos de Marcelo. En las unidades 10 y 11, el joven sufre el temor no solo de no ser reconocido por sus esfuerzos, sino incluso reprendido. Esto se asocia al temor de muchos ex combatientes de Malvinas, que temían regresar al continente para ser agredidos por la población en tanto “responsables” de la derrota (Ministerio de Educación de la Nación, 2009: 45).

5. *el soldado como adulto en potencia*: ofrece la idea de los conscriptos como jóvenes en tanto no-adultos, es decir, figuras que aún no han desarrollado su vida civil. Esto se evidencia en la unidad 14, cuando Marcelo dice a su hermana “tuve tan poco tiempo... Nunca pude terminar una canción” (f. 28). También se manifiesta al final de la unidad 15, cuando el joven afirma “sé que no hice cosas importantes, pero si pudiera las haría, yo quiero hacerlas” (f. 30). Esta imagen responde a la juventud de buen número de los conscriptos, que tenían entre 18 y 20 años

155 René Girard (2002) define al chivo expiatorio como transferencia de culpabilidad a través de “la ilusión unánime de una víctima culpable, producida por un contagio mimético, por la influencia espontánea que los miembros de una misma comunidad ejercen los unos sobre los otros” (12).

(Ministerio de Educación de la Nación, 2009: 16).¹⁵⁶ Se une a su vez con el siguiente *topic* en tanto representan al “joven” como nuevo sector social que reclama una identidad propia.

6. *el joven músico*: sintetiza la idea del joven-artista como portador de una lógica diferente a la de generaciones previas, tanto en relación a los valores de la guerra como a la concepción de la adultez, típicamente confrontado con el padre. En *Laureles* aparece a través de la relación de Marcelo con su piano (unidades 2 y 14), pero también por el rechazo del Padre a que el Soldado se dedique a la música (unidad 10). Nuevamente, se asocia con el bajo promedio de edad de los conscriptos, así como hace referencia a la “juventud” en tanto sector social en auge que busca su medio de expresión tras años de censura y represión (Ferrari, 2013).

7. *la figura paterna como mandato social*: responde a la estructura fuertemente vertical en la coyuntura de la guerra, con el padre como condensación de las imposiciones sociales. Esto se aprecia con nitidez en las unidades 10 y 11, donde el Padre ordena a Marcelo que estudie y luego que vaya a combatir. De manera significativa, la Madre de Marcelo también manifiesta que el joven debe obedecer a sus superiores y cumplir con *su* deber. Se vincula con Malvinas a través de la situación de muchos jóvenes, que se ven presionados a “cumplir” con lo que se esperaba de ellos o a “sentar cabeza”. Si bien suele portar una carga negativa en tanto introyección de los valores nacionalistas de la guerra, en este caso los padres parecen responder más bien a valores tradicionalistas (como los observados por Cosse, 2010).

8. *la madre como figura protectora*: suele ser incluido como contrapunto de la figura paterna, en tanto evoca la noción de la madre como figura de contención. Si bien en *Laureles* la Madre de Marcelo no apoya esta imagen, durante la escena 16 el Soldado hace referencia a las sensaciones de placer de la vida en la matriz, contenido y protegido por la madre.

9. *la Patria entregada*: la Nación como ente abstracto cuyos intereses colectivos son defraudados en beneficio de deseos particulares (y por tanto mezquinos). A través de la representación alegórica de la Patria, *Laureles* muestra una Nación que se rinde (efecto potenciado por el carácter sexualizado del personaje, apreciable en sus dos apariciones, unidades 9 y 16). Vista a través de Marcelo, esta imagen hace eco de la vivencia de un buen grupo de soldados que recibe la noticia de la rendición pero que sienten la obligación de seguir resistiendo (Kasanzew, 2019). Si bien se articula sobre una concepción nacionalista (la Nación como ente natural, portador de una ineludible voluntad de “grandeza”; Palti, 2006), su signo es invertido por el gesto de entrega *voluntaria* de La Patria, que denota la frustración de Marcelo, abandonado literalmente y metafóricamente por la Nación.

156 Esta imagen comparte rasgos con el *topic* de los “chicos de la guerra” (de acuerdo al título del libro de Kon, 1982, como a la película de 1984). Sin embargo, consideramos que Marcelo presenta un grado de conciencia de los hechos que no responde a una mirada condescendiente por parte de los autores de la obra.

10. *El pozo de zorro como tumba abierta*: o como ámbito que se abre para dar voz a la experiencia de vida de los soldados, hayan caído o sobrevivido. En este caso, la trinchera¹⁵⁷ es el espacio que Marcelo toma al comienzo de la pieza y desde donde se proyectan sus objetivaciones. El joven cada tanto “sale”, pero siempre regresa (como se aclara en las unidades 14, 15 y 16). Esto da un estatuto ambiguo a Marcelo. La pieza no explicita si está vivo o ha caído durante la batalla. No obstante, su experiencia es narrable porque (más allá de su condición) ha salido de la tierra para ofrecer sus experiencias vida / muerte (Panizo, 2019).

11. *las cartas como documento*: o la carta como epifanía. Aparece en tres unidades (2, 9 y 15) y coloca ante el espectador de forma directa las experiencias de Marcelo y sus compañeros. Este *topic* responde a la importancia que muchos combatientes daban a la escritura y a la lectura como medio para sobrellevar la tensión constante de la espera.

La voz como camino a la memoria

Laureles, construida desde una base de realismo crítico, expone una lectura ética del mundo social que busca ser demostrada. Como he anticipado, esta responde a la guerra como el resultado de una serie de distancias insalvables (de allí su carácter trágico) entre el grueso general de la sociedad argentina (los padres, los amigos, la novia; todos aquellos que no perciben la violencia de la guerra) y una generación de jóvenes que se encuentran en una situación que los excede. La atención se pone entonces sobre las acciones y reacciones de la sociedad argentina en el pasado (y en el presente de la concretización en la escena) en relación a este grupo social que vive la guerra en carne propia.

Si bien la tesis se expone de forma nítida, *Laureles* también deja zonas de ambigüedad. A lo largo de la pieza, el espectador no logra precisar con exactitud qué ocurre con Marcelo: ¿Está vivo? ¿Se ha replegado y se ha perdido? ¿Ha caído en combate? Si efectivamente está vivo, las tropas británicas que se acercan, ¿lo harán prisionero? ¿Lo ejecutarán? Estas dudas se apoyan sobre el uso de ámbitos escénicos, que trae un doble efecto, de movilidad y de inmovilidad: el Soldado recorre varios espacios y tiempos, pero lo hace siempre desde la trinchera. Esto sugiere (pero no determina) que Marcelo ha caído mientras se replegaba y por ello no deja su trinchera (de allí también la gradual inmovilidad del joven).

La ambigüedad se inserta a su vez entre los recursos realistas (realismo crítico, ilusión de contigüidad, documentos históricos, *topics*) y anti-realistas (expresionismo de personaje, expresionismo metafísico, teatralismo). La tensión persistente entre lo real (los datos fácticos, la experiencia de los combatientes, la presencia de la vida cotidiana de los jóvenes de la época, las

157 Si bien muchas veces se emplean como sinónimos, la trinchera y el pozo de zorro tienen características y usos diferentes. Como diferencia más notoria, la trinchera no cuenta con cobertura superior ni busca ser disimulada.

referencias a La Plata) y lo irreal de la guerra (los valores trastocados, la violencia constante, la vida en pozo de zorro y, especialmente, la capacidad de *acostumbrarse*) apunta a que el espectador tome conciencia de las condiciones en las que pelearon los soldados. Se marca así una relación de causalidad entre pasado y presente, pero también un acto de empatía: si los ex combatientes (hoy) se hallan así, es por lo que han vivido.

A través de esta combinación entre una tesis y la presencia de zonas de ambigüedad, así como el cruce de cronotopos diversos que se solapan y se yuxtaponen, Teatro Rambla construye un dispositivo escénico vivo, una máquina de memoria que reclama un espectador activo, atento a desplegar y organizar las tensiones (no siempre totalmente resueltas) entre las diferentes coordenadas y los diversos recursos. Así, el espectador es empujado a seguir las acciones, a intentar localizarlas, de modo tal que no se pierda de vista el recorrido por el que Teatro Rambla propone atravesar.

Esto se logra a través de un trabajo escénico complejo y riguroso, que imbrica imágenes y procedimientos. Así ocurre con el viento, motivo recurrente en la obra. Se lo oye en numerosas unidades, siempre unido al cronotopo de las islas, y porta una multiplicidad de sentidos. Tomemos dos. Por un lado, opera como metáfora del abandono (en tanto síntesis del vacío y de la soledad en las islas) y del silencio del olvido (que lo aleja de su hermana). Por otro, es posible insertarlo dentro del marco realista de la pieza sobre el que se proyectan las objetivaciones expresionistas. De acuerdo a cómo interprete su estatuto, la semántica cambia. Y como la pieza rechaza clausurar el sentido, el espectador solo puede multiplicar su trabajo.

Mediante el trabajo que despliega un archivo no normalizado (Radice, 2020: 132), construido con documentos de índole diversa, *Laureles* busca de forma deliberada atacar esas tensiones dramáticas no resueltas (que a su vez nucleas contradicciones sociales que hallan los autores) y no titubea en ver la guerra desde un doble carácter “patético”: como sufrimiento y como sinsentido. En este aspecto, y en consonancia con el polémico “derrotismo” que señala Atencio (1983), la obra puede insertarse dentro del corpus de “lamento” que proponían Blanco, Imperatore y Kohan (1993), en tanto el acento se halla sobre los aspectos negativos de la guerra y ofrece una mirada sobre la historia no oficial. En concordancia con estos tres autores, en *Laureles* el enemigo no es necesariamente el ejército británico. Por el contrario, la mirada está sobre una sociedad argentina que coparticipa de los hechos, por deseo u omisión.

Uno de los ejes clave de esta crítica es la concepción nacionalista de la guerra. En este aspecto, es reveladora la puesta en abismo de la unidad 12. Allí la Profesora lee un texto de Trumbo (figura recordada por su valentía ante la represión, nada menos) que evalúa los valores morales de la guerra y el nacionalismo. Los alumnos analizan un pasaje leído escénicamente y realizan una actividad crítica análoga a la que se pide al espectador como intérprete de los

hechos (ficticios y no ficticios) mostrados. Uno de los alumnos resume la mirada de Marcelo (apoyada explícitamente por el soldado en escena): no es lo mismo *querer* ir a la guerra a defender esos valores morales, que *ser obligado*. El problema radica entonces en cómo esos valores morales se imponen de forma asimétrica, verticalista, desde la sociedad (que vive una experiencia vicaria, como los Padres de Marcelo) hacia los soldados.

La imposición subraya el sinsentido trágico de la guerra, potenciado por la premura con la que los jóvenes deben crecer. Sin embargo, arte y memoria son la contracara de la asimetría y del olvido. En la unidad 14, Marcelo explicita su deseo de componer, pero el viento interrumpe el acto de crear. Marcelo pide a Paty que termine su canción y que “no se olvide nunca” (f. 28). En la unidad 15, el Soldado teme que va a morir, pero le gustaría “estar en la boca de ustedes para siempre” (f. 29). Se establece así la conexión entre habla, creación y memoria. Leído en este cruce, el arte (como Teatro Rambla busca con su teatro) deviene en zona de memoria, en caja de resonancia para los silenciados. Hablar / dar voz / escuchar es activar esa caja, activar la memoria ya no como archivo estático sino como trabajo.

Finalmente, el título de la pieza condensa simbólicamente la crítica de la guerra hecha por Teatro Rambla. En la unidad final la Patria lleva una rama de laureles y realiza un brevísimo ritual de reconocimiento al heroísmo del joven. Sin embargo, el homenaje se anula por la frialdad de los gestos y la inmediatez con que la Patria coloca el manto negro alrededor del cuello de Marcelo. Los “laureles” devienen entonces una síntesis irónica sobre los hechos: no hay heroísmo posible cuando aquellos que impulsaron y apoyaron la guerra (aunque sea a través de pequeños gestos cotidianos) permiten que los esfuerzos de los conscriptos devengan inútiles, tapados por un manto de muerte y olvido.

La Patria, en tanto personaje alegórico, introduce el *topic* que hemos llamado de la Patria entregada. Sin embargo, incluye un doble aspecto, en tanto se entrega por voluntad propia. Tal situación marca el trazo final a la tesis de la pieza. Si hasta entonces la Patria (como suma de actores sociales) había abandonado al joven de forma metafórica, ahora lo hace de forma literal. Si la Patria es concebida como ente natural, dotado de voluntad propia (visión arraigada aún hoy), el rechazo al Soldado se torna aún más cruel, ya que escenifica a esa Nación que prescinde de los jóvenes. Esto dota a la denuncia de Teatro Rambla de una fuerza inusitada para un período donde la democracia es inminente pero todavía enigmática.

En base a todo lo observado, Teatro Rambla propone un teatro que actúa como campo de batalla. *Laureles* invita entonces a desenterrar lo perdido y olvidado con el fin de traerlo nuevamente ante la mirada del espectador. Así, el *topic* de la tumba abierta trae también un aspecto maternal. En la unidad 16, mientras la Patria está en las sombras, Marcelo piensa que habla a su madre y pide volver a nacer. En este acto de recordar la trinchera deviene vientre,

un renacer que desafía a la muerte. De este modo, como Radice (2020), la pieza opera como registro. El especialista platense afirma:

Laureles se logra constituir como un teatro documental / documento teatral en donde la idea de lo testimonial está anclado en la recolección de los restos / fragmentos de historias afectivas, pequeños documentos para reclamar su lugar en la Historia. *Laureles* no pregona ni busca la reconciliación histórica, sino que aparece como un teatro que, a través del documento, elabora elementos de contra-información. (133)

Este registro funciona en un doble nivel: no solo de los hechos de la historia sino también de un estado de las cosas, que refuerza el valor de *Laureles* como voz que cuestiona lo silenciado, como mirada poética y documentada que opone resistencia política y artística en un momento donde los procesos de “desmalvinización” cobran cada vez más peso.

III. 4. *El próximo alistamiento. Después de la guerra* (1984, Mendoza), de Rubén Hernández

El próximo alistamiento. Después de la guerra constituye una pieza de gran originalidad dentro del corpus del teatro de la guerra. Esto se debe no solo a su lectura singular sobre las problemáticas de la guerra, sino especialmente que se trata de una poética de teatro musical, cruzada con algunos recursos del expresionismo en su variante objetiva o de mundo. A su vez, se trata de un espectáculo escrito por un movilizado de la guerra, es decir, un soldado que, si bien no llega a desplazarse a las islas, es llevado al Teatro de Operaciones del Atlántico Sur, donde queda a la espera de tener que intervenir (o no) en la batalla.

La experiencia de Hernández en la guerra reporta a su vez una mirada sobre cómo el teatro interviene como fenómeno artístico en contextos extraordinarios. En una entrevista reciente, Hernández revela:

Estaba cumpliendo con el servicio militar en infantería de Marina. El primer destino fue en La Plata, Villa Elisa, al infierno verde, como se lo llamaba. Luego de seis meses de entrenamiento, fui destinado al BIM 1 en Baterías, Punta Alta, Bahía Blanca, bajo las órdenes del segundo comandante del Batallón Pedro Giachino.¹⁵⁸ Ingresé como furriel a la compañía Bravo. Con el tiempo fui responsable del elenco de teatro que armamos por pedido de Giachino. El objetivo era levantar el ánimo a la tropa durante las campañas. Durante el conflicto fuimos trasladados a Río Grande, donde permanecemos alistados para cruzar en cualquier momento a las islas Malvinas. Pero eso no sucedió.

158 Pedro Edgardo Giachino (1947-1982) fue Capitán de Fragata de Infantería de la Marina. Recordado por ser la única baja durante el Operativo Rosario, es comúnmente considerado como “el primer caído” de la guerra (en un sentido plenamente técnico, en tanto no existía tal guerra aún). Debido a ello se lo asocia simbólicamente a la figura del mártir. Sin embargo, y especialmente a partir de las investigaciones llevadas a cabo en 2011 alrededor de los crímenes de lesa humanidad perpetrados en Mar del Plata durante la dictadura (donde Giachino era el encargado de vigilancia y seguridad en la Base Naval), su apellido pasa a ser mencionado en diversas ocasiones, siendo señalado incluso por testigos como responsable directo de acciones (Veiga, 2011).

Sobre la experiencia de la guerra, Hernández observa:

Durante todo el estadió del servicio militar en Baterías, por pedido de Giachino, armé una compañía de teatro, donde realizamos dos Music Hall y una comedia musical. “*Musicolimba 82*”, el musical “*Pesadilla de media noche*” y el Music Hall “*Siempre adelante*”. Este último realizado en Río Grande, durante el conflicto. El objetivo era que la tropa pudiera distraerse, divertirse. Esto llevó a programar ensayos, y nos dio la posibilidad de crear en medio de tan riguroso entrenamiento. El lema de infantería de marina era; “*Sangrar en tiempo de paz para no sangrar en tiempo de guerra*”. Tener ensayos en medio de todo eso era un privilegio

Estos testimonios ya nos sitúan ante las coordenadas que recorreremos en la siguiente pieza.

Pensar el dolor

El próximo alistamiento. Después de la guerra,¹⁵⁹ escrita por Rubén Hernández, se estrena en 1984, en la sala Barcelona del Centro Catalán de Mendoza. Es producida y presentada por la compañía de teatro musical *Estamos aquí*. Su texto dramático ha sido publicado en forma reciente (2009), retomando los originales que el autor conserva del estreno, sin mayores alteraciones. Todas las citas que haré corresponden a dicha edición, que se encuentra dedicada “a mis compañeros del Batallón de Infantería de la Marina N°1 clase 1962-1963, a los que están y a los que permanecen en nuestros recuerdos” (7).

En la “Introducción” de la edición de 2009, Hernández comenta que “en 1984, después de la guerra de Malvinas, cuando todo estaba más calmo, ya en democracia, surgió la idea de homenajear a quienes fuimos parte de aquella guerra: con valor, con patriotismo, con el corazón, con inocencia...” (Hernández, 2009: 17). Luego agrega que, al de publicar el texto dramático veinticinco años después, “me conecta con la nostalgia, con el dolor... / Pero, también, con la claridad y la convicción de que no quiero más para mí, para los míos, para las futuras generaciones, para el futuro de nuestro país, para este presente inmediato, la imposibilidad de vivir dignamente” (17).

Por otra parte, sobre la pieza comenta que “es el sufrimiento de hombres y mujeres, de padres e hijos, de hermanos, familias, amigos, que estuvimos atrapados en 'el conflicto'. Es la historia de una Nación que fue una vez más engañada, ultrajada, usada, asesinada...” (18). Finalmente, tras realizar una recapitulación de algunos de los hechos fundamentales durante la guerra, concluye su introducción remarcando que

los personajes de esta obras están encerrados en un mismo conflicto, vivir, sobrevivir donde el

159 Ficha artístico-técnica: Elenco: Javier Osollo, Sandra March, Norma López, Sandra Elaskar, Fernando Ramírez, Graciela Espejo, Arnoldo Álvarez, Patricia Sosa, Estela Foss, Rubén Hernández, Dody Sangrandi, Hugo Fenelli, Leonardo Morcos, Carlos Boccia, Rubén González Mayo, Miguel Sánchez, Luis San Pedro, Walter Neira, Silvia Politti, Silvia Locastro. Letras: Rubén Hernández. Música: Roberto Triztan. Coreografía: Mildred Francia. Escenografía y vestuario: Eduardo Ferreyra. Dirección y puesta en escena: Luis Merlo – Sandra March. Producción ejecutiva: Estamos Aquí.

único consuelo es el amor, estar preparados para vivir mejor, estar alistados para lo que vendrá [...] ¿Qué no supimos escuchar...? Escuchar igual a percibir más interpretar. ¿Qué no percibimos? ¿Qué no interpretamos...? En los momentos más críticos en la vida de los pueblos, es donde aparecen nuevos valores y grandes hazañas... Siempre el universo se alinea con el compromiso... Entonces un mundo, un país más justo y seguro no está tan lejos. (23)

En la entrevista reciente que realicé, Hernández amplía algunas de estas impresiones al momento de retornar sobre los hechos de la guerra:

El próximo alistamiento surge como una necesidad, como homenaje a esos jóvenes adolescentes que fuimos llamados a cumplir con la patria, como se decía. Donde si te negabas, eras un desertor. Pero para nosotros existió otra guerra antes de la propia guerra, que fue estar en el “infierno verde”, como se lo llamaba, o el destino que después te tocaba, que a medida que lo vas transitando, deja de doler y lo ves como un deber, un entrenamiento para defender la patria en caso de guerra. Yo me preguntaba: ¿por qué tengo que estar donde no quiero estar? ¿Por qué tengo que hacer lo que no quiero hacer? Suspendíamos estudios para cumplir con la patria. Si uno hace patria estudiando también. ¿Una guerra? Nosotros, ¿cuando vamos a tener una guerra? Nunca, pensaba.

Sobre el proceso creativo, señala que

es parte de lo que elegí como profesión desde los 5 años; contar historias, actuar, dirigir. Yo había realizado después que terminé el secundario el curso de autores teatrales en la escuela superior de arte, de la universidad Nacional de Cuyo mientras esperaba a ser llamado para cumplir con el servicio militar. Y cuando regresé del conflicto Islas Malvinas, Atlántico Sur, entré a la escuela de Teatro de la Universidad a cursar la carrera de actor dramático, y con la experiencia que había tenido durante el servicio militar, de escribir y dirigir, sentía la necesidad de seguir haciéndolo. Entonces, durante 1983 estrené mi primer musical que escribí, produje y protagonicé en Mendoza *Estamos Aquí* y en 1984 sentí la necesidad de hablar sobre lo sucedido. Allá y acá. Lo militar y lo civil, nosotros y nuestras familias, lo que se decía y lo que no se decía. Cuando tomé contacto con lo civil nuevamente y vi todo lo que ocurrió aquí, mientras nosotros estábamos allá, sentí una gran tristeza. Todo eso me impulsó a escribir “El próximo alistamiento”. El desafío fue como llevarlo al teatro musical.

Esto se debía a que

Entendíamos que el musical tenía una exigencia mayor, para la que debíamos prepararnos con clases de canto, danza, rítmica, producción, técnica y requería de una gran inversión por la magnitud de la estructura dramática. No estábamos preparados, ni teníamos los recursos. El hacer nos obligaba a aprender sobre la marcha. Todo era prueba y error. Con respecto a la producción siempre le estaré agradecido a mis mejores productores, mis padres, siempre estuvieron a mi lado, apoyándome en mis emprendimientos. El estreno fue un gran impacto para nosotros y sobre todo para el público. Pero debo reconocer que la herida estaba muy presente en todos.

Como veremos a la hora de analizar la semántica de la pieza, esta relación entre mundo civil y castrense, reporta un eje clave.

Hasta el momento *El próximo alistamiento* no ha suscitado trabajos académicos específicos por fuera de la presente investigación. Sin embargo, el prólogo de la citada edición es realizado por la profesora Graciela González de Díaz Araujo (2009). El prólogo aporta algunas claves de la pieza e incluye una cita valiosa para entender la génesis de la pieza, ya que González de Díaz Araujo transcribe una aclaración que le hace Hernández en una comunicación personal, a saber, que “hoy [2009] la escribiría desde otro lugar y manera, pero elijo conservar la ingenuidad

y los sentimientos de aquél momento. Además el texto es un tanto especial porque narra experiencias vividas y forma parte de nuestra dolorosa historia, con ilusiones, agarrados a la vida, queriendo devorarnos al mundo” (12). Retomaremos algunas de las valiosas ideas presentadas por González de Díaz Araujo cuando analicemos el trabajo semántico de la pieza.

Como último detalle sobre la edición, es necesario señalar que incluye un brevísimo texto, situado incluso antes de las dedicatorias, estructurado como un poema. Allí se ofrece una clave de lectura para la pieza, ya que este metatexto remite a los “dolores” y los traumas causados por “los silencios” del presente, de lo ausente y de lo pasado (2). Aparece ya explicitada entonces la relación entre dolor y memoria como parte del entramado que sobre el cual se construye una identidad colectiva, nacional. De este modo, la pieza apunta a tratar de comprender mejor esas relaciones como forma de poder comprender más acabadamente el presente.

Una obra coral

El próximo alistamiento articula una historia coral, donde se apunta a reconstruir un espectro amplio de acciones y situaciones que giran en torno a la vida durante la guerra. Se trata de una pieza extensa, como evidencia su estructura: consta de 70 escenas, 19 cuadros y 18 canciones. Debido a ello, para su análisis opto por ofrecer una descripción dividida en seis arcos o unidades que delinear su estructura dramática, relevar de forma exhaustiva la diversidad de problemáticas tocadas por Hernández e ilustrar el dinamismo con el que se avanza la acción. Por ello intentaré reproducir las acciones tal como van presentándose en la pieza.

En *El próximo alistamiento* las acciones se distribuyen entre tres espacios escénicos: un “Escenario A” (dedicado a ámbitos civiles en Argentina), un “Escenario B” (dedicado a las acciones militares) y un “Escenario C” (ubicado “*en algún lugar de Inglaterra*”). Estos escenarios anudan ámbitos con coordenadas comunes. Así, el Escenario A incluye la casa de la Sra. Correa y su hija, pero también las casas de otros familiares de soldados; el Escenario B incluye la cuadra (situada en Bahía Blanca), pero también Puerto Argentino; el Escenario C toma espacios reales, al tiempo que suma un “*teatro dentro del teatro*”, descrito por el texto dramático como “*parodia*” (26). A pesar de esta división, los escenarios “*por momentos se unifican*” (26). Este dispositivo es crucial para el juego dinámico entre procedimientos del teatro musical y el expresionismo, como veremos luego.

Primera unidad. *El próximo alistamiento* inicia en “*marzo, 1982*” con el grupo de personajes abarcando los tres “escenarios”. Con sus manos y pies hacen un “*conjunto armónico que se levantará en una masa coreográfica, apareciendo entre los mismos un líder que subirá en andas de espalda al público frente a las puertas de la Casa de Gobierno*” [sic] (27). El “líder” grita

“libertad”, se oye un disparo y cae. Todos huyen y el sonido de un silbato pasa la acción a la cuadra (escenario B). Los soldados se preparan en la colimba y cantan “No tarden en formar”, primer tema. Allí se describen las presiones que ejercen sobre los reclutas, a mitad de camino entre los castigos físicos (“al compás del silbato, si no, han de *bailar*”, dice el Cabo; en referencia al eufemismo que remite a los ejercicios de castigo) y la masculinidad hegemónica del momento (“esos hombres tuvieron a su vez hijos machos que a los mariquitas hacen... rebotar”, cantan los conscriptos) (30-31). Se produce una transición al Escenario A, donde se canta “El mundo corre”. El tema remite al individualismo sobre el que se monta la dictadura: “Cada uno debe transitar / sin importar de los demás / Hoy murió uno / mañana otros morirán / En esta carrera la vida / hay que cuidar. Callarse la boca / Porque de la máquina nos pueden bajar” (31; en todos los casos respetamos la puntuación presente en el texto dramático). Quedan los civiles en escena: Diana Correa discute con su madre porque quiere ser cantante; Mariana de Aguirre (esposa del teniente Aguirre) y Alejandra (novia de un conscripto del mismo batallón) discuten sobre la vida militar; los Padres de Andrés Suárez (conscripto) preparan un paquete para enviar a Bahía Blanca, donde está su hijo terminando el Servicio Militar Obligatorio (comentan también la suerte de un vecino, Gómez, que ha muerto en la marcha);¹⁶⁰ Elizabeth Baldasarre (cantante exiliada en Inglaterra)¹⁶¹ habla con su madre, preocupada por la represión de la marcha y por “el conflicto en las Georgias” (36);¹⁶² Diana habla con Lalo y Malu, locutores de un programa de televisión. La acción se queda con ella: ha perdido la audición por no llegar en horario. Canta “Subiré, subiré”, donde narra su determinación a triunfar. Transición a la cuadra (Escenario B). Los conscriptos charlan y llegan cartas, incluida la caja para Andrés. Los jóvenes discuten la vida en la colimba, con dos posiciones opuestas: la de aquellos que tiene una vida pudiente y ven la colimba como un espacio de violencia; la de aquellos más humildes que la consideran una posibilidad de vida digna. Cantan y deciden hacer tortas fritas, pero llegan el Cabo, un Suboficial y un Teniente y separan a Suárez. En la escena siguiente Suárez es disciplinado. Los superiores entonan “Orden cerrado”, donde afirman “al miliquito hay que bailar / porque confunde la bondad / del suboficial o cabo / que les permite descansar” (47-48). La acción vuelve sobre los locutores, que aportan datos sobre el delicado contexto social, especialmente ante “la tensión” creciente entre Argentina e Inglaterra (50). Algo está por pasar, como sugiere Andrés Suárez.

160 La pieza remite a la manifestación que organiza la CGT el 30 de marzo en Plaza de Mayo, acción pública que ejerce una fuerte presión sobre la Junta Militar. La brutal represión por parte del gobierno *de facto* se cobra un muerto: José Benedicto Ortiz. Esto sugiere que la acción se sitúa en Mendoza, en tanto Ortiz (único muerto de la represión, al igual que Gómez) era de dicha provincia.

161 Si bien su arco de acción se sitúa en Inglaterra, no se indica un cambio al Escenario C.

162 Referencia al conflicto suscitado por las acciones de Constantino Davidoff, empresario contratado para retirar la chatarra en las Islas Georgias del Sur. Mucho se ha comentado sobre los verdaderos motivos de su expedición. No obstante, su empresa termina por precipitar los hechos de la guerra, en tanto introducen un marco de tensión diplomática inusitada que lleva a la Junta Militar a pensar que los británicos podían reforzar su fuerza en el Atlántico Sur.

Ante la ansiedad, uno de los conscriptos, de apellido Correa, cuenta que su hermana quiere ser un estrella pero que no ocurre por más que ella lo sienta. Los diferentes civiles (incluida Elizabeth) comentan sus temores y los conscriptos son llamados. Cantan “Alistarse”, que trae una idea clave de la pieza “siempre debemos estar, / preparados para no olvidar. / el escudo, el arma, la palabra / que nos puede salvar / alistados en la vida / en una lucha continua / en la que el hombre se / declara guerra / porque no sabe comprender” (55-56). Se oye el comunicado N° 1 desde un televisor. Los locutores anuncian la recuperación de las Islas Malvinas y, ante los murmullos civiles, el alerta máxima naval.

Segunda unidad. Escenario C. Perkins y Ronnie discuten la noticia en un despacho norteamericano. Temen que la acción argentina traiga un conflicto con Reino Unido y un desembarco de la Unión Soviética en territorio latinoamericano. Ronnie manifiesta su preocupación ante la caída de Galtieri (“un borracho”) y sugiere negociar una retirada argentina, aunque “no hay ningún interés en empujar a la Argentina a la democracia... aún no” (61). Se ilumina el Escenario A. Diana canta en inglés, pero el hermano le pregunta por qué. Se ilumina también el Escenario B. Los conscriptos comienzan sus preparativos, conscientes del peligro (especialmente tras la muerte de Pedro Giachino durante el operativo Rosario); las esposas esperan la partida; Baldasarre recibe un telegrama donde le notifican que no podrá cantar ante la reina; Diana recibe la negativa del locutor televisivo por cantar en inglés (66-67).¹⁶³ Comienzan las noticias y los locutores anuncian que han fallado las negociaciones en la ONU. Mientras preparan sus pertrechos, el Cabo amenaza a Suárez y a Correa, que cantan “Ayer fui civil”, que incluye el reconocimiento de un cambio radical: “ayer fui civil / Hoy colimba vuelvo a ser / Ayer fui niño, adolescente, / hoy hombre me tengo que hacer” (71). Correa se desnuda, se cambia y termina de convertirse en militar. Apagón.

Tercera unidad. Se reactiva la escena. Los presentadores discuten la fatiga de tener que “vender” su trabajo todos los días y Lalo manifiesta su interés en ser corresponsal de guerra; Diana se entera que su hermano está en las islas, al igual que las esposas; Elizabeth decide que dará su concierto de cualquier modo; los padres de Suárez reciben la novedad de que su hijo ha volado a las islas. Desde las sombras se escuchan las voces de “Margaret” y de “El presidente de los argentinos” [sic] (75). Civiles y conscriptos cantan “Argentinos a vencer”. Pausa. El noticiero comienza a transmitir y los presentadores describen la manifestación del 10 de abril en Plaza de Mayo, cargada de unión y patriotismo (76-78). Entran numerosas mujeres con agujas de tejer y cantan “Tejamos, tejamos” (tema que incluye referencias a las Invasiones Inglesas). Transición.

163 Referencia a la prohibición para pasar música en inglés por las radios mientras durase la guerra, con el fin de evitar sus “efectos” en la población. Como resultado, la Guerra de Malvinas vuelve masiva la escena del “rock nacional” a costa del valor contracultural que portaba hasta entonces (Pujol, 2005: 218-220, 233).

Los conscriptos se hallan en Puerto Argentino, terminando de descargar y organizar cajas y cargas. Los jóvenes bromean y se burlan mutuamente, aunque uno, Villegas, se mantiene serio. Llega el Teniente, que presiona a los conscriptos y le da un Fusiles Automáticos Ligeros (FAL), que de ahora en más serán “su[s] novia[s]” (83). El Teniente exige que preparen mate. Llega un Suboficial y anuncia que pronto partirán hacia donde esperan sea el frente de guerra. Los jóvenes se dan valor prometiendo gritarle a Thatcher en la cara. Escenario C. Se prende un cartel de neón que dice “Atlántico Sur” y Thatcher canta “Esta soy yo”, caminando entre los conscriptos a la manera de una “*vedette de revista*” (86-87). Lalo duda en ser corresponsal, mientras que Diana acepta participar del “festival patriótico”.¹⁶⁴ Lalo y Malu anuncian la caída de las Georgias del Sur el 25 de abril. Mientras los familiares civiles reciben cartas, se ilumina el Escenario C, donde están Margaret y su secretario Perkins. Afuera se realiza una marcha en contra de la guerra. Margaret debe declarar en la Cámara de los Comunes, pero confía en la asistencia de sus “aliados” y en castigar a “esos fascistas argentinos” (92). Perkins sale y Margaret, sola, duda: “Oh, Maggie, ¿estás segura... está bien... es lo correcto?” (92).

Cuarta unidad. Escenario A. Los presentadores actualizan las noticias y arengan al público. Escenario B. Los conscriptos se hallan en el campo de batalla, esperando. Entre bromas y mates detectan por radar un movimiento. Se preparan para responder, pero Villegas queda paralizado por el pánico. El noticiero sigue actualizando: se han desplegado submarinos nucleares en la zona y las negociaciones son lentas. Escenario C. Elizabeth se mete en la oficina de Margaret para reclamar que no le dejen cantar. Interpretan a dueto “No te atrevas”. Elizabeth ataca a Margaret y se la llevan. Nuevamente sola, Margaret se da confianza “Maggie... fuerzas... no temas... ¡todo irá bien!” (99). Los presentadores del noticiero entrevistan a Elizabeth, que afirma volver a la Argentina orgullosa. Mientras tanto, Diana intenta seguir los preparativos para el festival y discute con su Madre, que ve a su hijo a pesar de que este se encuentra en las islas. El noticiero anuncia el bloque europeo,¹⁶⁵ pero que igual “los esperamos” a los ingleses (103). En el campo de batalla, el Cabo grita a los conscriptos y Villegas no se puede mover. El noticiero vuelve a anunciar, al día primero de mayo, que “¡estamos ganando!” (105). Anuncian el hundimiento del crucero ARA General Belgrano (2 de mayo), “¡pero todavía estamos ganando!” (107). Villegas queda a solas con el Suboficial. Accidentalmente, el joven ha escuchado a su

164 Hernández condensa en este festival dos hechos culturales de alta visibilidad realizados durante la guerra. Por un lado, *Las 24 horas de las Malvinas* (8-9 de mayo), transmisión televisiva en vivo, presentada por Pinky (Lidia Satragno) y Jorge “Cacho” Fontana, cuyo fin era recaudar dinero, bufandas y alimentos no perecederos para apoyar a las tropas. Por otro, el Festival de la Solidaridad Latinoamericana (16 de mayo), realizado en el estadio de Obras Sanitarias, reunió a diversas bandas “de rock”, no necesariamente a favor de la guerra, sino pensado “en nombre de la paz”. El festival reunió más de 60.000 espectadores, de acuerdo con la crónica firmada en *Expreso Imaginario* N° 71 por Pettinato y Gasió (1982: 12-17).

165 Referencia al bloqueo que diferentes países de Europa (especialmente los aliados de Reino Unido, como Francia) realizan a la Argentina con el fin de boicotear la guerra. Esto representa un duro revés para una economía que ya se encontraba bajo fuerte desgaste (véase Capítulo 1).

superior llorar. Desesperado, acusa al conscripto de querer autolesionarse y vuelve a quebrarse. Maggie y Perkins discuten, Maggie se muestra firme, pero luego vuelve a dudar (109). El noticiero anuncia nuevos “crímenes de guerra” británicos, pero se sostiene el discurso exitista. La familia Suárez sufre y Andrés canta el tema “Siento que la vida cambia”. Los locutores traen más noticias y aseguran que se espera que los británicos desembarquen pronto en Puerto Darwin.¹⁶⁶ Diana y Elizabeth se presentan al Festival Patriótico y los reciben Lalo y Malu. Diana es invitada a pasar, pero Elizabeth “está prohibida, no puede cantar en ningún medio televisivo o radial...” (114).¹⁶⁷ Baldesarre interpreta “Canta Argentina”, tema sobre la censura. Diana está por cantar, pero su madre le recuerda que debe averiguar cómo está su hermano. Diana le dice que pronto le traerán la información. Se produce un clímax dramático anudado en la polisemia del color rojo: inicia la luz roja de la transmisión televisiva mientras Alejandra busca a su novio en las listas rojas (de defunciones), Maggie ordena bombardear y el Teniente grita “alarma roja” (bombardeo aéreo) (122). Apagón.

Quinta unidad. Luego de un momento, Margaret canta “Van, vienen”, con una coreografía hecha por soldados ingleses. El tema, uno de los más extensos de la obra, desliza la relación entre “hombres” y “niños” en guerra (123-126). El noticiero anuncia los horrores de la postura británica y Suárez entra a su posición con las manos ensangrentadas pero sin el Teniente ni Correa ni Cardoso. Lo increpan y el joven explica que fueron emboscados al descender del helicóptero (que fue derribado). Los otros compañeros fueron posiblemente abatidos y el joven sobrevivió porque mató a sangre fría a tres ingleses. Ante la consternación de Suárez, Gutiérrez entra en pánico, Villegas se desespera y el Suboficial se arrepiente de no haber comprado el piano que su hija quería. El noticiero se suma en paralelo y anuncia el desembarco de las tropas británicas (21 de mayo). Lalo asegura que “seguimos ganando” (131) y González se lamenta por el hijo que Alejandra (su novia) tuvo que abortar por presión de sus padres. Gutiérrez insiste en recriminar al Cabo por sus malos tratos, pero es interrumpido por Suárez, que afirma que el Teniente cayó peleando junto a los suyos. La acción avanza rápidamente: los británicos ya han llegado a Moody Brook (a unos 4,8 kilómetros de Puerto Argentino) y luego Monte Longdon (11 de junio). Los conscriptos se organizan para resistir el ataque final. Nuevo clímax dramático y nuevo apagón. Se oyen sonidos del Festival Patriótico.

166 Se trata de una licencia poética de Hernández, en tanto la plana superior de las tres fuerzas que se encontraba trabajando sobre la organización táctica y estratégica de la guerra no especulaba que los británicos optaran por hacer cabeza de playa en Bahía San Carlos (muy cerca de Puerto Darwin). Debido al considerable peligro que representaba intentar entrar por el Estrecho San Carlos (que reducía dramáticamente la movilidad de las tropas de superficie), los estrategas argentinos simplemente descartan tal posibilidad. Es debido a ello que no hay una contraofensiva al sorpresivo desembarco británico (se esperaba más bien un ataque directo sobre Puerto Argentino).

167 Para comprender mejor cómo era el funcionamiento de las listas negras, remitimos al apartado dedicado a la pieza de Abelardo Castillo.

Sexta unidad. Se canta “Bienvenidos al festival”, tema que enfatiza el interés económico detrás del encuentro. Lalo y Malu presentan a Diana. Antes de cantar, la joven ve llegar a un mensajero. Diana lee el telegrama y dedica la canción “Mañana, cuando despierte el sol” (ahora en español) a la memoria de su hermano. Malu y Lalo anuncian que “seguimos ganando” (138). La luz baja y se oye un Comunicado que narra la rendición argentina. Perkins llama a “Mr. President” para avisarle que salió todo bien. Antes de despedirse le felicita por su película.¹⁶⁸ El noticiero vuelve a transmitir: Argentina quedó entre las diez mejores selecciones del Mundial de España 1982,¹⁶⁹ la democracia se halla cada vez más cerca y se ha suicidado un joven ex combatiente llamado Andrés Suárez. Crece el sonido de “*manifestaciones políticas*” y, en su clímax, los personajes de la obra cantan “La noche, el día”. Allí vuelven a entonar que “alistados / siempre debemos de estar / preparados para no olvidar: / el escudo, el arma, la palabra / que nos puede salvar / por eso siempre debemos estar” (140-141). Antes de terminar, buena parte de los personajes grita su deseo personal para la posguerra: ser escuchado (Elizabeth), vencer el peligro (Villegas), esperar el milagro (la madre Correa), sobrevivir (Gutiérrez), enfrentar el éxito (Diana), entender (González), soportar (Suárez padre), seguir (Cabo), aprender (Márquez), permanecer (Malu), vender [sic] (Lalo), seguir en la vida (Mariana) y estar preparado para el futuro (Cardoso). El final de la canción se “*mezcla*” con el “Himno Nacional Argentino” y los personajes comienzan a gritar libertad. Ingresan tres militares que comienzan a disparar al cielo y sus ruidos se confunden con los gritos. La obra termina en un nuevo clímax emocional, con los actores “en cuadro” (143).

Desde la perspectiva de la Poética Comparada, *El próximo alistamiento* se construye como una poética de teatro musical que incorpora procedimientos del expresionismo. Así conforma una poética fusionada que ofrece una lectura particular de los hechos, vinculada a los afectos y las vivencias del espectador, así como también a las perspectivas del autor sobre la guerra y sus experiencias.

En tanto poética de teatro musical, la pieza delinea instancias donde se alterna entre acciones actuadas (en el sentido del teatro más “convencional”) y otras cantadas y bailadas. Las primeras enfatizan el avance de la acción dramática del espectáculo. En las segundas se da prioridad a la descripción de emociones como forma de matizar la narración. Este segundo empleo incluye a su vez dos objetivos. Por un lado, profundizar la caracterización de los personajes; los temas suelen ser interpretados por personajes individualizados que desarrollan su psicología al explicitar sus emociones y sensaciones privadas. Por otro, aportar un elemento

168 Señal inequívoca (e irónica) de que “Ronnie” es Ronald Reagan, quien antes de ser presidente de los Estados Unidos fue actor de cine.

169 Noticia que sugiere que la acción se sitúa a mediados de julio de 1982, en tanto el Mundial de Fútbol masculino debía haber terminado recientemente. Argentina queda en la posición décimo primera.

lúdico, emotivo, que modifica el acercamiento hacia una lectura temática histórica global, compleja y traumática.

Como toda obra artística, *El próximo alistamiento* se mueve en diagonal y absorbe el efecto de la corriente. Esto se acentúa por el carácter anti-realista del musical (todos cantan y bailan juntos, de forma espontánea, sin fisuras ni aclaraciones), que permite a Hernández que sus personajes traigan a escenas situaciones que en principio podrían pasar por demasiado “serias” o intensas como para simplemente ser cantadas o bailadas. Véase por ejemplo la canción “No tarden en formar”, donde los superiores describen en términos casi jocosos los maltratos y la homofobia que rigen las relaciones entre superiores y conscriptos.

Sin embargo, es en dicha distancia donde la pieza amplía su registro de imágenes de la guerra y de la dictadura para incluir elementos que otras poéticas no se permitirían por ser demasiado recientes, dolorosos o incorrectos. Al ser consciente el espectador de ciertas reglas básicas del musical, típicamente teñidas de un tono lúdico, situaciones de gran intensidad pueden ser leídas como parte del día a día, de la vida ordinaria dentro del contexto extra-ordinario de la guerra. Así, el énfasis en lo afectivo por parte de las canciones impone a la risa y el entretenimiento como formas de sobrellevar situaciones traumáticas (de forma análoga, aunque ciertamente más matizada, a lo descrito por Calveiro, 2019: 114-115).

La pieza utiliza lo afectivo como filtro para leer los hechos desde una economía simbólica diferencial, alternativa. El espectador ideal que diseña Hernández tiene entonces que ser capaz de reconocer los códigos del teatro musical pero también de situar las acciones y las emociones desplegadas escénicamente en la misma línea de sus vivencias personales de la guerra y de la dictadura (como veremos no es casual que la acción inicie en “marzo, 1982”). Debe realizar un doble ejercicio de distanciamiento y de acercamiento, que le permite insertar sus experiencias y vivencias en un marco más amplio, colectivo, intersubjetivo. Invita al espectador a pensar ya no en un “yo” sino en términos grupales, en un “nosotros” (“nosotros, los soldados”, “nosotros, los jóvenes”, etcétera).

Para reforzar este efecto, Hernández se sirve de una variedad de personajes: algunos son históricos (Maggie es Margaret Thatcher, Ronnie es Ronald Reagan); otros son ficcionales e individualizados (Diana Correa, Andrés Suárez); y otros son ficcionales pero arquetípicos (Sr y Sra Suárez, Sra Correa, el Teniente, el Cabo). Si bien los jóvenes son aquellos sobre los que la acción más fuertemente recae, en ningún momento se prioriza a uno como protagonista. Por el contrario, la pieza teje un entramado de relaciones entre numerosas figuras que cubren un espectro social amplio, lo que aporta una capa de sentido adicional a la lectura de la Guerra de Malvinas como hecho trágico *estructural* de la historia argentina.

Las canciones introducen y refuerzan el carácter coral, polifónico, de *El próximo*

alistamiento. La pieza no cuenta con un protagonista o una línea de acción en torno a la cual se organice la totalidad de la historia en términos aristotélicos. Siguiendo la lógica opuesta, su potencia radica en la multiplicidad, en el ente colectivo que se teje en el “entre” de las experiencias de conscriptos, cuadros y civiles, de jóvenes y de viejos, de varones y mujeres. Como veremos luego al analizar el aspecto semántico de la obra de Hernández, esto es determinante para entender cómo se distribuyen las responsabilidades y los castigos, pero también cómo se concibe la singular memoria de la guerra como acto fundacional del futuro.

De este modo, Hernández despliega un doble entramado, cuyo objetivo es eventualmente llegar a fusionarse, ser leídas como parte del mismo proceso social y de memoria. Si el espectador debe configurar una interpretación de los hechos que lo absorba e incorpore sus lecturas a las realizadas por los compañeros en la audiencia, la pieza despliega un entramado análogo hacia el interior de la escena. Tal juego de espejos finalmente apunta a reforzar la idea de una violencia estructural, que pese a la distancia (aunque también gracias a ella) dispuesta por el dispositivo escénico es reconocible como una y la misma. Así la obra refuerza el gesto de elaborar un duelo pero a través de un pensamiento colectivo, múltiple, no atomizado.

Este proceder se monta a su vez sobre recursos del expresionismo. Como hemos visto anteriormente, el expresionismo es “una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva” (J. Dubatti, 2009: 126). Sin embargo, aquí debemos remitir a un *expresionismo objetivo o de mundo*, que responde a “la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, muchas veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del autor” (126). En estos términos, la pieza estudiada sigue cierta mirada de mundo del autor.

Así, como hemos relevado en la génesis de la obra, Hernández toma el universo de la guerra desde una mirada personal que se derrama hacia adentro de la escena. Si para el autor los hechos son dolorosos y distantes (en el sentido de pertenecer a otra época), la pieza puede conservar “las ingenuidades” del contexto al que pertenece. La obra apunta a pensar los procesos de duelo, a hablar de situaciones necesarias y complejas, pero sin perder de vista que la situación de la guerra no es individual sino colectiva, no es una acumulación de memorias sino un entramado complejo. En este aspecto, se filtra también su mirada crítica, humorística, sobre la solemnidad de la vida militar (nuevamente, experimentada en carne propia como movilizado). Así, la risa y el goce son parte ineludible de la vida, tan importantes como bailar y cantar.

Si retomamos la enumeración de procedimientos que ofrece Tossi (2015: 20-21; (a saber, la neutralidad del espacio; yuxtaposiciones espaciales: sueño/realidad, muerte/vida, etcétera;

“ritmización” de las formas; disgregación de lo percibido y lo vivenciado), hallamos que *El próximo alistamiento* retoma estos procedimientos y configura un espacio total complejo de gran singularidad. El espacio dinámico establecido por los constantes cambios de los tres escenarios permite que la acción despliegue un espectro amplio y rico de situaciones y contextos, pero también de combinaciones y solapamientos (por ejemplo, cuando Thatcher canta su número de jazz entre los soldados, en *freeze* a la manera del cine, invadiendo su espacio). Así, es posible abarcar experiencias diversas, expandir y enriquecer el bagaje de vivencias de los tiempos de guerra.

Topics para cantar la guerra

Desde la perspectiva de los topics, Hernández propone una lectura rica, que abarca una diversidad de situaciones y contextos. En muchos casos, hallamos imágenes originales y variaciones singulares que hacen que el texto dramático ocupe un lugar especial en el corpus que desarrollamos. Así, la pieza refuerza el objetivo de abarcar un territorio amplio y producir una memoria que sirva como referencia para entender la diversidad de problemáticas sociales que abarca la guerra.

1. *La guerra como competencia deportiva*: se asocia a aquellas zonas de la guerra donde juego deportivo y disputa armada se liminalizan y se confunden. La batalla pasa así a ser una extensión del terreno deportivo (y viceversa), donde lo importante es ganar (y estar del lado del ganador), sin medir consecuencias. En la pieza, los locutores repiten a cada momento “estamos ganando”, actitud donde resuenan tapas y notas que los medios partidarios al régimen militar dedican a construir afectivamente el triunfo (como *Gente* o *Siete Días*), incluso cuando traen malas noticias. A su vez, el Mundial de España 1982 refuerza ese espíritu, cruce de éxito, nacionalismo y competencia, no exento de ironía: luego de la rendición, los locutores informan que la Selección Masculina quedó décima en el Mundial.

2. *Los medios de comunicación como agentes de guerra*: si bien desde el siglo XX los medios de comunicación juegan un rol indispensable en la construcción de sentido de prácticamente todas las guerras, en el caso de la Guerra de Malvinas ocupan un lugar central. Como ya hemos mencionado en el topic anterior, la prensa toma un rol activo para construcción afectiva. Sin embargo, en *El próximo alistamiento* se incluye otro aspecto valioso: su intervención directa. Los presentadores toman las riendas del Festival Patriótico y así introducen una nueva intervención, que sale incluso del territorio de las noticias. A través de este festival donde se condensan *Las 24 horas de las Malvinas* y el *Festival de la Solidaridad Latinoamericana*, Hernández señala el trabajo activo, directo, por fuera de su terreno propio, de los medios de comunicación.

3. *Los soldados como hermanos*: esta imagen se construye en base a las relaciones fraternales que muchos conscriptos describen en testimonios (Kon, 1982; Speranza y Cittadini, 1996; Kasanzew, 2019, entre otros). Si bien los soldados tienen diferencias y tensiones, su trabajo responde como un equipo que ofrece un espacio de asistencia y contención. Así se refleja cuando Andrés Suárez vuelve de la misión con las manos ensangrentadas. Sus colegas intentan ayudar para que salga de su estado de shock por haber perdido a sus compañeros y haber tenido que matar.

4. *Los superiores como padres*: si las relaciones entre conscriptos son prioritariamente horizontales, en los superiores hallamos dos variantes que podemos ubicar bajo este nombre. Por un lado, una basada en la distancia generacional, con el padre como eje de presión e imposición, nítida en el Cabo y el Suboficial, que imponen su voluntad, la mayor parte de las veces en actitudes abusivas (con ecos del topic del “padre como figura de autoridad”). En contraste, también aparece su versión contraria, el padre como figura protectora. Así, Andrés no duda en aclarar que el Teniente ha caído peleando con su pelotón, como un líder. Ambas variantes se montan sobre la experiencia de los conscriptos, que suelen ver en los superiores figuras de abuso o de protección, siempre sobre la base de la autoridad conferida por el rango.

5. *El soldado como hombre en formación*: topic que remite a los conscriptos como jóvenes que están aprendiendo y creciendo sobre la marcha. Hemos descrito este topic anteriormente (al hablar de *Laureles*), por lo que podemos señalar que aparece aquí como parte de los intercambios entre los jóvenes soldados. Ellos intentan (generalmente) asistirse y evidencian la búsqueda de ser los mejores hombres que puedan. Así, lo resalta también la canción “No tarden en formar”.

6. *La guerra como ámbito para “sentar cabeza”*: enlazado al topic previo hallamos la noción del Servicio Militar Obligatorio y la guerra como espacios formadores de un cierto de individuo funcional para el *statu quo*. Así, el ejército aparece como ámbito normalizador, que disciplina a los soldados. Correa y Cardoso explicitan estas ideas, aunque Hernández aprovecha para señalar una fractura: los jóvenes que tienen una vida pudiente ven la colimba como un ámbito de violencia; aquellos que son más humildes hallan una alternativa hacia una vida más digna. Tal es la situación de muchos jóvenes durante el “Proceso de Reorganización Nacional”, pero no es nueva, en tanto acompaña al ejército argentino desde 1900 (Rouquié, 1983a: 89-100).

7. *La guerra como territorio masculino*: en sintonía con esta perspectiva de “sentar cabeza”, la guerra es típicamente vista como un territorio masculino. En este contexto, la masculinidad se vuelve en sí misma un campo de batalla, en tanto la colimba y la guerra se rigen por masculinidades hegemónicas precisas, a partir de las cuales se organizan jerárquicamente valores positivos (heroísmo, arrojo, valentía, agencia) y negativos (cobardía, temor, incertidumbre, pasividad). Desde esta perspectiva, la guerra es, como cantan los superiores, cosa de “machos”,

hombres “de verdad” (30-31). Esta idea se construye alrededor de las tradiciones de la institución militar, marcada por un fuerte rechazo a todo lo no asumido como masculino, pero al mismo tiempo construida sobre una mirada homoerótica (como ocurre cuando Correa se desnuda para luego convertirse en militar).

8. *La madre protectora*: hemos mencionado este topic al hablar de *Del sol naciente*. En el caso de la obra de Hernández, hallamos nuevamente a las madres (de Suárez, de Correa) como figuras que buscan atender y proteger a sus hijos, incluso en contra de lo que la sociedad piense. Al mismo tiempo, encontramos en la figura de Diana una intención análoga, vinculada con la memoria, al dedicar la canción a su hermano caído.

9. *Joven músico*: se monta sobre las diferencias generacionales entre jóvenes y adultos, sintetizadas a través de la música y sus implicancias. Esta imagen desliza las tensiones que producen las renovaciones sociales que aportan los jóvenes, en muchos casos enfrentados a una generación previa que no comprende estos nuevos criterios. Al mismo tiempo, pone de relieve el auge cada vez más insoslayable de la “cultura joven” como actor social con formas particulares de pensar y construir el mundo. En *El próximo alistamiento* Diana corporiza este topic, en tanto sintetiza a la vez los sueños de una generación que trae otros deseos que los tenidos por sus padres (como vivir de la música; no por nada discute con su madre) y el paso de la ingenuidad al aprendizaje por parte de los civiles que no intervienen de forma directa en la guerra.

Recordar como preparación del devenir

Como hemos señalado, *El próximo alistamiento* se constituye a través de diferentes líneas de acción. Así se teje un entramado complejo de personajes, situaciones y contextos que introducen diferentes ángulos de la vida cotidiana en la escena: conscriptos, padres, hermanas, novias, artistas, presentadores de noticiero, entre otros, muestran diferentes espacios desde donde mirar los acontecimientos de la guerra. Si bien en principio podría parecer que las líneas de acción no se cruzan, a medida que la obra se despliega, el entramado revela su riqueza e interconecta a todos los personajes.

Allí radica un gesto crucial para entender el aspecto semántico de la pieza. En el marco de este dispositivo escénico, la Guerra de Malvinas aparece como un acontecimiento que moviliza y vincula a la sociedad en su totalidad, que la atraviesa de maneras diferentes, pero siempre con la marca de la tragedia (entendida como aquello que se pierde y no ofrece modo de reparación). La selección de personajes conforma un friso (Weil, 1961). Cada personaje, con sus intervenciones, aporta una pincelada a ese cuadro mayor de la sociedad en guerra. Así, cada pequeño suceso en la obra se replica en nuevos matices dentro de la lectura de la guerra.

Como sugerimos antes, la pérdida es un elemento constante, trágico. Todos los personajes

pierden algo por la guerra, ya sea los que combaten (tanto el Teniente, Correa y González como Suárez) como los que no (las madres pierden a sus hijos soldados, pero también la familia pierde a la madre, como ocurre con los Suárez). En esta serie de valores, los únicos que no pierden nada (los cuadros del ejército argentino que se encuentran incluso por arriba del Teniente, Margaret, Perkins y Ronnie) son aquellos que ostentan el poder, cuyo comportamiento es abiertamente inmoral y privilegian el bien particular, interesado, por sobre el bien general.

Los representantes del ejército argentino aparecen de esta manera desde dos perspectivas, como subordinados o subordinadores. Los primeros son los conscriptos que deben sufrir toda clase de maltratos y castigos –la mayoría de ellos, arbitrarios–. Los segundos son aquellos que protegen un *statu quo* militar y por lo tanto reproducen unas cadenas de mando altamente verticalizadas. Mientras que las escenas de los cuadros son utilizadas casi exclusivamente para avanzar la acción dramática, la atención de Hernández se vuelca principalmente hacia los subordinados. Esta elección es significativa, ya que anula las posibilidades de una reivindicación del militarismo y direcciona el sentido de la pieza hacia lo intolerable de la injusticia.

La violencia aparece naturalizada en ese funcionamiento cotidiano que constituye el *statu quo*, entendido como la normalización o la corporalización de la violencia. Los “adultos” de la pieza rehuyen del goce (como los padres) o lo canalizan de formas sádicas (el Cabo, el Suboficial). Los jóvenes intentan adaptarse lo mejor que pueden pero siempre se hallan en desventaja, debido a que se trata de una relación asimétrica, profundamente vertical. Adaptarse implica entonces asomarse a la locura, intentar dar sentido a una forma de mundo que parece totalmente ajena (como les ocurre a Villegas, a González, a Suárez, por ejemplo, cuyas experiencias envían al pánico, el trauma o el suicidio).

Guerra y tragedia ocurren entonces en los malentendidos de las relaciones intergeneracionales. El conservadurismo de los adultos (por interés personal o por ignorancia acerca del otro) implica que la disputa sobre la cual se articula la guerra es una disputa sobre la violencia estructural de la sociedad. Así lo confirma González cuando conecta su vivencia de la batalla con el aborto que ha tenido que realizar su novia, impuesto por sus padres. En este sentido, la atención puesta sobre los jóvenes opera como un acto de redención y de corrimiento. Los jóvenes, desde sus nuevos deseos e intereses, desde su resistencia a asumir los roles que les exigen, corporalizan un cambio en las estructuras del poder. La música y el baile típicos del teatro musical del período deviene entonces en una suerte de puesta en abismo, de una recuperación del goce, una celebración del cambio y una rememoración de lo que se ha perdido en ese proceso.

Desde esta perspectiva, el “próximo alistamiento” del título de la obra implica un aprendizaje, la aprehensión de una memoria *ejemplar*, como ya hemos visto con Todorov (2000).

La Guerra de Malvinas, como acontecimiento íntimamente vinculado con la dictadura militar, se transforma en un hecho que debe servir como preparación para la próxima situación que demande la movilización de la sociedad argentina. En este aspecto, y considerando que la obra parte de acontecimientos previos (la huelga general del 30 de marzo, la represión y la muerte), la guerra se inserta en un marco de violencia estructural histórica, macropolítica, como un eslabón más.

Siguiendo esta lógica, y considerando cómo se enlazan historia, procedimientos y semántica, la Guerra de Malvinas representa algo más que un mero hecho trágico: constituye la posibilidad de un punto de quiebre en la cadena de imposiciones. Si la pérdida se vuelve irrecuperable, no por eso debe ser necesariamente lamentada, sino que puede transformarse en territorio de celebración, de memoria. Como sugieren los personajes durante la canción final, cuando cada uno grita su deseo / motivación de seguir, cada uno representa –vivo o muerto– la posibilidad de obtener un nuevo conocimiento, de construir nuevos sentidos que abran el camino a una vida plena.

El pasado se transforma entonces en una llave para el futuro. Allí radica la perspectiva profundamente memorialista de la pieza. Hernández no se detiene en el lamento de lo que ya se fue, sino que reconoce en eso que ya no está una nueva conciencia de la vida como comunidad. Como vimos, la guerra es una experiencia colectiva, y sus efectos también lo son. Hernández propone entonces recordar y gozar, superar las limitaciones del pasado como memoria literal, obligada, y tomar lo irrecuperable como la base del devenir.

III. 5. *El corazón en Madryn* (1985, Neuquén), de Carlos “Tata” Herrera

Como he anticipado, el retorno de la democracia a la Argentina, a fines de 1983, abre una novedosa etapa cultural: la Postdictadura. El prefijo “post” remite a dos lecturas que coexisten en simultaneidad (de allí su complejidad): lo que viene “después de” y lo que es “consecuencia de” la dictadura cívico-militar. La violencia institucional impuesta por la Junta Militar determina la concepción de la memoria colectiva que atraviesa el período. Ante el horror de los crímenes de lesa humanidad y las desapariciones, la memoria se transforma en parte de un principio rector: “Memoria, Verdad y Justicia”. Se trata entonces de un proceso que exige atender los sucesos del pasado con miras al presente y al futuro democráticos. La posdictadura se transforma así en un ámbito donde la memoria deviene una presencia “irrevocable” (Bevernage, 2014: 25-26).¹⁷⁰

170 Sobre la base del trabajo de Vladimir Jankélevitch, Bevernage (2014) distingue los términos “irrevocable” e “irreversible” para referir a los procesos de elaboración de la memoria. El primero implica una percepción que

Leída de forma análoga, la pos-guerra coloca a la Guerra de Malvinas (1982) como acontecimiento traumático que moldea los procesos sociales posteriores a la batalla por al menos tres motivos: el carácter desastroso de la operación desde un punto de vista estratégico y logístico (Balza, 2014; Forti, 2014); a su elevado impacto político y simbólico para la sociedad argentina; y especialmente, por los efectos posteriores de la batalla. Entre ellos hay dos que aún hoy representan un territorio delicado: las bajas y la compleja reinserción de los conscriptos en la sociedad, ahora convertidos en ex-combatientes, la mayoría de ellos muy jóvenes (entre 18 y 20 años).

Primer Premio del Primer Concurso Patagónico de Teatro

Una de las primeras obras que busca examinar los procesos de duelo y las problemáticas de reinserción social es *Sin Adiós / El corazón en Madryn*, escrita en 1985 por el poeta y docente Carlos “Tata” Herrera (San Fernando del Valle, Catamarca, 1937), radicado en Neuquén desde 1975.¹⁷¹ Además de tener un valor histórico, se trata de la primera pieza del teatro de la guerra en recibir un reconocimiento, ganando el Primer Premio del Primer Concurso Patagónico de Teatro (incluida La Pampa) [sic], convocado por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Neuquén en 1986.

A pesar de la repercusión por el Premio, y en sintonía con la baja circulación del corpus del teatro de la guerra (ya comentada en el capítulo II), la pieza es estrenada recién el 19 de abril de 2010, en el programa radial Voces en Escena¹⁷², producción del Grupo Theatron, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue y de Radio Universidad-Calf, como parte de las tareas del Proyecto de Extensión de la Facultad de Humanidades de la UNCo sobre las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XX. En ocasión de su estreno, *Sin Adiós* cambia de nombre y pasa a llamarse *El corazón en Madryn* debido a que el nombre inicial ya estaba registrado en Argentores.¹⁷³

ocurre en el pasado pero persiste en el presente, mientras que el segundo remite a una percepción frágil, fácilmente olvidable (26).

171 Ha escrito los textos de las cantatas *Con Pablo en Isla Negra* –homenaje a Pablo Neruda– y *Scheypuquín y Juan memoria cantada*, homenaje a la indígena catrielera y a su esposo Juan Benigar (Premio Nacional Humanístico de la Caja Nacional de Ahorro y Seguro, 1987), estrenada en el Aula Magna de la UNCo, en setiembre de 1988. Ambas fueron realizadas en colaboración con el músico y cantor maestro José Luis Bollea. Ha publicado *Ojos al viento* (Último Reino, 1987, poesía) y la saga de cuentos catamarqueños *Ocurrió en Cupajo* (Ediciones Pitanguá, 2002), ampliada con seis relatos extraídos de los inéditos *Cauces catuchos* (cuentos catamarqueños) y *El rastro en las bardas* (cuentos patagónicos). Algunos de sus textos se encuentran disponibles en <http://eldecirdeltataherrerablogspot.com.ar> Dirigió la Escuela Jean Piaget.

172 Elenco: Alba Burgos, Gabriela Nemiña, Lucía Abella y René Rosales. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original (apertura y cierre): “Pehuénia”, de Carlos Bello. Locución Artística: Miguel Bascañán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Incluye fragmentos musicales de “Noviembre” del Grupo Nan. La grabación radioteatral está disponible en <http://vocesenescenablogspot.com>

173 Si bien sería más preciso referir al texto dramático como *Sin adiós*, por pedido expreso de su autor remitiré en adelante a la pieza como *El corazón en Madryn*.

El corazón en Madryn es escrita a tres años del acontecimiento histórico. De acuerdo con cierta mirada de la época (como hemos visto en los casos de estudios previos), en ella se manifiestan de forma explícita tanto la necesidad y la urgencia de entender lo sucedido y sus consecuencias, como los desafíos de construir una memoria colectiva que sirva para evitar que se repitan los errores del pasado en el presente y en el futuro. En este sentido, la obra atiende con particular atención la necesidad de que esa memoria sea genuinamente múltiple, especialmente frente al peso del trauma que deben cargar no solo los ex combatientes sino también sus familias.

Se trata de un texto pre-escénico (escrito antes e independientemente de la escena), dividido en “siete actos breves”, de acuerdo a su subtítulo, publicado recién en 2017.¹⁷⁴ Según consigna Herrera en una aclaración incluida en el mismo texto dramático, fue compuesto “inmediatamente después” de los sucesos del “Madrynazo”, “gesta cívica que protagonizó [la ciudad de Puerto Madryn] al resistir el embarque de vituallas a la marina de EEUU, durante el operativo 'Unitas', estando sumamente fresca y reciente la memoria de la alianza yanqui [sic] con los ingleses en la Guerra de Malvinas” (2017: 135).

De dicha aclaración se desprende también la noción de “homenaje” tanto a los participantes de la gesta cívica como “a los soldados muertos en la Guerra de Malvinas, y a los veteranos de tan cruel e infausta aventura bélica de la Dictadura” (135). En una entrevista reciente,¹⁷⁵ Herrera amplía: “No escribí con un propósito memorialista específico; sí con la consciente intención de denuncia al cobarde e inhumano ocultamiento, abandono y 'olvido' de los soldados licenciados tras la derrota, exponiendo así la catadura moral de los responsables de esta absurda y criminal aventura bélica”.¹⁷⁶ De esta manera, no debemos perder de vista el objetivo activo que tiene el texto, centrado en la denuncia.

Debemos entonces considerar la presencia de dos hechos históricos que la pieza cruza, a saber, la Guerra de Malvinas y el llamado “Madrynazo”, denominación que recibió la expulsión del puerto, el 10 de septiembre de 1984, de los barcos estadounidenses Thorn y Fairfax dentro del marco del Unitas¹⁷⁷. La acción fue llevada a cabo por la población de la ciudad, descontenta

174 Todas las citas del texto de *El corazón en Madryn* corresponden a la edición de 2017. Dicha publicación fue posible gracias a la profesora Margarita Garrido, que generosamente nos facilitó tanto el original digitalizado así como el contacto con Herrera.

175 Todas las declaraciones de Herrera corresponden a la entrevista que le hicimos, por correo electrónico, entre el 27 y el 29 de marzo de 2017. La entrevista completa se encuentra disponible en nuestro archivo de investigación.

176 Comunicación personal por correo electrónico, 3 de abril de 2017. Disponible en nuestro archivo de tesis.

177 Los operativos Unitas eran una movilización anual, colectiva, llevada a cabo entre las armadas de Estados Unidos y de diferentes naciones de Latinoamérica, siempre dentro del marco del Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR). Se realiza desde 1960 como forma de estimular el “acercamiento” y las “buenas relaciones” entre las armadas de toda América (justificaciones que han suscitado duras críticas, en tanto algunos autores los consideraban una excusa para simplemente intervenir en América Latina ante un eventual avance del comunismo). A partir del final de Guerra Fría, el Unitas se sigue realizando, pero sin la importancia que se le atribuía originalmente.

por la presencia norteamericana luego de su abierto apoyo a Inglaterra durante la Guerra de Malvinas. Dicho cruce ofrece una mirada esencial para entender la concepción de Herrera sobre los hechos históricos.

Puerto Madryn y la lente del drama moderno

Examinemos la historia de *El corazón en Madryn*. A lo largo de las siete escenas que forman la pieza, la acción se despliega en una casa familiar de clase media, humilde, de Puerto Madryn (provincia de Chubut), en 1984. La familia está conformada por padre, madre y dos hijos. El mayor, Raúl, es un empleado bancario de veinticinco años. El menor, Miguel, de veinte años, ha quedado lisiado tras combatir en la Guerra de Malvinas y se desplaza en una silla de ruedas. Pasemos revista a los siete actos de la pieza para entender mejor su progresión dramática.

Acto I (135-138). Mamá y Papá se hallan en el living. Mamá pone la mesa y Papá intenta leer el diario mientras “*tose a cada momento*” (135). Papá deja de leer y reclama la cena. Mamá le pide que sea paciente, porque Raúl no ha vuelto aún y Miguel recién se despierta. Papá critica la forma de vida de sus dos hijos, especialmente de Miguel. Mamá suplica que no sea tan duro con Miguel, como ha indicado la psicóloga. Papá no la deja concluir y critica a “esa porteña” (136), alegando que ellos no tienen la culpa de que Miguel esté como está y que tendrían que haber vuelto al Norte, de donde proviene. Llega Raúl y saluda a “Don Ataúlfo” y a “mamá” (136). Mientras se acomodan para comer, Don Ataúlfo pregunta “¿Y el otro niño...? ¿El bebé no viene tampoco hoy a la mesa?” (136). Raúl intenta tranquilizar a su padre, que insiste con “otros tiempos” (137). Raúl cuestiona a su padre la importancia que daban a las tradiciones, como ser radicales. La tensión crece y Miguel entra en su silla de ruedas, entonando “*una especie de marcha militar*” (137). Miguel no responde, únicamente atiende el grito de su padre, al que llama “sargento” (137). Enojado, Papá se retira hacia el interior de la casa. Mientras Mamá devuelve tristemente el plato de sopa a la olla, Raúl afirma “así, nos volveremos locos todos” (137). La madre se desespera y Raúl afirma que habrá que hacer algo. Mamá pregunta también por lo que están planeando, pero Raúl no llega a describir la actividad y afirma que piensa llevar a Miguel “a verlos”, “debe salir”, incluso contra las indicaciones de la psicóloga de “no provocarle recuerdos” (138).

Acto II (139-141). Ha pasado un día. Papá dormita en el sillón. Mamá le lleva el desayuno. Papá pregunta si ya se despertaron “esos marmotas”, porque “durante 35 años me desperté al alba [...] la gente que no se levanta temprano es vaga, inservible, deshonesto” (139). Entra al comedor Raúl y ante los cuestionamientos del padre cuenta que Miguel volvió a soñar con un sargento Mardones. Don Ataúlfo insiste y Raúl avisa que no irá a trabajar por tres días. Don Ataúlfo

recuerda sus tiempos y afirma que las comodidades laborales son “mariconerías que aprendieron del peronismo” (140). Raúl intenta tranquilizarlo, pero Papá sigue gritando hasta sufrir un arrebato de tos, que lo hace parecer “*un anciano*” (140). Entra Miguel, perdido, y lo acomodan en la mesa. Antes de salir, Raúl le dice a su madre que va a la Terminal y luego al gimnasio. Ante nuevos cuestionamientos, Mamá pide ayuda a Papá para llevar una cucheta al dormitorio de los hijos, ya que va a quedarse un amigo de Raúl. Papá protesta y (prácticamente arrepentido ya al decirlo) le ordena a su esposa que le pida ayuda a Miguel. El joven, enojado, accede e intenta pararse, cayendo en el medio del comedor (141).

Acto III (141-145). Ha pasado un nuevo día, y el invitado de Raúl ya se ha instalado en la casa. Sin embargo, todo parece seguir igual. Mamá llama a los jóvenes a desayunar. Miguel es traído por Flaco (el amigo de Raúl), que lo lleva zigzagueando por la casa como si fuera un corredor de carreras. Quita la bufanda a Don Ataúlfo y luego le da un beso muy sonoro, que lo deja “*pasmado*” (142). Raúl explica que es un periodista que ha venido “por lo del barco” (142). Flaco aclara que es una revista de humor y sirve la comida, haciendo reír a todos, incluso a Miguel. Luego Raúl comienza a planificar la situación del embarque, hecho que hace enojar a Don Ataúlfo, que no estaba al corriente y que lo lleva a recordar sus tiempos, entre burlas de Miguel. Furioso, Papá intenta irse e insiste a Raúl que no se meta con las autoridades porque “en mi tiempo vivíamos en paz, porque cada uno estaba en lo que debía” (144). Raúl, exaltado, asegura que no van a quedarse de brazos cruzados y, sin previo aviso, Miguel empieza a hablar de las turberas, a describirlas como el lugar donde quedó discapacitado y donde sus amigos yacen ahora (144). Luego menciona los esfagnos (hongos que se alimentan de sus propios desperdicios y se convierten en turba). Flaco pregunta si Madryn se movilizará y Mamá recuerda cuando regresaron los soldados como antecedente (145).¹⁷⁸ Flaco le dice a Miguel que lo lleva, pero cuando el ex combatiente le pregunta si él se va a encargar de llevarlo, el periodista afirma que hay otras formas. Los tres jóvenes salen mientras el padre afirma que irá detrás de ellos. Mamá, emocionada, le dice que lo ve más animado.

Acto IV (145-147). En el comedor, de noche, Miguel lee y Flaco escribe. Hablando muy bajo, Flaco le pregunta a Miguel si el daño de las piernas tocó algún nervio. Miguel cuenta que “los cables están”, pero que es la falta de nalga la que evita que pueda estar de pie (146). Flaco admite que ya sabía, porque leyó la historia clínica del joven. Miguel empieza a contar otras experiencias de la guerra, entre “*confites*” (bombardeos) y esfagnos. Así, Flaco conoce la historia

178 Referencia donde resuenan los acontecimientos del 19 de junio de 1982, jornada que se conoce popularmente como “El día que Puerto Madryn se quedó sin pan”. Esa fecha llega a Puerto Madryn el buque británico Canberra con un nutrido número de soldados que volvían de la guerra. Si bien muchos de los conscriptos temían que la población local los pudiera apedrear o abuchear, un importante número de civiles traspasó los cordones de seguridad para acercarse a los soldados. Algunos registros de dichas jornadas son trabajados por Gamarnik, Guembe, Agostini y Flores (2019).

del Gordo García Manuel, “estudiante avanzado de biología” al que “mandaron a las islas porque sabía inglés” (146). Todo lo que Miguel sabe de descomposición lo aprende de su compañero de pozo. Repentinamente, Miguel para, “¡Mierda! ¿Sabés que es la primera vez que cuento esto?” (146). Flaco insiste “debes hablar. Eso te hará bien” (146). Miguel continúa y habla del hambre y del frío. Cuenta también de un consejo que aprendió de un linyera (cortar pedazos de papel y ponerlos dentro de la ropa para aislar el frío) y que su compañero de pozo encontró una flor amarilla creciendo entre la turba, motivación que el joven usó para continuar, incluso luego de la caída del Gordo (147).

Acto V (147-149). Mañana del día siguiente. Mamá cocina, aunque se ha puesto rulos y “*un vestido alegre*” (147). Muy alegre, entra Papá, que prueba un pastel y dice a su esposa que tendría que haberse dedicado a cocinar y no a ser su mujer. Mamá comenta lo mejorado que está Miguel, y Papá dice que lo volvió a escuchar reír “como antes” (148). Desayunan hasta que llega Flaco para anunciar que se acercan los barcos. Los hermanos se despiertan y preparan la bandera que van a colgar, con la inscripción en inglés “*Get you thorn in the ass*” [sic].¹⁷⁹ Luego de explicar el chiste detrás de la inscripción, los jóvenes salen hacia el puerto, seguidos por Don Ataúlfo.

Acto VI (149-153). La familia se haya reunida a la mesa, mientras Flaco busca algo en su mochila. Los jóvenes comentan los hechos de la mañana, especialmente porque Flaco fue perseguido por un marine con manguera que había visto la bandera que habían preparado. Flaco aprovecha la ocasión para preguntarle a Don Ataúlfo acerca de la oferta de Diego para colaborar en la atención de la cantina. Papá promete pensarlo, pero ni bien se retiran los jóvenes, se pone su gorra para ir. Afirma que Flaco “nos contagió a todos” (150) y sale. El texto dramático propone una sorpresiva elipsis, ya que “*debe sugerirse el tránsito del tiempo, desde primeras horas de la tarde hasta la noche*” (150). Raúl regresa del trabajo y encuentra a Mamá dormida en el sillón. Pese a la hora, Don Ataúlfo no ha regresado aún. Cuando Raúl vuelve a preguntar, aparece por la puerta. Estuvo en el boliche de Diego y va a ayudar a atenderlo por las tardes (situación que lo hace sentir mejor de salud, como aclara). Mamá empieza a cocinar y llegan Miguel y Flaco, que trae un objeto oculto. Miguel y Flaco estuvieron en la playa juntando caracoles y Miguel examina uno roto. Flaco le observa que “igualmente es bello” (152). Miguel anuncia que intentará volver a caminar, tal como practicaron en la playa. Flaco saca unas muletas e impulsa a que camine en ese momento, delante de sus padres. Miguel toma las muletas y logra caminar, ayudado por Flaco, ante la emoción de sus progenitores.

179 Pese a estar mal redactado, podría traducirse rudimentariamente como “Métanse la espina por culo”. Constituye un juego de palabras entre el barco Thorn, cuyo nombre podría ser traducido como “espina”. Por otra parte, no deja de ser elocuente que la bandera remita a la región del cuerpo que Miguel ha perdido por la guerra.

Acto VII (153-156). Mañana del día siguiente. Mamá y Papá toman mate y discuten los cambios que produjo Flaco en la casa, llamándolo “un enviado del cielo” (154). También notan que faltan algunos de los caracoles que trajeron de la playa. Papá revela el nombre de la revista de Flaco: *La Carcajada Difusa*. Raúl se despierta y advierte a los padres que Miguel no se despertó cuando Flaco se fue. Miguel aparece y aclara que ya sabía que el invitado había partido. Sin embargo, le deja una poema de despedida, titulado “El Corazón en Madryn” (155) y dedicado “A Miguelito mi amigo, héroe de Las Malvinas y ‘resistente’ en Madryn” (155). La lectura del poema a cargo de Miguel y la imagen de la familia emocionada frente al inicio de una nueva etapa dan cierre a la pieza.

El corazón en Madryn se articula siguiendo los parámetros del drama moderno, en su versión ampliada. Esto se produce a través de una serie de recursos: escena realista y concepción objetivista; ilusión de contigüidad con la serie social, la vida cotidiana y el régimen empírico contemporáneo compartido con los espectadores; construcción del modelo mimético-discursivo-expositivo que postula una tesis a través de una historia, redes simbólicas, redundancia pedagógica, título y personajes-delegados, esos son algunos de los procedimientos típicos del drama moderno que hallamos en *El corazón en Madryn*, a su vez modalizados por una fuerte presencia del melodrama (en la división personajes positivos / negativos, como veremos).

La acción se concentra en “*la sala de una casa de familia de clase media. Los muebles, sencillos, el decorado modesto, casi vulgar*” (135). Desde este único espacio escénico, se construye metonímicamente la contigüidad de la casa con los personajes (su pertenencia de clase, su origen humilde, su historia) y con el exterior social y natural: la ciudad de Madryn, el puerto, el mar, la Patagonia y la cercanía de las Islas Malvinas. El interior de la casa ilumina los vínculos internos de la familia y cómo se van modificando por la relación con el afuera: la progresiva apertura del espacio familiar (al comienzo cerrado, opresivo) al espacio social. En este sentido es relevante el ingreso de los objetos que vienen del afuera (entre otros, los caracoles y las muletas). El afuera va invadiendo el adentro y genera una corriente de comunicación que modifica el interior.

Los personajes, de acuerdo con la poética realista, son a la vez tipos sociales e individuos con particularidades subjetivas: el padre jubilado, la madre ama de casa, el ex combatiente lisiado, el hermano trabajador que ayuda a mantener la casa, el periodista. Herrera trabaja con los procedimientos del método biográfico (la actualización informativa del pasado de los personajes), la oposición de caracteres, la entidad psíquica de los personajes (motivaciones personales, el peso de las experiencias, la pertenencia de clase, las marcas culturales de la territorialidad, la relación con los discursos políticos).

Los personajes adquieren un valor referencial fundamental, de esta manera la Guerra de

Malvinas y el “Madrynazo” se construyen afuera y adentro de la casa. Todos los personajes van cargándose de alto valor simbólico: el ex-combatiente mutilado, en tanto héroe y “resistente” (155), dotado de resiliencia, capaz de construir en la adversidad y obtener fuerza de la experiencia del dolor; su hermano trabajador, como representante de una clase consciente de sí misma, capaz de movilizarse para expresar sus reclamos y derechos; el periodista, generador de ilustración, progreso, conciencia y salud social; el jubilado, capaz de seguir integrado a su sociedad activamente, de escuchar y dialogar con los más jóvenes y adquirir nuevos saberes; la madre, por su fuerza para dar amparo, contención y protección.

A la hora reconstruir la experiencia de la Guerra de Malvinas Herrera recurre a los relatos de Miguel, quien toma símbolos como forma de mostrar elípticamente los horrores de la guerra ocurridos en el pasado. Para ello se sirve de la turba, la flor amarilla, los esfagnos (volveremos sobre ellos). Por su parte, el Madrynazo, en tanto acontecimiento, se emplaza en un entreacto madurativo a través de la elipsis (entre los actos IV y V). Sin embargo, el texto correlaciona el reclamo por Malvinas en 1982 con la fuerza de la rebelión de Madryn en 1984. Son los hechos del presente y el exterior de la casa, que van a abrir los sucesos del pasado que la casa encierra.

A través de la gradación de conflictos y de los encuentros personales, la figura de Flaco va quebrando la separación entre interior de la casa y exterior social. Por su rol de periodista y su acción ilustrada, su fuerza para iluminar a los personajes desde una nueva conciencia y para llenarlos de renovadas energías, es el personaje-delegado por excelencia, el que explicita la tesis del drama. Su accionar hace avanzar los cambios internos de los personajes. Su presencia es el estímulo que Miguel necesita para hablar, para contar aquello que ha vivido en la guerra y que parecía irrepresentable. Si bien su hermano Raúl ya se manifiesta movilizado por el inminente Madrynazo, es Flaco quien propone llevar a Miguel al puerto para ver el momento en que son expulsados los barcos, lo que obliga a Don Ataúlfo a acompañarlos y salir de la casa.

También es Flaco quien desliza primero la posibilidad de probar el uso de una prótesis para que Miguel vuelva a caminar y quien luego trae las muletas. Hacia el final de la obra Miguel dice: “Es que soy otro [...] Gracias a los yanquis y a éste! (*Señala a Flaco*)” (152-153). La Madre también explicita el carácter significativo de Flaco para la acción y el sentido de la pieza, le dirá a Don Ataúlfo: “Aunque vos te rías, para mí, [Flaco] es un enviado del cielo” (154). Flaco moviliza a los personajes y los saca de su quietud, desde el encierro inicial hacia una apertura cada vez mayor, no sólo psicológica sino también cívica.

Por último, son los dichos y acciones de Flaco que encarnan la tesis del texto: el dolor y el trauma deben ser mirados de frente, no negados, porque pueden transformarse en una nueva fuerza que dé sentido a la vida, tanto en lo personal como en lo social. Hay que mantener con conciencia plenamente viva la memoria porque la resistencia y la resiliencia son indispensables

ante el avance de la derrota y la muerte. Resistencia y resiliencia reconstituyen el tejido familiar y social, devuelven la salud al individuo, a su familia y a la sociedad en conjunto. A pesar de lo sufrido, sostiene Herrera, se puede construir un futuro que cambie el signo del pasado, postura que reivindica la actividad social y política.

Como ampliación de la poética del drama moderno, sobresale en *El corazón en Madryn* el procedimiento melodramático de la oposición entre personajes positivos y negativos. Si bien al final del texto los personajes han experimentado un crecimiento positivo, la clave de su cambio es la nitidez con la que se articulan sus valores positivos y negativos. De este modo, la tesis puede ser demostrada de forma precisa y certera, dejando en claro el cambio radical que la memoria y la aceptación traen sobre los personajes como individuos pero también como integrantes de la vida civil.

Tomemos como ejemplo a Don Ataúlfo. Cuando se encuentra encerrado en sí mismo, su carácter presenta rasgos completamente negativos (rechazo hacia los valores de los jóvenes, microhomofobia, antiperonismo, etcétera), que se reflejan en su cuerpo (a través de la tos y de la vejez). A medida que cambia su actitud, todos estos elementos desaparecen y son trocados por los contrarios: aceptación, dulzura, reconocimiento de los otros (sus hijos, su esposa, la gente del pueblo) pero también de uno mismo (como jubilado). Tal cambio de actitud se refleja nuevamente en el cuerpo, ya sin tos ni “acidez” (153, en su doble sentido de fisiológico pero también emocional).

Como resultado, la pieza conserva un tono general positivo, optimista, en tanto los personajes terminan representando un espacio donde lo negativo ya no tiene lugar. Si al comienzo de la obra la casa representa un territorio de lo oprimido, de lo oculto, al final de la pieza el espacio deviene luminoso, abierto a los afectos.

Iluminar la posguerra

En el caso de *El corazón en Madryn*, Herrera no emplea una gran cantidad de topics nuevos (en relación al corpus que hemos trabajado hasta el momento). Sin embargo, aquellas imágenes que introduce en la poética son utilizadas de formas singulares y se vuelven determinantes para producir sentido sobre la Guerra de Malvinas. Veamos una selección de ellas.

1. El pozo de zorro como tumba: tal como describe el propio Miguel, el pozo de zorro en el que se encontraba es una tumba al mismo tiempo cerrada y abierta. Cerrada porque representa la última morada de sus compañeros. Abierta porque es un ámbito de donde el joven logra salir, por más que sus sensaciones (como veremos en los siguientes topics, que forman un entramado complejo) representen la sensación de no encontrarse vivo, pleno. Allí radica un giro simbólico que opera Herrera, en tanto esa tumba abierta deviene espacio desde donde el joven puede

renacer, volver a una vida marcada por la guerra pero no por ello menos plena. Esta imagen va ganando peso simbólico a lo largo de la pieza, especialmente al enlazarse con otras metáforas.

2. *La madre protectora*: a lo largo de la pieza, la figura de Mamá marca la esencia de una lógica contenedora, que apunta a intentar proteger al hijo. Debido a ello es que intenta atender las observaciones de la psicóloga, pero también intenta refrenar a su esposo, especialmente al comienzo de la pieza. Gradualmente, este topic va difuminándose, al igual que el siguiente.

3. *El padre como representante de los mandatos sociales*: como hemos observado, Don Ataúlfo se comporta al comienzo de la obra como una figura autoritaria, agresiva. Si bien a medida que cambia este topic va perdiendo relevancia, durante los actos I y II opera como síntesis de todos los valores impuestos por generaciones previas (muchas veces en base a experiencias de vida que nunca fueron cuestionadas, como cuando se habla de las condiciones de trabajo).

4. *Los soldados como hermanos*: este topic aparece representado en principio por la relación de Miguel con el Gordo García Manuel, compañero de trincheras. Miguel narra la relación con su compañero como un acontecimiento que modifica su experiencia de la guerra y que incluso le ayuda a sobrellevar los efectos temibles de la guerra. Sin embargo, aparece una variación sugestiva a través de Flaco y Raúl. Al producirse el “Madrynazo”, los jóvenes recuperan algo del funcionamiento identitario de los conscriptos, espejo que relaciona ambas formas de pensar las relaciones. Esto se refuerza a través de los apodos (Gordo / Flaco), pero también de la filiación fraternal entre Raúl y Miguel, lo que potencia el efecto de hermandad al incluirla.

5. *La guerra como espacio vital*: en una conferencia homenaje al dramaturgo Julio Cardoso, el veterano César González Trejo afirmó que “en la guerra la pasé bien, hicimos bromas y nos reímos”.¹⁸⁰ Esta es la misma idea que ilustra Miguel al hablar del “Gordo”. El pozo de zorro deja de ser un espacio dedicado exclusivamente al lamento y al sufrimiento y se convierte en un ámbito transformador, de aprendizaje, que trae también elementos positivos, experiencias que exceden la violencia o la muerte. Así, todo lo que Miguel sabe sobre los esfagnos es gracias al intercambio con su compañero, a su vivencia compartida.

6. *La guerra como silencio interior*: este topic remite al silencio que acompaña a muchos combatientes durante la posguerra, evitando hacer cualquier clase de mención a lo ocurrido en el campo de batalla. Miguel explicita esta situación cuando confiesa a Flaco que nunca había hablado ciertas cosas antes. Lo traumático de la guerra aparece así como lo irrepresentable, lo imposible de compartir o transmitir, la guerra como acontecimiento de violencia. Este topic se contrasta con el siguiente, especialmente a medida que Miguel logra exteriorizar sus experiencias pasadas y sus sensaciones presentes.

7. *La voz testimonio*: remite a la idea del soldado sobreviviente como individuo que logra

180 Grabación disponible en nuestro archivo de tesis.

aproximarse lo más cercanamente posible a la experiencia cúlmine de la guerra, es decir, la muerte (Agamben, 2002). Esto no ocurre sin culpas, como explica Miguel al narrar su vergüenza por todavía estar vivo mientras otros amigos han quedado en la turba malvinera (147). Como observa Levi (2015) esto impulsa a muchos sobrevivientes a contar lo que vieron en tanto aporte a transmitir la experiencia de aquellos que ya no tienen voz. En este aspecto, resulta sugestivo que sea un “periodista” quien impulsa esta apertura dentro de la pieza. Al mismo tiempo, la relación entre habla y cura también juega un rol clave (como señala el personaje delegado de la pieza, nada menos) con la palabra como forma de recuperar la conexión personal, social y cívica con los demás.

La memoria como estímulo vital

Todos los personajes de *El corazón en Madryn* son positivos al final de la pieza. Si bien en principio manifiestan discrepancias entre ellos (especialmente a causa de la personalidad de Don Ataúlfo), aparecen idealizados como seres bienintencionados, humildes, víctimas de una causalidad social perversa de la que no son responsables. Si padecen el mal no es porque ellos lo han causado, sino porque son víctimas de las acciones, ya sea de los políticos nacionales traidores o de los militares extranjeros (ingleses y norteamericanos). Herrera establece una imagen positiva del pueblo argentino víctima (hipóstasis del Bien), perjudicado por autoridades que no los representan en sus intereses o por extranjeros que buscan la destrucción del país (hipóstasis del Mal). Retoma así la tradición que opone en forma maniquea a humildes y poderosos. Los personajes positivos son, como resume el poema, los “compañeros de esperanza”, “cien valientes en vigilia / frente a la canalla armada” (2017: 156).

En la poética del drama moderno, el título o nombre de la pieza porta un valor fundamental a la hora de orientar la interpretación del lector / espectador hacia la tesis. En este caso, debemos considerar dos títulos. El original (*Sin adiós*) puede remitir en el plano de la acción, literalmente, a la partida de Flaco. Sin embargo, en un nivel estrictamente metafórico cobra otro valor: refiere a la continuidad de la Guerra de Malvinas y de la dictadura cívico-militar, que no se han ido, aunque creamos que podemos olvidarlas o que hemos pasado a otra etapa. Nadie puede desprenderse del pasado porque está marcado en el cuerpo, en el trauma, en la memoria. El pasado sigue aconteciendo, nunca se despide.

Por otra parte, *Sin adiós* carga una segunda capa simbólica, vinculado al vuelco positivo que viven los personajes: nunca nos despedimos del todo de la esperanza, de la fuerza de vivir, de la capacidad de transformar la adversidad. No se puede decir adiós a la felicidad, a la alegría o a la utopía, porque aun vencidos renace en nosotros la fuerza vital. *El corazón en Madryn* es un texto lleno de esperanza, optimista. La memoria del pasado, por dolorosa que sea, se convierte en

estimulación vital. La vitalidad es revivida por la memoria y por la toma de conciencia. Para Herrera es necesario entonces romper las cadenas internas, el solipsismo, la depresión, y volcarse a la vida social y política, porque es en su energía donde se vive plenamente.

Finalmente, podemos agregar una capa última de sentido al título original: no hay adiós para la memoria, porque siempre regresa, o mejor aun, nunca se va. No podemos despedirnos de lo que no se marcha y está siempre presente. Si decir “adiós” equivale a olvidar, “sin adiós” es no-olvido, memoria activa, individual y colectiva, profundamente política.

Si consideramos el nombre reciente de la pieza (*El corazón en Madryn*), que se desprende del título del poema de Flaco, remite a la exteriorización de lo interior, a la necesidad de salir del encierro y manifestarse. Anuda y superpone cuerpo individual (corazón) y cuerpo social (Madryn). Habla del corazón de cada individuo, y del corazón de la sociedad. Ese movimiento de conexión entre lo interior y lo exterior se marca en Miguel, quien comienza a recuperar su capacidad de vincularse con su familia y la sociedad a medida que logra exteriorizar aquello que pesaba por dentro.

Ese es el cambio que se ve gradualmente en *El corazón en Madryn*, el paso de una familia cerrada sobre sí misma que progresivamente puede relacionarse tanto interna como externamente, puede participar de la vida civil (en actividades políticas como el rechazo a los barcos estadounidenses y en acontecimientos pequeños o cotidianos, como el trabajo en el bar de Don Ataúlfo). La prótesis que Miguel decide probar no elimina la herida, pero sí permite que modifique su relación consigo mismo y con la sociedad. La familia deviene así en modelo microcósmico del mundo, en medida que una vez superada se derrama más allá.

Como hemos mencionado en análisis anteriores, este movimiento puede pensarse como un cambio de memoria en los términos que plantea Todorov (2000), quien distingue entre una memoria “literal” y una memoria “ejemplar”. La primera es una memoria que responde a intereses individuales y se encuentra cerrada sobre sí misma. La segunda funciona como una apertura, como la posibilidad de ejercitar una comparación que permite leer los acontecimientos de manera universal y disponerlos como un aprendizaje para el futuro. La tesis central de Herrera es nítida: la vitalidad de un pueblo se basa en la posibilidad de comunicarse, de abrirse al otro, de participar en la vida social a pesar de los malestares que la puedan atravesar. La Guerra de Malvinas entonces puede ser leída como una tragedia que deja a sus protagonistas fuera de la sociedad o como un ejemplo para mejorar, para ajustar las condiciones (individuales y colectivas) del futuro.

A la manera del drama moderno, la tesis se refuerza desde todos los ángulos posibles que el texto dramático habilite. Las imágenes de la Guerra de Malvinas que Miguel narra son puntadas de lectura en esa dirección, especialmente a través de su simbolismo. Herrera trabaja

con una red interconectada: la turba, los esfagnos, la flor que aparece en el pozo de zorro, el caracol. Estos se anudan en un mismo campo semántico, la naturaleza, y mapean un territorio común: las paradójicas relaciones entre vida y muerte, disolución y regeneración.

Las metáforas se montan sobre objetos contradictorios. La turba es tierra rica para producir calor, pero al mismo tiempo es una tumba helada. Sugiere la idea de ser enterrado, tanto en el sentido de morir (como ocurre con el compañero de la trinchera de Miguel) y corromperse (la nalga de Miguel), como en el de florecer. Los esfagnos conectan vida y muerte también. Miguel mismo es quien explica que esta clase de musgo se descompone y recompone alimentándose de sus propios restos. Así, además de referir a las condiciones infrahumanas y a la pobre preparación logística y estratégica de la Junta Militar en las islas, trae la idea de una tierra que se fagocita a sí misma. Dicho de otro modo, Miguel queda lisiado por culpa de un ser que se come a sí mismo (eco posible de la Junta Militar y de la tierra malvinera, en tanto ambos devoran a quienes pelean por ellos).

Sin embargo, la flor (que brota entre la turba y los esfagnos) recupera la fragilidad, la esperanza y la belleza en medio del horror. Cuando Miguel logra narrar su experiencia en el pozo de zorro, dice: “Fijate que en ese pozo, aprendí... En algo comprendí la fotosíntesis... La ósmosis... Lo que no fueron capaces de enseñarme en la escuela: los procesos fundamentales de la vida” (2017: 146). Su experiencia es entonces incompleta, pero es una ocasión de aprendizaje, de crecimiento metafórico y literal. Esto es clave para Herrera, cuya poética siempre reserva el último resquicio de las acciones dramáticas para priorizar lo vital.

A través de las imágenes de la naturaleza y de la reflexión sobre lo acaecido, la pérdida se revela como tragedia, pero también como posibilidad de elaboración, de duelo. Pérdida y duelo son efectivamente dos caras de un mismo acto, doloroso pero necesario. En el acto VI, Miguel y Flaco vuelven de la playa con unos caracoles que juntaron. Cuando Miguel repara en uno roto, Flaco observa que “[i]gualmente es bello”. El ex soldado no parece convencido de que siga valiendo lo mismo, a lo que Flaco retruca “¿Para quién?” y luego agrega “[...] a vos te falta un pedacito [...] Pese a eso, vales. Acaso más...” (152). A partir de estas palabras, se refuerza la idea de experiencia como marca de ese cuerpo dañado, experiencia que debe ser puesta en acción para evitar que los músculos pierdan más movilidad (como se juega en relación al padre, “oxidado” por la inacción).

La tensión muerte-vida está presente en el ex combatiente, que posee una doble carga: la del sobreviviente y la de la memoria del caído. ¿No asume la sobrevivencia, de alguna manera, la culpa de la muerte del otro? Miguel afirma que sí. Por otra parte, son los más jóvenes (paradójicamente, quienes deberían estar más llenos de vida) los que la sociedad envía para enfrentar a la muerte en la guerra, como afirma el padre al comentar que volvió a oír la risa de su

hijo tal “como antes” de tener que partir hacia la guerra. Hablar permite al joven entonces apoyarse en los demás como medio de sanar física y mentalmente.

Al servicio de la redundancia pedagógica también juega un rol clave la nota / carta / poema que da cierre a la obra, “El corazón en Madryn”,¹⁸¹ sintetiza los diversos aspectos de la tesis. El personaje-delegado (Flaco) explicita de esta manera el significado de sus acciones y, por extensión, de la pieza. Si bien el texto poético introduce usos no convencionales del lenguaje y la comunicación (recurre al verso, la metáfora, el desvío de la sintaxis corriente, etcétera) y quiebra la ilusión de “naturalidad” que el drama moderno privilegia en el habla de los personajes, el poema se pone al servicio de la tesis y agrega más información sobre el Madrynazo y su conexión con Malvinas.

El cierre de *El corazón en Madryn* pone una vez más el énfasis sobre las posibilidades del teatro y del arte para activar los “trabajos de la memoria” (Jelin, 2002), ya que refuerza la tesis pero especialmente se centra en proveer información sobre un acontecimiento histórico, allí radica el carácter de “denuncia” de la obra, como sugiere el autor. La Guerra de Malvinas aparece como pasado activo que atraviesa el presente y que se proyecta hacia el futuro. Así, si el “Madrynazo” fue posible es gracias a la conciencia de la Guerra de Malvinas. Una imagen se desliza por detrás de esta familia: la guerra no ha terminado, sino que se reproduce en nuevos acontecimientos históricos y políticos, no necesariamente trágicos.

Por otra parte, Flaco, en su rol de periodista, pone a su oficio en un lugar diametralmente opuesto al de buena parte de los medios de comunicación durante la Guerra de Malvinas. Él no escribe en respuesta a intereses ajenos ni desde la distancia. Por el contrario, es una figura que se desplaza, que no se cierra sobre sí misma, que se ofrece como estímulo para la constitución de una nueva conciencia. En resumen, su accionar es ejemplar. En la entrevista realizada, Herrera afirma no haberse basado en ningún periodista ni en ninguna revista en particular, aunque el nombre (*La Carcajada Difusa*) remite al carácter optimista de la pieza. El cierre, con personajes exclusivamente positivos, refuerza la denuncia hacia los responsables de la violencia institucional por efecto de contraste. La familia, más allá de sus diferencias internas, no es culpable del conflicto, y por eso puede volver a unirse y reconstituirse.

Para concluir, ¿por qué se vale Herrera del drama moderno en tanto metáfora epistemológica? Porque la poética del drama moderno permite, a través del realismo, trasladar el régimen empírico de observación y documentación a las reglas del arte, y al mismo tiempo cree en la capacidad del arte de incidir en la realidad y transformarla. La tesis que articula el drama moderno permite realizar predicaciones sobre la realidad y es una herramienta que puede

181 Poema publicado por Herrera en diversos diarios de la región neuquina con motivo del Madrynazo.

contribuir a la mejora social. Su redundancia pedagógica favorece la comunicación y cree en la posibilidad de que el espectador o el lector reciban un mensaje transparente. El drama moderno confía en el poder educativo del teatro y la palabra, como mediación de las ideas.

A partir del uso de los procedimientos del drama moderno ampliado con el melodrama, *El corazón en Madryn* expone una tesis vitalista que evidencia la necesidad de reconocer las heridas del pasado como forma de construir una memoria que rápidamente se vuelva a conectar con las problemáticas sociales y permita evitar la posibilidad de que el pasado se repita. *El corazón en Madryn* observa la guerra como hecho traumático, pero propone la memoria y la conexión social como formas de recuperar aquello que parecía perdido: el futuro. Las heridas de la guerra no se cierran, pero su memoria se transforma en el estímulo para una nueva conciencia que se proyecta en el presente y el futuro. ¿Para qué el teatro? Para ayudar a construir una sociedad mejor.

III. 6. *Retaguardia* (1985, Buenos Aires), de Horacio del Prado

Una de las experiencias más inquietantes de la guerra corresponde a la indefinición. A lo largo de la batalla, las noticias suelen ser anteriores o posteriores, rara vez inmediatas. Esto no es una excepción en el caso de la Guerra de Malvinas, a mitad de camino entre una guerra de trincheras y los usos novedosos de los medios de comunicación (que se volverán comunes durante la Guerra del Golfo). Como señala Dalmiro Bustos (1982) en su indispensable libro, la lejanía y la incertidumbre traían un efecto especialmente difícil de sobrellevar en el continente. Como resultado, las familias de los soldados vivenciaban un período de enorme ansiedad e intensidad, salpicada por novedades esporádicas (si es que contaban con ellas acaso). Si realizamos un ejercicio de empatía, no es difícil imaginar las preguntas que inquietaban tanto a los familiares: ¿Qué estará pasando? ¿Qué novedades habrá? ¿Cómo se hallará el ser querido que uno espera?

Si bien muchas obras del teatro de la guerra tocan esta problemática, una de las más sugestivas es *Retaguardia* (1985), de Horacio del Prado. La pieza examina, desde la perspectiva de su protagonista, los dilemas morales y éticos que implica enviar un hijo a la guerra. Al mismo tiempo, coloca la mirada sobre los procesos de duelo y contención, y también sobre la noción de la guerra como hecho traumático. Allí juega un rol clave lo que Jean Allouch (2006) denomina “muerte seca”, es decir, la muerte transformada en un duelo suspendido que se resiste a los procesos de elaboración y de cierre.

Como resultado, la guerra amplía su alcance de forma vertiginosa y desborda las

fronteras aparentemente tabicadas con la posguerra (fronteras que, como vimos en el capítulo 1, son de contacto e intercambio, no de ruptura). Del Prado remarca así (no casualmente, a través de las palabras finales del joven soldado abatido en combate) que la guerra no ha terminado y que no habrá de terminar verdaderamente hasta que sus procesos históricos, culturales y afectivos hayan dejado de comportar una carga sobre sus actores sociales: hayan pisado el campo de batalla, privilegiado territorio de lo excepcional, o se hayan refugiado en el día a día del continente.

Impulso afectivo

Retaguardia es un texto dramático pre-escénico,¹⁸² concebido dentro del Grupo de Autores, integrado por ex participantes del taller de dramaturgia que coordinaba el maestro Ricardo Monti. El texto es publicado en 1985 junto a otros materiales del Grupo. La pieza es llevada a escena en el Centro Cultural General San Martín durante 1987, bajo la dirección de Chuli Rossi, pero con el nombre de *Tremebundo Sainete de Postguerra*.¹⁸³

Sobre el origen del texto dramático, del Prado observa en una extensa entrevista que realicé recientemente¹⁸⁴ numerosos aspectos cruciales para comprender el marco en el que se produce. Así, comenta que

Retaguardia surge de un impulso muy fuerte de hacerla. Impulso afectivo. De la necesidad de un portavoz como cualquiera, aunque consciente de su rol, perteneciente a una comunidad interpelada por la violencia, el desconcierto, el dolor, la derrota y el gran cambio acelerado e irreversible en el que nos vimos sumidos.

Luego agrega:

El día anterior a la noticia del desembarco, la inmensa mayoría de la gente, por no decir la totalidad, no estaba pensando en las Malvinas. Ni siquiera los periodistas, como yo. En 1982, cuando estalló la guerra, yo era periodista en la revista *Siete Días*, de la Editorial Abril. Y recuerdo, eso sí, que la semana previa habíamos dado una nota algo vinculada con el tema... No sé si era sobre Malvinas, el Atlántico Sur, o un mapa bélico (en la redacción estaba el creador de las infografías, Alejandro Malofiej), al que la redacción no prestó atención porque ¿a quién le importaba? Habría sido el “chivo” de alguien, la habría pedido alguien de arriba para cumplir un compromiso.

Este testimonio ya desliza de forma implícita un elemento crucial para del Prado, que lee los acontecimientos a través del trabajo cotidiano durante el conflicto, no casualmente atravesado por un seguimiento constante sobre la guerra. Continúa el autor en la misma línea:

Pero sé que en ese momento de 1982, cuando se armó la guerra, supe profundamente qué era, de qué iba esa cosa o actividad que llamábamos periodismo.

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

183 Ficha artístico-técnica: Actúan: Jorge Alberto Fornes, Daniel Aníbal Ríos, Luisa Robinson, Manuel Rosón, Abelardo Sendón- Escenografía: Ana Candiotti. Musicalización: Tato Schneider. Asistente de dirección: Matías Sendón. Prensa: Gabriel Díaz. Dirección: Chuli Rossi. Dramaturgia: Horacio del Prado.

184 Comunicación personal a través de correo electrónico, realizada entre el 30 de abril y el 3 de mayo de 2021. Disponible en mi archivo de tesis. Todas las citas realizadas a del Prado corresponden a esta entrevista.

Cuando empezamos a publicar las fotos de Malvinas, con los grupos de soldados y las crónicas sobre todo de Nicolás Kasanzew, que estaba en las islas, empezaron a venir a la redacción personas que habían reconocido en las fotos de los soldados a sus hijos, a sus sobrinos, a sus nietos, a sus novios o esposos... Yo recuerdo ese momento y todavía me estremezco. Venían a pedir la foto, a *manguearla*, a comprarla, desde una necesidad profunda, con una verdad que estaba entre ese que venía y el que lo atendía. Entonces el jefe de laboratorio, Alejo Morrone, y el que lo ayudaba revelando, no sé si consultando arriba o no consultando a nadie, les imprimía unas copias grandes, contrastadas con cuidado, en el papel más caro disponible.

Eso me impresionó porque me dije: acá hay una verdad muy grande, que no sé cómo decirla, no sé con qué palabras, pero no es casual creo, todavía hoy, que la imagen y las fotos fuesen el testimonio inapelable de que había un vínculo que superaba el espacio, lo distante, y que resistía la posibilidad de que ese hijo, ese sobrino, ese nieto, ese muchacho, ese amigo, no volviera, por razones absolutamente inimaginables menos de un mes atrás.

Así comprendí yo, por intuición pura y masiva, para qué servía el periodismo, cuál debería ser su misión, qué tipo de necesidades debería cumplir, qué vínculos le están reservados, qué vínculos debería cuidar y hoy pienso, este recuerdo me está enseñando también de qué va la diferencia entre una sociedad y una comunidad.

Finalmente, periodismo y teatro entran en contacto a través de la necesidad de hablar, a través de la posibilidad de amplificar (como ocurría con las fotos impresas) esa mirada sobre el dolor y la distancia:

Para mí, la comunidad angustiada por Malvinas era un tema urgente. Era un aquí y ahora y si el teatro no escribía sobre esto, ¿para qué servía? Igual que con la cuestión del periodismo en la guerra, si no es para darle una foto bien copiada al padre del soldado, ¿para qué sirve el periodismo? Donde dice periodismo poné teatro y la ecuación va a dar la misma respuesta o parecida.

Sobre el marco de la escritura (en lo tocante tanto al grupo con el que se producían los intercambios como a la coyuntura cultural), del Prado comenta:

La obra fue escrita en el Grupo de Autores, ex alumnos de Ricardo Monti que seguimos con el Método y la imagen. Jorge Huertas, Mauricio Kartun, Eduardo Rovner, Gabriel Díaz, Víctor Winer, Eduardo Pogoriles y yo. Un año se sumó Juan Carlos Badillo, que había tenido un éxito importante con *En boca cerrada*. Eran unos cracks bárbaros, convivir con ellos me hizo sentir muy bien. Fueron años de tremenda productividad, porque además de escribir mucho se editaron tres libros, nada menos. [...] Gabriel Díaz estaba casado con Chuli Rossi, actriz y directora que leyó *Retaguardia* y quiso ponerla. Luego la leyó Ana Candiotti, artista plástica que a mí me gusta mucho y era amiga de Chuli, y se ofreció a colaborar con la escenografía, cosa que hizo sobradamente, porque se mandó una terrible tela con un Gardel gigante agujereado a balazos y la leyenda *Veinte años no es nada*, lo que evidencia que en su sensibilidad de artista Candiotti percibió que algo había ocurrido con el tiempo y que en la obra estaba. El protagónico, el padre, lo hizo Manuel Rosón, un actorazo de muy fuerte presencia escénica, que está en un montón de películas argentinas, cada tanto lo veo en los canales de cable y le agradezco interiormente que haya estado. Para la música de la sala le pedimos permiso a mi hermano músico, Alejandro del Prado, para usar un tema suyo, bellissimo, sobre un poema de Jorge Boccanera. Decía: “¿Será posible el sur / tanta bala perdida al corazón del pueblo? ¿Será posible / tanta madre metida en la palabra Loca?”

Finalmente, al preguntar al autor acerca de mayores precisiones sobre la puesta en escena realizada por Rossi, este aseguró que

teníamos varias salas para ponerla, pero yo aproveché que había conocido a Carlos Inzillo, a propósito de su libro biográfico sobre Pepe Arias, “Queridos Filipipones”. Inzillo, que hoy es muy conocido por sus programas de Jazzología, era el subdirector del Centro Cultural General San

Martín, lugar que a mí siempre me gustó mucho y que era dirigido en ese momento por el novelista y director de cine Javier Torre. Entonces fui, presenté el proyecto. Y Javier Torre e Inzillo me dieron lugar y apoyaron. [...] Yo tenía mucha inseguridad con la obra, más allá de que superé los temores por una convicción ética de que había que ponerla, no ser cobarde e ir al frente con eso. Y que dijeran lo que dijeran. Parte de esa cobardía se tradujo en el título. Le puse *Tremebundo sainete de posguerra*, lo cual fue probablemente (no estoy seguro) una tontería, porque trataba de desdramatizar la cosa. Incluso le pedí un dibujo a Limura, que se incluyó en el programa, para bajar la nota trágica. Lo cual, evidentemente, era imposible.

Tal intento de dramatizar y de desdramatizar, de registrar lo inmediato para así amplificar sus detalles, sus efectos, de dar voz a los diversos sufrimientos que vivieron los familiares de los soldados, es determinante para la construcción de *Retaguardia*.

La guerra desde las últimas líneas

La acción se desarrolla en “*un bar de barrio de Buenos Aires*” (Del Prado, 1985: 54).¹⁸⁵ El espacio se describe como “*ocupado por un aire moroso, de tiempo detenido, de abulia, de frustración, un aire denso que pareciera dificultar los movimientos: el mundo interno de Ulises es un campo de batalla, alucinado de bengalas exploradoras y estallidos remotos*” (54). Debido a que la pieza se articula en tres escenas, tomamos esta estructura para realizar su descripción.

Escena primera (54-60): Ulises se encuentra en el bar de Don Ángel –inmigrante español dueño del lugar–. A pesar de la presencia de sus amigos, el bar está vacío (54). Don Ángel señala que el “pul [sic]” (54) de enfrente les está sacando el trabajo. Ulises alega que la causa es que “la gente está con la cabeza en los problemas. Se han mandado criaturas a la guerra: uno está todo el día pensando en esos chicos, en las islas. ¡Dieciocho años, el pibe mío! Como para venir al bar, está la gente” (54). Don Ángel afirma que el problema son los vicios y revela que Ulises llevaba una quiniela, que ya ha dejado (55). Ulises se ofende y Don Ángel le explica que de todos modos confía en él y que por eso le deja el bar para que lo cuide (55). Don Ángel sale y, luego de que Ulises sugiera que el bar es anticuado, él y sus amigos atracan la barra y se sirven snacks y “vermú”. Los amigos invitan a Ulises a jugar y él acepta: “Sí, me va a hacer bien. Porque todo el día me parece que estoy escuchando cañonazos. Lo tengo a mi pibe acá. (*Entrecejas.*)” (55). Arturo recrimina a Ulises y le dice que ya se discutió el tema, a lo que Ulises retruca que siempre pueden llegar a bombardearlos. Sammy contesta “¡Pero cuántas veces te dije que ya está todo arreglado, no hay guerra, no pasa nada, acá!” (56). Chapa también trata de despreocupar a Ulises y comenta lo costoso que sería enviar la flota hasta el Atlántico Sur. Luego agrega “esta es una nueva etapa. Del mundo, del país [...] ¿Está en pedo, está, que yo le voy a mandar los barcos, la piedra preciosa que no me queda ni una ya, pa' que usted haga ¡otra guerra! dos islas podridas que no le importan a nadie? [sic]” (56). Ulises cuenta que soñó con él. Entra a

185 Todas las referencias remiten a la edición de 1985, publicada por Fundart. Reservamos la bastardilla para el empleo de didascalias, a menos que se explicita.

escena una figura espectral, el Canoso, a quien únicamente Ulises ve. Ante las críticas de Sammy, Arturo lo defiende: “Mandó un pibe al frente, Ulisito. Bien orgulloso que está. ¡Por la Patria! ¿Y vos qué hiciste, eh?” (56). Sammy responde que no deben hacer falsas expectativas a Ulises sobre el retorno de su hijo, a lo que Arturo retruca que mandó “un machito” a luchar (57). Retoman el juego y el Canoso le da órdenes a Ulises mientras este juega. Sammy retoma el tema y Arturo le recrimina “Ya te dije que no me hagas poner como un héroe, yo no lo soy. Yo estoy jugando acá, a las cartas, sano y salvo como cualquiera” (57). Ulises explica que Arturo al menos se atrevió a anotarse como voluntario, mientras que él mismo mandó un hijo pero no fue lo suficientemente valiente para anotarse también. Sammy no tiene remordimiento, por lo que Ulises lo apura: “vos te achicaste, como yo” (57). Tras discutir algunos rumores de la guerra —el frío, si habrá combate cuerpo a cuerpo—, Sammy se enoja porque Ulises no piensa en otra cosa. Mientras el Canoso vuelve a dar órdenes a los gritos, preparan una nueva quiniela. Ulises dice que vio a su hijo parado junto “al General” en el balcón de la Casa Rosada. Mientras cuenta, aparece su hijo como espectro, “*parado sobre el mostrador, vestido como soldado, con un fusil, manchas de sangre sobre su ropa de batalla*” (59). El sueño concluye con una multitud frente al balcón y con Ulises gritando “yo sé que vos volvés” (60). Los amigos logran calmarlo, pero Don Ángel los descubre haciendo quinielas. Lapidario, asevera que el problema de la Argentina son “los vicios” (60).

Escena segunda (61-67): Don Ángel atiende el mostrador, Ulises barre y sus amigos juegan a la generala. Chapa cuenta que tuvo un sueño, en el que su cuñado lo amenazaba con una cruz si no él no cuidaba bien a su esposa (61). Aparece un chico en el bar, que intenta usar el teléfono, pero este le come las fichas. Se produce un altercado mientras el hijo canta un blues sobre la rebeldía hacia los valores de su padre (61). El Chico se retira mientras Ulises le grita: “¡Andá, melenudo, maricón! Hacete el guitarrista frente al espejo, andá. [...] Ya te va a tocar la colimba. Ahí te van a hacer hombre” (62). Don Ángel lo calma, y Ulises le explica que “fue por usted [...] ¿Cómo le va a faltar el respeto así?” (62). Don Ángel sale y mientras todos se sirven snacks, el hijo increpa a Ulises. Se trata de un recuerdo de infancia, donde el niño le pregunta a su padre qué significa “quinielero”. El hijo comenta que un amigo del colegio dijo que Ulises era eso. Vuelve Don Ángel y nota que está todo desordenado. Los amigos de Ulises se van y llega su esposa, que pide a Don Ángel que le guarde dos sifones debido a que no hay luz en la casa. Quedan solos con el hijo y la mujer recrimina a Ulises que el bar de enfrente está llenísimo de gente, a lo que este contesta “Yo estoy cómodo acá, mal que mal” (63). Ulises repite otra vez: “El nene está ahí, como San Martín, los patriotas. Algún día va a ser un héroe. Un personaje” (63). La esposa simplemente contesta: “Yo no tengo ninguna necesidad de que sea héroe. Hubiese preferido que estuviese acá” (63). El padre continúa:

En el futuro de la historia, su nombre va a estar... ¡Inscripto! ¿No te das cuenta vos? Yo no soy nadie, nena. No figuro, yo. No figuraré nunca. Pero el nene, la gente que vaya a las Malvinas d paseo, a trabajar, a conocer... va a leer su nombre. Va a decir... (Señala el piso.) “Mirá, Ulises Gentile, hijo. ¿Quién habrá sido? Un soldado. Un tipo que vino acá y se la jugó. Por sus padres, por su madre, por su país, por sus amigos. El tipo vino y sin decir esta boca es mía...”. (64)

La mujer le remarca: “Vos señalabas el piso, como si...” (64). El padre explica que se refería a la trinchera y acusa a su esposa: “Parecés una de esas locas de... manicomio, ya, al final” (64). Luego afirma que es quien ha alimentado durante décadas a la familia. La esposa vuelve a retrucarle que si se hubiera movido, podría haber logrado que el hijo fuese acomodado y no tenga que entrar en combate. Mientras ambos se pelean, el hijo ha estado haciendo más preguntas. Finalmente la madre le contesta al niño y este comienza a repasar su lección de historia para la escuela, ante la mirada perpleja de Ulises. Este intenta que el hijo le cuente sobre el sargento Cabral (65-66). El hijo le explica cómo se peleó con un compañero para que no hable mal de su papá y la acción se va transformando en la guerra, donde Ulises-hijo cuenta cómo remata a alguien con una “*bayoneta imaginaria*” (66).

Escena tercera (67-73): Don Ángel y Ulises están en el bar. El primero debe irse, pero esta vez titubea y no deja a cargo a Ulises. Este lo toma como algo personal y decide proteger el bar como si fuera una trinchera. Va al mostrador “*agarrándose la cabeza*” (67) al tiempo que entra un joven que quiere usar el teléfono. Ulises lo echa y decide que va a defender el lugar para que nadie se aproveche de Don Ángel. Aparece el hijo nuevamente, esta vez con el cabello largo. Don Ángel no está regresando, por lo que Ulises-hijo hace subir al mostrador a su padre, mientras le dice: “Venime a buscar [...] Acá estoy solo, te necesito” (68). Mientras el padre afirma que no sirve para nada, el hijo le advierte que tenga cuidado y se escucha una “*explosión y gritos*” (68). El padre aprecia el valor del hijo, a pesar de sus diferencias generacionales marcadas por el rock y la cultura joven. El padre se asusta y le dice al hijo: “Yo no estoy para estas impresiones. Siempre he tenido una vida tranquila. Con sobresaltos, con sacrificio, con dignidad. Pero estas cosas... Ahora mismo, ¿cómo me voy de acá, me querés decir?” (69). El hijo describe la situación de espera por el momento del combate y describe la particular noche en las islas. Se oye la voz de un cabo, que exige que el padre se retire porque no se pueden hacer visitas. El hijo negocia y tiene la posibilidad de despedirse. El padre queda impresionado por las condiciones en las que combate el hijo y se envalentona para defenderlo (70). El hijo suplica a su padre que no se pare, porque “¡ellos ven, de noche! [...] Como el diablo, ven. Yo no veo, pero ellos vienen. Y saben. Te pegan: son guachos, brujos, te adivinan. No tenés ni que moverte: te matan. Y se ríen. Con los dientes grandotes, gastados, como los del abuelo Ulises” (71). Ulises-padre defiende al abuelo y le dice a su hijo que está teniendo visiones, como “los colifas” (71).

Ante el temor cada vez mayor del hijo porque “vienen los fantasmas”, Ulises-padre remarca la importancia de la rectitud y recuerda situaciones con el abuelo. Aparecen las Sombras, que toman al padre. Inmediatamente se transforman en sus amigos, que le recriminan: “No podés seguir así cada segundo del día, hasta que te mueras. ¡Nos vas a volver locos a todos!” (72). Ulises quiere proteger a su hijo, pero los amigos le tratan de explicar que “¡la guerra terminó hace dos años, Ulises!” (72). Este intenta explicar que cada tanto ve a su hijo y pierde la cabeza. El hijo aparece vestido de civil y le habla al padre, le pide que disimule. Finalmente, mientras los amigos intentan explicar el cambio de época, el joven le dice: “¿No ves? Estos giles se creen que la guerra terminó” (73).

Como se puede apreciar, la poética de *Retaguardia* se corresponde con las matrices del expresionismo, ampliada a través de una singular combinación de procedimientos tomados del realismo crítico y del teatralismo.¹⁸⁶ Si bien ya hemos encontrado la presencia del expresionismo como recurso para hablar de la guerra (volveré sobre ello en el capítulo 4), en este caso particular debemos remarcar que se trata de su variante de subjetiva o de personaje. Como he anticipado, y si bien el texto dramático reporta un vehículo para el pensamiento crítico que el autor tiene sobre la Guerra de Malvinas, la acción gira en torno a Ulises-padre. Ya sea desde la didascalia del inicio de la pieza (54) o a través del gesto de tomarse la cabeza, los recuerdos, temores y fantasías se objetivan escénicamente siempre desde su subjetividad (y, en menor medida, de su esposa).

Ulises-padre proyecta no solo lo que sabe sino también lo que cree saber. Al mismo tiempo, como revelan sus amigos, su comportamiento se ha ido volviendo cada vez más errático con el tiempo. Surge entonces la pregunta por el régimen de realidad al que pertenecen tales objetivaciones, así como por sus condiciones de veracidad y por la pregunta sobre el momento en el que Ulises-padre pierde contacto con la realidad. Esto es especialmente elocuente al tomar, por ejemplo, su “viaje” a las islas (tercera escena). Eso que sucede, ¿se lo muestra el hijo? ¿Ulises-padre ha estado investigando y es una reconstrucción de lo acontecido? ¿Se trata de una fantasía que busca compensar la falta de reacción ante los hechos en desarrollo? La sensación de culpa que acompaña a Ulises-padre a lo largo de la obra señala una llave de entrada al sentido del texto.

Sin embargo, la objetivación escénica de los procesos subjetivos del protagonista se insertan dentro de un marco realista, que establece una isotopía que se traduce en una ilusión de contigüidad con el ámbito extra-escénico, externo al universo de la poética. A través de este marco, la objetivación de lo subjetivo cobra un carácter de extrañeza y (luego del giro dramático

186 He demarcado las tres poéticas en el apartado dedicado a *Laureles*, de Teatro Rambla, por lo que remito al mismo con el fin de no volver a repetir las definiciones.

que se produce en la escena tercera) de patología. Tales efectos de extrañeza y patología son posibles gracias a los enlaces que la pieza genera entre el universo escénico y el mundo del espectador y que permiten leer la acción escénica y los procesos sociales retratados en ella en relación de contigüidad y de continuidad con los procesos de la (pos)guerra.

Dos elementos son cruciales para el despliegue exitoso de dicho marco. Por un lado, la configuración de un campo referencial atento a los detalles y a la reconstrucción de ciertas situaciones históricas específicas (por ejemplo, las precisas observaciones sobre la armada británica desguazándose hacia 1982, los detalles sobre la tecnología enemiga, la mención a las bombas de fósforo, los rumores sobre los gurkas, entre otros). Por el otro, el empleo de unas matrices de representividad que apuntan a un diseño espacial hiperrealista, que acerca al espectador a la acción escénica. A través de estos dos recursos, el ángulo espectadorial o voluntario se activa de forma diferencial, en tanto la escena invade el espacio vital y liminaliza ficción y no-ficción (de forma análoga a como las visiones invaden la vida cotidiana del padre para borrar el límite entre real e imaginado).

La construcción de personajes realza este objetivo. Si bien cada personaje recibe trazos que lo vuelve particular, simultáneamente opera como “tipo” social, que reenvían a la serie social del momento. Dicho en otros términos, tanto Ulises-padre como Ulises-hijo son articulados de forma tal que puedan resonar en cualquier padre de un conscripto o en cualquier combatiente refugiado en su pozo de zorro a la espera de la llegada de los soldados británicos. Esto no es casual, sino un acto deliberado de del Prado. Como vimos en sus testimonios sobre la génesis de la pieza, su fin es que el espectador pueda hacer eco de sus vivencias personales de la guerra e identificarse tanto con la inocencia de los personajes como con las contradicciones que portan, ya sea la esposa, el padre, los amigos, el dueño del bar o el joven soldado.

Allí radica uno de los ingredientes indispensables que aporta el realismo crítico (que ya hemos comentado al hablar de la obra de Teatro Rambla). El marco realista, subrayado por su escenografía hiperrealista, apunta a que la lectura de la escena hable de forma crítica sobre los acontecimientos sociales que se refractan en los cuerpos. En este sentido, como detalle final a la construcción del sistema de personajes, ningún personaje del continente se construye como plenamente positivo, lo cual refuerza el gesto del espectador de vincularse con la escena pero reconociendo matices y fricciones. En *Retaguardia*, el acto de identificarse implica necesariamente hallarse ante contradicciones imposibles de ser simplemente saltadas, en tanto la obra no ofrece refugios para el espectador.

A la hora de representar las objetivaciones de Ulises-padre hacia el interior de la escena, *Retaguardia* suma una capa adicional de complejidad que enlaza expresionismo y realismo crítico: el teatralismo. Cada vez que el Padre sufre una de sus visiones, la escena pasa a operar a

través de un juego convencionalizado de los actores. Esto es especialmente notorio cuando el Padre narra su sueño o cuando se produce la “visita” a las islas. Al montarse sobre un espacio hiperrealista, este recurso introduce un efecto de distanciamiento que potencia el gesto de traer las críticas extraídas de la guerra hacia el espacio de lo cotidiano, de la guerra hacia la posguerra.

Al mismo tiempo, esa distancia es la que introduce el carácter presuntamente patológico de Ulises-padre, tal como la señalan sus amigos del bar. Sin embargo, a través de esa misma elipsis implícita que incluye el giro dramático, descubrimos que como espectadores también hemos sido arrastrados por la guerra y sus efectos, en tanto estos siguen aconteciendo tanto en la escena como en el régimen de experiencia cotidiana del público. Aún más, vivimos en el presente de una guerra que se resiste. Tal idea se redondea cuando el hijo le cuestiona al padre: “¿No ves? Estos giles [por los amigos del bar] se creen que la guerra terminó” (73). Esas palabras erradican definitivamente cualquier lectura “ingenua” de la obra, colocando a Ulises-padre como una figura digna de empatía pero también de crítica.

Relaciones entre los personajes

Observar los topics de *Retaguardia* invita a pensar uno de los ejes clave de la pieza: las relaciones entre los personajes. Como veremos a continuación, las imágenes que del Prado toma para su obra dan prioridad a cómo los personajes se conectan entre sí.

1. *El joven músico*: nuevamente encontramos esta imagen, que sintetiza el contraste generacional entre padre e hijo, entre la sociedad civil como espacio conservador y una nueva generación que se halla buscando y desarrollando nuevos lenguajes y expresiones. Esto se hace explícito cuando el hijo canta un blues donde afirma estar cansado de la sociedad de su padre (61). Sin embargo, también se refuerza simbólicamente por el espacio suspendido del bar, que contrasta con el “pul” (como lo llama don Ángel) que se encuentra enfrente, y su actitud hacia los dos jóvenes que entran para usar el teléfono y son expulsados.

2. *El padre como imposición de los mandatos sociales*: el conflicto intergeneracional se refuerza con esta imagen, en la que el padre es quien impone y reproduce los valores sociales que imperan en el momento de la guerra pero que también le han sido impuestos a él. Esto es especialmente elocuente al hablar del abuelo, que también se llama Ulises, desplazando la carga simbólica entre generaciones. En este aspecto, el enlace entre varias generaciones es el que pone en evidencia el traspaso de valores que en ningún momento parecen ser cuestionados por el padre. Es el contraste con la madre el que hace que Ulises-padre gane una mejor conciencia de los hechos.

3. *La madre protectora*: en *Retaguardia* encontramos nuevamente esta figura y la encontramos otra vez en claro conflicto y diferencia con la postura del padre. Si Ulises-padre apunta a que el

joven siente cabeza a través de la guerra, la madre desea lo totalmente opuesto, señalando las limitaciones y las contradicciones que este tiene hacia su hijo. Como hemos visto, esta idea responde a una inversión de la mirada esencialista del género (como la describe Woolf, 2020), que coloca a la mujer como una figura que justamente piensa el mundo de una forma alternativa, no hegemónica, no masculina (nótese el contraste que opera con los amigos del bar, que sostienen las prácticas de una masculinidad agresiva y cerrada).

4. *Los superiores opositores*: A lo largo de la pieza, Ulises-hijo se encuentra con diversos superiores, frente a los cuales tiene una posición de abierta inferioridad. Los superiores aparecen representados como figuras de autoridad que no dudan en imponer su forma de hacer las cosas, como se evidencia cuando Ulises-padre va de visita a las islas y no le dejan despedirse del hijo. Desde esta perspectiva, los superiores son quienes parecen ser los verdaderos enemigos en la guerra, y son los principales vehículos de la mirada estrictamente jerarquizada de la sociedad argentina, siempre estructurada a través de la tríada nacionalista por excelencia: Dios-Rey-Padre (variada en el caso argentino como Dios-Patria-Hogar, si seguimos el testimonio del Capitán Benítez; en Carballo, 2017: 130).

5. *La sociedad distante*: los amigos del bar sintetizan en *Retaguardia* una mirada de la sociedad como colectivo. En ella encontramos figuras que entienden lo que pasa e intentan tomar medidas (aunque sin intervenir realmente; Arturo se presenta como voluntario pero finalmente está jugando a las cartas con ellos, como él mismo observa), así como también otras que se mantienen totalmente al margen del asunto pero que son los primeros en manifestar su antipatía ante aquellos que han sufrido (Sammy, el más molesto con los arrebatos que experimenta Ulises-padre). Articulado de este modo, el topic hace eco de crítica aún hoy atribuida al territorio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde se consideraba que la guerra era vista como una experiencia lejana, intrascendente (Kasanzew, 2019).

6. *La Patria entregada*: volvemos a hallar este topic, pero presentado de forma radicalmente diferente a la de Laureles. Aquí la Patria entregada está construida desde la inacción de los amigos del bar, que se refleja en su actitud al comienzo y al final de la obra: siempre se hallan en el bar, siempre jugando. En ambas instancias, los amigos de Ulises-padre enfatizan que los tiempos están cambiando y que no hay que preocuparse porque las cosas ya no serán iguales (idea que refuerza su ignorancia política, en tanto ha ocurrido una guerra entre ambas instancias normalizadas; su inacción implica falta de comprensión sobre el impacto de los hechos).

7. *La guerra como espacio normalizador*: nuevamente hallamos este topic. Aquí se hace explícito especialmente a través de los amigos del bar, que comentan que la guerra le va a hacer bien al hijo de Ulises en tanto lo va a volver “machito” (57), pero también por el propio Ulises-padre, que le grita a un chico que intenta usar el teléfono: “¡Andá, melenudo, maricón! Hacete el

guitarrista frente al espejo, andá. [...] Ya te va a tocar la colimba. Ahí te van a hacer hombre” (62). La “normalidad” opera sobre la base de una masculinidad hegemónica cerrada, opuesta a toda idea de “desviación” de la norma (en sentido literal y metafórica). Esta imagen se refuerza por el efecto de contraste que produce no ver en ningún momento a los amigos comportarse de acuerdo a estos valores que se les exigen a los jóvenes.

8. *El muerto que retorna*: se trata del topic más pregnante de la pieza y es introducido a medio camino entre su variante voluntaria y su variante mediatizada. Ulises-hijo vuelve a través de su padre que lo recuerda en diferentes contextos y momentos. Sin embargo, Ulises-padre no puede controlar esta invocación, sino que la sufre, en tanto lo excede. El comportamiento del hijo entonces introduce una cuota de ambigüedad, ya que no es posible saber en qué medida regresa por voluntad propia (no olvidemos que le pide a su padre que disimule, como si comportara autonomía con respecto a su padre) o si es una invocación del padre demasiado intensa como para controlar. Esta lectura, indeterminable, es fundamental en tanto es la que abre el territorio de la interpretación sobre los conflictos internos del padre.

Amplificar la guerra, saltar la lejanía

El título de la obra puede ser leído desde al menos dos ángulos. Por un lado, del Prado intenta examinar aquellas figuras sociales que, por un motivo u otro, se quedan detrás de las líneas de batalla. Por otro lado, pretende mostrar los prejuicios sobre los que se arraiga la guerra, proyectados por quienes reivindican el combate desde la seguridad de la distancia. En ambos casos la pieza remite al detrás de escena de la vida civil durante la guerra, prestando especial atención a aquellos actores que permiten que la guerra ocurra.

Desde este ángulo, quienes no van a la guerra ni ponen el cuerpo son, a pesar de la contradicción de no combatir, quienes más reclaman y quienes reproducen de manera más exigente tanto los mandatos sociales como las frustraciones personales detrás de dichos mandatos. Esto ocurre desde diversos niveles. Por un lado, desde el desconocimiento de la historia (como se evidencia cuando Ulises-hijo le cuenta a su padre sobre el Sargento Cabral; situación que se repite cuanto este le cuenta a sus amigos del bar). Por otro, desde la repetición de ideas dadas como naturales y por tanto asumidas como autoevidentes (por ejemplo, los roles de género que reproducen, con la guerra como gesto masculinizador, como cosa de “machitos”).

Lo traumático aparece entonces como una forma de continuidad de la batalla, pero ahora en un nuevo contexto histórico, si aceptamos lo dicho por los amigos del padre. De este modo, los procesos que se abren y que se canalizan en la batalla despliegan un nuevo “campo de batalla” pero que esta vez no ocurre en el Teatro de Operaciones de las islas sino en el propio continente. En este sentido la posguerra que interpreta del Prado responde a una proyección de

los procesos de la guerra en la pos-guerra, una continuidad no resuelta de tensiones políticas, sociales, culturales e incluso económicas. La guerra no concluye sino que se transforma, en tanto sigue aconteciendo en la vida de Ulises, pero también de sus amigos (que deben soportar sus brotes).

Esto responde a que, siguiendo los términos Jean Allouch (2006), la experiencia de los padres y las madres de la guerra está marcada por la “muerte seca” (recordemos que la madre le habla directamente al hijo aparecido durante la segunda escena, por lo que es posible imaginar que experimenta la misma situación del padre). Dicho en otros términos, es una vivencia que queda suspendida, atravesada por la imposibilidad de elaborar el duelo. El retorno constante del hijo a la cabeza del padre pone en evidencia esta resistencia a dar vuelta la página, incluso a pesar de la revelación y comprensión de algunos de sus errores hacia su hijo que, pese a haber caído, él intuye lo hizo valientemente (como se sugiere en la tercera escena).

Allí radica otra clave. El espectador no sabe exactamente qué pasó con Ulises-hijo, si ha caído o ha desaparecido, si ha sido identificado o no ha regresado. Este carácter indefinido, refuerza la sensación de suspensión y potencia el efecto de imposibilidad de duelo. Como observa Dalmiro Bustos (1982): “Los muertos no necesitan explicación, tampoco los heridos. Pero los desaparecidos son una categoría terrible. Lo dijo un padre en una reunión: 'vivo en un velorio continuo, sin fin'. Se define como desaparecido aquel soldado cuyo paradero se desconoce. No se ha recuperado su cuerpo, no hay testigos directos que hayan presenciado su muerte” (92). Lo no dicho por el padre lleva al espectador a intuir esta presencia inquietante que refuerza el impacto de la pérdida.

A través de la situación del padre, que no puede dejar de proyectar su sufrimiento interior, la Guerra de Malvinas aparece como acontecimiento trágico. Esto responde a que tanto la lejanía de las islas como el tiempo transcurrido como la distancia que separa el plano de los vivos y el de los muertos se manifiestan infranqueables. Esas lejanías espacial, temporal y metafísica son “ausencias presentes” (LaCapra, 2005) y es en el abismo que producen donde radica la violencia profundamente dolorosa del conflicto bélico. Tal abismo deviene imposible de saltar u olvidar en tanto está ahuecado y absorbe todo aquello que todavía sigue latente. En este cruce podemos hallar una posible justificación para ciertas ambigüedades antes comentadas sobre el plano al que corresponde las objetivaciones de Ulises-padre.

La muerte seca no es pasible de ser clausurada por la fuerza, sino que requiere de un proceso extendido y sostenido en el tiempo. Para ello es necesario no solo un trabajo por parte de los afectados de forma directa, sino también de aquellos que están afectados de forma indirecta. Si bien en principio podría asumirse que el trauma atraviesa únicamente a la familia del joven soldado, sus efectos desbordan lo estrictamente individual. En este sentido, nadie se salva solo,

sino que es la sociedad en su conjunto la que debe contener. Así se desliza una nueva crítica social y un nuevo abandono: los amigos del bar intentan apoyar a Ulises pero al mismo tiempo lo consideran un desequilibrado y apenas pueden tolerar sus reacciones.

La posguerra es entonces una época trágica debido a que en ella se restituye un cierto orden de las cosas (como sugieren los amigos de Ulises), pero donde lo que se ha perdido ya no puede ni podrá ser recuperado. Allí radica el peso de la “visita” a las islas en la tercer escena, intento de redimirse (en su sentido literal de “liberarse de un peso o una carga”) por parte del padre pero nuevamente imposibilitado por el abismo del trauma. No solo es imposible volver en el tiempo y viajar a las islas para acompañar al hijo, sino que en todo caso ya no hay acción posible para recomponer sus acciones ante el hijo. La realización ha llegado tarde y esa culpa trae un sufrimiento aún mayor.

Así es como podemos entender las críticas señaladas por del Prado al cambio de título que recibió la pieza de cara a su estreno. *Tremebundo sainete de posguerra* desliza un intento de llevar la pieza hacia una zona “más ligera” (como el autor sugiere que pensaba el sainete; no como poética singular), voluntad comprensible pero hartamente compleja en tanto la pieza construye una mirada dura sobre la sociedad de la guerra y de la posguerra. Sin embargo, este nombre alternativo trae una revelación sugestiva: si bien hay un protagonista en la pieza, a la manera del sainete (Pellarolo, 1997) el sistema de personajes marca una clave a la hora de definir el ámbito social compartido.

De manera significativa, la madre del soldado parece poder ver también a su hijo, de forma similar a la de Ulises-padre. Esto introduce una hipótesis de lectura: ella también se encuentra atravesada por la culpa y por la “muerte seca”. Sin embargo, la madre posee una relación diferencial en tanto, aunque apenas son esbozados, sus ideales articulan un universo femenino opuesto a la perspectiva heteronormativizada que configuran los personajes masculinos de la pieza. Su voz es la única que rechaza explícitamente los valores de la guerra, lo que lleva a que Ulises la llame “loca”.¹⁸⁷ Su presencia refuerza y ayuda a resaltar las contradicciones que reportan los personajes de la obra, especialmente su esposo.

La presencia de Don Ángel introduce línea clave de *Retaguardia*. A pesar de no coincidir necesariamente con la guerra, Ulises-padre proyecta sobre Don Ángel y su bar algunos de los valores de la batalla. Así, ve en Don Ángel una figura a la que debe respetarse y al bar como una zona marcada por valores incuestionables e ineludibles. Sin embargo, el protagonista toma provecho del local cada vez que debe cuidarlo y no se preocupa por la falta de clientes. Resuena así la doble moral que se encuentra detrás de la guerra y se realza nuevamente la dificultad que

187 En este aspecto, resuena la actitud de las Madres de Plaza de Mayo, quienes se pronuncian públicamente con el lema “Las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también” (Jelin, 2018: 106).

tiene Ulises para interpretar los sucesos históricos.

Sin embargo, es necesario remarcar que, si bien abiertamente contradictorio, Ulises-padre no es un personaje negativo. Sus acciones no están marcadas por la maldad o la crueldad. No busca beneficiarse de la guerra sino que trata de sobrevivir al día a día de la vida. Sus motivaciones lo muestran justamente como un hombre de clase humilde que intenta pasar la guerra como puede. Su valor no radica en representar los errores de la guerra sino por el contrario producir un punto focal que reúna y anude las tensiones, las preocupaciones y las dudas de los padres de la guerra. En esta serie de contradicciones que afloran en Ulises (que en su mayoría no son responsabilidad directa suya) aparece una mirada empática pero también crítica de la sociedad argentina.

Sobre el final, la pieza sintetiza estas problemáticas a través de una referencia a los procesos de desmalvinización, que ya operaban desde el final mismo de la guerra. Allí radica el golpe de efecto de la frase final de Ulises-hijo. En sus palabras se sugiere cómo la guerra ya ha pasado al olvido para aquella gente que no está vinculada de manera inmediata al combate.¹⁸⁸ Simultáneamente, del Prado introduce un giro en la temporalidad de la pieza. Mientras que las primeras dos escenas ubican la acción entre el 2 de abril –fecha de la recuperación de las islas– y el 2 de mayo –fecha en que es hundido el Crucero ARA General Belgrano, dando por tierra las gestiones de paz de Belaúnde Terry, presidente de Perú–, la tercer escena se proyecta hacia el presente (de la escritura del texto). Ante un nuevo ataque de Ulises-padre, sus amigos gritan: “¡La guerra terminó hace dos años, Ulises!” (72).¹⁸⁹

Al coincidir el punto de vista del espectador con el de Ulises-padre, ambos quedan ajenos al cambio de temporalidad durante la tercera escena. A través de este juego se enfatiza la mirada empática sobre Ulises y su conflicto por sobrellevar las situaciones que lo atraviesan, al tiempo que se vuelve sobre la labor activa del espectador, que debe repositionarse dentro de las acciones dramáticas de la poética. Así opera como clausura de toda lectura ingenua de la pieza, ya que no es posible pensar esa lejanía como una distancia segura, sino que por el contrario evidencia el vacío. La cercanía de los dos años refuerza el impacto del dolor, en tanto sugiere la violencia insoportable de la inmediatez, sin tiempo posible para realizar un duelo pleno.

De este modo del Prado invita al espectador a que revise las contradicciones que operaban en quienes primero impulsan una guerra (basada sobre valores que se ofrecían como tradicionales y autoevidentes) y luego cobran verdadera conciencia de la repercusión de su

188 En esta situación aparece el sentido crítico profundo de la pieza, ya que los amigos de Ulises-padre lo consideran un loco, pero no actúan realmente para ayudarlo a superar su situación. La posguerra aparece representada con sus contradicciones en esta situación.

189 En la entrevista que realicé a del Prado, este observa que en la puesta en escena (realizada en 1987) se cambiaba la duración de dos a cinco años, lo cual hace coincidir el tiempo transcurrido luego del final de la guerra.

apoyo. Vale decirlo nuevamente, Ulises-padre no es en este sentido el culpable de las situaciones sino una síntesis de las problemáticas que atravesaban a la gente común de la época. Por otra parte, implica también re-examinar los valores que se continúan proyectando hacia el presente, como los roles de género y otras imposiciones sociales. Así, del Prado propone una pieza crítica que parte del pasado reciente para repensar los hechos del presente y del futuro.

Retaguardia propone entonces una revisión de nociones como nacionalismo, virilidad, orden social desde los recursos del expresionismo, pero ampliando su perspectiva crítica a través de condimentos del realismo y el teatralismo. La obra conforma una zona de estímulo donde las contradicciones se exageran y donde el espectador debe evaluar y re-evaluar cómo vincula su experiencia personal, subjetiva, con los hechos históricos. La pieza se encuentra atravesada por la distancia como huella de la violencia, como frontera infranqueable. En esa lejanía es donde del Prado decide colocar la mirada como forma de pensar no sólo los hechos del pasado, sino especialmente su relación con los hechos del presente.

De este modo, la Guerra de Malvinas deviene una experiencia de violencia extrema del pasado, pero que continúa presente en el tiempo de la escritura de la pieza (1985), su puesta en escena como un “sainete” (1987) y, podemos anticiparlo, incluso al momento de redacción de esta tesis aparece como parte de un proceso histórico extenso, doloroso, pero de gran potencial para aprender de las contradicciones del pasado. El teatro deviene entonces en continuación del periodismo (especialmente desde la mirada del autor): una acción social cuyo fin es acompañar, hablar a la gente de sus necesidades, problemas e ilusiones, un trabajo que apunta a pensar y producir comunidad.

III. 7. *El Sur y después* (1987, Buenos Aires), de Roberto Cossa

En el contexto del corpus que me encuentro desplegando, hemos visto hasta el momento una mirada que se posa principalmente sobre los hechos de la guerra y, en menor medida, de la dictadura. *El Sur y después* marca un quiebre con estas perspectivas a través de la inclusión de una lectura extensa de los hechos históricos de la República Argentina. Así, Cossa introduce a la guerra como parte de una serie de procesos más extensos que le permiten reflexionar sobre la esencia de lo nacional hacia fines de la década de 1980.

Dentro del amplio espectro de acontecimientos históricos a los que se hace referencia en la pieza de Cossa (a saber, la llamada “conquista” del desierto, el primer centenario argentino, los aluviones inmigratorios, entre otros) la Guerra de Malvinas ocupa un lugar central. Esto

responde a que se trata del único hecho histórico cuya referencia es explicitada en el texto, particularmente a través de la didascalía que aclara que el “coro de soldados” está formado por combatientes que fueron “a las Malvinas”. En este panorama, la guerra es incorporada como nexo histórico indispensable para entender el presente, especialmente al considerar las alteraciones que genera en el marco de la violencia institucional de posdictadura.

Para organizar esta lectura abiertamente política de la historia nacional, Cossa escenifica la disputa a través de un corte entre el norte y el sur, marcados por las vías del tren (uno de los avances técnicos, culturales y económicos más significativos en la historia Argentina). A través de esta división trazada sobre el desierto, el autor propone explorar y reflexionar sobre aquellos procesos históricos (y por lo tanto violentos y profundamente simbólicos) que constituyen relaciones estructurales dentro de la historia argentina del siglo XX.

Por último, *El Sur y después* se estrena en el marco de la recuperación de uno de los edificios históricos ocupados por el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta (Diagonal Norte 943, Capital Federal). Si bien en principio llevaba un nombre diferente (Teatro de la Campana) a causa no contar con nexos directos con los herederos de Barletta, un grupo de dramaturgos (entre los que estaba Cossa) toma la dirección artística de la nueva sala. En 1994 vuelve a estar inactivo y el solar es comprado por el Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos (IMFC), que delega en la Fundación Carlos Somigliana (SOMI; existente desde 1990 sobre la base de los dramaturgos que ayudaron a refundar el espacio) la dirección del teatro, relanzado ahora sí con el nombre Teatro del Pueblo, siguiendo de forma abierta la tradición de Barletta.¹⁹⁰

Como veremos, este suceso cultural dota de una relevancia política y simbólica adicional al sentido de la pieza. El espectáculo de Cossa es elegido para re-inaugurar un espacio emblemático del teatro argentino, lo que ubica a la pieza como una declaración de principios por parte de los nuevos directores del espacio a la hora de pensar e intervenir sobre los hechos de la historia reciente. No quedará así exento de polémicas y discusiones.

Escribir para estudiantes jóvenes

El Sur y después se estrena el 8 de junio de 1987 en el Teatro de la Campana (luego Teatro del Pueblo, hoy ubicado en la calle Lavalle 3636).¹⁹¹ En el prólogo a la edición de 1989, Cossa realza que *El Sur y después* fue “el resultado de una experiencia que se inició a comienzos de marzo y culminó los primeros días de agosto de 1986” (Cossa, 1989: 5). Comenta a su vez

190 Véase por ejemplo el apartado “Historia” en la página web de la sala (www.teatrodelpueblo.org.ar), donde la historia de la Fundación SOMI es enlazada de forma directa con la tradición teatral formulada por Barletta.

191 Ficha artístico-técnica: Actúan: Marcela Fernández, Andrea Finochietto, Yolanda González, Fabiana Maneiro, María Juliana Orihuela, Carlos Passo, Eduardo Pavelich, Susana Reif, Ana Riotorto, Edith Salomón, Elina Trentuno. Música: Eduardo Segal. Escenografía: Guillermo de la Torre. Dirección: José Bove. Dramaturgia: Roberto Cossa. Colaboración: Andrés Bazzalo, Susana Pujol, Patricia Zangaro, Luis Sáez.

que

a fines de 1985, el director José Bove me invitó a compartir una experiencia con un grupo de estudiantes egresados de la Escuela Municipal de Arte Dramático [...] Mi tarea consistía en escribir un texto para ese grupo. [...] Debo confesar que, cuando conocí al grupo de actores con quienes iba a trabajar, estuve a punto de dar marcha atrás. Se componía de nueve mujeres y dos hombres, en su mayoría menores de 30 años (5).

Debido a esta limitación, Cossa opta por expandir el trabajo sobre la dramaturgia a través de una mirada adicional e incorpora a colegas jóvenes que puedan aportar al trabajo. Como el propio dramaturgo observa en la presentación:

Recurrí al apoyo de tres dramaturgos jóvenes, con quienes había compartido uno de los talleres de dramaturgos de Teatro Abierto. Llamé a participar de la experiencia a Susana Poujol, Patricia Zangaro y Luís Sáez.¹⁹² Se abrió así la posibilidad del dramaturgo de agregar una mirada que coincidiera, en lo generacional, con la de los actores. (5)

Pese a las dudas iniciales, Cossa encuentra en este equipo la posibilidad de enriquecer su lectura sobre la escena y decide continuar hacia adelante con el proyecto. El proceso fue extenso y singular:

Nuestra propuesta inicial fue que no íbamos a escribir para el grupo, sino *desde* el grupo. Es decir que el texto surgiría de las imágenes que nos proporcionarían los actores ante quienes nos presentaríamos con la mente en blanco. Los primeros ensayos se apoyaron en improvisaciones abiertas, surgidas de historias cercanas donde los actores eran sus inevitables protagonistas. Fueron propuestas donde se alternaban el más crudo naturalismo con ejercicios donde se apelaba casi exclusivamente a la imagen, por momentos de fuerte impacto, pero difícil de codificar. Por lo menos para mí. Traspuesta esta primera etapa, les pedimos a los actores que trajeran personajes de su entorno familiar y social. Es decir, aquellas personas que ellos desearían convertir en personajes. Les sugerimos, nada más que por propia preferencia, que los personajes fueran lejanos en edad y les dimos la oportunidad de cambiar el sexo, teniendo en cuenta la descompensación del grupo. Fue así como empezó a desfilar una galería de personajes, algunos de los cuales ingresarían al texto definitivo, mientras que otros –lamentablemente– se perderían por la inevitable tarea de selección. Asimismo, las necesidades propias de la historia obligaron a incorporar otros, surgidos de la inventiva autoral. Las propuestas de los actores, además de estimulantes, marcaron el estilo del texto. Difícil hubiera sido recurrir al naturalismo, al drama o la tragedia con la imagen de una jovencita imitando a una cincuentona. (5-6)

En una entrevista reciente,¹⁹³ Luis Sáez rememora sobre el proceso de ensayos:

Se trabajó, como te decía, en base a improvisaciones, relacionadas con las inquietudes del grupo de actores y actrices. O sea, primero se hablaba con los chicos, ésa era la primera parte de las reuniones. Luego se pasaba directamente a trabajar, con consignas de improvisación que tanto podían partir del mismo director como del grupo autoral. Tito tomaba nota en un bloc (no olvidar que en aquella época la computadora era tema de ciencia ficción todavía) y con eso iba escribiendo.

En este aspecto, uno de los aportes más significativos a la hora de articular la semántica de la pieza proviene del trinomio de jóvenes dramaturgos asistentes en tanto, como asegura Cossa, “la

192 Como se puede observar en el capítulo 2 de la presente tesis, luego de participar en esta experiencia Sáez escribe dos textos dramáticos vinculados de forma directa a la Guerra de Malvinas: *Kamikaze* (2000) y *Cabeza de Chino* (2018).

193 Comunicación personal a través de Facebook, realizada el 17 de mayo de 2021. Disponible en nuestro archivo de tesis.

estación de ferrocarril donde transcurre la historia fue seleccionada entre tres ámbitos posibles propuestos por los jóvenes autores” (1989: 6).

Tras un intensivo trabajo sobre la labor producida por el elenco en los ensayos, Cossa procede a completar su texto dramático a través de una reescritura casi completa. Así, observa que, una vez

logrados los personajes básicos y conocido el ámbito donde iban a convivir, me senté a escribir. El grupo fue conociendo el material a medida que las carillas salían de la máquina. El director Bove fue programando su puesta y de ese trabajo surgieron nuevos estímulos que fui incorporando al texto. [...] Al cabo de cinco meses ya estaba terminado y comenzó a transitar su camino tradicional, con las correcciones necesarias. (6)

Debido a este proceso creativo extenso, fechamos la pieza en 1987, año de su estreno, pero también de su versión definitiva, especialmente en los términos autorales tradicionales de la generación a la que Cossa pertenece.

Con respecto al sentido de la pieza, el dramaturgo remarca que “también tratamos de compartir con los actores la propuesta ideológica. Uno de los ensayos lo dedicamos a escuchar sus opiniones sobre la realidad política y social. No puedo asegurar que todos ellos coincidieran plenamente con la mirada de la obra, pero ninguno sintió que lo contradeciéramos profundamente” (7). Así, si bien el trabajo surge desde dos vertientes colectivas (considerando tanto al elenco y al director como a los dramaturgos invitados), la pieza prioriza la impronta decididamente política del teatro de Cossa y su concepción sobre los acontecimientos del mundo.

Al respecto, volvemos a retomar la voz de Sáez, que amplía la perspectiva sobre el carácter político de la pieza:

El caso es que consideraron [desde la coordinación del teatro] como posible y auspicioso que el teatro se re-abriera con una obra como *El Sur y después*, entre otros aspectos por su gestación, porque la re-apertura de la sala coincidió con un momento en que la renaciente democracia de Alfonsín estaba sufriendo serios cuestionamientos por parte de lo que podríamos llamar la gente de izquierda, entre ellos los responsables del flamante teatro. Eso está muy presente en el texto de la obra, lo habrás notado, lo que daba al proyecto Teatro de la Campana una especie de continuidad ideológica con lo que había sido Teatro Abierto. Al menos ésa es mi lectura.

Sáez comenta luego sobre la primera función de *El Sur y después*:

Me acuerdo que el día del estreno estaba toda la crema intelectual porteña, entre ellos el Secretario de Cultura de la Nación, Carlos Gorostiza. Recuerdo su cara de incomodidad con las carcajadas del público con el humor "negrotesco" de la obra. En fin, todavía no había grietas, en todo caso no tan profundas como hoy, sería impensable un evento de esas características hoy.

Debido a este carácter abiertamente político de la pieza, que se revalorizaba en el contexto de la posdictadura condicionada (1983-1989), la puesta en escena produce una polémica producida entre Cossa y el crítico Osvaldo Quiroga.

Las observaciones del crítico realizadas en su reseña para el diario *La Nación* (que serán de utilidad a la hora de conceptualizar la semántica de la pieza) se basaban sobre dos puntos

críticos en particular. Por un lado, la perspectiva maniquea que hallaba en la estructura de la obra. Por el otro, la “desconfianza del autor por el sistema republicano y la poca fe en el voto popular y en las decisiones del pueblo” (1987: 34), especialmente debido a la continuidad que Quiroga leía entre los procesos de la dictadura y de la democracia.

En respuesta, Cossa señala en una nota del diario *Página 12* que tal posicionamiento responde a “un discurso bastante difundido en la sociedad argentina actual. Un mensaje que privilegia, por encima de cualquier contingencia y al costo que sea, la preservación del actual sistema político. Una postura que se origina en el miedo al retorno del fascismo y que adjudica a toda crítica una dosis de irresponsabilidad social” (Cossa, 1987: 37). Luego toma una posición particular, en tanto “es por esto que tampoco en esta democracia los izquierdistas tenemos lugar” (37). Finalmente, retruca que

en definitiva, lo que esta democracia no admite es que se discuta la preservación o el cambio de sistema [...] [Quiroga] no advirtió que la ironía se justifica porque es *cualquier intento*. Si fuera el intento *verdadero* no nos permitiríamos la sorna. Como tampoco es cierta nuestra *desconfianza* en el sistema republicano. Más bien, es todo lo contrario El estreno de esta obra y el proyecto del Teatro de la Campana son síntomas de que apostamos a la perduración de esta endeble libertad. (37; énfasis en el original)

Por fuera de la calidad y la pertinencia de la discusión, estas observaciones que aportan tanto Cossa como Quiroga realzan algunas de las coordenadas singulares a la hora de problematizar la semántica de la pieza, especialmente en relación a una crítica concreta, directa, no hacia el republicanismo sino hacia el capitalismo como pantalla sobre la cual se proyecta la posdictadura.

De este modo, al poner en consideración todas estas observaciones sobre la génesis de la pieza, debemos señalar que *El Sur y después* se construye entonces como una dramaturgia pre-escénica de segundo grado (J. Dubatti, 2020), donde Cossa se propone realizar un análisis explícitamente político del contexto histórico inmediato, pero también de acontecimientos más lejanos en la historia. Así, se enfocan desde una perspectiva “de izquierda” –como asegura el autor en una entrevista realizada a un mes del estreno de la pieza (Grillo, 1987); volveremos sobre esta perspectiva al examinar la semántica de la pieza– los hechos históricos recientes de la Argentina.

La Guerra de Malvinas en *El Sur y después*

Pese a abarcar diversos acontecimientos, Cossa privilegia al conflicto bélico de 1982 como punto de quiebre dentro de la historia argentina reciente. Esto se refleja a través de la posición que ocupa dentro de la estructura dramática de la pieza.¹⁹⁴ Si bien la Guerra de

194 Como vimos en el capítulo 1, entiendo por estructura dramática el “modelo organizado de relaciones escénicas entre diferentes elementos que nos permite contar una ficción representada por actores”, entendida como

Malvinas no recibe una descripción especialmente extensa, su ubicación estratégica revela cómo, para Cossa, la guerra introduce un vuelco en la historia reciente, un cambio en las estrategias del poder. Propongo detenernos a continuación en cómo la guerra introduce dicho giro dentro del relato y dirige su sentido. Para la descripción, opto por dividir las acciones de la pieza en tres secciones, organizadas en relación a la guerra: antes del conflicto, durante la batalla y luego del combate.

El Sur y después narra las situaciones que se suceden en “una estación de ferrocarril de algún pueblo suburbano, un pueblo que está ubicado entre el 'norte' y el 'sur'” (Cossa, 2014: 319).¹⁹⁵ Esta condición de “entre” representa uno de los ejes clave de la pieza. Esto se debe a que organiza el sentido de las acciones desde una perspectiva tanto semántica, como espacial y escénica. Como propone la didascalia inicial: “La vía atraviesa el escenario desde el foro (el norte), recorre el proscenio y se pierde hacia el público (el sur). Habrá tres ámbitos reconocibles: un lugar lujoso (la sala de espera de la primera clase), otro intermedio (segunda clase) y otro algo parecido a un basural (tercera clase)” (391). En este espacio se encuentran Fermín (encargado de coordinar todo lo que ocurre en la estación, desde la venta de boletos hasta la contratación de personal) y Salvatore (ex boxeador que mueve la mercadería) (319). Desde este espacio-marco se despliegan las diversas situaciones particulares de los personajes.

Antes de la guerra: Mientras Fermín y Salvatore acomodan la mercadería, se presenta Don Antonio, quien pregunta si ha llegado el expreso del Sur. Ante la negativa de Salvatore, Don Antonio cuenta que estaban faenando “de todo” en la plaza frente a la municipalidad (321). Ingresan a escena Peti y Manzanares, “de unos 40 años, dos clásicas figuras de la clase media de 1900” (321). Ambos comentan los festejos que se están produciendo en la plaza y mencionan los dichos del presidente y la presencia de la Infanta Isabel. Manzanares se acerca a la boletería e intenta comprar dos pasajes para viajar en camarote al Sur. Fermín le aclara que eso es imposible debido a que no hay camarotes en los trenes que van al sur, pero Manzanares insiste que Peti sólo tendrá “la primera vez” en un camarote (321). Don Antonio interrumpe: “Perdón que me meta... Escuché que ustedes van al sur. Mis tres hijos están en el sur. Vuelven en cualquier momento. En el expreso. Yo vengo a esperarlos” (322). Luego muestra una foto y agrega: “Pero son vagos. No me escriben. Al principio recibía unas líneas todas las semanas. Y después... [...] ¿No les llevaría esta carta?” (322). Fermín halla cómo viajar al sur en camarote y le da las indicaciones a Manzanares, pero le exige el certificado de matrimonio, “por la unidad de la

“la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje visual y sonoro)” (Alonso de Santos, 2007: 45-46).
 195 Todas las referencias remiten a la edición de 2014 de Ediciones de la Flor. Reservamos la bastardilla para el empleo de didascalias, a menos que se explicita. Privilegio esta edición debido a que, pese a no incluir cambios relevantes, constituye la revisión posterior del autor antes de su reedición.

familia” (322). Ante las presiones de Fermín y la férrea postura de Peti, Manzanares accede a ser casado por un obispo de la estación. El trámite está por completarse pero llega un tren del norte, formado por el Coro de Inmigrantes, que canta y sigue hacia el sur. Aparece el Profesor, que comenta que hay festejos en la plaza y pide un pasaje hacia el norte (325). Mientras se dispone a leer, Fermín recibe noticias que llegan por telégrafo: “¿Rompieron el alambrado? ¡Pero qué hijos de puta! Eso es propiedad privada... (A los demás.) Hay despelotes en el sur” (326). Don Antonio pregunta a Fermín por sus hijos, pero este no le contesta. Llega un nuevo tren desde el norte, formado por un “*escuadrón de policías de principio de siglo –casco terminado en punta, armas antiguas, etc.–*” (326-327). Fermín los arenga para que pongan orden y enfilan hacia el sur. Don Antonio intenta que el Profesor le lleve su carta a sus hijos, pero este retruca: “¿Oyó hablar alguna vez de un cerebro que se fugue para el sur?” (327). Llega desde el sur el tren militar, que trae a una de las jóvenes que formaba parte del coro de inmigrantes. Los militares sustraen productos del kiosco de Fermín y, al ser interrogados por Antonio acerca del paradero de sus hijos, el Oficial inquiere: “¿Tienen el pelo largo o corto? [...] Los de pelo largo fueron exterminados por orden del general Roca” (328). Los militares fusilan a la joven, situación que se repite tres veces.¹⁹⁶ El único que se acerca al cuerpo de ella es Don Antonio, preocupado por su estado. Todos los demás personajes cantan a coro el tema “Desconfiemos de los pobres”. Los militares se retiran y la joven en el suelo se transforma en Camila, una inmigrante italiana que limpia la estación. Del norte llegan Agustina y Mr. Potter. Ella lo lleva al sur para venderle tierras. Mientras parte, ingresa Marité, joven que busca trabajo. Marité es traductora cuatrilingüe y afirma haberse encargado de “los acuerdos petrolíferos” de 1958, 1969 y 1977, con sus respectivas anulaciones (332). También ingresa Elvira, una militante política de izquierda. Un nuevo tren llega desde el sur, pero con un giro singular: se trata de Agustina montada sobre una vaca (335). Ella cuenta que vendió Lomas de Zamora (336), pero pronto Fermín le advierte que Potter no tiene dinero. Agustina solicita a Fermín que “mande un cable al Ministerio de Economía... [...] Que se hagan cargo de la deuda y me giren el dinero a Suiza [...] No veo otra manera de salvar la imagen del país” (337). Una vez confirmado el giro, ella da propina a todos los presentes. Elvira rechaza la “limosna” (337) y los demás personajes –a excepción de Don Antonio– interpretan la “Canción de la piedad”. El tren de Agustina se retira y Elvira acusa a

196 Antes del primer fusilamiento, ella pide con acento español que no la fusilen. El Oficial le explica que “la patria ha sido generosa. Abrió sus puertas a todos los hombres de buena voluntad, sin preguntarles su nacionalidad, su raza o su religión” (329). Procede a explicar que esto trajo gente valiosa, pero que también “se nos infiltraron los pobres! Menesterosos gallegos, miserables genoveses, mendigos armenios, necesitados tucumanos e indigentes chaqueños. ¡Y se infiltraron para subvertir los valores de la nacionalidad!” (329). Tras el fusilamiento, la acción escénica se retrotrae al momento previo a los disparos. Esta vez, antes de ser ejecutada, la joven grita con acento italiano “¡E viva la anarquía!” (329). La acción vuelve atrás una vez más y en esta ocasión la joven “*con acento argentino*” dice “¡Viva el socialismo!” (329). Se repite una última vez y la joven grita “¡Viva Perón!” (329). Como se puede apreciar, aquí se reproducen de forma nítida las concepciones del nacionalismo reflejadas en la obra de David Rock (1993).

Fermín de “burgués” (338). Ella es interrumpida por Camila, que le comenta que en la estación son todos “clase media”. Antonio afirma que los obreros están en el sur (339). Elvira pregunta si hay taxis, pero este le explica que no y le cuenta su historia (339). Fermín recibe noticias del sur.

Durante la guerra: En el sur hay guerra. No obstante, Fermín aclara que “esta vez es distinto. La guerra en serio” (340). Marité canta las primeras estrofas del himno a la bandera y llegan tres Oficiales, seguidos por Agustina. Reclaman el salón VIP, por lo que Fermín ordena preparar el espacio de tercera clase. Agustina le propone a las Tres Fuerzas comprar Berisso y La Plata, con la posibilidad de administrar la fábrica de aperitivos Cinzano. Estos aceptan y continúa la discusión. El Oficial no sabe cómo decir contra quién se combate y finalmente se limita a decir “¡Mueran todos! ¡Y viva la Patria!” (343). Luego reúne a todos los personajes y les comunica: “¡Compatriotas! Este es un momento histórico. ¡De un lado la patria! ¡Del otro, el enemigo! Es decir: de un lado, nosotros. Del otro lado, los otros. ¡Desconfiemos de los otros!” (343). Los oficiales se retiran cantando. Ingresan “*los Soldados que van a Malvinas*” (344). Estos soldados cantan

Desconfiemos de las guerras / que decide un general, qué terrible es matar a un humano / si después la cosa sigue siempre igual. / Porque hay algo que está claro: / hay guerras que se ganaron / en la lucha de la libertad. / Pero hay algo que está claro: / sólo es justo el disparo / con el arma de la igualdad. (344-345)

Salen. Fermín escribe a Hilario para preguntar cómo va la guerra. Fermín avisa a los demás: “mejor nosotros” (345). Ante la quietud de algunos personajes y la indiferencia de otros, se dispone a reconstruir su kiosco para vender objetos patrióticos. Don Antonio señala: “Y hay que ver que el frío juega a favor de ellos. Nosotros no estamos acostumbrados al frío y ellos sí” (345). El Profesor le retruca: “¿Conoce Londres? [...] Usted, en Londres... Quiere cruzar la calle y todo el tránsito se detiene. Y usted cruza tranquilamente. Los choferes se bajan de los autos y le hacen una reverencia para que pase. ¡Es otra cultura! [...] Hasta los chicos saben inglés” (345). El Profesor continúa con su diatriba mientras Fermín informa que “la defensa está imparable” (346). Don Antonio asegura “estamos ganando” (346), pero Elvira le cuestiona sobre el significado de ese “nosotros”. Luego agrega: “Quizás lo mejor sea que ganen ellos, para que ganemos nosotros” (346). Fermín pide más noticias a Hilario, pero le contestan en inglés. El Profesor traduce: “Dicen que estamos perdonados. Y que nos van a dar la revancha. Son unos caballeros” (347).

Luego de la guerra: Fermín compra mercadería inglesa. Llega un tren del sur, que lleva a los oficiales derrotados, seguidos por Agustina (347). Los oficiales pasan cantando “perdimos, pero somos los mejores. / No se puede pelear en esa cancha. / Volveremos con todos los hombres. / Y habrá revancha, habrá revancha” (347). Una vez retirados, aparecen los soldados. Mientras

cruzan la escena, dos mujeres cantan. Una es la Madre Malvinas y la otra la Madre Desaparecido. La primera canta: “Yo tuve un hijo / que fue soldado / y sigue vivo en mi memoria. / Era valiente, / no habrá llorado, / murió creyendo / que entraba en la historia / [...] Como perdimos / entró en el olvido / [...] El mío duerme en un lugar muy frío” (347-348). Fermín señala que se ha producido una mayor apertura social y le avisan que se acerca alguien importante. Escribe en la pizarra “*olvidemos el pasado. El jefe*” (349) e ingresa un tren formado por el Civil, el Oficial y Agustina. El Oficial se comporta exageradamente amable y Agustina reparte cajas con alimentos, que Elvira rechaza. Agustina le dice al Oficial “no hay caso. No quieren el diálogo” (349). El Civil inicia un discurso donde anuncia que el Virreinato del Río de la Plata entra al Mercado Común Europeo, situación celebrada por todos, excepto Elvira y Don Antonio. El Civil continúa “¡Miremos al norte! [...] Habrá un día en que el sur y el norte se darán la mano... Y en ese momento... (*Se lo dice al Oficial.*) ¡Nos juntaremos para aplastar al este!” (350). Elvira pregunta por los obreros y el Civil le contesta que “los países modernos no tienen” (350). También anuncia que van a seguir “el modelo sueco” y afirma “¡Cuidado con la demagogia! El modernismo es silencioso. ¡Y nosotros somos y seremos modernos!” (350). El Civil, asesorado por Agustina, procede a ascender a Fermín a jefe de estación. Camila es transferida a la estación de tren de La Lucila. El Profesor es premiado con un viaje a Londres. Finalmente, Don Antonio pregunta por sus hijos, pero Agustina anuncia que se terminaron las audiencias y este queda con las manos vacías. Ingres a la estación el Opositor, que se presenta como defensor de los intereses de inmigrantes, intelectuales, científicos e incluso empresarios, con el apoyo de la iglesia y del ejército (352). Mientras discuten por la deuda externa –único punto de diferencia entre el Civil y el Opositor–, Fermín notifica a Agustina que el tren debe irse y que ahora es computarizado. A excepción de Don Antonio y Elvira, todos los personajes suben al tren y cantan:

Olvidemos el pasado / que detiene nuestro andar. / Si ya entramos en el siglo que se viene,
/ si ya al hombre se lo puede computarizar. / Para qué buscar culpables, / la historia es
irreparable. / ¡Lo que importa! ¡Lo que importa! / ¡Lo que importa de verdad! / Es la
modernidad... La modernidad [...] / ¡Qué moderno y sin igual! / ¡Es el capital! (353-354).

Elvira y Don Antonio quedan solos en la estación. Ella decide partir hacia el sur. Él le invita a jugar al truco y finalmente le pide que le escriba. Elvira le dice: “Nosotros haremos un mundo mejor” (355). El hombre le contesta: “Sí, pero con ternura” (355). Ella comienza su viaje hacia el sur y Don Antonio se queda esperando, por si llegan sus hijos en algún momento.

Como se puede observar, la Guerra de Malvinas ocupa un lugar crucial en la lectura que Cossa propone sobre la historia reciente en tanto es el único hecho nombrado de forma explícita en el texto dramático. Si bien las referencias apuntan una gama de sucesos variados de la historia

Argentina –la “conquista” del desierto, el primer centenario argentino, los aluviones inmigratorios, entre otros–, la guerra del Atlántico Sur introduce un punto de inflexión que modifica las condiciones en las que la violencia se produce. Como veremos más adelante, el contexto capitalista será el mismo, pero este acontecimiento reporta, de una u otra manera, una modificación en las modalidades en las que el sistema opera a nivel social, cultural, económico y político.¹⁹⁷

El Sur y después se construye desde la relación entre un dramaturgo y un elenco conformado. Esto resulta significativo al analizar la poética del texto dramático de Cossa, fuertemente marcada por el expresionismo, si bien incorpora procedimientos de otras poéticas. Siguiendo una vez más a Jorge Dubatti (2009: 126), encontramos una poética construida sobre la base del expresionismo. En este caso hallamos un expresionismo objetivo o de mundo en tanto la pieza actúa como vehículo para el pensamiento del autor –que se trató de consensuar lo mejor posible con el elenco– y su lectura particular no solo de la historia argentina reciente sino del presente en el cual se construye la obra.

El Sur y después establece un cronotopo ambiguo donde el tiempo fluctúa de manera no causal. Así, la acción comprime en unos pocos parlamentos un número considerable de acontecimientos históricos argentinos que se encuentran separados por décadas. Si bien el final de la pieza remite a un presente compartido con el espectador, la acción y los personajes parecen desplazarse en el tiempo. Simultáneamente, se incorpora un elemento metafísico en ese transcurrir temporal, tal como se evidencia, por ejemplo, con la transformación de la joven inmigrante que, luego de ser fusilada, “revive” convertida en una inmigrante italiana llamada Camila.

La configuración temporal de la pieza se enlaza con otro procedimiento crucial: la disposición coral de los personajes, donde es posible hallar diferentes figuras cargadas de un marcado carácter alegórico. Así, cada personaje representa alguna clase o actor social de la historia argentina (reciente o no) y habilita una gama de acciones, perspectivas y responsabilidades más amplia. El resultado es una obra donde no hay un único protagonista sino todo lo contrario. La acción no privilegia las vivencias de ningún personaje en particular porque apunta al conjunto de actores sociales, políticos y culturales que conforman esa unidad retratada (la sociedad argentina), con sus coincidencias y sus divergencias, sus contradicciones personales

197 De modo significativo, es posible leer los hechos ocurridos en “la plaza” ubicada frente a “la municipalidad” como parte de la historia reciente. Si asociamos la municipalidad con la Casa Rosada, la plaza mencionada deviene en la Plaza de Mayo. Así, “la faena” puede ser interpretada como la marcha de la CGT del 30 de marzo de 1982 –marcada por una brutal represión–, mientras que los dos festejos posteriores pueden ser asociados a las manifestaciones del 2 y el 10 de abril –que incluyeron las declaraciones de Galtieri y la “mirada” del mundo puesta en la Argentina–. Desde esta hipótesis, la Guerra de Malvinas puede leerse como una síntesis de las contradicciones históricas de la Argentina.

pero también sociales.

Hallamos dos acercamientos hacia la alegoría política que propone Cossa. Por un lado, personajes individualizados. Así ocurre con Agustina, cuya presencia constante junto al poder la sugiere como representante de la clase económica, civil pero en íntima proximidad con las fuerzas militares dominantes. Por el otro, a través de personajes que remiten directamente a tipos sociales, como se evidencia por sus nombres genéricos (el Civil, el Opositor, los Oficiales, etcétera). Su presencia recalca el carácter estructural de la violencia que representan, evitando que devengan situables en un contexto histórico único. Por otra parte, este recurso despersonaliza a ciertos personajes que se vuelven estratégicos, como los Soldados de Malvinas, que se convierten en un grupo colectivo, anónimo, silenciado.

Como una capa de espesor adicional que se sedimenta sobre el juego entre personajes individualizados y despersonalizados, no debemos olvidar que la pieza parte de un elenco fijado de antemano. Debido a ello, varios actores (especialmente las actrices) debían rotar entre diferentes personajes de forma constante. Se abre así una lectura sugestiva, en tanto algunos personajes (y por lo tanto los actores sociales que representan) comparten un cuerpo común que debía rotar siguiendo las necesidades dramáticas dictadas por la escena. Por otra parte, como apunta el propio Cossa en el prólogo a la edición de 1989, trabajar con un elenco prefijado trae aparejada otra exigencia singular: la escena se resiste a los procedimientos del realismo o del naturalismo que impone una distancia con la ilusión teatral y acentúa el humor “negrotesco” (en términos de Sáez) que signa a la pieza.

El resultado es un entramado que constituye una lectura del mundo social argentino de acuerdo a como Cossa lo percibe en su concepción personal. A partir de las relaciones entre los personajes y la articulación de un *statu quo* que parece inmodificable (como veremos al hablar del ángulo semántico) es posible leer cómo Cossa (con el agregado de las resistencias que impone el elenco a través del trabajo corporal) construye una lectura específica, ideológica, sobre la Argentina. En este marco, debido al carácter coral de la pieza, no es determinante cómo ocurren los hechos desde un sentido estrictamente histórico, sino cómo los personajes establecen una serie de relaciones y enlaces en cada intervención, dando nuevas pinceladas al cuadro que Cossa compone.

Sin embargo, esa lectura no es ingenua. El sentido crítico de la pieza se encuentra atravesado por el humor y la ironía, que se acentúa mediante el empleo recurrente de canciones cuyos títulos resultan ilustrativos, como ocurre con “Desconfiemos de los pobres” (329-330). Este procedimiento de índole teatralista responde a un carácter simultáneamente lúdico y crítico. La canción opera como distanciamiento y, simultáneamente, traza ante el espectador vibraciones simpáticas entre quienes concuerdan en ciertas perspectivas ideológicas. En este sentido, no es

un detalle menor que sean Elvira y Don Antonio los únicos que no cantan durante la pieza, considerando el lugar privilegiado que reciben como figuras “esperanzadoras” (Grillo, 1987).

La producción de sentido de la pieza finalmente se redondea mediante la presentación de una justicia poética que se manifiesta trastocada. Si la justicia poética implica la distribución de premios y castigos de acuerdo a una serie de valores delineados por el texto dramático (J. Dubatti, 2009), en la obra de Cossa, no obstante, quienes otorgan esos reconocimientos son figuras que representan los valores del poder militar (el Oficial) y económico (Agustina), ambos abiertamente viciados. Como resultado, los personajes premiados son aquellos que no han tenido un comportamiento ejemplar, sino más bien lo contrario: Fermín está dispuesto a todo para ascender; Camila se muestra indiferente hacia lo que pasa a su alrededor; el Profesor es narcisista y venera lo extranjero hasta el paroxismo. Los valores premiados son subrayados como negativos.

En oposición, Don Antonio (el único que corre para ver cómo está la joven inmigrante que la policía ejecuta; que espera a sus hijos en la estación; que alienta a Elvira a ir hacia el sur) no es ni siquiera atendido en su voluntad de pedir información sobre sus hijos. En este sentido, Elvira y Don Antonio vibran como figuras afines, en tanto apuntan a alterar la situación (ya sea desde una resistencia activa o pasiva), incluso a pesar de ser sobrepasados por el sistema en el que están insertos. Allí se revela su valor como personajes diferentes: no están dispuestos a negociar con un sistema corrupto. Por ello Don Antonio se queda en la estación y Elvira rechaza “el diálogo” (acción donde resuenan los valores que Cossa afirma como propios en la polémica con Quiroga).

La pieza diseña así un entramado de relaciones que proyecta una conexión particular con el presente de espectador, especialmente ante la proximidad de los hechos de la Guerra de Malvinas y otros hechos que se mencionan en la pieza, como ocurre con el llamado “destape”,¹⁹⁸ que Fermín menciona al poco tiempo de terminar la guerra. El objetivo crítico de la obra apunta a que el espectador reconozca una cierta proximidad entre el mundo grotesco y violento que presenta la escena para producir un cuestionamiento y un nuevo posicionamiento ante el pasado y el presente históricos.

Una mirada sobre el presente

198 El llamado “destape” consistió en la proliferación de actividades y contenidos culturales que privilegiaban aquellos elementos más fuertemente reprimidos durante los años de censura más estricta, como ocurría con la sexualidad o con las disidencias de género, que habían sido sistemáticamente invisibilizadas. Esto aconteció en diferentes facetas de la sociedad argentina, posibilitando una mayor circulación, en medios cada vez más accesibles, como revistas, películas e incluso la televisión. Como contracara tuvo al llamado “show del horror”. Dicho término remitía a la cobertura gráfica (en ocasiones directamente morbosa) a la que recurrían algunos medios de comunicación a la hora de cubrir nuevas noticias vinculadas a los horrores de la reciente dictadura.

A diferencia de algunos de los autores que he desarrollado, Cossa no recurre a un catálogo especialmente extenso de topics. Sin embargo, los empleados son determinantes para la producción de sentido de la pieza.

1. *La derrota democrática*: remite a la idea encarnada por autores como León Rozitchner (2015) o Néstor Perlongher (1982), quienes consideraban que una derrota de la Junta Militar en la guerra podía asestar el golpe definitivo al “Proceso de Reorganización Nacional”. Tal perspectiva implicaba entonces la derrota como sinónimo del retorno democrático, idea profundamente polémica en tanto era también empleada (con otros signos políticos) desde la perspectiva británica, con la propia Margaret Thatcher justificando la batalla como una confrontación entre democracia y dictadura. En la pieza de Cossa se hace eco de ese primer uso a través de las palabras de Elvira: “Quizás lo mejor sea que ganen ellos, para que ganemos nosotros” (346). En estas palabras, dichas por el personaje que se reconoce como de izquierda, aparece entonces la mirada crítica sobre el peligro de dar nueva vida al régimen militar, enfoque que, irónicamente, los intelectuales de dicho signo político parecían ignorar (como ocurre con el Grupo de Discusión Socialista, con quien Rozitchner polemiza; véase 2015).

2. *La guerra como herramienta de independencia*: este topic se construye sobre una de las problemáticas más comunes de la guerra, que implica asumir la batalla como un hecho enteramente negativo. Sin embargo, cuando exploramos la historia, la guerra marca un acontecimiento que trasciende las valoraciones estrictamente humanistas y que permite hallar numerosas claves: políticas, económicas, culturales, etcétera. En este aspecto, en la canción interpretada por los Soldados de Malvinas, aparece en principio este signo, ya que la canción dice:

Desconfiemos de las guerras / que decide un general, qué terrible es matar a un humano / si después la cosa sigue siempre igual. / Porque hay algo que está claro: / hay guerras que se ganaron / en la lucha de la libertad. / Pero hay algo que está claro: / sólo es justo el disparo / con el arma de la igualdad. (344-345; énfasis mío)

De este modo, la guerra aparece con una potencial carga positiva como herramienta, específicamente para combatir situaciones de injusticia (no sin su contradicción, en tanto la canción podría ser leída como una apología del asesinato, siempre y cuando “la cosa” no “siga siempre igual”). Sin embargo, como se evidencia en los últimos versos, se enlaza su presencia con el siguiente topic.

3. *La guerra injusta*: esta imagen remite a la idea de la guerra como un recurso mal utilizado, cuyo efecto termina alterando y modificando completamente su sentido original. Como vimos en la canción antes citada, la guerra deja de ser una herramienta válida si se la usa para seguir violentando a la libertad. Resuena en esta idea la imagen de la guerra de Malvinas como una “causa justa en manos bastardas”, siguiendo la expresión de numerosos actores de la guerra,

como Martín Balza (2017). En este sentido, la guerra en sí misma no es más que un vehículo para un objetivo, indistinto de su uso (a la manera de Clausewitz, 1948). En los versos entonados por los soldados aparece entonces esa desviación, que altera el uso y lo lleva de un hecho liberador a un hecho manipulador, en tanto no produce ningún cambio social (que se asume implícitamente como positivo).

4. *La guerra como conflicto ideológico*: esta imagen responde a la idea de la guerra como acto plenamente político que establece un sistema ideológico de dominación (Halperín, 2018). El Oficial declara: “¡Compatriotas! Este es un momento histórico. ¡De un lado la patria! ¡Del otro, el enemigo! Es decir: de un lado, nosotros. Del otro lado, los otros. ¡Desconfiemos de los otros!” (343). Del mismo modo que sugiere Zizek (1999), la guerra se transforma en una herramienta capitalista donde no hay espacio para la neutralidad, solo posturas claras, fácilmente desentrañables, no ambiguas, que reducen los matices y radicalizan los afectos. Así resuena la forma en la que la guerra es construida por los medios de comunicación y la Junta Militar, pero también por la sociedad argentina en su conjunto. Es en este punto donde se monta uno de los grandes ejes a través de los cuales Cossa proyecta y conecta la violencia de la guerra hacia otros sucesos históricos argentinos.

5. *La guerra revisada*: este tópico, a mitad de camino entre los dos anteriores, establece a la guerra como un acontecimiento leído desde las matrices de la escuela del revisionismo histórico. En este caso, se configura una doble relación entre un oponente interno (como ocurre con los agentes económicos, militares, etcétera) y otro externo (en principio podría pensarse que serían las tropas británicas, pero aparecen otras figuras como Mr. Potter). Esta doble lectura, marcada por un doble acto de entrega goza aún hoy de un fuerte vigor en el caso de Malvinas, como ocurre en las lecturas de Julio Cardoso (2013) o Fernando Cangiano (2019). La estructura de disputa entre norte y sur refuerza este juego de adentro y afuera de forma constante.

6. *La madre protectora*: volvemos a hallar este tópico. En este caso, la Madre de Malvinas aparece espejada por otra Madre, vinculada a la de un Desaparecido. Ambas buscan a sus hijos, por motivos en principio diferentes, pero que justamente operan como refuerzo de la conexión entre la violencia de la dictadura y la violencia específica de Malvinas. En ambos casos, las pérdidas responden a su vez a los mismos responsables, en tanto el ejército británico no aparece. Al mismo tiempo, encontramos aquí una variación: la presencia del Padre Protector, proyectada desde Don Antonio. A lo largo de la pieza, su figura marca una constante espera y una persistente esperanza. Ante los horrores del mundo que se despliegan a su alrededor, Don Antonio no pierde de vista nunca la posibilidad de que sus hijos regresen.

7. *La Patria entregada*: en este tópico que ya hemos mencionado previamente (*Laureles*) aparece nuevamente la imagen de una Patria abandonada a los intereses de un pequeño sector de la

sociedad argentina. En el caso de Cossa, esta es una idea clave, reflejada por la construcción del capital nacional e internacional (reunido en el norte), ajeno a los intereses del sur. Así aparece a través de Agustina, que desvía fondos a Suiza, de la fuga de cerebros del Profesor, pero también a los Oficiales, cuya planificación de la guerra implica una acción que no responde a intereses generales, sino particulares (esto se sugiere en la canción antes citada, al mencionar el carácter arbitrario, en tanto “decide *un* oficial”; énfasis mío).

8. *La memoria como carga (desmalvinización)*: como parte de este proceso complejo de imposición del norte sobre el sur (que retomaremos a continuación) aparece la idea de la memoria como un problema. Esto se vincula con la guerra a través de los procesos de desmalvinización, donde se produce un olvido voluntario, colectivo, en tanto es más fácil olvidar que intentar identificar las responsabilidades y deberes de cada integrante de la sociedad argentina. Tal voluntad de olvido se presenta como parte de un acontecimiento organizado desde el exterior pero también del interior (siempre ubicados en el norte). De este modo, la desmalvinización resuena en los términos de Cangiano (2019), como una estrategia de dominación exterior. La conexión entre capital y desmemoria se hace explícita en la canción del final, donde la “modernidad” aparece como proceso global de control (económico, social, político, cultural, etcétera).

Sur y norte

Como he remarcado, *El Sur y después* no responde en su estructura a una composición aristotélica del drama (2004) sino que despliega un entramado de personajes y de situaciones que describe de manera parabólica las circunstancias, las farsas, las tragedias y las peripecias tanto del pasado como del presente de la Argentina. Los personajes forman de este modo un friso (Weil, 1961; procedimiento que ya hallamos en otras poéticas previas, como *El próximo alistamiento*), donde cada secuencia de acción aporta matices y pinceladas que ayudan a configurar y enriquecer esa composición temática mayor que presenta la escena.

De acuerdo con esta lógica, la Argentina que Cossa construye escénicamente forma un territorio de tensiones y de contradicciones, signado por la constante disputa entre el norte y el sur. Así, la estación de ferrocarril configura un entre donde el tiempo y el espacio fluctúan por fuera de la lógica espacio-temporal realista. Como resultado, la estación opera como un no-lugar, como un ámbito de disputa y de liminalidad.¹⁹⁹ Tal ámbito de desacuerdos y de tensiones entre dos “países” (que portan sus propias construcciones simbólicas, imaginarias, culturales, etcétera)

199 En *Todos eran mis hijos* –pieza vinculada en varias ocasiones con la Guerra de Malvinas (R. Dubatti, 2019), a pesar de su anterioridad– Arthur Miller ofrece una imagen que podría formar parte del imaginario de Cossa: “Porque no está bien; ya tendríamos que haber rehecho nuestras vidas. Es como si estuviéramos en una estación de ferrocarril esperando un tren que nunca llega” (Miller, 2015: 27)

hace eco de la historia nacional, que Cossa ve nuevamente en juego en la Argentina de mediados de la década de 1980 tras las heridas de la dictadura y de la Guerra de Malvinas.

En este panorama, el norte amalgama los valores que representan lo extranjero en un sentido múltiple. El norte es hacia donde huye el profesor –representando de modo explícito la “fuga de cerebros”– y desde donde viene el inversor Potter, quien compra parcelas del sur a precios exageradamente accesibles. Sin embargo, sus coordenadas incluyen también una cierta forma de pensar a la Argentina como nación. De ese modo, los representantes del poder nacional se desplazan habitualmente desde allí. El norte, en esta superposición, se constituye como territorio colonialista, región desde la que se acumulan los capitales –sean económicos, políticos o científicos– y desde donde se articula el poder, muchas veces en detrimento de las necesidades reales de la población.

El sur, en contraste, representa la territorialidad de lo argentino, ámbito salvaje marcado por conflictos pasados todavía presentes –la guerra, la “conquista” violenta de los pueblos originarios, las huelgas–. Se trata de un espacio que es dominado y colonizado desde el norte, con los oficiales de policía como agentes que “controlan” el orden (siempre desde el norte). No obstante, esto no sólo se limita al biopoder sino que también se manifiesta a través de relaciones sociales y económicas, como deja en claro la disposición escénica dividida en clases sociales / de pasajeros, con sus diferencias de movilidad –el norte tiene tren bala; para ir al sur toca “tren lechero o en el furgón de encomienda” (Cossa, 2014: 321), sin camarotes–. Por último, pero no por ello menos importante, el sur es el espacio de los obreros, que representa metonímicamente al grueso de la población que no encaja con los dispositivos de poder del norte.

Los desplazamientos de norte a sur y de sur a norte marcan entonces una serie de relaciones que responden a cómo interactúan estas dos caras de la Argentina. La estación de ferrocarril marca la síntesis de las tensiones de la nación durante la posdictadura, especialmente al poner en evidencia las relaciones asimétricas entre el poder (norte) y el pueblo (sur). En cada momento de la pieza, el norte impone su modo de hacer las cosas, incluso cuando el sur intenta rebelarse (las fuerzas represivas van siempre desde el norte, con la única excepción de la derrota en la Guerra de Malvinas). Tal asimetría acarrea dos imaginarios: un país “civilizado” opuesto a uno salvaje, silvestre. Ambos se enlazan a su vez con la idea de un mundo civilizado (con el que el norte se identifica a sí mismo) y un espacio que conserva la esencia de lo argentino (la mano de obra y el desierto).

El contraste entre un norte poderoso, moderno, para unos pocos y un sur pobre, retrasado, para la mayoría halla un golpe final en la presentación de la escena. Por un lado, los personajes del norte responden al *poder*, sea económico, político o represivo (tanto policías como militares y soldados). En contraste, los personajes que se asocian al sur despliegan un espectro más

variopinto y humilde: ancianos (Don Antonio), inmigrantes (Camila), empleados (Fermín), académicos que aspiran a huir al norte (el Profesor), entre otros. Por otra parte, si el norte está ubicado hacia el fondo del escenario, resulta esclarecedor acerca de la postura de Cossa que el público se halle en el sur, si seguimos la didascalia de inicio de la obra. Se trae así un impacto simbólico insoslayable: el público no tiene el poder, sino que (probablemente) se parezca más a los obreros que Elvira busca.²⁰⁰

Desde su título de reminiscencias tangueras,²⁰¹ *El Sur y después* desliza una diversidad de sentidos posibles. En primer lugar, remite a la pregunta por esa tierra salvaje, Argentina, que marca la resistencia de la historia. En segundo, reenvía al viaje de Elvira al sur como acto de resistencia a los horrores de la violencia estructural que la Argentina sufre a lo largo de su historia. Sin embargo, desde la perspectiva que me interesa ver aquí, es posible desplazar la pregunta hacia la guerra del Atlántico Sur, cambiando el signo de la pregunta hacia lo ocurrido tras Malvinas, vista como bisagra en la historia de la Argentina.

Allí radica la preocupación que Cossa busca reflejar en la pieza. No se trata tanto de atender y socavar la estabilidad democrática (como lee Quiroga) como de observar los procesos de esa violencia estructural: el hecho de que las instituciones que han ejercido violencia y represión sobre el pueblo se mantienen como la base de la nueva perspectiva democrática. Esto se hace claro a través de la distribución de una justicia poética viciada, organizada por aquellos (Agustina y el Oficial demuestran ser poseedores de una ética dudosa, en el mejor de los casos) que causaron daño y reprimieron, pero que ahora reorganizan su *modus operandi*, apelando a nuevos medios para continuar persiguiendo sus intereses personales.

La Guerra de Malvinas marca un antes y un después pero, para Cossa, eso no implica necesariamente que se produzca un cambio profundo en la realidad argentina. Más bien lo contrario. La guerra aparece como una instancia en la cual la violencia represiva pierde el control del poder y que lleva a la necesidad de una reorganización de sus métodos. Así, el conflicto bélico es separado de las motivaciones de la Causa Malvinas y pensado únicamente desde el contexto de la violencia institucional de la dictadura. En este aspecto, es clave que ambas Madres anudan Dictadura y Guerra a través de cuerpos mutilados y perdidos, de familias destruidas por disputas de poder que resultan ajenas.

Esto se proyecta también sobre los hijos de Don Antonio. Si bien nunca es explicitado qué ha ocurrido con ellos, también se hallan perdidos y abren múltiples lecturas que insertan la

200 No cuesta imaginar que es en este contraste deliberadamente quirúrgico que Quiroga monta su lectura crítica sobre el carácter maniqueo de la pieza. Sin embargo, si bien es comprensible su lectura, tal lectura resulta ingenua, en tanto es necesario para que Cossa pueda introducir su lectura crítica que estos límites sean nítidos.

201 El título recuerda a los versos de *Sur* (1948), con letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo, especialmente a través del estribillo “Sur / Paredón y después”.

pérdida como nexo entre diferentes procesos históricos. Así, la Guerra de Malvinas establece un momento de clímax y de posterior rearticulación para el sistema capitalista argentino, que debe modificar sus estrategias y sus técnicas para continuar con su funcionamiento. Allí radica la tragedia de la historia Argentina en los términos de Cossa: la violencia continúa ocurriendo, continúa cobrándose víctimas y, pese a ello, el sistema que la sustenta continúa funcionando sin mayores cuestionamientos.

Es por ello que el espectáculo incluye una crítica al “modernismo”. Es necesario remarcar que bajo esta noción se enlazan dos concepciones diferentes. Por un lado, el término remite al proceso cultural y filosófico anclado en la Ilustración, con su confianza en el progreso positivista, el dominio de la naturaleza, los avances tecnológicos, etcétera. Por otro lado, tales ideas “modernas” (que rigen los orígenes de los estado-nación, siguiendo a Palti, 2006) reencarnan (de forma análoga a como se adapta el poder en la pieza) en las ideas de la posmodernidad, con su lente relativista y apolítico. Así, la Argentina de la posdictadura afirma aún su “voluntad de grandeza” y su promesa de progreso (Catanzaro, 2009), pero desde una visión (presuntamente) no-política. Se expone así al colonialismo pero también a los “abusos de la memoria” (Todorov, 2008) y del silencio.

Este sentido expandido de “modernismo” constituye una crítica tanto a las ideas del pasado como del presente. Cossa emplea tal término en tanto le permite proyectar sus cuestionamientos sobre las ideas basales de la nación. Así como la Argentina reestructura su sistema, los conceptos que originan la violencia son justamente la base de las que se articulan en la posmodernidad, sólo que invertidos en signo. A través del prefijo “pos-” (una vez más, tal como ocurre en la acción de la pieza) la pos-modernidad sostiene las ideas que han regido durante décadas la violencia institucional. Su rechazo las vuelve a traer, negadas, para mantenerlas de una nueva manera.

El final “esperanzador” (como sugiere Cossa; en Grillo, 1987) responde entonces a la perspectiva de abrir una tercer mirada, que se aparte de las dos vertientes que nutren al modernismo. La partida de Elvira y la resistencia de Don Antonio marcan dos senderos que se abren hacia la lectura izquierdista que propone Cossa. Si la posmodernidad rechaza el modernidad y la vuelve a reinsertar en el campo político pero ahora como una no-modernidad, Cossa propone atacar las bases del capitalismo a partir de una mirada anti-capitalista, que se proyecta en otras zonas de disputa: anti-colonialismo, anti-fascismo, anti-represión, etcétera. Los gestos micropolíticos de ambos personajes abren entonces una opción posible para el espectador.²⁰²

202 Es significativo que, en el amplio espectro de personajes que conforman el friso de *El Sur y después*, no hay ningún personaje que represente a los artistas. Considero que esto se debe a que Cossa asume la construcción

Ante la perspectiva del uso *literal* de la memoria, Cossa contrapone al arte como posibilidad de confrontación, como potencial espacio de memoria *ejemplar*. La Guerra de Malvinas no es tan significativa en su reconstrucción histórica precisa, sino que resulta valiosa porque permite leer un punto de quiebre que deja ver de forma elocuente los problemas de violencia *estructural* de la Argentina. Ese ejercicio de volver a mirar la historia reciente permite proyectar las contradicciones hacia el momento en que el espectador –que se encuentra, de acuerdo a las indicaciones escénicas incluidas en el texto dramático, en el sur (319)– está leyendo / expectando la pieza. Allí radica el peso de su lectura “de izquierdas”.

III. 8. *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988, Buenos Aires), de Vicente Zito Lema

En el corpus de las representaciones de la Guerra de Malvinas sobresale *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema, estrenada en noviembre de 1988. *Gurka (un frío como el agua, seco)* se estrenó en noviembre de 1988, en el Teatro Calibán, con dirección de Norman Briski y actuación de Ricardo Miguez y la participación de integrantes del Frente de Artistas del Hospital Borda. A pesar de haber realizado solo una temporada en su formato original, la pieza ha recibido numerosas versiones y adaptaciones en los últimos años, siendo una de las obras más conocidas por parte de una figura pública tan significativa como la de Zito Lema. El texto fue publicado en el volumen *Delirium Teatro*, que incluye dos valiosos metatextos relacionados con *Gurka*: “A manera de prólogo. Radiografía del hospicio” y “Notas sobre el trabajo” (1999: 5-10 y 11-12, respectivamente).

Se trata sin duda de una de las piezas más relevantes del corpus que he relevado hasta el momento, por al menos tres motivos. En primer lugar, debido a que es uno de los primeros espectáculos en retomar y dar cuerpo escénico a la voz concreta de la experiencia de la guerra. Al mismo tiempo, en ella Zito Lema denuncia y ataca los mecanismos institucionales sobre los cuáles la guerra ha sido posible y sigue vigente en la actualidad a través del establecimiento de relaciones de continuidad. Por último, se trata de una de las micropoéticas de la guerra que ha contado con mayor circulación, no solo en cuanto a cantidad de reposiciones sino especialmente en cuanto a la diversidad de cartografías teatrales desde las cuales se ha desplegado (entre otras, las versiones de Susana Bernardi, 2003-2007, Monte Caseros, provincia de Corrientes; de Norberto Barruti, 2003 y 2012, Mar del Plata, provincia de Buenos Aires; de Victor Hugo

escénica como la manifestación del artista en sí misma, que en su concepción ocupa un lugar de reflexión y cuestionamiento (algunas ideas análogas son replicadas en la entrevista realizada por Grillo, 1987).

Iturralde, 2004-2005 y 2010, también Mar del Plata; de Darío Torrenti, 2005-2017, Tandil, provincia de Buenos Aires; y de Victor Dupont, 2015, Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

La pieza de Zito Lema aporta una mirada de gran valor debido a que, como es característico de su autor, establece un dispositivo escénico y antropológico para acercarse a la otredad. En este aspecto, la locura y la guerra se solapan y ofrecen un testimonio poético de los horrores de la guerra y de la dictadura, pero también de los procesos que todavía ponen en evidencia su continuidad en espacios cotidianos de gran violencia, como los hospitales psiquiátricos.

De este modo, Zito Lema concentra su atención en los resultados de la guerra, vivenciada a través de la palabra de quienes no tienen voz. La guerra ocurre y atraviesa al protagonista sin darle oportunidad de defenderse de un mundo de desigualdades (“[l]a pelea fue desigual. Siempre desigual”, 1999: 21). Se trata de la primera obra dentro del corpus que tematiza las problemáticas del “loco de la guerra”. Esto genera un corrimiento de los recursos vistos en poéticas anteriores: el teatralismo (Castillo), la anamorfosis (Gambaro), el teatro musical (Hernández) y el drama moderno ampliado (Herrera), por ejemplo.

Las Malvinas en el hospicio

La génesis de *Gurka (un frío como el agua, seco)*²⁰³ desliza una fuerte conexión entre teatro y periodismo, particularmente a través del proyecto estético-político de una “Antropología Teatral Poética”, tal como la desarrolla explícita y sistemáticamente su autor. Para Zito Lema, teatro, poesía y periodismo despliegan un vínculo común liminal, de fronteras fluidas, borrosas, pero también de cruces y de fusiones. En dicho “entre” se forma lo que Diéguez Caballero (2007) define como un “espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia de un medio de prácticas representacionales” (16).

Zito Lema establece así un *continuum* discursivo con zonas de cruce e hibridación de géneros donde, deliberadamente, no es posible diferenciar con nitidez cada territorio genérico. El título elegido por el autor para la edición de los dos tomos de su dramaturgia completa (2015) – “Todo es teatro” – explicita tal *continuum* desde la perspectiva del arte dramática. Zito Lema formula una Antropología Teatral Poética para dar entidad estético-política a esa desdelimitación. Su dramaturgia responde y apunta de este modo a un estatus liminal, de cruce.

La Antropología Teatral Poética consiste en un método de trabajo cuyos instrumentos son “la conversación, con espíritu socrático; el registro de las historias de vida, con sometimiento ético; y la condensación poética. Como referencia conceptual: la lectura crítica, dialéctica de la

203 En adelante, simplemente *Gurka*.

realidad, y una visión dionisiaca del arte” (2015: 12). El proceder más típico de la Antropología Teatral Poética se basa, como su nombre lo indica, en una investigación de campo, de índole “densa” (Geertz, 2003), dialogal e interrogativa. El objetivo de su autor no es apropiarse de la voz del otro que aparece en la pesquisa, sino transformarla en un vehículo dialéctico. A partir del trabajo de campo, los resultados se vuelcan en un texto dramático cuyo objetivo es presentar (de la forma menos mediada posible) ese universo otro que se despliega desde los bordes de lo institucional y de lo racional.

En este proceso, aparece un elemento dionisiaco significativo, que representa la conexión y la embriaguez, el borramiento del principio de individuación racionalista (Nietzsche, 1994). El teatro de Zito Lema es un teatro de los bordes, una escritura que busca darle voz a quienes no tienen visibilidad ni credibilidad en una sociedad violentamente racionalista y utilitarista. De manera, y de forma análoga a la paradoja de la comunicación que explicita Yuri Lotman (1996), la voz del personaje deviene infinitamente más estimulante –en tanto produce una mayor multiplicación de lecturas y de resonancias– mientras menos cerrada o clausurada se manifiesta. Al seguir estos procedimientos, Zito Lema propone abrir espacios que desnuden tal lógica utilitarista y normativa.

Ahora bien, al colocar a Gurka en relación con esta metodología de trabajo, no es posible soslayar el metatexto “Notas sobre el trabajo” (1999: 11-12), incluido tanto en *Delirium Teatro* como en el volumen primero de *Todo es Teatro* (2015: tomo I, 56), Zito Lema se preocupa por aclarar que *Gurka* encuentra su origen en una serie de entrevistas que realizó a Miguel,²⁰⁴ ex combatiente de la Guerra de Malvinas que se encontraba internado en el Hospital Borda. Allí señala, como antecedente textual del drama, una nota periodística titulada “Las Malvinas en el hospicio: 'Un frío como el agua, seco’”, publicada en el número 10 (abril) de la revista *Fin de Siglo* (1988: 12-15).²⁰⁵ Al respecto, el propio Zito Lema explica en uno de los metatextos:

Conocí a Miguel [...] como alumno de mi Taller de Comunicación, en el Hospital Borda. A su historia, contada en varias tardes, le di primero forma de reportaje, que publiqué en la revista *Fin de Siglo*. Posteriormente transformé el texto, que incorpora nuevas entrevistas a Miguel, en el

²⁰⁴ En ninguno de los textos dos se consigna el apellido del entrevistado. Sin embargo, el propio autor lo llama por su nombre en la entrevista que le hicimos.

²⁰⁵ Como señala Guillermo Korn en la presentación que realiza sobre la revista en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): “*Fin de Siglo* apareció en julio de 1987. Un par de meses antes había concluido la experiencia iniciada en la segunda época de *Crisis*. El cierre se dio a partir de diferencias entre los herederos de su fundador, Federico Vogelius, y la línea editorial de la revista. *Fin de Siglo* estuvo dirigida por Vicente Zito Lema, en lo periodístico, y por Eduardo Luis Duhalde, en la línea editorial. La revista tuvo un consejo editorial integrado por Carlos Aznárez, Daniel Molina, María Moreno, Roberto Jacoby y Enrique Symms, desde el n° 5. Todos, menos Jacoby, tuvieron a su cargo secciones, separatas y dossier. Muchos de los colaboradores habían participado de la segunda etapa de *Crisis*, también dirigida por Zito Lema; otros tantos, como el Indio Solari, Andrea Rabolini o Germán García, se sumaron al nuevo emprendimiento. El análisis político fue uno de los ejes que vertebró la revista. Publicó los documentos de Madres y los reclamos por los presos políticos y apostó por la consolidación de un frente de izquierdas: la 'unidad en la diversidad’”. A causa de la hiperinflación, la revista deja de ser publicada en diciembre 1988. En 1996 aparece un número especial. Para consultar tanto la presentación de Korn como los números digitalizados de la revista, remitimos a www.ahira.com.ar/revistas/fin-de-siglo

monólogo que se publica aquí [...] Miguel continúa viviendo en el mismo hospital psiquiátrico, donde fue llevado en 1982 (1999: 11).

¿En qué consiste entonces el carácter explícitamente precursor del artículo? Nuevamente, dejar de manifiesto el *continuum* de sus prácticas escriturarias, la profunda interrelación entre las artes y la posibilidad de reconocer a un semejante en el otro.

Dicho de otro modo, la nota periodística (Zito Lema, 1988: 12-15) es una primera escritura de la pieza teatral. Es a la vez, en términos de crítica genética (Grésillon, 1994; Lois, 2001), pretexto (primera versión germinal) y paratexto (texto autónomo y diverso, que acompaña desde otra zona de producción). Se construye a partir del relato de tres encuentros, ²⁰⁶ en los cuales el periodista Zito Lema dialoga con “el muchacho” (12; el reportaje no explicita el nombre del entrevistado). Tanto en las instancias de diálogo como en los momentos de reflexión solitaria, el entrevistador incorpora su fuerte impronta subjetiva y poética como filtro desde el cuál observar los efectos de la guerra.

La entrevista realizada reporta un interés adicional debido a que no solo incluye la voz del entrevistado y del entrevistador, sino que incorpora también una voz subjetiva: la del entrevistador cuando no dialoga con Miguel. A través del ejercicio de introspección de Zito Lema podemos conocer algunas de las impresiones y efectos que le genera el trabajo de campo de su antropología. Así, por ejemplo, el autor experimenta una fuerte sensación de duda con respecto a las palabras del entrevistado y se pregunta si debería consultar a uno de los médicos (15). Sin embargo, él mismo rechaza tal “traición” (15) en tanto sería un modo de faltar a la palabra del joven, de dar peso a la institución. Por el contrario, Zito Lema reasume la necesidad de aceptar esa voz como viene, no para oirla como una voz perdida, sino como una voz diferente, vibrante y valiosa.

Otro factor indispensable radica en la posibilidad de examinar el traspaso de ciertos pasajes de la entrevista que, dotados de un contexto singular o específico descrito por el entrevistador, se reconfiguran a partir del movimiento de la palabra a un plano simbólico diferente, específicamente el teatral. Si las coordenadas ofrecidas por la entrevista despliegan tanto una posición en el mundo como una serie de condiciones particulares en las cuales se enuncian y se insertan las respuestas del entrevistado, el texto dramático, al borrar tales ejes (ni siquiera se los adapta en forma de didascalias o acotaciones) los inserta en un entramado diferente, ambiguo, óptimo para resaltar la fuerza vital de la voz del joven encerrado en el hospicio (volveré sobre ello en el próximo apartado).

Si bien no es indispensable para leer *Gurka*, la entrevista desvela el “entre” hablado por

206 Para describir e interpretar las características del artículo periodístico, tomaremos esos tres encuentros como una segmentación interna en tres unidades sucesivas.

la obra. Permite situar la voz en un contexto original y ver las distancias impuestas, pero también detectar su conexión concreta con el régimen cotidiano de experiencia, delatando así los enlaces con procesos sociales e instituciones estatales (presentes tanto en la obra como en el texto previo). En “A manera de prólogo. Radiografía del hospicio” (incluido también en *Delirium Teatro*) el autor asegura que “aunque la sociedad le retacee su condición humana [...] el loco del hospicio seguirá con su sufrimiento alertándonos que es posible acceder a una verdad demistificada” (10). Así, leer tanto la entrevista como el texto dramático exalta el cruce entre lo extra-cotidiano (la guerra) y lo cotidiano (las instituciones), donde la locura muta en pensamiento ex-céntrico, corrido de lo socialmente “correcto”. El delirio deviene nexa holístico con el mundo, ajeno a los constructos éticos (el Bien, el Mal), puerta de entrada a un nivel otro, más íntimo, de la existencia.

En este sentido, y como retomaré más adelante, es relevante el subtítulo de la obra: “un frío como el agua, seco”. En esa frase poesía y locura ya aparecen puestos en tensión a través de lo que a simple vista parece un oxímoron (donde el “agua” expulsaría semánticamente la idea de “seco”). En la pieza, el frío aparece como resonancia, como soledad y trauma. “Me duele la pierna, el frío se quedó dentro de mis piernas, parece un bicho” (1999: 21). El frío se conecta con el agua, como conexión entre la guerra y la violencia institucional: “la manguera de agua fría [del instituto de menores], igual que acá, que allí, que aquí, que allá...” (21).

A través de *Gurka*, Zito Lema crea una poética “de los bordes”, del confinamiento y del delirio, contra la manicomialización “normalizadora” que asume la locura como pura patología. A favor de una poética de carácter eminentemente *abierto*, liminal, múltiple, testimonial, que potencia su capacidad de crítica social, Zito Lema habla de lo que es expulsado hacia los márgenes y da voz. Testimonio y poesía, a pesar de la violencia y la marginación. La Guerra de Malvinas y la represión institucional en sus diversos contextos sociales son vistas como parte de un mismo proceso del poder sobre la *nuda vida* (Agamben, 2003) que marca una potencial ética de la escucha.

En su breve artículo “Listening Others”, la investigadora Lisabeth Lipari (2013) explica esta ética de la escucha:

Cuando fallamos en escuchar a otros como *otredad*, negamos su alteridad y limitamos nuestros horizontes de sentido. Sin embargo, cuando nosotros logramos escuchar a otros *como otredad*, allanamos el camino para una ética *de la escucha de los otros* y, al hacer eso, ponemos nuestros pre-conceptos y nuestras preciadas certezas en riesgo. Al saltar del borde del acantilado de una auto-certeza montada sobre los límites del ego, las acrobacias comunicativas de escucha a los otros *como otros* hacen que éticas y transformaciones (nuestras, de los otros, del mundo) sean posibles. (156-157; la traducción me pertenece; énfasis en el original)

Detrás de esto subyace la idea de Nelle Morton (1985), según la cual “el empoderamiento mutuo de *escuchar a los otros hablar* revierte los autoritarios acuerdos sociales normativos de silencio

y/o rechazo a la escucha de voces oprimidas”, no solo porque “la voz del otro requiere de un oyente para ser completada; es que sin un oyente, el habla podría simplemente no producirse” (128; nuevamente la traducción es mía). Indudablemente Zito Lema anticipa a través de su proyecto teatral esa concepción de la escucha social articulada por la investigadora.

***Gurka*, el ex combatiente en el hospicio**

Bajo la forma del soliloquio o del monólogo (el texto es ambiguo al respecto: nunca sabremos con precisión si el personaje habla solo, si piensa y se proyecta en escena su voz interna o si está hablando a un interlocutor elidido escénicamente), *Gurka* se construye en la voz de un personaje que, poco a poco, reconocemos como un paciente-interno joven de un hospital psiquiátrico.²⁰⁷ El personaje no tiene nombre y no hay didascalias iniciales de ubicación espacial ni temporal. Por la deriva del discurso del personaje, por la sucesión y enlace de las imágenes que refiere, la estructura dramática presenta una compleja causalidad interna. Propongo dividir la trama en dos mitades, de forma tal que la presencia de “las islas” opere como bisagra del relato.

La situación que abre el texto dramático remite al relato de sueños-pesadillas. Tras narrar dos episodios oníricos y declarar que escucha una voz “que me habla” (1999: 14), el personaje hace una primera referencia específica a coordenadas deícticas de espacio y tiempo: se confronta la lejanía “las islas” con la cercanía del “aquí, con los medicamentos” (14). Los sueños se manifiestan significativos, ya que la voz otra afirma que son ideales para (auto)conocerse, al mismo tiempo que “ponen en peligro” la vida de quien los cuenta (14). Sigue el relato de dos nuevos sueños-pesadillas, en los que aparece la violencia como amenaza constante mediante imágenes de violación y una “mano enguantada” que sale del espejo del baño con un cuchillo (15). Quien habla comenta no saber por qué está internado, pero refiere un ambiguo hecho de la prehistoria del personaje: ha sufrido un accidente en el Hospital Ferroviario. En sus palabras, “al pasar por el molinete de aire las puertas giratorias me golpearon la mente. Me vino una convulsión, no una epilepsia, algo parecido... ¡Yo no soy ningún epiléptico!” (15). Luego describe las condiciones de vida de los internos en el hospital: los medicamentos, el trabajo que les obligan a hacer para cuidar a otros enfermos y la poca higiene del lugar. Ya avanzada la pieza, el personaje se autodefine ex combatiente, momento en el que comienza el desarrollo propiamente dicho de la intriga: “Yo combatí en las islas, soy un héroe. Nadie me lo perdona. Mis compatriotas me mandaron al hospicio y los gurkas juraron matarme. [...] De día se disfrazan de cualquier cosa, hasta de médicos o enfermeros” (16). Comenta sobre sus expectativas para el momento de salir –tocar la trompeta, conseguir un trabajo– y retorna obsesivamente a la amenaza y persecución de los gurkas. Narra las presuntas violaciones que

207 Todas las citas de *Gurka* se hacen por la edición de *Delirium teatro* (1999: 13-24).

estos realizaban con su cuchillo y asegura haber escapado de ellos. Evoca a un ex combatiente que se suicida con su uniforme puesto y continúa describiendo a los gurkas. Inmediatamente procede a narrar su llegada a “las islas” y sus vivencias allí: cómo le dieron armas sin enseñarle a usarlas, las inyecciones para el frío, la vida en los pozos de zorro, las heridas de guerra.

Repentinamente, el personaje empieza a relatar a la manera de un presentador de boxeo, hecho que a su vez enlaza con el relato de los cowboys Shane y Nevada (19). Oímos nueva información, siempre ambigua, sobre su vida anterior a ser internado y su existencia actual: practicó boxeo y artes marciales, cada tanto se pelea con otros internos y en algún momento rescató a dos mujeres carbonizadas del hospital femenino, cuando este se incendió. Tras narrar un nuevo sueño, señala que se crió en un instituto de menores (19), que la vida allí era parecida a la del ejército y el hospital y que su madre lo abandonó cuando era niño (20). Enlaza estos recuerdos con las islas y el momento de la rendición. Una vez más, las instituciones (reformatorio, ejército y hospital) y los gurkas son vinculados. Nuevos datos sobre su vida previa: cursó hasta sexto grado, por lo que considera que tiene más formación que sus compañeros –“Yo leo mucho, ¡hasta poesía!” (22)–. Afirma que llegó a ser “adoptado” una familia, pero que finalmente lo echaron porque “estaba la hija, que andaba siempre en bombacha. ¡Fue ella quien empezó todo! ¡Sí, fuiste vos! ¡Querías bañarte conmigo!” (22). Luego narra el ingreso al hospital de “un hombre medio desnudo [...] atado con una soga gruesa desde la cabeza hasta las piernas [...] Los gurkas lo pisaban con sus botas, le pegaban con sus bastones, él lloraba, ellos le decían: *¡hacete el loco! ¡hacete el loco!*” (22, bastardilla en el original). Este hecho es asociado con los pozos de zorro y con el Hospicio de las Mercedes –por primera vez menciona así al hospital, antiguo nombre del Hospital Borda–.²⁰⁸ Finalmente, y mientras la tensión va en aumento, el interno cuenta diversas situaciones de la guerra, entre ellas el contraste entre el hambre de los soldados y los depósitos llenos de comida, así como los tratos crueles por parte de los oficiales. A su vez, recuerda que vio a un gurka acostarse con un oficial y que ambos lo invitaron a participar (23). Este último relato promueve una síntesis: sugiere que sus problemas se deben a la inequidad social y que por eso mató con su “bayoneta” a un oficial argentino al grito de “*¡Gurka! ¡Gurka!*” (24, bastardilla en el original).

Gurka se construye a partir de la voz. No hay didascalias iniciales que la identifiquen con un personaje o un nombre. Tampoco se ofrece una localización en el espacio y el tiempo. Solo hallamos una voz. El dramaturgo ni siquiera da un nombre al personaje dentro de la pieza. El sentido de este gesto es suscitar preguntas desde el inicio mismo de la pieza: ¿Quién habla, dónde está, en qué situación dramática? Este sujeto hablante, ¿está solo o se dirige a alguien

208 El actual Hospital Municipal José Tiburcio Borda fue conocido como Hospicio de las Mercedes entre 1888 y 1967.

más? En ese caso, ¿a quién? No hay didascalias que se hagan cargo de la explicitación y la voz en ningún momento rellenará el hueco dejado por la incertidumbre.

Como hemos visto en el capítulo donde presenté el marco teórico, Ubersfeld afirma que todo texto trae unas “matrices textuales de representatividad” (1993:16) específicas. Laura Fobbio señala que “la comunicación en el teatro, antes sólo identificable en la puesta en escena, puede ser reconocida también en el texto dramático y, en consecuencia, en el intercambio virtual presente en el monólogo dramático” (Fobbio, 2009: 24). Por su parte, el filósofo Eduardo Del Estal (2009) remarca que, en el acto de habla, toda voz implica necesariamente una caja de resonancia: el cuerpo. Al considerar esto, cuerpo y palabra entran en tensión. El lector intuye (como Ubersfeld) la potencial presencia de un actor que encarna esa voz, pero el texto no lo ratifica. Así, toda la virtualidad teatral se anuda en la palabra configurada en la voz-personaje.

El lector construye un sistema de referencias a partir de lo que la misma voz revela gradualmente, en deriva, en *continuum*, sin interrupciones. El personaje se configura fenomenológicamente –enseguida volveremos sobre este aspecto– a partir de la progresiva entrega de esa información, por momentos difusa y contradictoria, y ese sistema se va tornando desconfiable por el nexos potencial con el delirio. Cabe observar la deliberada voluntad de ambigüedad del dramaturgo desde el comienzo: lo primero que se oye son tres sueños, y recién en el octavo párrafo la voz ofrece un marco a través de un deíctico de localización: “aquí en el hospital nunca hay música, hay ruido o hay silencio; ya no los escucho” (1999: 15).

Sin embargo, como testimonio, las palabras de la voz socavan de modo constante tres ejes clave: la fiabilidad, la autodesignación y el crédito (Ricoeur, 2013: 211-212). El espectador escucha que el personaje está internado en el Hospital Municipal José Tiburcio Borda, que se trata de un “loco” y que estaría allí, *aparentemente*, como ex combatiente de Malvinas. Es en ese “aparentemente” donde se prefigura el límite que el espectador no puede superar. De este modo, lo contado no es garantía de veracidad, situación que se extiende a sus afirmaciones que lo colocan en el campo de batalla. Al no ser posible confiar plenamente en el testimoniante (como el mismo Zito Lema duda brevemente durante la entrevista de *Fin de Siglo*) se desmorona el “sentido común”, la posibilidad de leer el mundo intersubjetivamente (Ricoeur, 2013: 214). La voz pasa a ser una *voz otra* en tanto no termina de encajar con el funcionamiento “normal”, cotidiano, de la comunicación.

En este sentido, Beatriz Trastoy (2002) observa que “el monólogo no debe ser confundido con el soliloquio, ya que el primero es el discurso que un personaje hace a otro u otros, admitiendo, inclusive, breves réplicas de parte de su receptor o receptores ficcionales” (57). En contrapunto, “el soliloquio no supone la existencia de ningún interlocutor [...] [el personaje] actúa como si estuviera completamente solo; se habla a sí mismo sin la intención de

afectar a otros” (57). Nuevamente, no es posible saber si *Gurka* es un monólogo o un soliloquio y la obra toma dicha ambigüedad para potenciar la tensión no resuelta. Al avanzar siguiendo la palabra, el lector debe estar constantemente dispuesto a re-actualizar sus hipótesis de interpretación, en tanto nunca podrá deshacerse de ciertas sombras de duda.

A pesar que Ubersfeld (2002) señala que el soliloquio “parece ser la extensión pura del yo en estado de no posesión o de débil posesión de sí mismo (angustia, esperanza, sueño, ebriedad, locura)” (75; subrayado en el original), en este caso el texto no permite determinar la “pureza” de tal proyección del yo del personaje, ni insertarlo en matrices realistas o expresionistas que sirvan de guía. Pensar el texto como monólogo o como soliloquio implica relaciones distintas de la voz con aquello que la rodea, incluidos sus potenciales interlocutores.

La *potencial* condición de “loco” vuelve opaca la información y enlaza diversas esferas de representación: la de la marginalidad y del relegamiento social, a causa de su triple condición de ex combatiente, “enfermo mental” e indigente. Por el deliberado efecto de relativa indeterminación referencial, el lector no podrá determinar si el personaje habla solo, si habla consigo mismo, o si se dirige a otro personaje que podría estar presente (aunque en silencio) en la situación de manera implícita. Tal puesta en suspenso de la resolución referencial impide fijar, en consecuencia, si se trata de un monólogo o de un soliloquio, aspecto crucial para la modalización de todos los procedimientos: la tensión no resuelta entre soliloquio y monólogo acentúa la percepción de soledad y aislamiento.

El dramaturgo genera en el lector la sensación de que se trata de una voz en confinamiento, que nadie escucha, que clama en el desierto. De allí surge una hipótesis posible para la conexión de la experiencia del personaje con la imagen de Cristo y el *pattern* del mártir, reapropiado desde una visión laica, vaciado –en palabras de Northrop Frye (1996)– de su significación cristiana original. También se sugiere que este personaje-voz está “dando voz” al que, por no ser escuchado, no la tiene (como veremos más adelante). Operación de teatro político: Zito Lema toma al confinado del confin, de los bordes, y lo posiciona en el centro de la escena para así darle voz y obligar al espectador a atender su llamado (especialmente al devenir primero voz y luego cuerpo). Se articula así la ética de la escucha (Lipari, 2013) atenta a restituir la alteridad del otro (156).

Al considerar la génesis de la pieza, si bien los materiales de la obra provienen de los encuentros entre Zito Lema y Miguel, el texto dramático no necesariamente implica que se trata del joven. Por el contrario, la tensión liminal entre monólogo y soliloquio, entre entrevista y testimonio, entre texto teatral y no teatral, resulta indispensable para la multiplicación de lecturas posibles. En algún pasaje del texto, sólo vagamente, el personaje parecería dirigirse a un otro como si brindara un testimonio o contara a alguien su vida. La voz comenta: “[n]o recuerdo bien

lo que soñé anoche [...] Pero tengo otro sueño que me sigue desde hace años, como un perro, y lo quiero contar” (13). El acto de contar sugiere la conciencia de un otro al cual la voz busca transmitir sus vivencias. Simultáneamente, relatar los sueños problematiza la hipótesis de que el personaje habla solo, en tanto los sueños ya forman parte de la subjetividad propia del personaje: “[l]a voz que me habla tiene razón: *nada mejor que los sueños para conocer a la gente*” (13; énfasis en el original).

Retomando a Trastoy, el personaje parece proponerse intervenir en un otro mediante la transmisión de una experiencia personal (a la manera del monólogo), pero estas acciones vinculadas al contar tampoco resultan suficientes para determinar si el personaje se encuentra acompañado. Esta dificultad altera cómo el lector interpreta la psicología propia del personaje y la torna aún más compleja. Podemos también suponer, por su condición de “interno”, que acaso en algún momento se crea acompañado y no lo esté, o incluso conciba como interlocutor a una representación interna, incluso sagrada o metafísica, producto de su delirio. A pesar de estas dudas, resulta indudable que nos encontramos nuevamente ante una poética expresionista, una vez más ampliada por recursos que la complejizan.

Como poética expresionista, esta voz resulta la objetivación de los contenidos de la conciencia del personaje, su fluir de la conciencia, su palabra interna. Como se ha dicho, Zito Lema aprovecha la ambigüedad que genera la relativa puesta en suspenso de la resolución referencial para un efecto de perspectiva y privilegia la dimensión subjetiva, el acceso del lector a la conciencia del personaje. La distribución fragmentaria de la pre-historia del personaje en la deriva de la voz no permite reconstruir lógico-causalmente los hechos del pasado y menos establecer su relación con el presente. Esto se refuerza mediante la presencia de “la voz que me habla” (13) –que cuenta chistes (20), pero aparentemente interviene en la muerte del oficial (24)–; de las referencias más “herméticas” –la “máquina de picar mentes” (20), algunos de los sueños–; y del carácter poético / “delirante” de determinados pasajes.

Es necesario observar que me refiero a una “relativa” puesta en suspenso de la referencialidad porque, a pesar de la ambigüedad y la indefinición, el personaje elabora una serie de observaciones constantes en relación a la guerra, que Zito Lema no busca cuestionar sino resaltar en toda su ambigüedad y tensión: “no puedo pensar en otra cosa. Yo combatí en las islas, soy un héroe. Nadie me lo perdona. Mis compañeros me mandaron al hospicio y los gurkas juraron matarme” (16). El retorno constante de “las islas” sugiere, por repetición y acumulación, que el personaje estuvo efectivamente en el campo de batalla. Sin embargo, también desliza que, si asumimos que efectivamente se encuentra loco, el trauma bien podría responder a los hechos ocurridos en el campo de batalla, sea por el síndrome de estrés postraumático que sufren los ex soldados o por los efectos que produce en el público “normal” no atravesado directamente por la

guerra.

Derrota individual, derrota social: “Siempre pierdo”

Las referencias a “las islas” y la guerra estimulan en el lector la conexión con un tipo referencial de personaje histórico. Para ello Zito Lema se basa en conocimientos de circulación social, imaginarios e información sobre los ex combatientes de Malvinas. De este modo, la voz deviene simultáneamente individual –se trata de un ex combatiente en particular– y colectiva –su experiencia es vinculable con las vivencias de todo aquél que estuvo en el frente de batalla–. Es a partir de tal tensión que se proporciona un enlace entre la guerra y la vida cotidiana, revelando procesos sociales comunes.

1. *Los soldados humildes*: uno de los ejes clave de la composición de la voz es su condición social más bien humilde, donde resuena la experiencia de un importante número de los soldados conscriptos. La voz afirma: “Yo me crié en un instituto de menores, tengo catorce fugas” (20). Más adelante la voz trata de demarcarse, pero finalmente resalta el lugar común: “Yo estudié, no soy un animal. ¡Yo hice hasta el sexto grado! ¡Yo leo mucho, hasta poesía!” (22). Este topic responde así a la situación de muchos conscriptos, especialmente de aquellos que provenían de las provincias del Nordeste argentino (Chaco, Corrientes, Formosa; Lorenz, 2014: 148), donde el desarrollo económico y educativo hacía más evidente la disparidad social del país. Debido a esto, algunos conscriptos que provenían de esta región no sabían leer ni escribir y se encontraban ante hechos que jamás habían imaginado, como ver el mar o viajar en avión. Zito Lema toma esta base para que la voz anude una lectura social crítica que parta de los soldados pero que también los exceda, uniendo directa e indirectamente a la (pos)guerra con otras problemáticas sociales vigentes (pobreza, marginalidad, enfermedad, locura, entre otros).

2. *El joven músico*: En algunos pasajes de *Gurka* la juventud es conectada con la música, especialmente a través de la trompeta (instrumento que, no casualmente, se halla a mitad de camino entre lo bélico y lo lúdico). Los jóvenes y los locos parecen vibrar en las notas de la trompeta, en tanto ninguno de los dos logra adaptarse socialmente (especialmente desde la perspectiva verticalista del poder / los padres). Desde la perspectiva de la voz, la música actúa como promesa de libertad, como gesto de rebeldía que se aleja de las imposiciones sociales y que –haciendo eco de Nietzsche (1994)– opera como espacio de comunión y de desborde. Al mismo tiempo, es posible encontrar otra vibración, la música como zona *de expresión y de escucha* de la voz de quienes se encuentran en los bordes.

3. *El soldado en formación*: También se hace presente la imagen del soldado no capacitado, en tanto no cuenta con entrenamiento completo ni preparación psicológica para la batalla (como asegura Guillermo en Kon, 1982: 20-22). La voz asegura que “cuando desembarqué en las islas

me dieron un máuser, una pistola, una granada, explosivos y una metralleta en mano, por si me hacía falta. ¡Qué hago con tantas armas! *¡Todavía no es la hora!*” (18). Como he comentado antes, esto remite a la experiencia de muchos conscriptos que apenas contaban con la instrucción necesaria para confrontar la batalla (que no era en principio esperada, como vimos en el capítulo primero) debido al desajuste que producía el ciclo de conscripción en el Ejército. En este caso, Zito Lema la incluye como eje para denunciar la fría racionalidad instrumental de las instituciones, tanto en el marco de la guerra (a través del Ejército) como de la vida cotidiana (en el hospital y en el Servicio Militar Obligatorio, antes y después de la guerra). En contraste, los soldados británicos (vistos como “gurkas”) aparece contrapuestos como figuras preparadas tanto a nivel tecnológico como profesional.

4. *El pozo de zorro como tumba abierta*: Esta imagen implica una idea doble. Por un lado, un testimonio extraído de la tierra, una voz posible por la pérdida propia y ajena. Por el otro, la guerra como entierro en vida. En el caso de *Gurka* esto se logra en un mismo gesto. La voz asegura: “Estuve vivo y también estuve muerto [...] Algunos soldados volvimos de la muerte, otros no, y ahora son piedras, ya no hablan. Yo volví, sin conocimiento [...] Todos los nervios desnudos, fuera de la carne. Por eso apenas me tocan me pongo muy violento” (18). Así, se resalta la experiencia extrema de la guerra y las palabras del testificante cobran un nuevo valor: su voz implica el desafío de intentar recuperar lo inconmensurable de la guerra, especialmente en su relación con la muerte y la ausencia. En este caso, la relevancia del testimonio entra en fricción con la tensión no resuelta que produce, adicionando una nueva capa de ambigüedad que el espectador debe penetrar.

5. *Los superiores enemigos*: en sintonía con la mirada de la época, aparece una lectura crítica sobre la figura de los superiores. Esto se debe a que no todos tuvieron comportamientos heroicos (ya sea por torturas y abusos de poder o simplemente porque no llegaron a intervenir) y a que en varios casos, los mismos que estuvieron en Malvinas fueron parte del sistema represivo para-estatal que signó los primeros años de la dictadura cívico-militar (como en el caso ejemplar de Alfredo Astiz).²⁰⁹ La voz asegura que “[u]na mañana en el cuartel me dijeron: *señor, usted se va*

209 El capitán de fragata Alfredo Ignacio Astiz (1951) era el encargado del operativo en las Islas Georgias del Sur. El 25 de abril de 1982, tras haber firmado la rendición de su grupo comando *Los Lagartos*, circula en diversos medios su fotografía. Debido a ello, diversas agrupaciones de Derechos Humanos (entre ellas las Madres de Plaza de Mayo) descubren con espanto que Astiz era “Gustavo Niño”, joven que asistía a sus reuniones en busca de su hermano desaparecido. Así se reveló una de sus funciones, dedicada a la infiltración y el espionaje a agrupaciones de Derechos Humanos. Esto lo hacía como parte del Grupo de Tareas 3.3.2, nucleado en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), donde intervino en numerosos secuestros, torturas y desapariciones, entre ellas las de dos monjas francesas, Léonie Duquet y Alice Domon, y la joven sueca, Dagmar Hagelin. Debido a polémicas declaraciones, es expulsado del Ejército el 23 de enero de 1998. Fue condenado (en ausencia) a cadena perpetua en Francia en 1990. En 1997, el juez Baltazar Garzón ordena su extradición a España, rechazada en numerosas ocasiones. En 2003, el Congreso de la Nación Argentina anula las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, por lo que se reabren los juicios. En 2008 Astiz es condenado a cadena perpetua en Italia y en 2011 en Argentina. En 2017 es condenado nuevamente.

a quedar aquí dos años. ¡Para servir a la patria!, dije yo... y un águila se posó sobre mi hombro...” (20; bastardilla en el original). Esto se asocia a su vez con los maltratos provenientes de los oficiales:

[I]os depósitos en las islas estaban llenos de comida y a nosotros nos mataban de hambre [...] Tenemos que cazar animales, zorros o ratas, otra cosa no hay. Los oficiales en cambio tienen de todo: cigarrillos, chocolate, sopa caliente, mate... Nos desprecian. Nos gritan. ¡Vení, negro! ¡Vamos, sorete! ¡Apurate puto de mierda! Prefieren a los ingleses, porque son rubios y se reparten entre ellos las joyas... ¡Se reparten todo! (23)

Se produce así una inversión del orden de valores: la vida ya no como prioridad, sino como un mero recurso a disposición de los eslabones más altos del ejército. Lo traumático se manifiesta entonces en la injusticia y la arbitrariedad de la cadena de mando, dejando a las tropas británicas en un segundo plano (Blanco, Imperatore y Kohan, 1993).

6. *Las instituciones represivas*: Zito Lema hace extensiva su denuncia a una diversidad de instituciones, especialmente como ámbitos de normalización y de represión sexual, que se proyectan sobre el individuo y la sociedad. No es casual que el personaje describa, cada vez que le es posible, las diversas ocasiones en las que pudo haber sido violado (el ejército, la calle, el instituto de menores, el campo de batalla; situación que se replica, invertido en signo, en la ambigua situación con la hija de la familia que lo “adopta”). Cuando las opciones son ser violado o ser violador, el goce queda completamente excluido. Esto refleja una masculinidad hegemónica cerrada e inherentemente violenta, impuesta por una sociedad heteronormativa²¹⁰ montada sobre instituciones que, al tiempo que reprimen cualquier clase de alteridad, emplean su violencia simbólica y física como castigo, presente por ejemplo en el estaqueamiento (1999: 23).²¹¹

7. *Los suicidios*: La pieza remite también al suicidio de ex combatientes durante la posguerra, a través de otro conscripto que estaba en el hospicio: “El otro día, uno que también estaba aquí, pobrecito, tan hermoso, que tenía la cara destrozada por una bala, se tiró con su uniforme de los techos” (17).²¹² Al respecto resuena un caso que se presume real, relevado por García Márquez en una nota para el diario Clarín del 6 de abril de 1983 (reproducido en García Márquez, 2008: 549-552). Allí se narra la historia de un ex combatiente que llama a su madre antes de regresar a casa, pero haciéndose pasar por un recluta. Tras la alegría inicial, ella se horroriza ante la idea de que su hijo haya quedado mutilado. Como resultado, el joven corta el teléfono y luego se suicida. Si bien esta historia no ha podido ser confirmada como real (Guber, 2004), su impacto continúa

210 Resuena así el topic de la guerra como espacio de hombres, véase en este capítulo el análisis dedicado a *Retaguardia*.

211 Castigo corporal de práctica bastante común durante la Guerra de Malvinas, habitualmente usado en soldados atrapados robando comida. Consistía en ser atado al suelo, con piernas y brazos extendidos, lo que disminuye la protección contra el frío (Niebieskikwiat, 2012). Es significativo que el personaje vincula, equiparándolo, un intento de violación por parte de un gurka (Zito Lema, 1999: 17) y este método de castigo.

212 No se dispone de números oficiales. Sin embargo, se estiman alrededor de 400 suicidios de ex combatientes (Lorenz, 2014: 164).

durante presente durante año, al punto de ser repetida en numerosas ocasiones (como consigna Lorenz, 2012: 138-139). El agregado del uniforme enlaza con el topic del “loco de la guerra”, en tanto muchos ex combatientes usaban sus uniformes en la vía pública (ver infra).

8. *La derrota como conflicto social*: La derrota aparece como un golpe que atraviesa lo personal y lo social en simultáneo: “[a]l final dieron la orden de rendirse [...] Yo lloro y puteo por las islas que pierdo, porque en mi vida siempre pierdo” (21). Resuena aquí la situación de numerosos ex combatientes al momento de volver al continente, que regresaban con el temor de ser vistos como los responsables de la derrota, a pesar de haber arriesgado la vida (véase por ejemplo el testimonio de Julio Calvo, en Gamarnik, Guembe, Agostini y Flores, 2019: s/p). De este modo, la derrota en la guerra se proyecta como una carga que incluso algunos de los propios soldados llegan a asumir como personal. Zito Lema enfatiza esta impresión y la extiende hacia otras problemáticas sociales vigentes, perfilando la conexión entre los diferentes actores sociales que se encontraban marginalizados en los bordes de la sociedad.

9. *Los gurkas como máquinas de matar*: una de las imágenes más fuertes heredadas de la Guerra de Malvinas, vigente aún hoy, es la de los gurkas como tropas sanguinarias completamente ajenas a los códigos de la guerra, sintetizados en diferentes Convenciones de Ginebra (allí se enuncian, por ejemplo, las condiciones en las que deben ser tratados los heridos y los prisioneros de guerra). Tal fama se montaba sobre relatos tomados de la historia de estos mercenarios de origen nepalés (apoyando a Reino Unido desde 1816) y que describían crímenes aberrantes realizados con sus tradicionales cuchillos *kukri*. Durante la guerra fueron el blanco privilegiado de muchos rumores, a tal punto que son mencionados en varios testimonios (algunos de los más conocidos figuran ya en Kon, 1982,²¹³ son retomados por García Márquez en 1983 y muy criticados en Kasanzew, 2019), incluso a pesar de apenas haber tenido que intervenir en la batalla de Monte William (como asegura Mike Seear, Oficial de Operaciones del 1^{er} Batallón, 7^{mo} de

213 Uno de los célebres testimonios es ofrecido por Santiago en una cita extensa: “Eran dos pibes, dos soldados del Regimiento 4. [...] Ellos habían estado en una zona del frente por donde habían avanzado los gurkas. Lucharon durante varias horas, hasta que a casi todos se les empezaron a acabar las municiones. Había sido una batalla terrible, con muchos muertos y heridos de los dos bandos. Parece que los gurkas avanzaban dopados, pisando las minas argentinas, gritando, como locos. Ellos [los soldados argentinos] eran ocho, en una trinchera un poco retrasada, detrás de una loma. En un momento, un grupo de ocho o nueve gurkas se les habían acercado, riéndose y gritando. Ellos [los soldados argentinos] les tiraron granadas y ráfagas de FAL y bajaron a cinco o seis, y los que quedaron vivos gritaban, como riéndose de lo que había pasado, y terminaron de rematar, ellos mismos, a sus compañeros que estaban heridos. Saltaban, se reían, y les disparaban, todo al mismo tiempo. Después los pibes se quedaron sin municiones [...] y desde ahí [su trinchera] vieron cómo un gurka hacía desnudar a un argentino que se había rendido y lo hacía caminar por el campo, dándole patadas y golpes con un fusil. Un rato después vieron cómo un sargento salía de su posición. Se le habían terminado las municiones [...] y se rindió. Pero los gurkas lo agarraron de los pelos, lo empujaron hasta que quedó arrodillado sobre la tierra y le cortaron el cogote. Así fueron haciendo con cuatro o cinco pibes de esa posición” (en Kon, 1982: 102). Nótese que el testimoniante remite la historia que le contaron a su grupo estos dos soldados no identificados. Este testimonio es citado junto a otros por García Márquez en otra nota de 1983, publicada el 25 de mayo (en 2008: 578-582). Kasanzew dedica un apartado a cuestionar las incongruencias de estos testimonios (el presunto “dopaje”, el supuesto uso de walkmans con música, el comportamiento errático y poco estratégico de los gurkas, entre otros) y sus efectos posteriores (2019: 264-266).

Fusileros Gurkas del Duque de Edimburgo, en una entrevista con Gabriela Cociffi, 2017). Como veremos en el siguiente apartado, este carácter ahuecado de la figura de los gurkas, pasible de ser llenado con toda clase de sospechas y rumores, permite a Zito Lema construir una figura de amenaza que trasciende los hechos específicos de la guerra y deviene en la metáfora de toda forma opresiva de la voz.

10. El enemigo al acecho: En numerosos momentos de la pieza, la voz menciona que sus enemigos todavía lo están buscando. Si bien es posible atribuir esta sensación a su condición de loco, resuena en su presencia una idea recurrente de la posguerra: la continuidad de la guerra desde una perspectiva mental o conceptual.²¹⁴ De este modo, tal como afirma Fernando Cangiano (2012), la desmalvinización (revisada en el capítulo 1) opera como parte de la acción psicológica y simbólica posterior a la guerra, sugiriendo su continuidad. Esta imagen sin duda es trasladada por Zito Lema como parte de la ambigüedad de la pieza, en tanto no es posible saber si la voz se halla en un estado de profunda paranoia o si refiere a esta clase de procesos culturales. Algo es seguro para el lector de la pieza: se trata de procesos que continúan después de la guerra.

11. El loco de la guerra: La voz del texto corresponde a la de un “loco de la guerra”, un ex combatiente que sufre los efectos del síndrome de estrés postraumático debido a sus experiencias en la batalla. El carácter de trauma psicológico se refuerza a su vez desde lo físico (la herida en la pierna, la placa en la cabeza). Resuena así la situación de muchos conscriptos que descubren que deben reinsertarse en una sociedad con reglas muy diferentes y donde el Estado no cumple con su rol de contención ni económica ni sanitaria. A través de este segundo eje Zito Lema enlaza la situación de los soldados y de otras voces marginadas, en tanto se trata de un joven de clase baja, que sufrió la falta de contención no sólo social (afirma haber dormido en la estación de trenes) sino también institucional (en varios niveles: familia, instituto de menores, ejército, hospital). Finalmente, al no poder determinar si la voz estuvo en las islas se refuerza la tensión entre la veracidad del testimonio, la experiencia traumática de la guerra que sufren muchos soldados, la extrañeza del espectador ante una voz marginada y, a su vez, la prueba definitiva de la falta de contención social por parte del Estado.²¹⁵

Los gurkas: más allá de las islas

²¹⁴ De forma sugestiva y completando este panorama de paranoia, un autor como Manfred Schönfeld asegura en *La guerra austral* (1984) que los británicos contaron con ayuda de “elementos infiltrados” en la inteligencia argentina.

²¹⁵ Llamativamente, en *Los chicos de la guerra* (1982), Kon incluye en el apartado “Otras historias” el caso de D., “que se enfrentó a un gurka, le robó su walkman y se lo llevó como trofeo (‘El gurka me vio y se reía de mí, estaba muy dopado; ahí aproveché y le clavé la bayoneta’). D., internado en un hospital militar, le discute a todo el mundo que él llegó a las Malvinas el 8 de marzo” (220). Si bien no coincide con el caso tomado por Zito Lema, nótese las resonancias con el caso de *Gurka*, especialmente en la acción de la bayoneta.

Todas estas tensiones se tornan manifiestas en la imagen del *gurkha*²¹⁶ que da título al texto. En los términos en que la voz los describe, encontramos dos grandes ángulos de referencia a tener en consideración.

Por un lado, los imaginarios compartidos por los soldados y la prensa, es decir, los gurkas como máquinas homicidas totalmente ajenas a las reglas del juego de la guerra. No solo por su presunta crueldad, sino por su conexión recurrente con drogas y *walkmans* (peligrosas distracciones en el campo de batalla) y, a su vez, por la auto-inmolación (temible, pero poco práctica para una Fuerza de Tareas británica que traslada a sus tropas miles de kilómetros para destruir una mina anti-personal). La voz comenta: “los gurkas eran bestias gigantes, con trajes térmicos, con cuchillos filosos, con catalejos infrarrojos y fusiles de rayo láser que quemaban el cuerpo, lo que tocaban, hasta las piedras” (Zito Lema, 1999: 17). Más adelante agrega: “los gurkas se quedaron con todo. Hasta con los muertos. Hacían fogatas en la noche y se los comían” (21). La violencia del enemigo es exaltada por el rumor, la exageración y el miedo, lo que lleva al personaje a asociarlos con vampiros (21).

Por otra parte, el gurka proyectado hacia fuera del campo extra-ordinario de la batalla. En este aspecto, la Guerra de Malvinas es conectada de forma directa con la vida cotidiana previa y posterior al combate. La voz asegura: “me quieren ver bajo la tierra negra... la tierra negra de las manos... ¡Los gurkas! ¡Los médicos! ¡Los enfermeros! ¡La gente de afuera que frunce la nariz como los carniceros! ¡Mis enemigos! ¡Todos sueñan con echarme la última palada en la tumba! ¡Y después mear encima!” (21). La violencia es concebida ya no como un acontecimiento excepcional, sino por el contrario como nexos constitutivos entre el régimen de experiencia cotidiano y las instituciones: “de día se disfrazan de cualquier cosa, hasta de médicos, o enfermeros... Pero yo los distingo, tienen olor a muertos en vida, a trapos con gallos” (16). La imagen del “gurka” contiene entonces no sólo a los británicos y a los gurkhas como enemigos en la batalla, sino que se proyecta también a médicos, enfermeros, militares, represores argentinos.

La voz-personaje de este texto no se puede clausurar en una lectura unívoca (Eco, 1985), pero sin duda configura la voz de un *homo sacer*. Giorgio Agamben (2006) toma este concepto del derecho romano, que hacía referencia a toda vida que no podía ser sacrificada, pero que a su vez no constituía un crimen en caso de ser suprimida. Si el Estado regula la violencia como excepción, esta deviene en territorio en los campos de concentración y se torna sistemática. La obra de Zito Lema parece resonar con estos términos pero llevarlos un paso más allá: no hace falta campos de concentración cuando la violencia está asimilada en las instituciones estatales

²¹⁶ En un sentido técnico, la correcta escritura es “gurkha”. Sin embargo, es muy común que se suprima la “h”. En el texto de Zito Lema, mi hipótesis es que la escritura aparece alterada porque no refiere a los gurkhas reales, sino a la concepción generalizada que se tenía de ellos entre combatientes y civiles, en parte por la influencia de la prensa.

que deben proteger a quienes marginan.

El personaje narra: “ayer después de hoy vinieron los gurkas en un enorme coche verde. Trajeron a un hombre medio desnudo, sangraba de la boca, lo tiraron al suelo [...] Los gurkas lo pisaban con sus botas, le pegaban con sus bastones, él lloraba, ellos le decían: *¡hacete el loco! ¡hacete el loco!*” (22). Obsérvese en esta cita cómo resuenan simultáneamente la represión del manicomio (“*¡hacete el loco!*”), pero también la policial y la parapolicial (los bastones; el “coche verde”, que recuerda al Ford Falcon, vehículo regularmente usado por la policía y los grupos de tareas para sus operativos represivos), y la militar (botas / bastones). Todo esto en un contexto de detención por un motivo no explicitado ni a la voz ni al lector.

Mediante la referencia a la Guerra de Malvinas y a los “locos de la guerra”, Zito Lema explora las problemáticas de la violencia institucional cotidiana, de la falta de contención diaria que sufre gran número de personas que son recluidas por diversas instituciones cuyo funcionamiento es represivo, así como trae a la memoria los mecanismos de la represión ilegal en la dictadura. A su vez, como observábamos anteriormente, construye una voz poética que apunta a revelarse como una voz otra, como una voz que debe ser escuchada como posibilidad de desmontar el *statu quo* imperante. Si “los gurkas” pueden ser cualquier figura de autoridad que puede administrar la violencia, el espectador debe estar en constante guardia (a la manera de la voz).

Para ello aparece el subtítulo de la pieza. Como he anticipado, dicho subtítulo en principio podría ser asumido como un simple oxímoron, con dos ideas que se sugieren como opuestas (el agua y lo seco). Sin embargo, su sentido profundo radica en que pone en evidencia las tensiones no resueltas entre locura y cordura, entre desvarío y poesía, entre libertad y coerción. A su vez, introduce la clave simbólica de la pieza: ¿en qué lugar de estas aparentes dicotomías deberíamos ubicar a la voz? ¿Es la guerra la que produce la locura o es la locura la que produce la guerra en el protagonista? El espectador queda entonces siempre en espacios de indefinición que le reclaman escuchar atenta y abiertamente.

El subtítulo trae a su vez la imagen del agua. Nadar y ahogarse son imágenes recurrentes, asociadas a vida y muerte, pero también leídas desde una perspectiva dionisiaca. Es la pérdida de la individuación en la embriaguez, pero es la aproximación al Uno Primordial. Lo mismo ocurre en los sueños: “¿Dónde van a parar los sueños que uno olvida? La voz me dice: *van al cielo; los sueños buscan un frío como el agua, seco...*” (14). Recordar y olvidar son parte de un mismo gesto, es dejarse llevar y al mismo tiempo perderse. Algo similar ocurre con “la voz que me habla”, que entre sus diversas funciones es una voz traumática: “¡Cuidado! ¡Ahí llega! ¡Ahí llega! ¡La voz que llega me asusta...! *No tendrás descanso hasta que estés en la sala de morgue solo como nunca; solo, junto a un charco de sangre*” (17; énfasis en el original).

Al mismo tiempo, el subtítulo trae la relación de la voz con el frío seco, entendido como huella del hecho traumático y como encarnadura del dolor y el sufrimiento. Así lo asegura la voz, que comenta que el frío de la guerra (y el de la injusticia social) le es familiar y que su sensación es la de un frío que se mete hasta los huesos. Desde esta doble lectura, el subtítulo ya desliza las tensiones entre trauma y poesía, especialmente como síntomas de la desigualdad (no habría una poesía marginal sin voces marginales) pero también como puerta de entrada a esas sensaciones e inflexiones del dolor y la desigualdad.

La Antropología Poética Teatral marca entonces una herramienta de acceso a la voz del otro, una herramienta de escucha y de apertura. Si la escucha debe ser abierta, la recepción también lo exige de ese modo. Zito Lema piensa de este modo la posdictadura como memoria presente del pasado y como presencia de procesos que continúan aconteciendo. En este aspecto, pensar al ex combatiente de *Gurka* es vital para una población que debe incluir a los débiles, a los enfermos, a los marginados, y que no olvida.

Sin embargo, es crucial no ver la voz como una voz otra en un sentido reduccionista. Por el contrario, esta voz marca un valor propio, poético, que exige ser respetado como tal. Así, el teatro de Zito Lema no se reduce a una simple ancilaridad social, sino que también introduce imágenes que permiten pensar de otras maneras las relaciones con el régimen cotidiano de experiencia y lo interviene de forma profunda. De allí la importancia de leer el para / pretexto de la entrevista sobre el que se construye *Gurka*, en tanto nos permite observar cómo el propio Zito Lema asume el rol de escucha.

Como ocurre en la entrevista, Zito Lema duda de la palabra de su entrevistado, y nosotros, como lectores / espectadores, bien podemos hacerlo también. Sin embargo, inmediatamente el autor refuerza el carácter de pacto de confianza con su entrevistado, asumiendo el riesgo de ser embaucado. Allí radica un segundo gesto clave que se complementa con la duda: la dialéctica. Zito Lema la sugiere como “socrática”, es decir dialogal. Sin embargo, en *Gurka* se elimina la mediación de un segundo interlocutor y se habla hacia el exterior del manicomio. Allí radica la potencia de la ambigua estructura teatral que se construye, dirigiéndose simplemente hacia “los otros” de esa voz otra, sea quien se que esté dispuesto a retomar esa palabra.

En este sentido, el espectador debe siempre acercarse a la voz esperando poner en discusión aquello que sabe (o que cree saber), estableciendo una relación de distancia y cercanía que permita desmontar la idea del otro como figura ajena, al tiempo que la incorpora, reclamando repensar y modificar el lugar que uno mismo se atribuye. La dialéctica estimula así un gesto de tensión, de constante devenir otro.

Gurka construye así un dispositivo de escucha atento a problemáticas concretas de su tiempo. De este modo, Zito Lema ofrece una mirada que busca pensar los hechos de la Guerra de Malvinas pero los abre a su verdadero alcance social. Así, si existen procesos de la guerra que todavía marcaban el régimen de experiencia cotidiano hacia fines de la década de 1980 es porque se montan y se retroalimentan con situaciones que no son novedosas sino que marcan un estado de violencia social que es constitutivo del *statu quo* social. La escucha atenta aporta entonces una herramienta para observar, incorporar e intervenir. La voz en *Gurka* marca entonces la posibilidad de entender mejor las condiciones que viven los ex combatientes pero también otras figuras recluidas que se encuentran sin voz.

III. 9. Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo (1992, Rosario, Provincia de Santa Fe), de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata

Dentro de los primeros diez años de posguerra, encontramos dentro del campo teatral el predominio de una tendencia fuertemente memorialista. Como hemos apreciado en los casos relevados hasta el momento (y como continuaremos en el capítulo 4), la primer década luego del cese del fuego marca un vuelco hacia la memoria, especialmente como forma de contrarrestar los silencios sociales impuestos por la coyuntura histórica. Si la llamada “desmalvinización” (una de las manifestaciones más visibles del pensamiento anti-malvinense) había iniciado con la posguerra, decididamente se había instalado como un proceso histórico concreto. Así lo veían los autores que decidían remitir a los hechos de la guerra y del presente de la posguerra.

En este sentido, una de las obras que más acabadamente va a construir una lectura de la Guerra de Malvinas a través de la memoria es *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*, pieza escrita por Osvaldo Buzzo²¹⁷ y Néstor Zapata²¹⁸, que contaba con música de Litto

217 Osvaldo “Tito” Buzzo (Máximo Paz, provincia de Santa Fe, 1956) es dramaturgo, director y guionista. Es Licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad Nacional de Rosario. Entre su producción se destacan *Cantata del siglo* (1990), *Con el alma* (1998, junto a Néstor Zapata), *Sonata de la vida buena* (1999, junto a Zapata), *Madre Luz* (2001), *A los abuelos fundadores* (2008), *María de Alcorta* (2009), *La cantata del bicentenario* (2010, homenaje al General Manuel Belgrano y al bicentenario argentino), *Che, bandoneón* (2013), entre otras. Ha trabajado en televisión con diversos guiones y adaptaciones de sus propios materiales teatrales. Publicó numerosos textos, entre los que se destacan *La cantata del siglo* (Coral de los Arroyos, Máximo Paz, 1990), *Recuerdos de mi escuela* (Coral de los Arroyos, Máximo Paz, 1994) y *Sonata de la vida buena* (Fundación Ross, 2001). Recibió diversos premios y menciones.

218 Néstor Zapata (Rosario, provincia de Santa Fe, 1941) es dramaturgo, director, docente y guionista de cine y televisión. Es director artístico del grupo Arteón desde 1965 hasta el presente. Es profesor en la Universidad Nacional de Rosario. Desde 1966 hasta el día de la fecha, es director artístico de la Fundación Sur para la Integración Cultural Latinoamericana. Es fundador del Taller de Cine Arteón -primera escuela de cine de Rosario-. Entre 1973 y el 24 de marzo de 1976 es Director General de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Rosario y dirige la Comedia Provincial Santafesina de teatro y la sala Evita (hoy Complejo Público Cultural Provincial Plataforma Lavardén). Entre 1985 y 1987 es Secretario de Cultura de la Provincia de Santa Fe. Entre los

Nebbia²¹⁹. A través de su construcción escénica, la pieza pone en acción los trabajos de la memoria y apunta a proyectarlos en el espectador. En este aspecto, será central el lugar ocupado por la madre como figura de contención y de memoria, en tanto es ella quien recuerda y quien impulsa a los espectadores a modificar su relación con la guerra.

La memoria va a marcar entonces un posicionamiento crítico que va a permitir mantener en la memoria los hechos recientes de la guerra pero también de poder producir nuevas reflexiones y de propiciar espacios de elaboración del duelo para los caídos en el campo de batalla de las islas.

Hablar de lo que se calla

*Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*²²⁰ es una pieza de teatro musical, estrenada el 4 de agosto de 1992, en Rafaela, provincia de Santa Fe, a tan sólo unos meses de cumplirse el décimo aniversario de la guerra.

Los primeros diez años de posguerra se encuentran signados por silencios estatales e impunidad. Esto ocurría tanto en relación a la Guerra de Malvinas como al marco en el cual la guerra era insertada, es decir, el régimen *de facto* de la Junta Militar. Si bien efectivamente se producen en 1985 los Juicios a las Juntas Militares (se había especulado con la posibilidad de que el presidente Raúl Alfonsín diese marcha atrás una vez en el poder, optando por evitar que el flamante proceso democrático se vea aún más condicionado), hacia el décimo aniversario de la guerra habían ocurrido toda una serie de complejos procesos: las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987); los levantamientos carapintadas –Pascua de 1987, enero y diciembre de 1988, diciembre de 1990, protagonizados, entre otros, por Aldo Rico y Mohamed Alí Seineldín, llamados “héroes de Malvinas” por Alfonsín luego del primer levantamiento–; y los

espectáculos que escribió se destacan *Sí, soy yo, desde aquí* (1966), *Bienvenido León de Francia* (1978, coautoría con María “Chiqui” González), *Evita: imágenes sensibles* (1998), *Con el alma* (1998, junto a Osvaldo Buzzo), *Sonata de la vida buena* (1999, junto a Buzzo), *Tupac: cenizas y memorias de América* (2009) y *Dante se va de gira* (2013). Recibió numerosos premios y menciones, entre ellos de Iberescena, Argentores y la Universidad Nacional de Rosario.

219 Félix Francisco Nebbia Corbacho (Rosario, provincia de Santa Fe, 1948), mejor conocido como Litto Nebbia, es cantante, músico, compositor e intérprete. Integró Los Gatos, grupo pionero del rock nacional, donde coescribe el tema “La balsa” junto a Tanguito (José Alberto Iglesias). A partir de finales de 1970 comienza una prolífica carrera solista. Es fundador del sello Melopea. En 1979 se exilia en México, donde reside durante tres años. En 2015 recibe un Premio Konex. La música de *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* se encuentra editada (Melopea, 1992).

220 Ficha artístico-técnica: Elenco: Sara Lindberg (La Madre), Cecilia Vega (Soledad), Luis Machín (César), Héctor Molina (Marcelo), Daly López (Santiago) y Raúl Manfredini (Canto). Iluminación: Federico Zapata. Sonido: César Limonta y Claudio Amerise. Dirección de actores: Carlos Schwaderer. Fotografía: Enrique Fenizi. Escenografía: Carlos Coca. Producción ejecutiva: Jorge Copes. Dirección General: Néstor Zapata. Producción: Arteón. En adelante haré referencia al texto simplemente como *Malvinas*. Todas las citas siguen el original digitalizado facilitado por los autores, correspondiente a la versión de 1992 (no incluye las partituras musicales). Complementaremos el análisis con una de las grabaciones íntegras y con el disco editado por Nebbia, ambos facilitados por Buzzo. El texto ha sido publicado finalmente publicado en *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (Buzzo y Zapata, 2017: 36-65).

indultos a civiles y militares involucrados en el “Proceso de Reorganización Nacional”, firmados en 1990 por el presidente Carlos Saúl Menem.

Es por ello que, al hablar de este período de la posdictadura (al menos hasta 1989), hacemos referencia a una “democracia condicionada” (J. Dubatti, 2012c: 204), en tanto las Fuerzas Militares ya no ostentaban el poder pero aún conservaban una fuerza considerable para intervenir de forma simbólica sobre la opinión pública argentina. Por último, pero no por ello menos relevante, en diciembre de 1992 se produce el hallazgo de los llamados “archivos del horror” en Paraguay, que revelaban la existencia del Plan Cóndor y su andamiaje sistemático para organizar el terrorismo de Estado no solo en Paraguay y Argentina, sino en los diferentes países que recientemente habían tenido gobiernos *de facto* (Uruguay, Brasil, Chile). Esta revelación será de gran impacto para la cultura argentina.

A esto se suma también, ya en el terreno más específico de la guerra, la presencia de una primera etapa de “desmalvinización” (véase el capítulo 1), proceso que muchos ex combatientes experimentan prácticamente desde el momento en que se produce el retorno de las islas.

El contexto de escritura de la obra se encuentra marcado entonces por la necesidad de recordar y de cuestionar los silencios sociales e institucionales del momento. Néstor Zapata comenta que

con Tito Buzzo compartíamos en aquellos años innumerables cafés hablando de lo que como argentinos nos preocupaba, nos dolía, nos esperaba. Pensé que también nosotros debíamos hacer nuestra 'lucha', nuestro aporte a la Historia de la cual éramos parte (y que como generación la sentíamos más que nadie). Los amigos me decían: 'No te conviene escribir sobre Malvinas, está la herida muy reciente, muy abierta...'. Claro, tenían razón, estábamos a 10 años de la guerra y los ex combatientes eran bastante destratados”²²¹.

Al respecto, Osvaldo Buzzo señala en una entrevista algunos de los ejes clave que les preocupaba atender junto con Zapata, a saber:

Malvinas para nosotros fue, es y será una causa nacional y militante. Hicimos a solo 10 años del acontecimiento esta obra de Homenaje a los combatientes y que tenía un solo objetivo que era 'MALVINIZAR' la discusión en barrios y escuelas, pues los enemigos intentaban desmalvinizar. Ese fue y es nuestro objetivo por encima del teatral. Era un disparador emotivo que luchaba contra el olvido, sin tomar definiciones muy cerradas. Otra cosa no podíamos hacer desde el hecho cultural...²²²

En cuanto a la documentación y los procedimientos escénicos de Malvinas, Zapata los ve conectados en un mismo gesto que los imbrica y los potencia. Así, observa que

como en todo proceso creativo realidad y ficción se fusionan, se amalgaman. Léamos, veámos

221 Las referencias al testimonio de Zapata corresponden a la entrevista que le hicimos, por correo electrónico, entre el 27 y el 29 de marzo de 2017. La entrevista completa se encuentra disponible en nuestro archivo de investigación.

222 Las referencias al testimonio de Buzzo corresponden a la entrevista que le hicimos, por correo electrónico, el 4 de julio de 2017. La entrevista completa se encuentra disponible en nuestro archivo de investigación.

videos (el del Comandante del Belgrano nos impresionó fuerte), buceábamos sobre los comunicados, recordábamos lo vivido. La “articulación” para mí fue siempre más que un recurso una manera propia de relatar. Es nuestros Talleres de Teatro (allá por 1977) ya les enseñaba sobre lo que llamé las “articulaciones dramáticas”, que no eran una transición simplemente sino un recurso también dramático, que en sí mismo también es relato, es dramaturgia. De todas maneras, Malvinas es parte de la memoria y el sentimiento colectivo no sólo de los argentinos sino de Suramérica y el dato histórico es imprescindible, siempre y cuando se lo pueda integrar dramáticamente.

Al ser consultado acerca de la figura de la Madre y su génesis como personaje que articula los procedimientos de la memoria, Zapata aclara en la misma entrevista:

No nos inspiramos en ninguna figura en particular. Hubo tal vez para mí una “madre inspiradora”. Fue la madre de un joven aviador caído en combate de nombre de César Vásquez, al cual la Municipalidad le inauguró una plazoleta pequeña, que al poco tiempo abandonó su cuidado y siempre estaba llena de yuyos, hojas caídas, basura. Ella iba casi todos los días y con el padre la barrían, la limpiaban y volvían a su casa. Me inspiró el corazón y el texto de la Madre: “Entonces en otoño, las plazas estaban siempre, siempre estaban llenas de hojas...”

En cuanto a la colaboración musical junto a Litto Nebbia como compositor de la pieza, Zapata explica que

fue por una relación de amistad que siempre mantuve con Litto. Le mandé el texto y le pedí que me haga la música. Me contestó en principio que estaba loco de trabajo y próximo a viajar al Brasil, pero que se llevaba el texto para leerlo tranquilo. A su regreso me llamó y entusiasmado me dijo que sí, [que] haría la música de la canción. Cuando le aclaré (por teléfono) que no era “una canción” sino doce temas (!!) [sic] se hizo un largo silencio. Cuando habló me dijo que estaba loco, que ni lo piense. Cortó. A la semana me llamó y me dijo: “Lo hago... Pero con una condición: yo escribo las letras de las canciones que compongo, así que si puedo modificar las letras de las canciones, lo hago”. Le contestamos que sí (¡¡lógicamente!!). Hizo los 12 temas, ¡sin cambiar una sola palabra de nuestras canciones! [...] Él también quería hacer su aporte a la historia de Malvinas.

Con motivo de un inminente reestreno de la pieza, Litto Nebbia comenta en una nota para el portal web *El Ciudadano*: “A comienzos del 92 leí los textos de Buzzo y Zapata. Me sensibilizó la idea de participar en un 'canto al sentimiento de un pueblo'. Tantos jóvenes que murieron, sus familiares y los ex combatientes que jamás sacarán este suceso de sus memorias”. Luego agrega que “motivado por los textos y mi predisposición emocional al tema, fue que las canciones me salieron en forma muy fluida y natural” (2015: s/p).

La carpeta de prensa de *Malvinas* para la temporada 2020 incluye a su vez algunas valiosas claves de lectura.²²³ Por un lado, se observa que el texto dramático se construyó en base a testimonios de combatientes y que para “la puesta en escena fueron fieles a sus testimonios. Las imágenes que evoca la obra son muy referenciales a sus vidas y sus historias”. Por otra parte, se explicitan objetivos específicos:

El hecho teatral nos brinda una forma de poder comprender desde las emociones, un episodio que quiso ser dejado atrás, que quiso ser olvidado. Sin embargo, los héroes de Malvinas caminan entre

nosotros, viven en nuestros barrios, y tienen su voz en alto hoy más que nunca. Es por eso que, a cada función en ciudades y pueblos de todo nuestro país, se invita a los Centros de Veteranos de Guerra, generando también la oportunidad de que ellos compartan sus experiencias, sus escritos, sus cartas, sus sentimientos para poder seguir transformando como lo hacen diariamente, el dolor en lucha.

De este modo, se puede apreciar cómo se ha sostenido y profundizado el enfoque que los autores previeron en su espectáculo y esclarece la voluntad de pensar al teatro como zona de estímulo, de indagación y de construcción de memoria. Esta actualización de los objetivos (con su expansión a una perspectiva abiertamente didáctica) no debe hacernos olvidar el valor que radica en el gesto de ubicar explícitamente la acción dramática a diez años de la guerra, que potencia la lectura histórica que los autores buscan generar y, como veremos, establece un puente directo entre el universo poético de la pieza y la vida cotidiana de los espectadores.

Nuestro interés en esta pieza no se limita únicamente a su carácter ejemplar como poética memorialista. *Malvinas* es una de las obras de mayor difusión dentro del corpus de Malvinas. En 2020 la compañía celebra la realización de más de 900 funciones desde su estreno, en base a distintas puestas y giras nacionales e internacionales (que incluyen España, Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela). Se trata a su vez de una de las piezas del teatro de la guerra que más premios y reconocimientos ha recibido: *Malvinas* es premiada como obra revelación en el Festival Tres Continentes (Islas Canarias, España, 1992); Premio “Estrella de Mar” como Mejor Obra Dramática Musical de 1994 (edición Rosario); mención especial del Premio “José María Vilches” (10ª Edición), Partido de Gral. Pueyrredón (provincia de Buenos Aires), 1994; Premio Onda de Plata 2000, por su “significativo aporte social a la comunidad argentina”; Diploma de Reconocimiento, entregado por la Federación de Veteranos de Malvinas de la República Argentina en Ushuaia, por su “aporte a la Conmemoración Nacional del 20º Aniversario de la Gesta de Malvinas 1982-2002”; mención de la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Santa Fe; en diciembre de 2016 es declarada de interés municipal por el Concejo Deliberante de la ciudad de Rosario (Decreto 48116). Por último, y en un giro poco típico para las piezas que forman el teatro de la guerra, en 2007 *Malvinas* es presentada en versión fílmica para la televisión rosarina.

Vivenciar las islas

Malvinas se articula en diez escenas y es concebida como un texto escénico (J. Dubatti, 2020), escrito desde y para la escena. Su acción se articula en torno a los recuerdos de la madre de un combatiente. Ella repasa diversos momentos de la historia de su hijo César y sus amigos, jóvenes cuya vida fue / es atravesada por la Guerra de Malvinas. Ya han pasado diez años, pero las heridas no cicatrizan. La gran originalidad de la poética de la pieza consiste en que recuerdo

y teatro van asimilados, el acto de la memoria y el acontecimiento teatral se identifican. A medida que la acción avanza, se vuelve cada vez más difícil determinar dónde comienza el recuerdo y dónde el relato teatral.

Al observar la estructura dramática que despliegan las diez escenas que componen el espectáculo, es necesario remarcar que tanto la primera como la última funcionan como escenas “marco”, que encierran a las demás y le otorgan una organicidad y un enlace semántico que remarca el carácter de rememoración. Para su análisis minucioso, describiremos brevemente la historia que despliega desmenuzando los aspectos generales de cada escena.

La primer escena, titulada “La infancia”, da inicio con el ingreso de la Madre de César, que ocupa el “*escenario casi vacío*” (1992: 1). Desde sus primeras palabras, dirigidas al público, coloca el énfasis sobre la necesidad de recordar. A continuación invoca a los personajes / actores que realizarán las escenas. Una vez presentados, se retoma el cruce entre recuerdo / relato: “Somos un pedazo de nuestra propia historia y se la queremos contar” (1). Los personajes comienzan a jugar al “gallito ciego” mientras se describe la infancia como un tiempo ya perdido, signado por una inocencia que también es cosa del pasado. La canción subraya: “Hay que cuidar la infancia / Que la infancia se va / Sin adiós ni regresos / Mientras el tiempo pasa” (3).

En la escena segunda, “La adolescencia”, los personajes recorren de forma silente recuerdos de la adolescencia –encuentros, cumpleaños, el descubrimiento del amor– mientras la música continúa refiriendo a la lejanía de esos tiempos de inocencia. Repentinamente aparece la guerra, mediante la irrupción de una voz en off y los comunicados de guerra primero y segundo (4).²²⁴ La Madre cuenta un sueño de su hijo, donde él se convierte en un pájaro, y luego César es arrastrado junto a dos de sus amigos, Marcelo y Santiago hacia el frente de batalla. El sueño se tensa con la realidad y el relato de un pájaro herido. Rápidamente, la acción se traslada al (inminente) campo de batalla en las islas.

En dicho cronotopo acontece la tercer escena, titulada “En Malvinas”. Allí César y Marcelo se encuentran esperando a que llegue el momento del combate. Si bien llevan algo de tiempo posicionados en su pozo de zorro, el enemigo todavía no aparece. César comenta: “dicen que mañana empieza la guerra. Pero ayer también nos dijeron: mañana... y mañana... siempre mañana” (5). Inmediatamente agrega: “Me gustaría verles la cara. A veces me pregunto cómo serán” (5). Marcelo y Santiago bromean, pero se produce una revelación: César y Marcelo fallecen en el campo de batalla. Se produce una transición hacia Soledad y la Madre reunidas con Santiago. El ex soldado tiene fotos anteriores al viaje, “las llevo siempre conmigo” (7). En

224 Siguiendo el relevamiento realizado por Terragno (2002), el primero reproduce una versión sintética del comunicado oficial N° 1 de la Junta Militar, del 2 de abril. El segundo consiste en un fragmento del comunicado N° 11 del Estado Mayor Conjunto, fechado el 11 de mayo.

escena simultánea, César y Marcelo vuelven a charlar. El motivo de su espera ha cambiado y ya no son los británicos quienes tienen que aparecer, sino sus propios colegas, quienes tienen que pasarlos “a buscar” (7). César comenta: “El viento, la lluvia. Uno se acostumbra, ¿no? Y ahora esta tierra es como mi casa... O algo así. Yo no puedo volver. Yo me quedé” (7). Mientras tanto, en el continente, se enuncian dos posturas complementarias: Santiago quiere recordar a César y soñar con él, pero Soledad desea comenzar a olvidarlo. Comienzan inmediatamente a enumerar datos: “en la guerra murieron 746 argentinos” [sic],²²⁵ “los heridos graves sumaron más de mil”, a lo que se agrega la mención a los suicidios durante la posguerra (7). La muerte de Marcelo es presentada en escena, en el preciso momento en que Soledad y la Madre comentan entre sí que la información que reciben habla de las buenas condiciones en las que se encuentran los combatientes. La voz de El locutor interrumpe la acción y anuncia el hundimiento del Crucero ARA General Belgrano a través del Comunicado N° 15 de la Junta Militar.

La escena cuarta es “El Belgrano”, cuyo eje principal es precisamente el crucero, su ataque y posterior hundimiento.²²⁶ La escena inicia con la Madre y Santiago que exponen algunos datos fácticos sobre la tripulación y sus actividades. Sin embargo, mientras ellos van contando los hechos, César narra el seguimiento que hace el submarino nuclear inglés antes del ataque. El relato incluye no solo un abierto cuestionamiento a la situación, sino que también interpela directamente al público, con un guiño al teatro sensorial: “Por favor cierren los ojos un instante. Ahí dentro de ustedes, ahora, está el mar... negro... oscuro... el mar... siempre el mar...” (10).

La quinta escena se titula “Te estamos esperando, compañero” y transcurre en un plano metafísico, en el mundo de los muertos. No obstante, los mismos caídos que se encuentran allí

225 En el registro fílmico con el que contamos se puede oír el dato correcto, un total de 649 caídos. En la versión publicada en 2017 se respetó el texto original en tanto fue considerado como documento histórico.

226 El Crucero ARA General Belgrano es hundido el 2 de mayo de 1982. El ataque se produce fuera de la zona de exclusión de las islas impuesta por el gobierno británico mientras el buque tenía rumbo Oeste, hacia el continente (Bonzo, 1992: 153). El ataque lo realiza el submarino nuclear HMS *Conqueror*, que llevaba por lo menos un día siguiendo a crucero mientras su capitán esperaba la orden para abrir fuego. Allí mueren 323 argentinos, alrededor de la mitad del total de caídos durante la guerra. Mientras esto ocurría, Fernando Belaúnde Terry (1912-2002), presidente de la República del Perú, había presentado una nueva propuesta de paz a los gobiernos argentino y británico. Por ello se suele señalar el ataque al Belgrano como el punto de ruptura definitivo de las negociaciones (a pesar de los enfrentamientos en las Georgias del Sur el 25 de abril y los bombardeos británicos del 1 de mayo). A su vez, este hecho produce el repliegue de casi toda la flota de superficie de la Armada Argentina, en tanto no se contaba con tecnología para detectar submarinos nucleares (como observa Bonzo, 1992: 157). Mucho se ha especulado sobre el hecho, que incluso llegó a ser denunciado durante el 2000 en la Corte de Derechos Humanos de Estrasburgo (Francia) como “crimen de guerra” por parte de los familiares de los caídos (aunque rápidamente desestimado; su propio capitán, Héctor Bonzo explicita que no puede ser considerado un crimen de guerra, 1992: 402). Una de las versiones más comunes es que la propia Margaret Thatcher da la orden del ataque para evitar que las negociaciones de paz avancen (como sostienen Rice y Gavshon, 1984, Baccaro, 2013 o Balza, 2019, entre otros). Estos sucesos van a ser plasmados en una de las obras más emblemáticas de la posguerra malvinense: *Sink The Belgrano!* (1986), de Steven Berkoff.

sugieren que se trata de un territorio ubicado dentro de las islas.²²⁷ César afirma: “A veces extraño tanto, no, no es que esté sólo. Acá somos muchos” (11). César cuenta también que discuten: “Marcelo por ejemplo, él nunca piensa en volver. Él está seguro, convencido de que lo van a venir a buscar...” (11). Marcelo retruca: “¡Y claro que van a venir...! Claro que van a venir César... Mirá si justamente ellos no van a venir. Van a venir. ¿Y sabés por qué? Porque estoy convencido... porque tengo un presentimiento, ¿entendés?” (11). Durante la escena, los caídos recuerdan diversas situaciones de la adolescencia que son representadas por los actores.

La breve escena sexta –llamada “Las cartas”– focaliza su atención en Santiago, César y Marcelo, que rememoran. Se deslizan a través de sus voces algunos datos históricos relacionados con la vida cotidiana en las islas y sus singulares vicisitudes: los problemas de organización logística, la falta de recepción para los soldados, la necesidad de robar y canjear comida o cigarrillos, así como la progresiva incomunicación que experimentan mientras el combate se acerca más y más (12-13).

La tensión de la espera lleva a que en la séptima escena (titulada “El regreso”) César finalmente se lance en una última aventura: decide retornar al continente por última vez para por fin poder despedirse de sus seres queridos.²²⁸ Su acción se matiza con las experiencias del retorno de Santiago –“cuando volví no conseguí trabajo. Me aconsejaban 'tal vez en otra parte...’” (13)–, por lo que la situación de vivos y muertos establece una conexión directa en las dificultades de la vida (y la muerte) posterior a la guerra. En este sentido, aparece una nueva conexión entre vida y memoria, en tanto César asegura que Soledad (el nombre no parece ser casual) ya “no aparece más por acá (*Se señala la cabeza.*)” (13). Desafiando los límites terrenales (y los escenográficos), César huye del espacio de los muertos en las islas. Su escape se produce de un salto que le permite pasar del escenario a las plateas del teatro. Mientras César inicia su viaje, la Madre y los demás actores gritan un listado de diversas localidades de la Argentina desde donde partieron soldados a la guerra. De forma sugestiva, los actores salen de sus personajes y hablan en primera persona, como caja de resonancia de la voz de los caídos en la guerra.

Durante “El amigo”, escena número ocho, César se reencuentra con Santiago, con quien se pone al corriente de diversos proyectos que quedaron interrumpidos por la guerra. La reunión

227 En base a diversos datos que se proporcionan a lo largo de la obra, es posible conjeturar que los personajes se encuentran en los alrededores de Pradera del Ganso o Puerto Darwin, especialmente si se tienen consideración los testimonios reunidos en *Partes de Guerra. Malvinas 1982* (Speranza y Cittadini, 2005), centrado sobre la experiencia de conscriptos y cuadros que estuvieron en dichas localidades. Al mismo tiempo, uno de los espacios emblemáticos de la posguerra es el Cementerio de Darwin. Allí se encuentran enterrados 231 combatientes. Hasta 2016, 123 de esos cuerpos se encontraban bajo la denominación de “Soldado argentino sólo conocido por Dios” (Esteban, 2005: 32-33), habiendo sido identificados 115 al momento de presentación de esta tesis (de acuerdo con la información consignada en la página web del Equipo Argentino de Antropología Forense).

228 Una imagen muy similar del retorno se puede hallar, algunos años después, en la novela *Las islas* (1998), de Carlos Gamerro.

queda signada por la pregunta por las responsabilidades y la situación de los ex combatientes. César señala: “Claro que algo hicimos mal... Si no, no se entiende tanto desprecio... ¿Tanto olvido? Santiago, quiero saber, ¿realmente quién es el enemigo?”. Santiago contesta, al tiempo que empiezan a jugar una vez más al gallito ciego, “no, a ese enemigo nunca lo vemos” (16). César rápidamente retruca “y sin embargo, yo sé que está muy cerca, muy, muy cerca...” (16). Ante la imposibilidad de llevarse objetos y recuerdos, César declara que debe apresurarse, en tanto lo están “buscando” (16). Antes de una nueva transición escénica, César expresa a público: “yo sólo pido que no se olviden de mí ni de todos mis compañeros. Yo sólo necesito que de vez en cuando nos recuerden...” (16).

En la anteúltima escena se producen dos reencuentros de fuerte impronta sentimental para César. Como el nombre de la escena sugiere –titulada “El amor, el desamor”–, uno se encuentra basado en la experiencia del “desamor” (con Soledad) y el otro en la del amor (con la Madre). El primer reencuentro está marcado por la distancia que Soledad impone: “César, en todo este tiempo yo tuve que aprender... Aprender a vivir sola. ¿Podés entender eso...? Te tenés que ir... Tenés que volver, ¿no...? Entonces, andate. Andate. Pero esta vez necesito que sea para siempre... Para siempre... Entendés...” (18). Tras escucharse la “Canción de la bufanda”, reaparece la Madre, que recrimina a su hijo por el hecho de no estar correctamente abrigado (motivo ya presente en la primera escena). Cuando están por hablar, César es atrapado por una presencia que la música identifica como La Muerte, de la cual se afirma que “no da la cara” (19). La Madre confronta a esta presencia, que resulta estar dividida en tres figuras siniestras. La didascalia del texto enfatiza: “*(Vestiduras de amplias camisolas negras hasta el suelo, grandes máscaras blancas, guantes blancos. La luz de escena es muy, muy tenue. Tienen tomado a César y desde los distintos lugares del escenario que están ubicadas se lo van pasando, entre tironeos y empujones)*” (19). La madre confronta a Las Muertes: “Quisiera encontrarte... Mirarte a los ojos... Escupirte la cara. ¡Ganarte! ¡Ganarte aunque sea una batalla! Mirame. Mirame, si ya no lloro. ¡Si hasta me río! Resentida. ¡Mediocre, al fin! ¡Devolveme a mi hijo! ¡Yo cambio mi vida por su vida! *(Se oyen risas de Las Muertes.)* ¡No te rías...! ¡No te rías, malparida! ¡No te rías...!” (20). A pesar de los intentos de la madre, La Muerte / Las Muertes resultan implacables.

La última escena, llamada simplemente “Escena final”, presenta a la Madre que describe la situación presente. Afirma “bueno, así fueron las cosas... Soledad y Santiago vienen siempre. Me acompañan. Charlamos tanto. Todos me acompañan. Porque yo los pienso y los pienso. No me puedo olvidar. No me quiero olvidar los nombres de todos los chicos... De todos...” (21). Inmediatamente los actores / personajes comienzan a gritar los nombres de combatientes caídos, alternando con expresiones vinculadas a la memoria como potencia vital. Por ejemplo, la Madre menciona al ex combatiente Miguel Acosta, a lo que César acota: “yo estoy presente... Si ustedes

se juegan a vivir, si ustedes apuestan a soñar... ¡Yo estoy presente!” (21). La música y la luz comienzan a crecer más y más, al igual que las voces. Luces y música se van, pero las voces siguen en la oscuridad.

Nuevamente, nos encontramos ante una poética que explora la Guerra de Malvinas y sus efectos desde una matriz de base expresionista. *Malvinas* configura un expresionismo de personaje, montado alrededor de la figura de la Madre. En la primer escena ella dice al público: “Si me parece verlos. (*Piensa, sonrío. Se inicia una vez más la ceremonia.*) Ahora los voy a llamar, para que los conozcan. No, no me hace mal. Yo *siempre recuerdo y recuerdo. No me puedo olvidar.* (*Pausa.*) Mentira, no me quiero olvidar” (1992: 1; énfasis mío). Ella invoca a los actores / personajes y marca el inicio de una doble “*ceremonia*”: ritual teatral e invocación a los muertos. Al mismo tiempo, es la Madre quien explicita las líneas de lectura de este recurso en las escenas de marco. A su vez, contar / mostrar pone el acento sobre el valor catártico de la transmisión, ya sea para compartir la experiencia o para exteriorizar el dolor interno. Este no deja de estar presente ni de ser doloroso, pero se redimensiona en un marco de contención y celebración.

Al mismo tiempo, si tomamos los procedimientos canónicos (J. Dubatti, 2009) del expresionismo teatral (que habíamos presentado a través de Tossi, 2015: 20-21), es a partir del espacio escénico casi vacío (1) que se proyecta un universo poético pleno donde lo real y lo onírico se liminalizan. También la vida y la muerte, como planos simbólicos y metafísicos sufren esta liminalización. Por su parte, los datos fácticos de la guerra (cantidades de muertos y de heridos, comunicados, fechas, referencias específicas al contexto social, etcétera) se enlazan con recursos poéticos, como la música de *Nebbia*. Al mismo tiempo, los personajes de César y Marcelo (a su manera) continúan vivos, ya que como ellos mismo afirman sigue transcurriendo el tiempo para ellos. Marcelo comenta: “¿Quién dijo que los muertos no crecen? Bajo el sol y la lluvia, en el aire y el viento, sueltos y sin raíces, ¡siguen y siguen creciendo!” (7).

Tal escenificación de lo subjetivo no ocurre sin ser problematizada, especialmente al atender las tensiones que generan entre los regímenes de percepción / proyección y de vivencia. Así, un espectador atento seguramente habrá de preguntarse, por ejemplo, cómo se entrelazan en la interioridad de la Madre el mundo de los muertos y las islas. Hasta donde sabemos, ella no ha podido ver ninguno de esos ámbitos: ¿Son imaginados? ¿Le han transmitido la experiencia? ¿O el amor y la memoria generan una conexión y habilitan otras formas de conocimiento? En ningún momento se explicitan estos interrogantes,²²⁹ que conviven orgánicamente en el universo

229 Podemos hallar un intento de explicación deliberadamente interrumpido durante la escena séptima, momento del reencuentro entre César y Santiago. Allí, pese a la presencia de su amigo muerto, Santiago no permite que César explique cómo llegó hasta ahí o cómo entiende que opera lo que está ocurriendo (16).

poético y producen una tensión no resuelta que estimula al espectador a tomar un rol activo.

Sin embargo, *Malvinas* no es una poética expresionista de tipo canónica, que responde exclusivamente a los recursos de una única construcción archipoética, sino que es necesario observar que se trata de una poética fusionada (J. Dubatti, 2009), en tanto hallamos prestamos, intercambios y combinaciones de recursos y procedimientos de diferentes poéticas, como el teatralismo, teatro documental o el musical. A través de estos recursos, la pieza enriquece y problematiza la mirada de la Madre. Al mismo tiempo, establece un espectador que debe ser receptivo no solo a nivel afectivo sino también desde una perspectiva de la memoria como trabajo.

El despliegue de un “espacio total complejo” (Tossi, 2015: 21) proporciona un territorio de enlace entre expresionismo y teatralismo. Anne Ubersfeld define “teatralización” como la “[c]onstrucción sobre el escenario de un conjunto de signos que dicen: 'estamos en el teatro'” (2002: 106). Patrice Pavis sugiere por su parte el término “autorreflexividad” y señala tres modos posibles de autorreferencia en una obra: la ficción, su construcción o su temática (2016: 48). John Gassner incorpora otro elemento: la búsqueda de “teatralizar de nuevo la escena” (1967: 126) por parte de los directores más destacados de teatralismo –Tairov, Meyerhold, Vakhtangov, Copeau–, quienes se oponen al naturalismo.

A partir de la autorreferencialidad y la toma de distancia del realismo, Jorge Dubatti (2008) sugiere dos campos procedimentales fundamentales para el efecto teatralista. Por un lado, aquél vinculado con “la autorreferencialidad (visual, auditiva, lingüística, etc.)”. Es decir, la puesta en evidencia del teatro como convención –los “aparte”, dirigirse al público, hacer referencias al espacio teatral, explicitar las convenciones, etcétera–. Esto ocurre tanto en el ángulo “dramático ficcional o representacional”. Por el otro, “el teatro dentro del teatro o metateatro: la inscripción de procedimientos teatrales en la ficción dramática” (1).

Encontramos elementos de ambos campos procedimentales en *Malvinas*, especialmente a partir de las invocaciones a los actores / personajes y de las transiciones rápidas. De la misma manera, los parlamentos a público forman una parte central de la tensión entre teatralismo y expresionismo al tiempo que explicitan los ejes de lectura del espectáculo y proyectan el trabajo de memoria hacia el espectador. Esto se logra también a través de la tensión ontológica de los propios actores / personajes, invocados por sus nombres de personaje en la primer escena, pero que en la última ingresan una vez más con la indicación “*Van entrando todos los personajes, pero su actitud ahora es casi como actores*” (21). De esta manera, los actores pueden ser personajes definidos, pero al mismo tiempo cambiar de acuerdo a su invocación.

Como síntesis de la combinación de estos recursos, es necesario señalar el momento de ruptura que genera César al huir del mundo de los muertos en las islas (escena séptima). No es

casual que su salto sea hacia donde se encuentra el público, que termine de demoler definitivamente la cuarta pared y establezca una ilusión de contigüidad no realista pero directa: el combatiente muerto vuelve a la vida al pasar al territorio de los espectadores. Un gesto similar ocurre en la escena final cuando las voces de los caídos son invocadas por los actores desde diferentes lugares de las gradas, solapando el espacio de los vivos con el de la memoria.

Sin lugar a dudas uno de los rasgos más discernibles de la pieza de Buzzo y Zapata sea el empleo de numerosas composiciones a cargo de Litto Nebbia, lo que implica la incorporación de procedimientos del teatro musical. Sin embargo, no se trata de una obra de teatro musical convencional (a la manera de producciones donde la acción dramática se avanza en escenas “convencionales” y los afectos de los personajes se desarrollan en las canciones). En el caso de Malvinas hallamos un uso particular de la música, que opera desde una doble concepción. Por un lado como puntuación de la acción. Por el otro, como canto celebratorio.

En música interpretada por Nebbia predomina la voz del legendario cantante. Como apunta Zapata en la entrevista realizada, las canciones originalmente iban a ser interpretadas por los actores. Sin embargo, por cuestiones técnicas, finalmente se optó por grabar la interpretación de Nebbia e incluirla de forma directa en el espectáculo. Dicha decisión introduce una puntuación singular, en tanto su voz no se corresponde necesariamente con la de ningún personaje de la pieza (si bien en algunas ocasiones asume la perspectiva de alguno de los personajes, como en la canción incluida en la escena séptima). La voz de Nebbia se encuentra simultáneamente dentro y fuera de la pieza, salta libremente los bordes. Por tanto, su voz marca un narrador suprascente, que amplía y esclarece el sentido de lo narrado desde su posición privilegiada.

Por otra parte, el canto opera como parte de una celebración laica (no se trata de un oratorio, como vimos en la obra de Abelardo Castillo). Como sugieren tanto el título de la pieza como el paratexto de la carpeta de prensa de 2020, *Malvinas* es una celebración del heroísmo, el arrojo y la entrega desinteresada de los soldados conscriptos. El canto cobra así una impronta afectiva y colectiva. La celebración se transforma entonces en un vehículo para producir una conexión entre los espectadores y la historia. Como vemos, estos dos recursos observados ponen en contacto el dispositivo escénico construido por Buzzo y Zapata con la tragedia griega (veremos más adelante cómo lo trágico se replica también en el ángulo semántico).

Finalmente, Malvinas toma también elementos que la vinculan con el teatro documental. A lo largo de la pieza (y de su génesis), numerosos elementos de la realidad son introducidos dentro del universo poético. De este modo, testimonios, comunicados, datos fácticos devienen en una forma de construir mundo pero también de registrar esa realidad. Buzzo y Zapata parecen querer decirnos que no solo lo que pasa en el campo de batalla es la guerra, sino también todo lo

que está en su rango de influencia, desde las familias de los soldados hasta los anuncios o la divulgación de las noticias (como comentan Madre y Soledad en la escena tercera).

Así se refuerza también el “efecto de realidad” (Barthes, 2017: 229-238) de la pieza. Los numerosos detalles que los autores insertan en el espectáculo (si bien se evita una construcción espacial escénica hiperrealista) apuntan a una construcción simbólica que plantee conexiones efectivas con el régimen de experiencia del espectador. Dicho en otros términos, a mayor cantidad de datos que el espectador puede identificar y comprobar, mayor es el trabajo y el compromiso de ese espectador. Al mismo tiempo, la inserción de momentos expositivos realizados por los personajes rompe la ilusión interna a la escena pero refuerza que se habla de cosas que pasaron en el mismo plano que el espectador ocupa. Se filtran así dentro de esta poética fusionada recursos del realismo crítico (comentados al hablar de *Laureles*).

Esta clase de conexiones / correlaciones constantes, producidas por el cruce de procedimientos expresionistas, teatralistas, musicales, documentales y realistas (en su faceta crítica), junto al trabajo sobre referencias históricas, presentes mediante datos y nombres reales, conecta el universo poético con la vida cotidiana. El dispositivo escénico, a través de su despliegue de información pero también de un trabajo convencionalizado que reclama la atención de la audiencia, estimula y premia el trabajo de un espectador activo y dinámico, que debe retomar los diferentes recursos que se perciben en la escena para así establecer relaciones entre su realidad cotidiana y el mundo poético que los actores / personajes (no es casual este adelgazamiento de la poíesis) despliegan.

La guerra vista desde la subjetividad de una madre

Malvinas recurre a una variedad significativa de imágenes que se despliegan a lo largo del espectáculo. Su objetivo, como señalé, apunta a reforzar una lectura memorialista, por lo que la fuerte presencia de imágenes diversas y de detalles apunta a que la guerra aparezca en todo su espesor, especialmente al ambientar explícitamente la acción de la pieza en el décimo aniversario de la guerra.

1. Madre como figura protectora: a lo largo de la pieza, el rol de la Madre es cada vez más significativo. En primer lugar, ella es quien recuerda y quien invoca a los actores / personajes. En segundo, su personaje aclara en diversas ocasiones la importancia de la memoria y cuando lo hace habla a público. En tercer lugar, confronta durante la escena novena a La Muerte / Las Muertes y le/s reclama de forma directa por su hijo. A través de la combinación de estas acciones, la Madre se vuelve la protectora de su hijo no solo en tanto intenta cuidarlo sino también como guardiana de su memoria (con la ayuda de Soledad y Santiago). Cabe destacar como singularidad, sin embargo, que en esta pieza no aparece el Padre (ausente) como

contrapunto, ni ningún hombre que detente la autoridad o demuestre oposición directa a la Madre. Así, no encontramos un refuerzo como el que vimos en casos anteriores (basado en la perspectiva teórica de Woolf, 2020) sino una variante en la que resuenan las voces de las madres (y esposas) de ex combatientes que para 1992 se estaban reorganizando para seguir reclamando por resarcimientos y reconocimientos para sus familiares. También, a través de este rol de defensa de la memoria, resuena la figura de las Madres de Plaza de Mayo.

2. *El muerto que regresa (variante voluntaria)*: nuevamente nos encontramos con esta imagen, pero en esta ocasión es el soldado quien decide activamente regresar con los vivos. Así, los autores apuntan a dar agencia a los combatientes que han caído. Si el tiempo transcurre también para ellos, pueden e incluso deben tomar posiciones. César se diferencia en este aspecto de Marcelo, que opta por esperar a que los vayan a buscar (que sigue siendo una elección activa y que refuerza el rol de los familiares y amigos como protectores). Al mismo tiempo, la voz de César gana un nuevo impulso debido a que actúa como una suerte de mensajero de los demás caídos, que le piden que pase por sus pueblos. De este modo, *Malvinas* no solo produce una caja de resonancia para la prosopopeya (dar voz a los muertos) sino que los transforma en una voz privilegiada, en tanto no solo conoce la experiencia de la muerte (y del trasmundo) sino que cuenta con la aprobación de esas otras voces, por lo que deviene ejemplar (condición que, ante la imposibilidad de hablar con los muertos, se transfiere a los sobrevivientes).

3. *Los valores trastocados*: otra imagen que reaparece y que refiere a cómo la guerra está marcada por muchas experiencias en las que se evidencia un notorio choque debido a los cambios en los regímenes de experiencia cotidiana. Si la vida ordinaria está marcada por ciertas reglas básicas (como el mandamiento “no matarás”), la guerra se construye desde una mirada diferente, en tanto su lógica impone otros patrones que rigen la idea de subsistencia. En este caso, los tres soldados señalan que las condiciones en las que se encontraban eran ciertamente extremas (lo que refuerza la hipótesis de que César y Marcelo hayan caído en la batalla de Pradera del Ganso, una de las más intensas y desiguales, especialmente debido a que no se esperaba el combate y a que las tropas argentinas llevaban un tiempo considerable viviendo en pozos de zorro). Como en casos anteriores, la comida juega un rol insoslayable como patrón básico de los desajustes en el concepto de subsistencia.²³⁰

4. *Los soldados sin formación*: en este caso, los soldados sin formación se muestran ya desde el montaje escénico, que revela una forma diferente de “falta” de experiencia. Si en obras previas aparecía la formación militar como conflicto mostrado *a posteriori*, luego del combate o inmediatamente antes, en *Malvinas* se presenta como quiebre de los procesos vitales “naturales”

230 El contraste entre lo cotidiano y lo extra-cotidiano se acentúa a su vez a partir de la repentina aparición del comunicado durante “La adolescencia” (escena II), como veremos en el siguiente topic.

de los soldados. Durante la segunda escena –“La adolescencia”–, los jóvenes, junto a Soledad y la Madre, van creciendo progresivamente. Esto se narra a partir de pequeñas acciones cotidianas, realizadas en forma silente y con el uso de la música para subrayar su sentido. Sin embargo, la guerra irrumpe implacable. En medio de ese proceso de desarrollo el comunicado revela ya un primer sentido de interrupción de la vida de los soldados y sus familias. Al mismo tiempo, esto se refuerza en el reencuentro de César y Santiago, que retoman proyectos truncados por la guerra y que incluso se han perdido por culpa del combate.

5. *La memoria como desafío a la muerte*: una de las imágenes más impactantes de *Malvinas* es el climático *agon* entre la Madre y La Muerte / Las Muertes. A lo largo de la pieza, Buzzo y Zapata enfatizan en reiteradas ocasiones la relación entre vida y memoria, entre recordar y mantener presente aquello que se ha perdido: lo afirma la Madre en las escenas marco (primera y décima); lo pide César como representante de la voz de los caídos (escenas séptima, octava y novena); lo solicitan los caídos tanto a César (escena séptima) como al público (escena décima). El enfrentamiento con esta figura triple (como las Moiras de la mitología griega pero también como la Junta Militar argentina) implica entonces la memoria como un gesto adicional: como desafío al olvido. Recordar se transforma entonces en algo más, en un deber o compromiso con aquellos que cayeron y que no deben ser dejados atrás. Así parece sugerirlo la postura de Marcelo, que espera que los vayan a buscar (situación asociable con los caídos NN en el Cementerio de Darwin pero también con la muerte en el campo de batalla, que al ser en retroceso implicaba que muchos caídos no podían ser debidamente enterrados y eran “dejados” de la mejor manera que fuera posible). La pieza carga de un peso simbólico y ético tanto el acto de recordar como de no olvidar. Cabe señalar que Soledad pide a César que no vuelva pero como forma de elaborar su duelo, como lo aclara la Madre al comentar que ella es una de las personas que le ayuda a recordar.

6. *La guerra como territorio de camaradería*: a pesar de los horrores de la guerra, los jóvenes se divierten mientras están esperando al enemigo británico. Esto es un factor que muchas veces los ex combatientes intentan poner en evidencia, la guerra no es *per se* una situación de horror si no que incluye también la experiencia de unirse a amigos, a camaradas, a gente desconocida que se vincula a partir de vivencias compartidas en el combate. Así, Buzzo y Zapata parecen apuntar a que la guerra no es solo el combate sino también el factor humano detrás de las trincheras y dentro de los pozos de zorro. Tal corrimiento de la idea del conscripto como mera víctima, contrariamente a lo esperado, refuerza el dramatismo de la pérdida y de la interrupción de una generación, en tanto resalta la fragilidad de aquello que no podrá ser (plenamente) recuperado.

7. *El enemigo interno / los superiores enemigos*: si bien la pieza señala a las fuerzas británicas como el enemigo, sin lugar a dudas *Malvinas* otorga un lugar especial a la mala planificación de

la guerra y a la actitud de un número considerable de superiores que tomaban beneficio personal de la jerarquía interna a las Fuerzas. Esto es especialmente revelador durante la escena séptima, cuando se reencuentran César y Santiago. Entre sus palabras se desliza la crítica hacia los enemigos que estaban “adentro”, enemigo al que “nunca lo vemos”, pero “sin embargo, yo sé que está muy cerca, muy, muy cerca...” (16). Es valioso observar que estas palabras, si bien incluyen a los superiores, parecen perfilarse más bien hacia la cúpula del poder que organizaba la Guerra. En este aspecto es sugestivo que *La Muerte / Las Muertes* sean tres, como la Junta Militar, y que actúe(n) desde las sombras.

8. *Los suicidios*: reaparece en esta pieza otro eje temático que preocupaba mucho durante los primeros años de la posguerra, debido a la falta de contención social y particularmente estatal que experimentaban los ex combatientes. La guerra revela en este sentido los peligros de una situación que no se limita al campo de batalla sino que continúa más allá de sus límites y que afecta a un espectro más amplio de la sociedad. A su vez, desliza la idea de la guerra como una acción que toca múltiples espacios (el frente de batalla y el continente; los pozos de zorro y las oficinas de oficiales; el pasado de los soldados y el porvenir).

9. *La guerra de la desinformación*: de forma muy breve, la pieza introduce un contrapunto entre la información que ofrecen los personajes y un comentario que hacen entre Soledad y la Madre, donde se comenta que la información que llegaba al continente hablaba de las buenas condiciones en las que subsistían los soldados, especialmente los conscriptos. Si bien es posible englobar en esta imagen la idea del triunfalismo de la guerra, el acento está colocado sobre la desinformación y sobre la idea de dos guerras, una que se peleaba en las islas, material, y otra que se peleaba en el continente, simbólica. Este desfase entre ambas guerras marca finalmente el efecto de golpe ante la rendición y el cambio radical en la información que traían libros de testimonios (como Kon, 1982, o Bustos, 1982).

La celebración como vehículo de la memoria

Colocar la mirada sobre el teatro como trabajo instaura una distancia singular con el tópico desarrollado que modifica las condiciones de lectura del espectador. Si la obra se evidencia como teatro, renuncia a construir una apariencia de realidad “objetiva” característica del drama absoluto (Szondi, 1994). Abre así un canal para centrar la atención sobre el arte y la memoria como constructos, es decir, como procesos en devenir. Al mismo tiempo, permite yuxtaponer una rica variedad de procedimientos de diferentes poéticas (el expresionismo, el teatralismo, el teatro documental, el realismo crítico, el teatro musical, entre otros) que hilan un entramado heterogéneo que funciona como estímulo constante para el espectador.

El empleo de canciones ambienta la acción pero también funciona como un modo de

puntuar la acción, a la manera del coro de la tragedia clásica. *Malvinas* presenta lo trágico de los acontecimientos pero apela a resignificar lo sucedido mediante el teatro como ritual y como celebración, como una “ceremonia” (1) de la memoria. Que la obra sea un “canto al sentimiento de un pueblo” (como asegura el subtítulo de la obra, uno de los justificativos que atraen a Nebbia al proyecto) se apoya entonces sobre la necesidad de aprehender el pasado con el objetivo de proyectar sus acontecimientos hacia el presente de la función pero también hacia el futuro. La solemnidad de la “ceremonia” se anuda con la distancia de la escena y abre un territorio teatral de estímulo, gozoso (como la juventud y la amistad) y frágil (como la vida y la memoria).

La construcción de los jóvenes soldados, con César como su voz representante, tiene su eco en los conceptos de Todorov (2008) y remite a una memoria ejemplar. César y sus amigos (así como sus compañeros en el trasmundo) constituyen una clave para (re)lanzar los acontecimientos hacia el futuro. En eso consiste “Re-malvinizar”, de acuerdo con lo afirmado por Buzzo; no solo volver sobre la Guerra de Malvinas sino ofrecer un aprendizaje. No casualmente, César dice a público “nosotros aprendimos sobre Malvinas desde muy chicos...”, a lo que Marcelo agrega “somos un pedazo de nuestra propia historia, y se las queremos contar...” (1), recurso que enlaza la memoria con la narración de la pieza (como afirma Zapata).

Vida, memoria y arte devienen procesos complementarios en el ritual teatral. *Malvinas* pone como protagonista a la Madre (cuyo nombre en ningún momento es revelado) y que constituye un símbolo de representación como dadora de vida (en el sentido de nacimiento, de protección y de memoria). En contraste, la Muerte / Las Muertes se asocian a la Junta Militar y por tanto al olvido. Es a través del ritual de la memoria que la Madre puede reencontrarse con su hijo y confrontar al olvido, volver a invocarlo y arrebatarlo a la Muerte aunque no sea más que por un brevísimo instante. Si La Muerte “no da la cara” (19), la Madre establece un patrón completamente opuesto, yendo de frente contra lo imposible.

Desde el expresionismo, la pieza invita al espectador a pararse en el lugar de la Madre, a ver los hechos desde su subjetividad. Su perspectiva está efectivamente signada por la pérdida, pero también por la elaboración de un duelo que la reúne con su hijo (una vez más, aunque sea por unos segundos) y también con otras personas marcadas por la guerra: Soledad y Santiago. Si la guerra separa, la Madre mira desde un nudo: la “ceremonia” teatral, que implica pararse más en el terreno de una “tragedia optimista” (Sprengelburd, 2011: s/p) que en un relato estrictamente de “lamento” (Blanco, Imperatore y Kohan, 1993). Si bien los personajes señalan más al enemigo interior (la Junta Militar) que en el exterior (Gran Bretaña), la Madre parece haber dado ya un paso hacia adelante, que hace que su recuerdo parezca más bien “agridulce” (sigo nuevamente a Sprengelburd), doloroso pero al mismo tiempo celebratorio desde una mirada no solemne. La mirada de la Madre es una mirada de duelo en proceso, nunca terminado pero ya

iniciado. Realizado.

Esto se sugiere en la escena novena mediante el contraste entre Soledad y la Madre. Soledad desea olvidar a César: “César, en todo este tiempo yo tuve que aprender... Aprender a vivir sola. ¿Podés entender eso...? Te tenés que ir... Tenés que volver, ¿no...? Entonces, andate. Andate. Pero esta vez necesito que sea para siempre... Para siempre... Entendés... ¡Basta! Pasó el tiempo... Pasó... Pasó” (17). La presencia ausente de César como duelo suspendido (Allouch, 2006; nótese que también César sugiere que Soledad está en su cabeza constantemente) genera un desgaste en ella, que necesita despedirse no para liberarse de César sino para poder continuar con los procesos de duelo.

Las perspectivas de Soledad y la Madre no son opuestas sino dos formas complementarias de elaborar el duelo. Como se evidencia al final del espectáculo, cuando la Madre afirma que encuentran seguido con Soledad, ante lo inevitable de la pérdida lo mejor es la contención mutua. Como comenté anteriormente, contar / mostrar / celebrar es concebido como una forma de recordar pero, al mismo tiempo, de tomar distancia y aprender. Esto es fundamental ya que, como remarca Hugo Mancuso, “[s]i algo existe en el mundo de los hechos [...] produce efectos prácticos. No es inocuo que algo exista o no exista” (2010: 232). Si rememorar es volver a dar existencia, implica introducir una alteración, generar un cambio en el mundo.

Malvinas puede ser leída desde una u otra perspectiva: como memoria o como construcción. Pero se comprenden mejor sus procesos si se la piensa desde ambas modalidades en simultáneo. Dicha tensión replica entonces a las contradicciones de la memoria, entendida como proceso inacabable, como movimiento constante y por tanto conflictivo. Lo trágico de la guerra consiste en lo absurdo y lo irreparable de la pérdida, de la interrupción que sufren los jóvenes. Sin embargo, rememorar es un aprendizaje doloroso, “agridulce”, pero que no se limita a reproducir el sufrimiento una y otra vez, sino que apunta a intervenirlo, a transformarlo en nuevas formas de vida, de memoria, de arte, en nuevos rituales y celebraciones vitales.

Si bien la obra tiene una perspectiva abiertamente memorialista, en tanto apunta a construir la memoria como un trabajo marcado por el dolor y por el goce, preguntarse por *Malvinas* para Buzzo y Zapata implica construir un teatro con una lectura personal, pero que no clausure sentido. Por el contrario, el objetivo es impulsar al espectador a formar parte de la celebración, a moverse a través de diversos ángulos de la guerra, hablar de aquello que se calla pero aún persiste y afecta la vida de las personas involucradas de una u otra manera. En eso consiste “re-malvinizar”: tomar conciencia, celebrar la vida de aquellos que ya no están como vehículo de proyección del pasado hacia el presente y el futuro.

La micropoética de *Malvinas* examina tres ángulos de la guerra: la perspectiva de los

sobrevivientes, la de los caídos y la de las familias de los caídos. Si bien se podría afirmar que este último grupo ve a la guerra desde la distancia, es necesario observar que la vivencia de modos específicos, en tanto la guerra no puede ser pensada únicamente como lo que ocurre en el campo de batalla (idea mucho más compleja de quebrar de lo que parece). Entre todos ellos se configura una mirada de conjunto sobre la guerra. Al situar la acción de forma explícita en 1992, año del estreno de la pieza ya en la primera didascalía (1), se redimensionan las relaciones entre pasado, presente y futuro. *Malvinas* toma distancia del realismo, pero la poética preserva la ilusión de contigüidad desde el punto de vista voluntario. Reclama al espectador que nunca pierda de vista el vínculo entre poética y mundo social.

Esto implica otro factor crucial de la obra de Buzzo y Zapata. Si bien se impone una distancia desde la escena, los acontecimientos apuntan a resonar en el espectador por contigüidad, reclamando que coloque esos hechos conmemorados y esas vidas celebradas dentro de su régimen de experiencia cotidiana. No es casual entonces que los personajes hablen a público, que César pase al plano de los vivos al saltar hacia el público, que las voces de los soldados caídos salgan desde los costados de la platea. Se construye así un sistema que coloca, a través de la memoria, a los muertos entre los vivos y los vivos entre los muertos. Estos cruces de planos (o mejor aún esta superposición de planos) implica entonces que no hay tal separación y que los acontecimientos del pasado viven con nosotros. Por eso la memoria no se lamenta sino que se celebra. No se llora sino que se canta.

III. 10. *Bar Ada* (1993, Buenos Aires), de Jorge Leyes

Como hemos visto a lo largo de los casos estudiados en el presente capítulo, las representaciones de los primeros diez años marcan un acercamiento principalmente guiado por la necesidad de una memoria que pueda hablar de lo ocurrido. El teatro entonces se proponía hacer hablar lo callado, revelar aquello que se silenciaba por parte de la sociedad y del Estado. Sin embargo, esta mirada va a experimentar un vuelco y, como veremos en las siguientes piezas, el teatro pasa a explorar universos poéticos desplegados desde los imaginarios de la guerra y sus consecuencias.

Una de las primeras obras en realizar esta clase de corrimiento es *Bar Ada* (1993), de Jorge Leyes. La pieza se escribe en un lapso de tiempo largo que atraviesa el final de la primer década de posguerra y que si bien parte de forma explícita sobre el universo simbólico de la posguerra, como veremos, articula una lectura que pasa a priorizar lo poético por sobre lo fáctico. Apela de este modo a un trabajo de la memoria que se abre a través de los cuerpos en

escena y de su proyección sobre los espectadores.

A partir de la ambigüedad y el desarrollo de una serie de relaciones basadas en la infrasciencia, la pieza articula una lectura que busca estimular la memoria pero ya no desde la conexión directa con hechos históricos sino más bien desde el campo de lo poético. Esto ofrece una forma diferente de acercarse a los hechos y de indagarlos, especialmente si consideramos que se abre una multiplicidad de lecturas posibles que el espectador debe completar, en especial al considerar el aspecto simbólico de este bar perdido en el desierto o la nada. Allí radica la potencia de Ada, primera figura jeroglífico del teatro de la guerra.

Una guerra monstruo

Jorge Leyes se presenta en la contratapa de la edición de *Bar Ada / El Instituto* (1996) de la siguiente manera: “9 de julio de 1962. Chajarí. Entre Ríos. / Actuación: EMAD y Taller con Felisa Yenny [sic] y Javier Daulte. / Puesta en escena: Seminario con Augusto Fernández. / Dramaturgia: Taller con Mauricio Kartun. Integra el grupo Caraja-Ji”. Pese a que al momento de la edición del pequeño tomo formaba parte del grupo Caraja-Jí, *Bar Ada* no pertenece al trabajo realizado dentro del marco del taller. Por el contrario, como se consigna al final del texto, comienza a ser gestado en 1988, pero se concluye en 1993 (Leyes, 1996: 45), por lo que antecede a la actividad del “grupo”.²³¹ A su vez, remite dos coordenadas básicas entre las que se completa el proceso creativo: Concepción del Uruguay (provincia de Entre Ríos) y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (45).

En una entrevista realizada por Ana Durán (2000), Leyes comenta sobre la génesis de la pieza y ofrece una clave de lectura de la misma:

La primer escritura de Bar Ada salió como una escupida, como un vómito. El estreno de esa versión fue en la cárcel de Concepción del Uruguay. Fue una función fuertísima y me tuve que ir porque no me la banqué. Lo que ocurrió fue que antes, había ido a una de las celdas a pedir un enchufe. Esta celda estaba prácticamente tapada por una biblioteca enorme, y su ocupante había tenido conmigo un trato y una actitud absolutamente cordial y bondadosa. Cuando averigüé la razón de su actual condena, me informaron que había asesinado a su esposa. (82).²³²

En el mismo artículo, Leyes ofrece otra clave de la escritura, realizada en dos partes: “En el taller de Mauricio Kartun surgió esta posibilidad de situar la acción en el contexto de Malvinas. Este trasfondo potenció aún más la historia. Allí se redondeó la segunda y última versión” (84).

²³¹ Desarrollo la perspectiva acerca del Caraja-Ji en el apartado posterior dedicado a *Casino. Esto es una guerra* (1997) de Javier Daulte, obra que efectivamente corresponde al trabajo dentro del taller.

²³² Años después amplía Leyes retoma la imagen en otra entrevista (Friera, 2003): “Cuando *Bar Ada* todavía era un germen, hicimos una función en la cárcel de Concepción del Uruguay, donde por entonces vivía. Cuando terminó la función, me quería ir; era extremadamente violento y perverso ver los portones y los controles. Las personas con problemas a resolver no saben a quién recurrir, no pueden hacer oír sus voces, viven aisladas de la sociedad y al mismo tiempo hacinadas. Este mecanismo de campo de concentración fomenta la violencia y la locura” (s/p).

Sobre la figura de Ada, Leyes hace una conexión bastante singular con su propia experiencia juvenil:

En esta obra uní la imagen de Yolanda Carrasco²³³ con el tema de la carne. Yolanda Carrasco, mi compañera de la escuela secundaria que me enviaba cartas muy zarpadas con poemas y pétalos de rosas. Pero no solo lo uní por la gordura. Recuerdo que en el asado de finalización de quinto año –hablamos de Río Gallegos–, le servían la carne y ella sacaba una bolsita, metía la porción en la bolsita y volvía a pedir otra. Decía que cuando iba al cementerio hablaba con los muertos y que varias veces habían intentado violarla. Cuando pensé en escribir una obra con ella como reina-protagonista en un lugar de encierro, Titino no era un ex-combatiente sino un ex-presidiario. (91-92)

Estos testimonios ofrecen una serie de datos relevantes. Ante todo, la obra no fue pensada originalmente desde la Guerra de Malvinas sino desde la relación de los personajes (y que de todos modos resulta significativo; volveré sobre ello). En segundo lugar, las referencias a Concepción del Uruguay y Buenos Aires que se incluyen en la edición del texto realizada en 1996 sugieren que la primer versión (y su estreno carcelario) fueron en 1988 mientras que la versión segunda, definitiva (ahora sí con Malvinas como eje central) es de 1993. En tercero, para leer los procesos históricos de la pieza entonces debemos estimar el contexto socio-cultural de comienzos de la década de 1990. Por último, su estreno en Río Gallegos (provincia de Santa Cruz) habría ocurrido entre 1993 y 1996 (Sagaseta, 1996: 97), antes de ser estrenada en la ciudad de Buenos Aires.²³⁴

Con respecto a los procesos históricos específicos de la guerra, en una entrevista realizada en el diario *La Nación* bajo el título “La realidad en una mesa de bar” (s/d, 1997a), Leyes señala con respecto a su participación en la Guerra de Malvinas:

En aquel entonces yo había terminado la conscripción, pero me convocaron nuevamente al Batallón de Recambio N° 1, en La Tablada. Sabíamos que en cualquier momento nos mandaban. La oración del día era 'Van a ir a la guerra'. No viví la guerra, apenas los simulacros de partida.

De este modo, Leyes no experimenta la guerra desde el campo de batalla pero sí como movilizado que ve el combate desde el continente, con la posibilidad inminente de pasar al frente de batalla. Sin embargo, su relación con la guerra se revela cercana, en tanto asegura que “hay una cosa que nunca nos podemos sacar de la cabeza, y es que todos están aprobando este sacrificio ritual. *Nosotros* éramos los hijos de un montón de gente que no paró esto. Sí, hicieron reclamos, pero la sociedad en su conjunto no lo paró” (Durán, 2000: 85; énfasis mío).

En la entrevista de *La Nación* (1997a), Leyes ofrece una clave de lectura para nuestro análisis, especialmente en relación a su trabajo como dramaturgo:

²³³ El texto dramático se encuentra dedicado a ella (Leyes, 1996: 5).

²³⁴ Sagaseta no ofrece mayores precisiones y no he encontrado otras referencias sobre este estreno al momento de concluir la presente tesis. Además de los estrenos en Concepción del Uruguay y en el Teatro Municipal General San Martín, existe una versión posterior dirigida por Carolina Dakmor en 2007, dentro del marco de los proyectos de graduación de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) de Buenos Aires.

si hay algo que me obsesiona en un punto es la aparente banalidad de lo cotidiano. Hay una ferocidad terrible. Siempre que escribo termino con una situación que parece que no dice nada y termina derivándose en algo terrible. (...) [Los argentinos] tenemos una capacidad para banalizar lo terrible. Lo más importante del día termina siendo banal. (s/p)

En la crítica que publica *La Nación* nueve días después de la entrevista, se releva un fragmento del programa de mano del espectáculo de la siguiente manera:

Malvinas, palabra difícil de pronunciar sin caer en la retórica escolar (...) Un fantasma que impide ver las otras innumerables Malvinas de nuestro territorio continental (...) La guerra vivida como un partido de fútbol y los partidos de fútbol vividos como una guerra. (1997b: s/p)

Parte de estas preocupaciones atraviesan también a los procesos internos realizados por los integrantes del elenco. En una entrevista, Diego Peretti (que interpretara a Titino en 1997) comenta sobre su experiencia personal. Como joven de la generación del 62, es incluido en los sorteos para engrosar el número de tropas, pero su número sale bajo. Así lo describe:

Hubo amigos que fueron [a la Guerra de Malvinas]. Sentía una contradicción tan fuerte, no desde lo territorial, sino por lo generacional: chicos como yo estaban peleando allá y yo sentía un impulso enorme de estar ahí, de anotarme, de colaborar, más allá de que de alguna forma intuía que los que nos habían llevado a esa guerra eran traidores de la patria. [...] Fue con una obra que hice en el San Martín (*Bar Ada*, de Jorge Leyes, en 1996) [SIC], que trataba sobre un ex combatiente de Malvinas, y de alguna manera me ayudó a procesar esa angustia atragantada. (*La Nación*, 2004: s/p)

La preocupación que atraviesa la génesis de *Bar Ada* radica en la Guerra de Malvinas como punto sensible del imaginario social, susceptible de ser trastocado: lo importante (los efectos de la guerra) se presenta banalizado mientras que lo irrelevante (la lectura “deportiva” en clave de triunfo o derrota, que dice mucho de la mirada social con la que dialoga la pieza) termina siendo el titular. Esto sugiere un eje clave a la hora de entender de la pieza: la compleja relación entre deseo y olvido, entre lo social y lo individual, entre la guerra como hecho real y la guerra como relato.

Esto responde a su vez al contexto en el que se gesta el texto dramático. Como he señalado en casos anteriores, la coyuntura histórica de la última parte de la primer década de posguerra representa un tiempo histórico marcado por silencios, omisiones e indultos, no solo vinculados al pasado cercano de la Guerra de Malvinas sino también de la dictadura cívico-militar. Las revelaciones del régimen de facto afectaban de forma directa a la guerra, especialmente por las relaciones entre la Junta Militar y las Tres Fuerzas y complejizaban aún más el examen de las responsabilidades durante la guerra y la dictadura.

Con respecto al sentido que tuvo la puesta, resultan sugestivas las palabras que Daniel Marcove (director de la versión de 1997) incluye en el programa de mano de la pieza:

Del amor y sus metáforas / Desde algún rincón perdido del Sur, Ada y Titino cuentan grotesca,

dolorosamente, una feroz metáfora sobre nuestro país. Involucrándonos, además, en un asunto con el cual nuestra sociedad, y por lo tanto también nuestro Teatro, ha mantenido una injusta distancia: Las Malvinas. / *Bar Ada* es una historia de amor. De locura. Y de muerte. Conceptual y estéticamente esta propuesta escénica se basa en el universo del actor. Aunque siempre el Teatro es el Actor. / El actor y el espectador / Pero esa es otra historia de amor que está por comenzar. En esta sala. Ya mismo.

Este paratexto ya sugiere entonces algunas de las claves a considerar en mi análisis de la poética: la metáfora que la pieza despliega, la relación singular que la obra establece con Malvinas, la actuación y el amor.

Algunos de estos ejes ya han sido comentados en textos teóricos previos. Jorge Ricci incluye a Leyes como parte de “una nueva generación autoral” en una primera versión de su *Momentos del Teatro Argentino* (2009: 110).²³⁵ En un artículo publicado en *Los dramaturgos/as del Interior del país*, Julia Sagaseta (1996: 96-104) realiza un rápido recorrido a través de las tres piezas que Leyes había publicado hasta 1996: *Bar Ada*, *El Instituto* y *Ruta 14*. Sagaseta aporta algunos ejes valiosos, como las conexiones (no desarrolladas pero sí mencionadas) con la producción de Griselda Gambaro y Ricardo Monti (98). A su vez observa que Leyes trabaja sobre la elusividad de los hechos, que le permite articular los “monstruos” de la guerra, figuras que tuercen los horrores de la guerra para el beneficio personal (99).

La pieza es presentada entonces sobre la base de un ritual cíclico, inquietante. Allí “Ada es la señora de la vida y la muerte y se permite todo tipo de juegos con Titino. El está fijo en recuerdos y necesidades de las que no puede salir, como tampoco alcanza a percibir la realidad. Ada es el horror de la guerra, ha vivido especulando con ella” (99). Sin embargo, si bien sugerido, como veremos el carácter simbólico de Ada remite a lo ambiguo, a lo plurívoco (100). Por último, Sagaseta conecta horror con humor a través de la novela *Los Pichiciegos*, de Fogwill, leídas como relatos microhistóricos que hablan de lo macrohistórico (una vez más, no se desarrolla la conexión).

Ana Durán (2000) también retoma las tres piezas estudiadas por Sagaseta, propuestas como *continuum* o trilogía (tal como el autor ha planteado en entrevistas).²³⁶ Para remitir al caso específico de *Bar Ada* realiza un recorrido por diversas nociones de antropofagia (como el Calibán de William Shakespeare; el cuento “El hambre”, de Manuel Mujica Lainez, incluido en *Misteriosa Buenos Aires*; *El matadero*, de Esteban Echeverría). Luego de situar estas

235 Pasaje completamente reformulado en la edición a cargo del Instituto Nacional del Teatro en 2017. En dicho tomo, Ricci sustrae las referencias a piezas teatrales y agrega dramaturgos y directores. Leyes no aparece en esta versión.

236 Durán (2000) comenta: “Como continuidad en una línea de pensamiento, una sociedad consumista debe, necesita alienarse, olvidar y centrarse en el presente. Si en *Bar Ada* Titino fue exterminado, si en *El Instituto* quienes escaparon del exterminio han sido reprogramados, *Ruta 14* habla de los sobrevivientes, de aquellos que son conscientes de los suelos que pisan, de quienes esperan una respuesta, de quienes no tienen cimientos para construir. De aquellos cuyas únicas opciones son huir o perecer” (87).

coordenadas, lee la pieza como un material que explora la extrañeza del mundo desde una combinación de naturalismo, expresionismo y teatro del absurdo, con elementos de horror y humor negro (85).

Cuatro observaciones me interesan especialmente de este valioso artículo. En primer lugar, Durán considera que la gordura de Ada se debe efectivamente a la carne que ha ido ingiriendo a lo largo del tiempo y sus sucesivos ciclos (83). En segundo, que Titino representa las antinomias de la historia argentina, como peronismo vs antiperonismo (84). En tercero, la imagen del “escorpión que mata después de hacer el amor” (84). Por último, el carácter de indeterminación que posee la obra en su conclusión (85).

Por su parte, en un trabajo posterior realizado por Mónica Botta (2005: s/p), titulado “*Bar Ada*, de Jorge Leyes y la guerra de las Malvinas en la ficción teatral” encontramos algunos ejes más para incorporar. Si bien Botta afirma que *Bar Ada* es la primer obra que utiliza el referente Malvinas de forma directa a la guerra –a diferencia de casos previos como *Del sol naciente* (1983) y *La sogá* (1990), de Beatriz Mosquera, con un “tratamiento oblicuo”– y que lee a la obra dentro de la estética del Caraja-Jí (a causa de su estreno en 1997).²³⁷ A través de Ricoeur se examina la pieza como lectura del “deber de la memoria” y se piensa a la guerra desde una perspectiva más “humana”, no panfletaria, donde ambos personajes responden a sentidos alegóricos. Botta define a la pieza como una “historia de amor fracasado”, donde Ada representa a “una vasta parte de la población general”, detenida en el tiempo, y a ex combatientes olvidados “por la sociedad, el Estado y sucesivos gobiernos democráticos”.

A su vez, y a través de las teorías de Maurice Halbwachs y Peter Burke, Botta propone examinar cómo se articula la “memoria social” en *Ada*, cómo la construyen agentes sociales ajenos (por ejemplo, a partir de las imposiciones sociales) y refuerza su lectura cerrada (en oposición a la de Sagasta): *Ada* constituye ese grueso social de la sociedad argentina que respondió con credulidad al “patriotismo” desplegado por la Junta Militar (en ello sigue a Martín Kohan, 1999). De forma curiosa, Botta afirma que la guerra fue “mal documentada”²³⁸ y que eso crea las condiciones sociales de olvido. A su vez, Leyes opera un acercamiento de la historia “distante” a través de la problemáticas del presente que sufre Titino como ex combatiente.

237 Remito a los capítulos 2 y 3 de la presente tesis como contra-argumento para la primer aseveración. De forma llamativa, *La Soga* remite de forma directa a las problemáticas de la guerra, si bien lo hace desde un dispositivo escénico que podría ser considerado oblicuo o metafórico. En relación a la segunda afirmación, si bien el estreno de *Bar Ada* en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (1997) efectivamente ocurre con Leyes como integrante del grupo, es pertinente recordar una vez más que el texto es anterior, como se observa en la edición de 1996.

238 La expresión “mal documentada” resulta desafortunada, en tanto puede acarrear la sugerencia de que no hubo documentación. Sin embargo, lo que Botta busca afirmar es que fue una guerra *manipulada* por la dictadura cívico-militar. A pesar de que efectivamente fue manipulada, esta lectura resulta curiosa, en tanto parece limitar las funciones de la “memoria social” únicamente al régimen de facto y a los medios de comunicación, dejando de lado toda agencia de los ex combatientes y de la sociedad en general para la construcción de memoria.

Finalmente, la autora remarca el final abierto que evita todo fin didáctico y destaca la “historia de amor, de locura y de muerte” –palabras de Marcove, esta vez entrevistado por Pablo Lettieri (1997: 14); nótese la referencia a Horacio Quiroga– entre ambos personajes. Finalmente, Titino no cuenta la guerra al espectador sino que la muestra como experiencia.

La obra es incluida por Vitullo (2012) en su “apéndice” de textos vinculados a la Guerra de Malvinas (193-194), pero es incluida como “*Barada*” [sic] y es fechada en 1997 (194), de acuerdo a su estreno en Buenos Aires. Si bien se trata de un error de redacción, resalta uno de los sentidos cruciales de la pieza (que ya vimos señalado por Botta): la idea de un tiempo detenido.

Si bien las lecturas que realizan Botta y Sagaseta aparecen como enteramente opuestas, me interesa tener a ambas en consideración a la hora de examinar en profundidad algunos de los rasgos fundamentales de la poética de Leyes, especialmente en sus aspectos procedimentales, en sus topics y su configuración del ángulo semántico. *Bar Ada* se gesta así siguiendo diferentes sobresaltos de un período convulsionado, en el que resulta complejo volver sobre los hechos de la Guerra de Malvinas y el gobierno *de facto*. Tales imaginarios son parte constitutiva de la lectura que Leyes hace de la guerra.

El desierto dentro y fuera

*Bar Ada*²³⁹ se estructura en una única escena. La acción transcurre en “*el interior de un viejo bar de ruta*” (Leyes, 1996: 9; bastardilla en el original) ubicado en medio del desierto patagónico, propiedad de Ada Santagada. En la primer didascalía ella aparece como “*enorme, alta, gorda, muy gorda. Completamente vestida de negro*” (9) y está cortando “*un pedazo de carne*” (9). Separa partes, que van a parar a una cacerola o a una fuente. Recita una carta dirigida a un Roberto, a quien le pide que no la visite debido a que “he decidido dejarme morir. Debo morir” (9)²⁴⁰ y finalmente la carne en la fuente es lanzada a los perros. Tras un extraño llamado telefónico, llega Roberto Crespo –nombrado durante el resto de la pieza simplemente como Titino–, aquél a quien iba dedicada la carta de Ada. Titino se sorprende ante la imponente imagen de Ada y expresa sus dudas acerca de que ella fuese quien escribía las cartas, aunque se retracta luego de que ella le diga: “dale, acercate, que no te voy a comer. (*Estalla en una carcajada terrorífica que espanta a Titino.*)” (14). Ante la voluntad de Titino de irse, ella lo arrincona. Titino desiste alegando no tener noción de la regularidad de los micros por

239 Ficha artístico-técnica (estreno 13 de marzo de 1997): Actores: Diego Peretti, Catalina Speroni. Músicos: Fabián Aguiar, Horacio Burgos. Escenografía: Tito Egurza. Diseño de vestuario: Renata Schussheim. Diseño de luces: Roberto Traferri. Soprano: Lidia Catalano. Grabación De Sonido: Javier Mendizábal, Federico Mizrahi. Música: Federico Mizrahi. Asesoramiento Corporal: Bettina Muraña. Asistencia de escenografía: Victoria Egurza. Asistencia de vestuario: Valentina Bari. Asistencia de dirección: Lito Bara, Ticiano Tomasi. Coordinación de producción: Carlos País. Colaboración En Sonido: Fernando Rabih. Dirección: Daniel Marcove. Texto: Jorge Leyes.
240 Si bien en el texto dramático no se hace ninguna indicación particular, Julia Sagaseta (1996) sugiere que esta primera carta era recitada mediante una voz en off (99).

la ruta. El hombre explica su situación. Se encuentra allí debido a la carta de ella, donde afirmaba estar en un estado emocional delicado, similar al que él tenía: “usted me ayudó mucho, pero mucho, Ada... Me acompañó, me consoló. Desde la primera carta. Le juro que cuando recibí la primera me dio en el corazón. Por eso vine. Esas cartas eran mi consuelo. Las leía una y mil veces” (17). Agrega luego:

A veces uno siente que las cosas son para uno... Cuando empezó todo, no me voy a olvidar nunca, tuve una corazonada. Todos festejaban, en la calle, en la radio. ¡Cómo hablaban en la radio! En la televisión ni qué decir. ¿Se acuerda? (...) Se llenaban la boca... Sabía que me iban a llamar, lo supe desde el primer minuto... Caminaba por la calle como un zombie. Me la veía venir. (17-18)

No obstante, ella admite que escribió su carta simplemente porque su tía le sugirió hacerlo (18). El teléfono suena, pero Ada no quiere contestar. Comenta que “es un tipo que me llama, ya sabés, un asqueroso. Se aprovecha, como me ve sola. Siempre llama a esta hora” (19). Luego interroga a Titino acerca de por qué esperó tantos años para ir a verla. Él alega que ella siempre se estaba mudando. Ada cambia de tema. Cuenta que escribe poesía sobre “la vida y la muerte” (21). Titino responde que

a mí también me da miedo la muerte, pero no tanto. Después de todo lo que pasé. A veces pienso cosas muy jodidas, muy jodidas. Hubiera sido mejor morir allá. Por lo menos sería un héroe. ¿No? ¿Acá qué soy? Mamá se enojó mucho cuando volví. “Tu abuelo murió en la guerra”, me decía en las cartas. “Vamos ganando”. Mamá era dura. No me habló más. Volví a casa y ni “A”. Nada. Se sentía avergonzada. Murió sin decirme una palabra. Ni una carta, ni una nota. Nada. (21)

Luego agrega que “me siento un viejo. Todo me pasó por encima. Me vencieron todos, los de afuera y los de adentro” (21). Tras pedirle a Ada algo para beber, afirma escuchar un sonido y comenta que durante la guerra “un correntino” cayó por un acantilado por seguir “una voz” (22). Titino continúa contando sobre otros compañeros, como Martín –que habla mucho– y Pedro –que “quedó mal, le falla” y siempre está con el uniforme de soldado (22)–. “Parece que todo hubiera pasado ayer”, a lo que Ada responde: “tenés que empezar a darte cuenta. El tiempo pasa” (22). Titino le contesta que tiene muy buena memoria y narra, entre otros hechos, una vez que se encerró en el baño y se golpeó la cabeza “tres, cuatro, veinte veces” simplemente “para tranquilizarme” (23). Ella vuelve a cambiar de tema y le cuenta de Anita, compañera que vivía con ella pero que falleció por un cáncer (24-25). Él divisa en el piso un sobre y lo levanta, el remitente es Carlos Andreanni (25). Ada le resta importancia pero luego, ante la presión de Titino, afirma que era un joven “interesado” en ella (26). De manera repentina, Ada corre a apagar las luces y se esconde con Titino. Fuera del bar se escucha una “voz masculina” (28) que llama a Ada. Ante la falta de respuesta, la voz se va tornando más agresiva y forcejea con la puerta (28-29). Al escuchar los pasos alejándose, Ada afirma que es “un loco” (29). Titino observa que ella está vestida todo de negro, como “la madre de Julián” (30). Luego sugiere la conexión entre las cartas y el hombre de la puerta y amenaza con irse. Ada intenta detenerlo: “Te

vas porque no te atrevés a hacerme el amor” (31). Propone contarle sobre el hombre: primero afirma que perseguía a Anita, pero luego admite un vínculo con él (32). Por pedido de Ada, Titino explica la situación de la madre de Julián:

pavadas de vieja. Todo el día en el cementerio buscando la tumba de Julián. No quiere entender que el hijo quedó allá. Mil veces le expliqué. Le hablás y no te escucha. Siempre de negro (...) El otro día se empecinó en que la había encontrado. Se llamaba Julián, sí, el pobre difunto... pero ni la fecha coincidía. Nada. Justo cae la viuda del muerto y se la encuentra ahí, llorando. La quiso sacar y no hubo manera. Ni con el guardián. Al otro día volvió pero no se acordaba en qué sector estaba. El cementerio es grande. (32-33)

Titino agrega: “Yo la entiendo. Julián le llenaba la casa. No tiene dónde desahogarse... Pero no puede seguir con esa manía” (33). Su relato se detiene. Titino nota que su reloj está parado, al igual que el del bar. Ada le cuenta que siente dudas acerca de cómo vestirse y Titino le asegura que no podía ponerse la ropa la primera vez que escuchó los bombardeos. Vuelve sobre Julián, cómo el pozo de zorro que compartían nunca fue descubierto aunque “igual no sirvió” (34).

Titino sugiere que han pasado diez años de la guerra:

aprendí a estar días enteros sin comida. Julián se volvía loco. Pobre Julián, al principio estaba convencido de que ganábamos. Fue al único al que se le ocurrió llevar una radio. Cuando agarrabas una radio del continente de lo único que hablaba era de fútbol. ¡Todos los días partido! Boxeo, carreras. De nosotros, nada. (...) Por ahí hablaban de nosotros, pero nadie decía la verdad. (34-35)

Titino vuelve a amenazar con partir pronto y Ada le pide que se lleve las cartas que él escribió “porque quiero olvidar” (37). Titino inquiere, “¿Para qué me pediste que viniera?», pero la mujer responde “yo nunca pido nada” (37). Titino le recrimina a ella que fuera tan inconstante a la hora para responder. En contraste, él se obsesionaba en escribir, encerrado en su habitación, y que eso casi le llega a costar su trabajo: “si no te escribía pensaba en las islas, nada más que las islas (...) Yo cierro los ojos y vuelvo a ver todo, Ada. A mí no me pasó nada. (*Se toca la cabeza.*) Quedó todo acá. Todo torcido. Acá” (38). Ada vuelve a sugerir que olvide todo (39), se enoja y pasa a la cocina, donde empieza a afilar cuchillos. Titino desespera ante la indiferencia de ella, que repentinamente comienza a recordar cartas. Tras cambiar de humor nuevamente, Ada pone boleros. Titino afirma oír la voz que escuchó el correntino (41) y la luz comienza a entrecortarse mientras Ada se le acerca e intentan erráticamente hacer el amor. Titino vuelve a escuchar la voz (44). Tras un agresivo clímax, la luz se va y solo se oyen los perros. La luz regresa junto a la música. Ada corta carne. El maletín y un zapato de Titino están en el suelo. Ada comienza a recitar una carta similar a la del comienzo de la pieza, pero ahora dirigida a “Alberto” (45). Apagón.

A nivel de procedimientos, *Bar Ada* constituye una nueva variante de poética expresionista, esta vez en condición de expresionismo de mundo. La perspectiva de la pieza responde en esta ocasión a la mirada del autor, que lee los acontecimientos desde una lente

deformada, que remite sistemáticamente a la guerra pero al mismo tiempo despliega un universo poético que toma distancia para producir una experiencia de los hechos de la guerra y de la posguerra. No obstante, la poética absorbe algunos procedimientos de otras poéticas (naturalismo, el llamado teatro del absurdo) pero conserva el expresionismo como núcleo básico, a la manera de una poética ampliada (J. Dubatti, 2009).

A lo largo de la pieza, si bien se evitan los recursos canónicos del expresionismo (Tossi, 2015: 20-21), prima una visión singular de mundo que responde a la lectura que realiza una figura externa al universo poético de la pieza; en este caso, el autor. Como vimos a través de sus testimonios, la construcción del ámbito en el que los personajes se encuentran se halla deformada por su lectura personal de los hechos históricos, fuertemente crítica y desencantada, especialmente como parte de la generación que debe poner el cuerpo en la guerra para luego ser ignorada o dejada de lado. En este aspecto es indisoluble la construcción que la pieza establece entre procedimientos y semántica, en tanto la objetivación escénica que estructura la pieza modifica el modo en el que se interpreta y viceversa.

Bar Ada refleja algunas de estas nociones en la construcción del espacio y de los personajes, en particular a partir de la caracterización de ambos protagonistas. A lo largo de la pieza una fuerte sensación de extrañeza marca a la obra, ya desde el momento en que vemos a Ada cortar “*un pedazo deforme de carne*” (9). La acción en sí misma no solo refuerza la extrañeza, sino que el hecho de poner una condición particular al pedazo de carne trae una sensación aparejada: una amenaza. Esto se refuerza con la lejanía del bar. Al estar en medio del desierto de la Patagonia, sin apenas algunas referencias más (se trata de un lugar alejado y de paso, en tanto pasan micros por la ruta, pero todo sugiere que *pasan*, no que se detienen).

La sensación de un no-lugar (el desierto) o de un espacio fuera del mundo se replica a su vez en la construcción temporal de la pieza. Por un lado, los personajes sugieren en principio que el tiempo transcurre de forma diferente en el bar. Por otra parte, cuando la acción ya ha avanzado bastante, Titino señala que su reloj y el del bar están congelados, traspasando la sensación interna que Titino percibe al espacio dramático. Finalmente, la pieza propone un tiempo cíclico, en tanto concluye con las mismas acciones que Ada lleva a cabo cuando comienza (recitar una carta y cortar carne). Lo único que cambia (y que sugiere un efectivo paso del tiempo, un reinicio del ciclo) es que ahora la carta está dedicada a otra persona (y la sensación de no saber con certeza cuántas veces ha pasado antes).

Tales recursos se enlazan a su vez con una caracterización contrapuesta entre los dos personajes. Titino es un ex-combatiente que se halla desesperado por afecto, no solo en el sentido de recibir, sino también de dar. Eso lo impulsa a ir a verla a Ada, si bien no ocurre sin dudas. Al ver los comportamientos de Titino y escuchar sus historias, el espectador no puede dejar de sentir

que se trata de alguien que ha tenido mejores tiempos y que la experiencia de la guerra le ha producido un desgaste violento, enorme. Por su parte, Ada opera como contrapunto. Por fuera de la caracterización basada en su gordura, su figura es grotesca, como sugiere el vestuario. A su vez, sus acciones y comentarios nos llevan a pensar también en una figura requerida de afecto, pero que al mismo tiempo se vuelve sospechosa por sus cambios constantes. Si bien en principio ella parece interesada en contener a Titino, ella muestra un desinterés cada vez mayor en la historia del ex-soldado, al punto de admitir que escribió la carta porque una tía le sugirió o que no quiere escuchar sobre la guerra para no deprimirse. Hacia el final de la obra, su actitud muta nuevamente y se vuelve cada vez más agresiva (no es casual entonces el valor que Marcove da a los actores en el programa de mano de la obra).

Sin embargo, y esto es una observación nodal para nuestro análisis, ambos personajes se refuerzan mutuamente, se contraponen pero se complementan. Si Titino ofrece información que permite ubicar la acción en relación a hechos históricos puntuales, la presencia de Ada borra los límites de lo que ocurre en el bar, torna ambigua la acción y multiplica los sentidos posibles que el espectador puede realizar. Esto se produce mediante el cruce de al menos tres procedimientos que tornan indefinible quién (o en todo cada qué cosa) es Ada. Opacidad e infrasciencia devienen de este modo rasgos clave para el estallido de sentido al que apunta Leyes.²⁴¹

En primer lugar, en Ada resuena la deriva del símbolo simbolista (J. Dubatti, 2016). Si bien no constituye un símbolo simbolista en sentido estricto, el desarrollo del personaje remite a su funcionamiento. Ada opera como un símbolo debido a su carácter opaco que requiere una interpretación por parte de un lector / espectador (Oliveras, 2007), pero en este caso funciona de manera autónoma. No se encuentra anclado en un principio racional delineado por una lógica causal intelectualmente dilucidable. Por el contrario, parece responder más bien a una lógica que es propia de la poética y del universo que despliega. En ese juego de fricción entre lo que es y lo que podría ser, se despliega la potencialidad simbólica que Ada carga y que el espectador no puede resolver.

En segundo lugar, al no ser explicitada la lógica de la poética a la que responde este devenir símbolo, Ada refuerza su carácter expresionista, deformado. Como vimos, su presencia genera un efecto de extrañamiento que se retroalimenta con el carácter grotesco del espacio en el que los personajes se encuentran. Las acciones y situaciones que se suceden se redimensionan

241 Como sugiere Sagaseta (1996), “el tratamiento es elusivo y en él, la ferocidad de la guerra produce hechos desbordados que pueden crear terribles monstruos. O bien -la ambigüedad permite muchas lecturas- seres terribles usan, como Madre Coraje, en su propio provecho, las necesidades que originan las situaciones límite” (99).

por al contacto con Ada, y viceversa.²⁴² Lo oscuro y lo *sublime* (Burke, 1997) del desierto se transforma en un territorio donde lo impensable parece transformarse en posible (incluyendo su potencial de amenaza, como se desliza en las múltiples instancias en las que Titino intenta irse del bar).

Finalmente, Ada se constituye como personaje jeroglífico (J. Dubatti, 2009). La pieza construye un marco de infrasciencia que enfatiza el carácter opaco de Ada y decepciona deliberadamente la voluntad del espectador de clausurar el sentido en una única justificación causal y / o racional. Diversas hipótesis se pueden proponer alrededor de ella, pero ninguna es realmente satisfactoria ni para explicar su sentido, ni sus motivaciones: ¿Ada es un monstruo? ¿Es solo una mujer que se aprovecha de la desesperación de los ex combatientes? ¿Es una metáfora de la guerra, de las islas, de la dictadura, de la violencia? ¿Podría ser una alegoría del enemigo interno que devora a sus propios combatientes? Todas estas opciones son posibles, pero ninguna permite penetrar en el misterio.

Para ello es determinante la ambientación naturalista sobre la cual se recorta la extrañeza de ambos personajes. A través de las didascalias, Leyes explicita en el texto dramático un espacio minuciosamente montado, con una construcción meticulosa. Por una parte, enlaza los espacios mostrado y narrado (especialmente desde lo simbólico: lo desértico, abandonado y con una temporalidad espesa). Por otro, de forma simultánea, anuda el universo de la poética al del espectador. En este doble movimiento traza conexiones y fricciones entre el régimen de experiencia cotidiano y la expectación poética. Así, los sucesos que ocurren en el bar se ubican a la vez dentro y fuera para el espectador, despliegan una tensión deliberadamente no resuelta entre la lejanía del desierto, de lo perdido, y las resonancias de lo inmediato, de lo cercano.

Son determinantes también las numerosas y explícitas referencias que Titino introduce en relación a la Guerra de Malvinas, en tanto enriquecen y refuerzan este acercamiento de mundos referenciales. El efecto de extrañeza entonces se potencia porque (casi) todo remite a la vida cotidiana, o mejor aún, *se parece*, pero siempre con la inquietud de que algo se encuentra fuera de su eje, fuera de control. Al igual que ocurre con Titino, con quien el espectador debe sentir cierto grado de empatía, una persistente sensación de inquietud sigue al personaje y crece cada vez más hasta el clímax (literal y metafórico) del final de la pieza.

En este sentido, la poética del teatro del absurdo trae una resonancia de vital importancia para *Bar Ada*, especialmente a través de la infrasciencia. Por un lado, la resonancia de figuras como Griselda Gambaro y Ricardo Monti. Si bien Sagasetta (1996) menciona ambas referencias

242 En este aspecto, *Bar Ada* recuerda a *La nona* (1977) de Roberto Cossa. Ambos personajes que dan título a sus respectivas piezas, comparten un carácter destructor e insaciable, cíclico, imposible de detener. Los dos se sugieren como una mirada deformada del mundo cotidiano, aunque no podamos determinar de qué exactamente.

(98), no las desarrolla. En el caso de la primera, podemos hacer las conexiones a través de su forma de enlazar lo poético con procesos históricos específicos de la historia argentina (como ya vimos en *Del sol naciente*). En el caso del segundo, a causa del trabajo con la imagen y con lo “órfico” como territorio de lo jeroglífico y lo sagrado (como se observa en Graham, 2011: 50-55). Esta doble coordenada marca una lectura que impone cierta distancia de las directrices generales que unos años después toma el Caraja-Jí.

Por otra parte, la poética de amenaza de Harold Pinter (Levy-Daniel, 2002: 111-130) aporta también referencias singulares, en especial al considerar que la obra opera a partir de dejar al espectador asomarse sobre un espacio que no revela todos sus detalles y que establece una relación de amenaza con el ámbito exterior. Esto es claro cuando Ada recibe llamados pero también cuando un hombre (nunca sabremos quién es; solo podemos hacer conjeturas que se trata de otro Soldado, acaso) intenta forzar la puerta del bar.

A partir de estos recursos, Leyes hace una lectura personal de la guerra desde la ambigüedad y la incertidumbre, marcada por la violencia, la sospecha y la inquietud. Titino aparece en este contexto como una figura frágil, sensible, próxima a la víctima pero imponiendo cierta distancia con tal imagen. En este sentido, el espectador siente empatía ante el desamparo que sufre el excombatiente por la sensación de amenaza e inestabilidad que ofrece el mundo. Titino tiene agencia en relación con la guerra (como revela a partir de sus sospechas de manipulación, que no lo detiene de pelear). Es su fragilidad emocional en la posguerra (y no necesariamente de la guerra) la que invita a que el público reconozca la situación presente que atraviesan los soldados.

Una guerra lejana

Bar Ada se monta sobre la tensión que se produce entre un universo referencial definido, fechable, histórico, que reenvía a las coordenadas de la Guerra de Malvinas (concentrado en Titino), y la extrañeza del mundo poético de la obra (que recae principalmente sobre Ada). A partir de la acumulación de elementos poco habituales –acciones como cortar “carne deforme”, la espectral amenaza de los perros, la peculiar llamada telefónica anterior a la llegada de Titino, la intervención de la “voz masculina” que golpea la puerta, la voz que oye Titino, etc.–, el mundo se transforma de manera gradual. Gracias al efecto de progresiva desrealización, lo cotidiano se torna sombrío y siniestro, lo violento se troca en banal y lo banal en violento. Algunos de estos estímulos son:

1. *El enemigo interno*: a lo largo de la pieza, Titino parece encontrarse amenazado por al menos cuatro clases de enemigos “internos”, que lo “vencieron” (21). En primer lugar, los oficiales que lo llevan a la guerra y que lo hacen combatir en unas condiciones completamente desfavorables

(21). En segundo, una sociedad que da la espalda a los soldados luego de los sacrificios que estos han realizado, incluso la propia familia (21, 34-35).²⁴³ En tercer lugar, la amenaza que representan las omisiones del Estado, que dejan al soldado abandonado (38). Finalmente, la carga interna que Titino debe sobrellevar, un enemigo que se ha vuelto interior, que está dentro suyo. Así ocurre por ejemplo con la “voz” que ha escuchado el soldado correntino (22) y que, repentinamente, él también empieza a percibir (41, 44).

2. *La guerra como deporte*: el triunfalismo generalizado ante el anuncio de la recuperación de las islas aparece replicado en una triple lógica que conecta deporte y guerra. En un primer lugar, como manipulación afectiva. La población se entusiasma ante la noticia de la restitución del territorio y comienza a pensar la guerra como si se tratara de un partido de fútbol, ignorando las condiciones del conflicto como proceso y priorizando el resultado (con el posterior éxito colectivo ante el triunfo; responsabilidad individual ante la derrota). En segundo, el uso de los acontecimientos deportivos como modo de distracción de la acción bélica. Una vez que la guerra empieza a decaer, los deportes cobran un mayor espacio, especialmente el fútbol (se seguía jugando el torneo local y se acercaba el Mundial de España 1982). Esto lo notan los soldados, especialmente aquellos que, como en la obra, conseguían acceso a una radio que les permitiera captar no solo lo que pasaba en el continente sino también en Uruguay (34-35). Una última pata combina las dos anteriores y lleva a pensar el deporte como una forma de asimilar la posguerra, pensando una derrota que no tiene consecuencias y que queda en suspenso hasta una eventual revancha. Titino remite efectivamente las primeras dos y, como vimos, Leyes delinea la tercera, que queda como consecuencia de las primeras.

3. *La guerra mediatizada*: Titino señala en la obra dos efectos producidos por la mediatización de la guerra (que, en la mayoría de los casos, respondía a medios intervenidos o amenazados por la Junta Militar). Por un lado, los medios como forma de impulsar la guerra (17-18), creando un marco afectivo que ayudaba a olvidar la guerra como proceso y la imponía como hecho sin mayores consecuencias. Por el otro, como forma de construir la guerra en tiempos donde la circulación de la información era ciertamente más restringida. Así, la guerra es filtrada a través de la lente de la dictadura, que permite orientar la forma en la que se van interpretando los hechos e incluso intentar taparlos o desviarlos (34-35). Esto finalmente produce un impacto un más fuerte al momento de informar la rendición en el continente (Escudero, 1997: 24-25).

4. *La derrota logística*: resuena en este tópico la situación de muchos soldados, que luego de la guerra denuncian que pasaron hambre y experimentaron condiciones artificialmente complicadas

243 He hecho referencia antes a la morbosa (y nunca identificada) historia que circulaba en relación a la madre que rechaza a su hijo que vuelve de la guerra, situación que lleva al suicidio del joven. Véase el apartado dedicado a *Gurka (un frío como el agua, seco)*, presente en este mismo capítulo.

(especialmente a medida que los soldados se alejaban de Puerto Argentino / Stanley, como observa Forti, 2014). Titino observa la falta de comida, no solo durante la guerra, sino especialmente a través de los cambios que experimenta en sus hábitos alimenticios como resultado de la errada logística militar. Esto marca una de las claves señaladas por Botta (2005), que es la construcción una experiencia de la guerra que permite compartir las vivencias de la guerra desde una perspectiva no pedagógica (s/p). Lo que Titino cuenta marca entonces un giro y no solo pone en evidencia las limitaciones logísticas sino también su impacto durante y después de la guerra, acercando los hechos al presente y resaltando la continuidad de los procesos de la guerra en la posguerra.

5. *Las cartas como puentes de la memoria*: la correspondencia juega un rol fundamental durante la guerra y Leyes la incorpora en diferentes perspectivas. Por un lado, sugiere que la relación entre Titino y Ada se articula en principio sobre una de las características “cartas al soldado argentino” (Lorenz, 2014). Estas cartas eran enviadas a los soldados como medio para motivarlos en la batalla. Su característica principal es que apuntaban a ser lo más amplias posibles, con el fin de poder ser recibidas por cualquier soldado. El contenido de las mismas iba desde simples arengas hasta el intercambio de direcciones para poder continuar eventualmente la correspondencia luego de la guerra. Si bien su objetivo era generar un efecto positivo, como señala Gómez Centurión (en Speranza y Cittadini, 2014: 55), en muchas ocasiones traían el efecto contrario, como parece asegurar Leyes. Las cartas traen la contención de Ada al soldado (18), pero también lo invitan a su perdición luego del combate (31). Estas cartas muchas veces iban acompañadas por bufandas de lana (material poco efectivo en el clima malvinense, en especial ante la dificultad de secado en una zona fría y húmeda). En *Bar Ada* portan un nexo, una promesa rota entre los ciudadanos y los soldados, marcan una pérdida, unen y a la vez abisman, clave para el “deber de la memoria”.

6. *El “loco de la guerra”*: A lo largo de *Bar Ada*, Leyes despliega diferentes grados de locura. Por un lado, el caso de Pedro, que “quedó mal, le falla” (22) y no se puede sacar el uniforme de soldado. Por otro lado, Titino diferencia el haber vuelto bien físicamente pero afectado psicológicamente: “Yo cierro los ojos y vuelvo a ver todo, Ada. A mí no me pasó nada. (*Se toca la cabeza.*) Quedó todo acá. Todo torcido. Acá” (38). De este modo, los soldados llevan diversas cargas: desde no poder olvidar / deshacerse del trauma (Titino) hasta no poder sacarse el uniforme (Pedro). Sin embargo, el “correntino” también remite a un cierto grado de locura al lastimarse persiguiendo “una voz”. Por último, la guerra derrama sus efectos sobre la posguerra escapando al campo de batalla, como lo evidencian las madres de Titino y de Julián, con actitudes opuesta. La madre de Titino rechaza a su hijo por no haber cumplido con la tradición familiar, mientras que la de Julián se obsesiona y no puede dejar de reiniciar el ciclo de buscar,

encontrar y perder a su hijo. A partir de estas cinco figuras, el topic del “loco de la guerra” se ramifica en un espectro amplio de matices y de efectos que la guerra marca y *continúa* marcando.

7. *Los soldados perdidos*: vinculado con la idea de la locura aparece la noción de perdición, que despliega múltiples sentidos. Por un lado, hallamos la figura del cuerpo ausente, mediante el relato de la madre de Julián, desesperada por encontrar la tumba de su hijo que “quedó allá” (resonancia de los NN enterrados en Puerto Darwin, pero también de los Desaparecidos de la dictadura). Por otra parte, hallamos el rechazo sufrido por algunos combatientes al momento del retorno (representado por el propio Titino con su madre), que desorienta las coordenadas de la “normalidad” que se pretendía recuperar tras los horrores de la guerra. Finalmente, está el sentido de la errancia, con el soldado (¿o serían los soldados, en plural?) que en su búsqueda de retomar una vida cotidiana imposible opta por buscar soluciones lejanas, en el bar de Ada, espacio de lo salvaje.

8. *La falta de contención en el regreso*: Enlazado con los dos topics previos, Leyes se preocupa de enfatizar la importancia que tiene para los soldados la contención y cómo no se ha cumplido. Nuevamente, es la madre de Titino que opera como figura ejemplar. Sin embargo, las historias que cuenta Titino ya evidencian esas faltas (que proyectan las limitaciones logísticas pasadas en la guerra hacia las carencias “logísticas” del presente). A su vez, como sugiere el relato de la madre de Julián (figura clave, como veremos en un momento), desliza que los personajes vinculados por la guerra han quedado solos, incluso cuando están acompañados. Titino pierde el aprecio de su madre, la madre de Julián a su hijo, Pedro pierde la cordura, y así. Todos los personajes de la pieza (incluida Ada, que pierde a Anita, si su historia es cierta) parecen haber quedado solos de una u otra manera luego de la guerra.

9. *El silencio de los ex combatientes*: Titino comenta hacia el final de la pieza que “hay cosas que nunca me animé a contar” (35). Este eje marca el nudo de los personajes abandonados, especialmente los soldados (conscriptos). El silencio marca una triple herida: no contar con nadie a quien contar lo ocurrido (en tanto se está solo), no contar con nadie que escuche (en tanto no hay oídos atentos) y no poder contar (en tanto no hay gloria posible en los relatos de Titino). Leyes retoma así el silencio (auto)impuesto a los soldados, no solo por las presiones de los militares (como vimos con la firma de un compromiso para no decir nada, Lorenz, 2012) sino también por las presiones sociales y personales. Debido a esta combinación de factores, muchos soldados optan por no contar sus experiencias, ni siquiera a sus familiares más cercanos. En el caso de Bar Ada, ese silencio es parte de la exigencia de la memoria como imposibilidad de olvido (como imposición) pero también como carga que no se puede ir porque no se puede elaborar como duelo. Así aparece la imposibilidad de poder “dejar de pensar” (39) en la guerra y

dejar de escuchar “la voz” (41, 44).²⁴⁴

Las desiertas ciudades del corazón

Como observé, *Bar Ada* se articula sobre una acentuada infrasciencia que, al combinarse con un campo referencial rico y constantemente actualizado que remite de forma directa y explícita a la Guerra de Malvinas, establece una tensión no resulta que anula cualquier intento del espectador de cerrar el sentido de la pieza en forma definitiva. Siempre aparece alguna sospecha, algún matiz, una presencia que desestabiliza toda lectura definitiva y es allí donde Leyes apunta para producir un nuevo acercamiento hacia las problemáticas de la guerra.

Ada reúne en su cuerpo la ambigüedad de la Guerra de Malvinas, sus sentidos múltiples, pero también los excede. El espectador detecta en ella resonancias del deseo, del miedo, de la muerte y del olvido, pero en ningún momento puede concluir exactamente qué simboliza. Por el contrario, su potencia (y su carácter amenazante) radica allí, en el hecho de no poder ser clausurada: ¿Ada es una mujer que le tiende trampas a ex combatientes para devorarlos? ¿Es una bruja? ¿Es una metáfora de la Argentina? ¿Un símbolo de la guerra? ¿De las Malvinas, acaso?

Lo único que parece certero es que comporta, al mismo tiempo, una figura de fascinación y de peligro para Titino, de atracción y de profundo temor (de allí el énfasis de Marcove por este relato de “amor, de locura y de muerte”). El ex combatiente (¿o deberíamos pensar que son muchos? Titino no parece ser el primero, pero ¿es posible asegurarlo realmente?) que va a su encuentro establece entonces una relación entre ambas partes y ratifica que nos encontramos ante una metáfora del deseo. ¿Pero qué puede estar deseando Titino como ex combatiente? Nuevamente, las posibilidades se ramifican y los sentidos se multiplican de acuerdo a lo que los espectadores pueden encontrar entre las paredes del bar.

Una de las hipótesis más sugestivas es que Ada puede ser una representación de las Islas Malvinas. En este sentido, Titino desea acercarse, volver a ellas. Sin embargo, al mismo tiempo, reactiva las sensaciones de una experiencia traumática que apenas ha podido empezar a elaborar. El deseo / amenaza deviene en la im/posibilidad de dejar atrás la experiencia de las islas. No obstante, es la propia Ada quien afirma con desinterés que “el tiempo pasa” (Leyes, 1996: 22) o que no “piense” en lo ocurrido (39). Esto marca una lectura de Ada como cuerpo-trauma. El ambiguo menosprecio que Ada parece dirigir a Titino abre otra hipótesis: Ada es un símbolo de la guerra (ya sea la de Malvinas o cualquier otra). La guerra atrae al soldado y se alimenta de él, pero en el fondo solo lo necesita provisoriamente para reproducir un momento más su existencia y continuar luego absorbiendo más soldados. El espectador puede entrever así una perspectiva antibelicista, casi brechtiana, con Ada como cuerpo-mecanismo de la guerra y de la violencia.

244 Como vimos, se trata de un topic central en *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema.

Por otra parte, es posible pensar que se trata de una metáfora de la Argentina. Nuevamente es posible abrir diferentes ramas. Por un lado, Ada como representante del poder que (en sintonía con la guerra) toma provecho de figuras inocentes y se alimenta de ellas para desecharlas cuando ya no las necesitan. Por otro lado, Ada como la sociedad argentina en aspectos globales (postura sostenida por Botta, 2005). Una sociedad a la que el soldado quiere reincorporarse, pero que le reclama que olvide y que no quiere saber porque, como dice Ada para pasar del tema, “no tengo ganas de deprimirme” (23).

Todas estas lecturas son, en efecto, posibles. Sin embargo, su verdadera importancia radica en su carácter irresoluble. Todas estas hipótesis parecen válidas o, mejor aún, ninguno de estos sentidos parece cerrarse completamente sobre sí mismo, si no que siempre incluyen alguna fricción o punto de fuga que hace pensar al espectador que podrían ser todos estos sentidos a la vez o incluso ninguno. Así, si pensamos que Ada son las islas, resulta llamativo (o quizás no) que Titino le escriba a ella para olvidar la guerra (38). Si pensamos que ella devora a los soldados y que por eso tiene esa complexión física, ¿no podría ser una metáfora diferente? En cualquier caso, siempre queda una misma imagen: un cuerpo que se alimenta del deseo, que consume a aquello que lo busca.

Tal relación cobra un mayor espesor si consideramos que la pieza no tenía en sus orígenes una conexión concreta o directa con Malvinas sino que incluía a un presidiario. La relación entre ambas figuras se vuelve sugestiva, especialmente al considerar una serie de rasgos comunes (aunque con matices determinantes) entre presidiario y ex combatiente: la presencia de crímenes en el pasado (en el segundo caso, tolerados por el marco de la guerra); la exigencia personal de sobreponerse a lo hecho; la idea de dos figuras que se encuentran en los bordes de la sociedad, que pelean (o no) para reincorporarse a una sociedad que les reclama (desde signos diferentes) re-adaptarse. La imagen del presidiario permite priorizar entonces una lectura más abierta, abstracta.

Desde esta perspectiva, es posible asumir que Ada representa un motivo cuyo fin es desplegar las exigencias y los deseos de los soldados (especialmente considerando el cambio de signo que marca la experiencia de los civiles que estuvieron en la guerra). Así, como leímos en el texto de Botta, una de las preocupaciones centrales de la pieza remite al “deber de la memoria” como amenaza. Hallamos ahí una clave de lectura que nos permite saltar y atravesar todas estas lecturas posibles: la obra representa las batallas internas y externas que lleva Titino como ex combatiente. Al mismo tiempo, se pone de perfil la tensa relación que establece entre la sociedad, el poder, la historia y los ex combatientes.

La memoria surge de las exigencias que se imponen en Occidente como resultado de los horrores del siglo XX. La memoria, especialmente a través del testimonio de aquellos que viven

los hechos en carne propia, deviene en evidencia, en material *en potencia* para garantizar la Justicia. Debido a esto, recordar se torna una necesidad pero también una presión social, una obligación impuesta por la exigencia ética que puede sugerir esta noción de Justicia (Traverso, 2007: 67-97). Leyes parece criticar entonces esta actitud en torno a los partícipes de la guerra, todavía sin contención pero empujados a recordar. Esta idea gravita a lo largo de la pieza: Titino sufre el fastidio y las presiones de una sociedad que reclama a los soldados *que recuerden* y *que olviden* cuando es la sociedad argentina la que debería revisar su relación (tanto pasada como presente) con la guerra.

Olvidar no es necesariamente un acto opuesto a la memoria sino que forma su complemento (Ricoeur, 1999), especialmente en relación a la elaboración del duelo. Ada, su bar y el desierto patagónico son el campo de batalla de un dilema: ¿olvidar por el bien personal (la salud mental) o recordar socialmente, por doloroso que sea?²⁴⁵ Tanto olvidar como recordar son actos intensamente afectivos. En este aspecto, Leyes no parece preocuparse tanto por proponer una aporía que permita sobrepasar el problema de fondo sino poner en evidencia que Titino *sigue estando solo* ante este dilema. Titino no es una víctima, en tanto ha logrado subsistir y volver relativamente entero. Sin embargo, ante el dilema, la sociedad y el Estado vuelven a hacer *mutis*, dejan al ex soldado frente a un problema colectivo que muchas veces es asumido como individual.

Como disputa que no puede ser completamente resuelta sin una toma de posición responsable, el dilema trae el eco de lo sublime (capa adicional de ambigüedad y complejidad a la acción dramática). Titino encuentra en Ada una figura que desborda los límites (en todo sentido: literal y metafórico, corporal y conceptual), que atrae y al mismo tiempo representa el peligro de la muerte.²⁴⁶ Allí radica la relación entre placer y displacer (hasta donde sabemos, Ada asesina a Titino luego de mantener relaciones sexuales) que remite a la “pequeña muerte” (Bataille, 1997), con la muerte y el orgasmo como dos caras de un mismo hecho. Lo sublime y la pequeña muerte, ¿hablan del mundo poético o de Malvinas? No es posible decidirlo, pero sugiere que, para Titino, recordar es entonces acercarse a esa experiencia cuyos límites racionales se resaltan pero también se borran.

Al pensar desde lo sublime, la ubicación del bar no es casual. El desierto patagónico remite a un espacio abierto, misterioso y lejano. Titino ha tardado en llegar y el bar no es de fácil acceso. El desierto entonces replica el espacio de inquietud, en tanto no es posible simplemente

245 Esta tensión se presenta análoga a la relación del individuo con los marcos de la memoria, tal como los concibe Maurice Halbwachs (2004). Estas relaciones no siempre son armoniosas y muchas veces pueden ser incluso contradictorias para los individuos.

246 Si consideramos que Titino puede estar atraído por lo sublime, el sentido de la pieza alcanza un mayor grado de ambigüedad, en tanto no podemos medir tales impresiones. A pesar del marco referencial de la Guerra de Malvinas, el misterio y la opacidad son claves para multiplicar el sentido.

volver hacia atrás. Al mismo tiempo, es un territorio salvaje, desolado. Potencia entonces su carácter de peligro en potencia, de lugar de lo desconocido, lo monstruoso (Burke, 1997). Sin embargo, la Patagonia (especialmente en la región costera) y las Islas Malvinas comparten rasgos geográficos y geológicos. Las Malvinas son descritas en numerosas ocasiones como un espacio desértico, solitario, especialmente por la falta de árboles (por ejemplo, Morgan, 2021: 60).

La Patagonia y las islas resuenan entonces como lugar y como no-lugar, como espacio con unas coordenadas dadas pero que al mismo tiempo se abre hacia el misterio. El bar de Ada no solo es un espacio físico específico sino que también es una región fuera del mundo cotidiano, con sus propias reglas y lógica (de allí su dificultad para cerrar sentido). Así lo sugiere el juego de palabras que titula a la pieza, *Bar Ada*, trabajado sobre la homofonía con “varada”. Nuevamente, los sentidos se ramifican (el tiempo está detenido, ¿es el tiempo del soldado? ¿De Ada? ¿Del desierto? ¿Podría la vida de Titino, la que se está deteniendo?), pero el no poder singularizar el estatuto simbólico del espacio vuelve a reclamar un espectador atento. *Bar Ada* es el título en tanto sintetiza los múltiples problemas que se despliegan desde esas coordenadas singulares (por difusas que sean).

Las acciones de la pieza, en apariencia “banales” (como sugiere Leyes) y marcadas por un singular sentido del humor (cercano al grotesco, como lee Durán), revelan la violencia de lo cotidiano y reenvían a las vivencias actuales que *siguen experimentando* los ex combatientes en el día a día. La pieza vuelve a reforzar la tensión entre registros y planos, sugiriendo un territorio lábil, pesadillesco, pero que a su vez se encuentra en conexión directa con la vida cotidiana. El espectador entonces no puede dejar de leer estos materiales que Leyes despliega desde un cruce entre lo poético y lo histórico, entre lo simbólico y lo concreto. Nos encontramos entonces con una pieza que propone una zona de estímulo poético, en tanto su preponderancia potencia los efectos de la memoria como trabajo.

La infrasciencia que se despliega a lo largo de *Bar Ada* reenvía hacia el vacío social producido por la falta de una historia orgánica. El espectador, a la manera de la paradoja de la comunicación de Yuri Lotman (1996), encuentra una mayor posibilidad de acción interpretativa en la ambigüedad que se le presenta. No obstante, dicho movimiento desemboca inevitablemente en el reconocimiento de la imposibilidad de terminar de comprender quién o qué es Ada (y qué pasó *realmente* durante la guerra y la Posguerra, como si tuvieran un único sentido), por lo que el espectador debe inexorablemente construir su propia lectura.

Bar Ada, escrita en un contexto de tensión social y política, aparece así como la posibilidad de movilizar al espectador a activar sus conocimientos, a obligarlo a tener que tomar una posición ante el vacío del desierto urbano. En el texto de Leyes no es posible leer triunfos.

Por el contrario, la infrasciencia y la construcción simbólica opaca de Ada sugieren el poder del teatro para abrir nuevas perspectivas sobre el pasado reciente, para vehicular los trabajos de la memoria.

III. 11. *Casino. Esto es una guerra* (1997, Buenos Aires), de Javier Daulte

Dentro del corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino, *Casino. Esto es una guerra* (1997), de Javier Daulte, constituye una contribución pocas veces considerada pero de gran valor por su singularidad. Escrita en el marco del colectivo Caraja-jí (editada en el volumen *Caraja-jí / La disolución*, 1997), hito de la renovación dramaturgica en los años noventa, la pieza trae una “onírica revisión de los sucesos de Malvinas ‘82” (Daulte, 2004: 217). En sintonía con la periodización histórica que trazo, Daulte se aleja de la lectura memorialista de la guerra (al igual que vimos con *Bar Ada* o veremos con *Museo Miguel Angel Boezzio*) y monta un acercamiento inusitado hacia los hechos históricos, privilegiando la construcción de un universo poético único.

*Casino*²⁴⁷ constituye un nuevo caso que explora la Guerra de Malvinas desde el expresionismo y lo hace a través de una escritura anamórfica del universo poético (ambos recursos ya estaban presentes en *Del sol naciente*, de Gambaro, 1983). Sin embargo, en esta ocasión el uso de dichos elementos es diferente, en tanto el objetivo de Daulte es priorizar lo ficcional como forma de estímulo para la memoria, pero sin optar por una lectura cerrada o pedagogizante. Sin bien la obra no hace referencias concretas a la Guerra de Malvinas, Daulte nunca pierde de vista que su mordaz crítica a la institución militar se nutre de los imaginarios y los marcos simbólicos que circulan durante dicha guerra.

Lo significativo de la pieza es cómo enfatiza una serie de procedimientos que simultáneamente remiten a ciertas tradiciones teatrales de la Argentina (especialmente mediante las figuras de Griselda Gambaro y de Ricardo Monti), pero que también incorpora un tono novedoso para tomar distancia de otros referentes (como Roberto Cossa, Bernardo Carey, entre otros). A su vez, como veremos, la obra explora en profundidad una mirada hasta ahora apenas señalada: las problemáticas del género dentro de las instituciones militares y sus articulaciones normalizadoras, heteronormativas.

Dar batalla a las instituciones: el Caraja-jí

247 En adelante, me referiré a la pieza simplemente como *Casino*.

Casino es escrita en 1997 y se estrena el 12 de enero de 1998 en el Teatro Payró, bajo la dirección de Diego Kogan, con producción de Lino Patalano.²⁴⁸ Nacido en Buenos Aires en 1963 (estaba haciendo la “instrucción” del Servicio Militar Obligatorio cuando estalló la guerra), Daulte es en 1997 un joven dramaturgo de 34 años. En la edición de *Caraja-jí / La disolución*²⁴⁹ elige presentarse biográficamente a través de un listado completo de sus “piezas estrenadas” (desde 1985), sus “publicaciones” y “premios recibidos” (Daulte, 1997: 267-268). Agrega también que “además se desempeña como docente de actuación y dramaturgia y forma parte de la dirección artística del Teatro Payró” (268).

Como sugiere esta breve reseña curricular (y en sentido contrario al tiempo presente), Daulte se piensa en 1997 esencialmente como dramaturgo, todavía no ha llegado aún su etapa de creación como director y / o adaptador por la que es reconocido actualmente. *Casino* pertenece al primer momento de la producción de Daulte, en la que realiza “dramaturgia de autor” o escritura de gabinete. Corresponden a este período las obras que van desde *Por contrato de trabajo* (1982) hasta *Geometría* (1999). Se trata de una etapa de literatura dramática pre-escénica, anterior e independiente del trabajo escénico de dirección (sugiero un modelo de periodización sobre su producción en R. Dubatti, 2015).²⁵⁰

En la secuencia de producción de textos pre-escénicos, *Casino* es antecedida por textos dramáticos como *Por contrato de trabajo* (1982), *Movimiento de partida* (1985), *Muy rápido, muy frágil* (1987), *Óbito* (1989), *Criminal* (1990), *Un asesino al otro lado de la pared* (1991), *La otra* (1994), *Desde la noche llamo* (1994) y *Martha Stutz* (1995).²⁵¹ La poética de *Casino* dialoga con los procedimientos de estos textos anteriores, especialmente con el expresionismo ya practicado en *Desde la noche llamo*.

Casino se escribe y se publica en el marco de las actividades del Caraja-jí, pero ¿qué coordenadas imprime a la pieza el contexto “grupal”? Ante todo, es necesario precisar que esta formación constituye un colectivo atípico. En primer lugar, se trata de un colectivo que no nació de una voluntad orgánica ni sostenida (a la manera de otros grupos del teatro independiente

248 Ficha artístico-técnica: dirección: Diego Kogan; elenco: Marcelo Pozzi (El Niño), Néstor Sánchez (El Capitán), Javier Niklison (Patterson), Pedro Ferraro (Soldado), Claudio Quinteros (Julián), Carlos Kaspar (Escolta 1), Esteban Mihalik (Escolta 2) y Lucas Montana (Jim); música original: Marcelo Moguilevsky; escenografía y vestuario: Oria Puppo; coreografía: Ricky Pashkus; iluminación: Alejandro Le Roux; asistente de dirección: Rubén D'Audía; producción ejecutiva: Santiago Rosso; producción general: Lino Patalano.

249 Las citas de *Casino* corresponden a la edición de *Caraja-jí / La disolución* (Daulte, 1997: 269-335).

250 Justamente es después de la experiencia Caraja-jí, a partir de *Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo* (1998, experiencia realizada con alumnos del taller de actuación sobre *El soplón* de Bertolt Brecht y *El Marinero que perdió la gracia del mar* de Yukio Mishima) y del trabajo escénico con Gabriela Izcovich para *Faros de color* (1999), que Daulte comienza a componer sus obras en el espacio de los ensayos y desde el trabajo con los actores, etapa de “dramaturgia de dirección”, que se consolida con *Gore* (2000), *Demóstenes Estomba* (2002), *El vuelo del dragón* (2002) y sus obras siguientes. Daulte menciona estas piezas como “textos de director” (2007, 353-397).

251 En este período participa en adaptaciones de *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini (1992), y *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare (1997).

argentino) sino que su creación se debe a un acontecimiento fortuito. En segundo lugar, Caraja-jí siempre reivindicó las diferencias estético-ideológicas de cada uno de sus integrantes en su interior. Por último, pese a su intensa actividad, el grupo se disuelve de forma pronta y repentina, aumentando el misterio relativo al colectivo.

Aunque se lo suele llamar “grupo” (tanto por autoadscripción de sus integrantes como por la atribución de este término en el periodismo y en la investigación académica), Caraja-jí tiene las características de un colectivo no-grupal, de suma de individualidades. Como consigna Celia Dosio (2008), sus ocho integrantes iniciales, a saber, Ignacio Apolo, Carmen Arrieta, Javier Daulte, Jorge Leyes, Alejandro Robino, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian y Alejandro Zingman, no se autoconvocaron.²⁵² Habían sido llamados individualmente, en marzo de 1995, para la realización de un taller de dramaturgia en el Teatro Municipal General San Martín, durante la gestión de Juan Carlos Gené, es decir, dentro del circuito de producción oficial.

Bajo la coordinación de Bernardo Carey y Roberto Cossa, cada autor debía realizar un texto, a entregarse en octubre de ese mismo año, “supuestamente afín a la Comedia Juvenil”,²⁵³ en términos de Tantanian (citado por Dosio, 2008: 23). A poco tiempo de iniciado, el taller entró en conflicto. Sobre esta situación original, Daulte comenta:

Había diferencias artísticas, diferencias discursivas, había diferencias con los coordinadores, se planteaban leyes dramáticas con las que nosotros no estábamos de acuerdo y nosotros tendíamos a aplaudir y aceptar el riesgo en materiales que eran muy diferentes entre sí. Empezamos sin darnos cuenta a apoyarnos mucho entre nosotros. Yo me acuerdo que iba al taller y después no nos quedábamos charlando entre nosotros. No es que les hacíamos un frente común. De pronto empecé a sentir la necesidad de llamarnos y decir “qué pensás de todo esto”, y no tener ni los teléfonos [sic] [...] Encontramos en los demás [talleristas] a grandes lectores y no así en los coordinadores. (Citado en Dosio, 2008: 26)

A pesar de las diferencias y fricciones (27), el taller continuó. En junio la dirección del Teatro San Martín solicitó un adelanto de los materiales. Como resultado de la revisión, y debido a la insatisfacción por los borradores, el taller fue disuelto de forma unilateral por el Teatro. Daulte, quien formaba parte de la dirección del Teatro Payró, ofreció el sótano del espacio independiente para juntarse a terminar los materiales, quizás bajo la mirada algún maestro: “Empezamos a pensar en nombres que nos interesaban a todos: Kartun, Monti, Gambaro, Pavlovsky. Nos costó mucho decir: '¿Y si lo hacemos sin coordinación?' Eso era muy osado” (citado en Dosio, 2008: 28).

El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA se comunicó con los talleristas y les propuso concluir y publicar las obras rechazadas. Solo recién en ese momento, hacia fines de

252 En el corpus Caraja-jí publicado en 1996 y 1997, la única pieza que tematiza la Guerra de Malvinas es *Casino*. Sin embargo, otros autores del colectivo también toman la problemática. Tal es el caso de *Bar Ada* (1993), de Jorge Leyes, y de la adaptación teatral de la premiada novela *Las islas* (2011), que Alejandro Tantanian realiza junto a su autor, Carlos Gamerro.

253 Organismo del Teatro San Martín creado en 1992, durante la gestión del director Eduardo Rovner.

1995 y principios de 1996,²⁵⁴ tras aceptar la oferta del Rojas, se creó el nombre Caraja-jí²⁵⁵ con el objetivo de caratular los originales e iniciar el proceso de edición del libro. Según Tantanian, “ese día nació el Caraja-jí. Nace como nombre, como idea, a partir de la posibilidad de publicación. Nosotros no éramos un grupo, no éramos nada. Ocho sujetos que estábamos ahí trabajando en la construcción de su obra” (citado en Dosio, 2008: 34). En 1996 Libros del Rojas publica los cuatro tomos que reunían los ocho textos del taller y la presentación se realiza a través de una performance.²⁵⁶ Cada uno de los volúmenes incluía el “breve manifiesto” del grupo (en realidad un auténtico anti-manifiesto), que dejaba en claro la mirada anti-grupal del colectivo, su autodeterminación por la indeterminación.²⁵⁷

Las repercusiones de la presentación performativa del libro en el Centro Cultural Ricardo Rojas, la circulación de la edición y la actitud confrontativa de los autores causaron revuelo y dieron mayor visibilidad a la “nueva dramaturgia” de Postdictadura.²⁵⁸ Con un integrante menos (Carmen Arrieta se aleja), el colectivo continúa escribiendo y publica en octubre de 1997 *Caraja-jí / La disolución* (editado por Libros del Rojas / Oficina de Publicaciones del CBC).²⁵⁹ Como la publicación anuncia, tras la salida del volumen, el colectivo se disuelve en forma definitiva, con menos de tres años (1995-1997).

Al respecto de este acto de disolución, Dosio asegura que

el Caraja-jí debe parte de su fuerza y efectividad al haberse podido parar en el incómodo e inestable lugar de la disolución: un taller de dramaturgia que al poco de comenzar se discontinúa; una manera de entender la dinámica al interior del grupo; una estrategia para enfrentar las categorizaciones apuradas y también, por qué no, un país que está cambiando sensible y

254 *La virgen del lavadero*, de Alejandro Zingman, incluye su fecha de escritura: “Buenos Aires 1996” (AAVV., *Caraja-jí*, tomo III “Ja”, 1996: 66). Esto sugiere que los originales del libro fueron presentados el mismo año.

255 Arrieta comenta a Dosio sobre el nombre: “Es un juego. Quedó en el imaginario popular, jugar con los significados. Se ha llegado a decir que era una mezcla del primer poeta guaraní y no sé qué más. Pero es Carmen, Alejandro, Rafael, Alejandro, Javier, Alejandro, Jorge e Ignacio. El guión formaba parte del ‘despistemos’” (2008: 33). El acrónimo Caraja-jí responde a la primer inicial del nombre de cada integrante.

256 Obras incluidas: Tomo I “CA”: *REW. (Secuelas de una dulcísima pasión)* de Carmen Arrieta y *Juegos de damas crueles* de Alejandro Tantanian; Tomo II “RA”: *Raspando la cruz* de Rafael Spregelburd y *Crónicas de sangre* de Alejandro Robino; Tomo III “JA”: *Martha Stutz* de Javier Daulte y *La virgen del lavadero* de Alejandro Zingman; Tomo IV “JÍ”: *Ruta 14* de Jorge Leyes y *Bety phones Hugo* de Ignacio Apolo.

257 Reproduzco el “Breve manifiesto Caraja-jí”, cuyas características ratifican el carácter atípico del “grupo” frente a otras formaciones colectivas del teatro independiente: “*Esto no es un manifiesto. / Pero existe una intención grupal indefinida. Más aún: menos. / Por lo tanto, esto sienta ningún precedente. Se trata tampoco de un primer paso. / La finalidad de CARAJA-JI es llenar vacío alguno. Aunque no es un punto. (punto) de llegada.[sic] / Los integrantes de CARAJA-JI: Arrieta, Tantanian, Spregelburd, Robino, Daulte, Zingman, Leyes y Apolo escriben esto*”. (AAVV., 1996: 8; bastardilla y mayúsculas en el original).

En entrevista, Daulte observa que “el primer manifiesto fue muy claro. Queríamos decir que no queríamos decir nada. ¿Qué es lo que no pasaba nunca con el Caraja-jí? No había solemnidad. No nos tomábamos en serio y esto nos parecía importante” (En Dosio, 2008: 34).

258 Véase por ejemplo, la nota de Ernesto Schoo “El nuevo teatro”, publicada el 25 de diciembre de 1996 en el diario *La Nación*. Schoo luego se haría cargo de la dirección del Teatro San Martín a partir de 1997.

259 Obras incluidas: *La historia de llorar por él*, de Ignacio Apolo; *Tenesy*, de Jorge Leyes; *Risas grabadas*, de Alejandro Robino; *La extravagancia*, de Rafael Spregelburd; *Brochette de corazones de pollo*, de Alejandro Zingman; *Un cuento alemán*, de Alejandro Tantanian; *Casino*, de Javier Daulte.

brutalmente. (...) En definitiva, es en la disolución que los Caraja-jí encontraron una forma de ser contemporáneos de sí mismos. (41)

Considero, sin embargo, que el gesto de disolución es en verdad consecuencia de otro más potente en la configuración del colectivo: la doble voluntad de autonomía y de indeterminación.

En sintonía con estas ideas, la experiencia de Daulte como parte del Caraja-jí no reporta un cambio respecto del proyecto creativo que venía desarrollando (como se aprecia tanto en *Martha Stutz* como en *Casino*). No obstante, es indudable que sí realiza un aporte fundamental para afianzar su búsqueda personal, ratificar su voluntad de experimentación y de ruptura con las formas de practicar y concebir la dramaturgia convencionalizadas desde los años sesenta, darle mayor visibilidad en el campo teatral y, por sobre todo, profundizar sus diferencias con sus maestros del teatro independiente, en tanto, en marzo de 1999 se aleja del Teatro Payró (Dosio, 2003: 143). En resumen, el colectivo ayuda a Daulte a orientar su producción posterior hacia nuevas direcciones.²⁶⁰

En una entrevista²⁶¹ que realicé, Daulte (2018) comenta sobre su relación con la Guerra de Malvinas:

Yo estaba bajo bandera cuando estalló la guerra, haciendo la instrucción. Vi a muchos soldados yendo y a muchos volviendo completamente deteriorados. Nosotros estábamos en Patricios, que es la guardia personal del presidente de la República, en ese momento Galtieri. Se suponía que no iríamos hasta que él no fuera. Estábamos todo el tiempo aterrados ante la posibilidad de ir. Pasaron muchos años hasta que me decidí a tomar el tema para la escritura. Yo me había quedado muy enojado con el país. La idea de “Patria” y patriotismo me daban náuseas. Siempre me había quedado grabado el hecho de que gente que se oponía fervientemente a la dictadura estaba a favor de combatir contra los ingleses. A mí todo me olía a filicidio. Tendría muchísimas cosas para contar acerca de Malvinas, todas horrosas. *Casino* nace de esa bronca, donde me propuse ridiculizar a los militares argentinos.

Sin embargo, en una entrevista previa al estreno, Daulte afirma que *Casino* “no es una obra que hable de Malvinas ni de una coyuntura en particular (...) El asunto es el ejército en tanto institución” (s/d, 1997c: 2). Esta afirmación no debe sorprendernos, en tanto sugiere la necesidad de evitar cerrarse sobre la guerra, no hablar de forma directa de ella, especialmente como tema “serio” o “delicado” (idea diametralmente opuesta a la mirada del Caraja-jí). Uno años después, en 2004, cuando remite a *Casino* en el “Postfacio” para la edición del tomo 1 de su *Teatro*, Daulte presenta la clave de lectura que acompaña mi estudio: asegura se trata de “una onírica revisión de los sucesos de Malvinas ‘82” (217).

260 *Casino* es la culminación, en el doble sentido de cima y cierre, de la primera etapa en la producción dramática de Daulte, la de “dramaturgia de autor” pre-escénica. Comprensiblemente la pieza siguiente, *Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo* (1998) –como ya hemos señalado– marca la transición y apertura de una nueva etapa. La escritura pre-escénica de *Geometría* ya puede ser pensada en tensión y discusión con la nueva modalidad de escritura escénica.

261 Entrevista realizada entre el 20 y el 23 de marzo de 2018. La versión completa está disponible en nuestro archivo de investigación.

Existen unos pocos estudios que han remitido a las características singulares de *Casino*, que se reduce a menciones puntuales (Pellettieri, 1998a; Sikora, 2013: 177; Paredes Zurdo, 2017: 198, entre otros) o puramente descriptivas (Dosio, 2003: 139-141; Abraham, 2017: 57-58).²⁶² Una excepción es el texto de Beatriz Trastoy (1998: 59-61), que pese a su brevedad toma a la pieza de Daulte y *Tenesy*, de Jorge Leyes.

En un texto posterior (2006a), Trastoy retoma nuevamente estos ejes y sintetiza que “la parodia satírica –atravesada por el humor negro y la hipérbole– subyace en la falsificación y el simulacro elevados a principio constructivo del texto dramático. Desde esta perspectiva de lectura, se resignifican la conducta de los oficiales, perversos y crueles más allá de lo imaginable” (s/p). De este modo, “los indecodificables gestos que los soldados dibujan en el aire antes de morir, los ilegibles signos escritos con el propio semen, lágrimas de Eros que, secas, se vuelven transparentes, mero brillo, pura superficie sin espesor, son, en cambio, la inquietante y enigmática clave de su lectura” (s/p). Concordamos así con Trastoy, que señala la infrasciencia (verdadero sentido de lo “indecodificable” y síntoma del simulacro) como clave de lectura de la pieza.

En sintonía con esta lectura, Pellettieri (2004: 28-33) remarca el nexo entre la poética de Daulte y el intertexto posmoderno,²⁶³ nutrido de numerosas intertextualidades (“el melodrama, el musical, la comedia negra, el teatro de Pinter, el realismo, el policial, el 'género bélico'”, 28). Nunca se menciona el caso de Malvinas, sino que incluso se sugiere que la obra no posee una “voluntad referencial” (28). Como ocurre en la producción de Pinter, se construye una relación amenazante entre adentro y afuera pero que luego se “disloca y se exagera a través de la caricatura” (28-29).

262 De este listado, Abraham (2017) es el único que hace mención a los hechos históricos de Malvinas. Para este autor, la ambigüedad referencial de la pieza podría remitir a la Guerra de Malvinas como a la política económica de la década de 1990. Así, “los posibles referentes históricos están superpuestos, confundidos, además de encontrarse sometidos a la reglas de un mundo extraño en el que los personajes militares son bastante ridículos y ya no aterrorizan” (57).

263 Al respecto de la noción de teatro de la desintegración, Osvaldo Pellettieri (1998b) observa: “El teatro mostrador de la desintegración, de la incomunicación familiar, del feroz consumismo, la violencia gratuita, la ausencia de amor de la 'convivencia posmoderna' es también intertextual con el contexto social, con el neoconservadurismo menemista que ha roto con las normas de la vida social. Es el emergente de nuestra posmodernidad indigente. La respuesta a todo esto es el simulacro estético perfecto: eclecticismo combinado con antiestética e ilusiones modernas que se observan en los textos y en los metatextos en el sentido de considerarse a sí mismos como radicalmente innovadores. [...] El teatro de la desintegración no está preocupado por recuperar aspectos del teatro moderno. [...] Es por ello que no les preocupa criticar la realidad puesto que para ellos el teatro popular, al igual que el llamado 'teatro culto' sólo es útil para la mezcla. No lo desechan sino que se disuelve en la deconstrucción de estilos, sirve para hacer 'otra cosa' [...] El teatro de la desintegración toma del absurdo lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico. Pero no pretende demostrar nada, cree que el sentido del texto, que es absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador. El personaje sólo 'dice' el discurso, está deconstruido y psicológicamente desintegrado. [...] Todo esto dentro de lo fragmentario de la intriga que contrasta con la ilusión de totalidad de los textos de la neovanguardia y que repercute en la concepción de la puesta en escena” (160). Como veremos, es necesario realizar algunos ajustes para pensar *Casino* en estos términos.

De acuerdo con Pellettieri, “el motor de la acción es el deseo, lo 'sentimental'” (29), afirmación que remite al melodrama y que refuerza las emociones que se buscan en el espectador (30). A través de este juego, el espectador es descolocado y se “enuncian de manera directa y sin inhibiciones aquello que en una corporación 'machista' debe permanecer oculto; el deseo homosexual en estado puro, pero también el amor entre hombres” (31).²⁶⁴ Así, el amor deviene guerra y juego y la guerra se transforma en un juego sentimental, afectivo (32).

Por su parte, el carácter burlesco y ridiculizante que Daulte que señala no puede ser ignorado. En la carpeta de prensa del estreno se incluye el siguiente texto revelador, sin duda redactado a partir de la reflexión del dramaturgo sobre su obra: “*NOTA. Pongamos las cosas en orden: CASINO es una comedia negra, escandalosa y provocativa*” (1997d: 3).²⁶⁵ Es en estas coordenadas que seguiremos nuestra lectura.

La guerra al ejército

Casino se articula en base a tres “*secuencias*” (1997: 297)²⁶⁶ en las que los acontecimientos se caracterizan por su infrasciencia y ambigüedad. Destaquemos algunas de las principales acciones. La situación transcurre en “*un bar*” (273), cerca del campo de batalla, donde funciona improvisadamente un “casino” de oficiales, todos ellos abierta y promiscuamente homosexuales. Afuera se escuchan detonaciones y El Capitán sufre por sus tropas, a la espera de la llegada del enemigo, sin precisiones sobre cuándo lo enfrentarán. De manera “misteriosa” (277) algunos soldados aparecen muertos, sin que quede claro si se suicidan o son asesinados. Según cuentan, los soldados, antes de morir, dibujan un signo con semen “en este inmundo páramo” (277) (imagen donde resuena el “desierto” de las islas, nunca mencionadas de forma explícita). El Capitán sufre además por su amor no correspondido por Julián, un sargento. El Teniente Patterson le ofrece tener relaciones con Soldado, a quien ha entrenado para el servicio sexual. El Capitán manosea a Julián, en claro intertexto visual del dibujo de Tom of Finland²⁶⁷ que ilustra el programa de mano (Dosio, 2003: 142) y la edición anterior al estreno (AAVV, 1997: 269). Ingresa al bar el líder enemigo: Europa, también llamado Jim, quien se lleva al Sargento Julián a un cuarto contiguo. El Capitán los espía. La presencia

264 El director Diego Kogan comenta al respecto en una entrevista para el diario *La Razón*: “En *Casino* no se plantea lo gay sino lo masculino. No hay un desliz de la cultura gay y esto es lo que perturba, porque los personajes son masculinos, peludos y sudorosos. No son los de *La jaula de las locas*, que tranquilizan muchísimo porque están muy enmarcados y son aceptados por simpáticos” (Espinosa, 1998: s/p).

265 Bastardilla y mayúsculas en el original.

266 Una vez más, respeto la bastardilla para señalar las didascalias. En caso contrario, opto por aclararlo.

267 Tom of Finland (nacido Touko Valio Laaksonen, 1920-1991) fue un reconocido dibujante. Su trabajo es fácilmente reconocible debido a su estética decididamente homoerótica, que suele representar de forma muy estilizada y detallada a hombres fornidos, típicamente vestidos en uniformes (marineros, policías) o en cuero (a la manera de motoqueros). En muchas ocasiones se incluyen situaciones de interacción entre estas figuras, enfatizando el carácter provocativo e irreverente de su producción (especialmente a través de la ropa).

impactante de Europa / Jim genera la admiración de todos y hace que el Soldado entrenado por Patterson se desmaye. El Niño, que atiende el bar, asegura: “Va a empeorar. Todo va a empeorar” (297).

En la secuencia segunda, el Capitán y Patterson se visten de gala para las negociaciones con Europa / Jim mientras Julián sigue sin salir del cuarto. El Niño lleva las cuentas adeudadas por cada cliente y juega a las cartas por dinero con los Escoltas de Europa / Jim. Pese a hacer trampa, pierde siempre. Julián sale del cuarto y se declara “prisionero” de guerra (307) para luego anunciar que piensa retirarse del ejército y trabajar para Europa / Jim en la “actividad privada” (309). Se declara una tregua y Europa / Jim propone “una hora de inesperado regocijo” (313). Con sus Escoltas bailan y cantan el “Tema del show de Casino” mientras el bar se transforma “en un local de juegos” (313). Europa / Jim concluye su *show* con un *striptease*. Finalizado su baile, y en un clima completamente orgiástico, se instala una ruleta. Capitán hace una apuesta a Europa / Jim: “todo lo que tengo a un solo número. Si gano, el rescate es mío, te llevás el dinero y Julián es para mí” (317). El Capitán apuesta y gana.

Al iniciar la secuencia última, Europa / Jim y sus Escoltas esperan al Capitán y a Patterson para entregarles un “espadín dorado” (323). Como afirma Capitán, deben “rendirnos honores” porque “somos el ejército vencedor” (322), en tanto “la guerra ya terminó” (324). Mientras Capitán da su discurso, Patterson trae arrastrando a Julián: “¡Lo encontré masturbándose!” (325). Le arrebató un folleto con imágenes de Europa / Jim y acusa: “La traición se lleva en la sangre. Y Julián nació así” (327). Julián afirma ser el verdadero “héroe”, se sienta sobre las rodillas de Europa / Jim y asegura preferir la muerte “antes de que conozcan las marcas que dejó Jim en mi cuerpo” (328). Enfurecido, Patterson ataca a Julián, quien es empujado por Jim a la muerte.²⁶⁸ Julián muere en brazos del Capitán, tras hacer el misterioso signo de los soldados. Patterson revela estar enamorado del Capitán, quien lo rechaza. El Capitán hiere a Patterson y pide a Europa / Jim que sus Escoltas canten. Comienzan a interpretar el “Tema del Show de Casino”, pero el Capitán solicita un réquiem. Los Escoltas cantan “Réquiem del Capitán”. Capitán afirma que “la patria es la estupenda belleza de un soldado de uniforme immaculado que va a la guerra. Y la guerra es belleza que debe morir... ¡Así!” (332) mientras se atraviesa con el espadín. Hace el signo y muere. Patterson intenta imitarlo, pero no recuerda a tiempo cómo se hace el signo y muere. Europa / Jim deja caer una rosa sobre los cuerpos y repite el gesto. El Soldado que se desmayó en la primera secuencia se levanta: “ahora todos han muerto y yo vivo para contar lo que vi” (334). Cuando El Niño comienza a retirar el cadáver de Patterson, el Soldado lo detiene y canta la “Canción de Cuna para el Teniente”. El Niño elogia el canto y eleva su copa de brindis mientras el Soldado sigue cantando. Apagón.

268 Aquí Jim / Europa dice su único parlamento en toda la pieza, curiosamente en alemán: “¡Nein!” (329).

Daulte focaliza sobre la representación del ejército como institución masculina, por fuera de los hechos bélicos en sí. He examinado en otro artículo el modo en que se configura una representación invertida del ejército como institución coercitiva (R. Dubatti, 2018). Así, Daulte satiriza los altos mandos del ejército nacionalista y dictatorial que conciben la Guerra de Malvinas, pero lo hace a través de una nueva objetivación expresionista que establece una distancia.²⁶⁹ Como observé, en las pocas menciones que la pieza ha recibido hasta el momento, *Casino* es típicamente leída en el marco del “teatro de la desintegración”. Sin embargo, al ser indagada desde las matrices del expresionismo, sus rasgos “desintegradores” no solo se hacen presentes sino que ganan mayor espesor.

Casino privilegia un expresionismo objetivo o de mundo. Todos los personajes están afectados por las mismas reglas dentro de un universo poético compartido que se halla atravesado por la subjetividad interna de la obra, en estrecha conexión con la subjetividad del creador, del propio Daulte. El sujeto que sueña esta “onírica revisión”, que hace que los personajes sean “soñados” y no “soñadores” del sueño que habitan, está colocado en las condiciones mismas de producción de la *poiesis* dramática.

En su artículo “Acotación y didascalias: un deslinde para la dramaturgia actual en español” (2009), José Luis García Barrientos observa un elemento atípico en el texto dramático de *Casino*. Se detiene en la primer didascalia del texto: “Un bar. / Detrás de la barra un joven, casi un adolescente, *al que llamaré El Niño*: va de pantalón de combate y torso desnudo; es muy delgado, pecho hundido, más bien feo, medio pelado” (1132; el subrayado es propuesto por García Barrientos). Observa entonces que

el uso de la primera persona no se repite más. Las acotaciones que siguen se atienen a la estricta impersonalidad que las caracteriza. Se trata de un *lapsus*, de un momentáneo desaparecer del dramaturgo (bien genuino por cierto en el caso de Daulte) e irrumpir del escritor, de la marca del autor que lo delata allí donde por definición debe brillar por su ausencia; en definitiva es un *flash* didascálico, paratextual, en el texto de la acotación; y que se neutralizará, no tendrá consecuencia alguna, en la representación (2009: 1132).

269 En su análisis de *Desde la noche llamo*, escribe J. Dubatti (2018) sobre el expresionismo: “En todos los casos, la visión subjetiva se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del ‘común mundo compartido’, es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano. El expresionismo considera que esas concepciones objetivistas son insuficientes para dar cuenta de la experiencia humana, amasada desde el protagonismo del sujeto. Es clave el término ‘expresión’, en el sentido de exteriorización, de movimiento que va del interior al exterior del sujeto. El expresionismo coloca en el centro de su poética la función expresiva del sujeto, ya sea como construcción de un mundo de experiencia propio (diverso del común mundo compartido) o como respuesta interior (y exteriorizada) a los estímulos de la realidad. En este sentido la visión subjetiva del expresionismo sólo es perceptible por el contraste, de diverso grado y calidad, que establece con las coordenadas objetivas. En resumen: no hay expresionismo sin objetivismo, de allí que el expresionismo se piense como reacción y fricción con el realismo objetivista. Justamente, Daulte rescata la tradición vernácula del expresionismo para polemizar con la tradición realista-naturalista-costumbrista. Subjetivismo en tensión con el objetivismo” (10). Resuena así el objetivo compartido dentro del Caraja-jí de desmontar las certezas sobre las cuáles se concebía el teatro argentino tradicional, basado sobre los principios del “realismo reflexivo” (Pellettieri, 1998).

Lo señalado por García Barrientos, más allá de la interpretación como posible *lapsus*, identifica en ese “yo” la presencia concreta, en su mayor parte elidida, de ese *sujeto imaginante* o *soñante* de la “onírica revisión” que genera el mundo expresionista o la nueva objetivación subjetivada.

Así, en esta “onírica revisión” Daulte reelabora las imágenes del ejército como si el espectador estuviese asistiendo a la objetivación escénica de un sueño. Daulte vive la pesadilla de la guerra y la “sueña” en obra. Es el sujeto soñante extradiagético en estricto correlato con la experiencia de mundo del dramaturgo. Esta pesadilla de la guerra pone en evidencia que en la realidad de la vigilia nada es lo que parece ser y felizmente la sustancia del sueño devela la verdadera realidad en la nueva objetivación subjetivada. La pieza construye así un fuerte efecto de exageración y saturación en el que se encarna la mirada crítica del autor (su “bronca” citada), así como el carácter irreal –no costumbrista, onírico- de los hechos (elementos característicos del teatro de la desintegración).

El lector / espectador establece un vínculo referencial con la realidad histórica pero a partir del desvío expresionista que trae aparejado el despliegue de un mundo otro, poético, en principio autónomo, pero que revela su verdadero espesor al dialogar con los hechos concretos que lo inspiran (como observé en relación a la pieza de Gambaro). No se trata de componer un realismo fotográfico, externo y objetivista del ejército de Malvinas y la dictadura sino una realidad extrañada, alterada, inquietante, que cifra un retrato profundo, no costumbrista, que pone en evidencia el dislocamiento. La representación expresionista deviene entonces como una cartografía del impacto de la realidad en la subjetividad.

En la entrevista realizada (marzo 2018), Daulte afirma respecto de su trabajo con el procedimiento como principio constructivo: “No tenía en ese momento tan claro esto del procedimiento. Sin duda convertir a todos los personajes en homosexuales fascinados ante la magnificencia de un enemigo europeo, fue un gran eje”.²⁷⁰ A partir del desenfreno y el homoerotismo, diametralmente opuestos a la imagen conservadora, tradicionalista, de la disciplina y la masculinidad de la institución militar (al menos en su discurso oficial), y combinados con la ambigüedad y la infrasciencia en la causalidad de los acontecimientos (Tossi, 2015: 20), *Casino* toma el expresionismo con el fin de trastocar las coordenadas de mundo cotidiano.

La infrasciencia ocupa un rol determinante en tanto evidencia la ambigua distancia entre ficción y no-ficción, y evita el cierre del sentido de la pieza. Como ya se ha visto, Daulte

270 Véase al respecto su ensayo “Juego y compromiso”, donde define el procedimiento como el sistema matemático de relaciones que puede deducirse de un material (Daulte, 2010). En análisis previos he partido del concepto estructurante del procedimiento como modo de encarar el peculiar modo de trabajo de Daulte. No obstante, respeto el formato de análisis que vengo utilizando, ya que *Casino* no se monta deliberadamente sobre estas nociones teóricas.

perseguía una lectura abierta a ecos, resonancias y tensiones, que revele a la guerra (y la institución militar) como una práctica extraña, desnaturalizada. Así, la infrasciencia marca el simulacro como repetición vaciada de contenido. Si seguimos a Baudrillard (1993), “las cosas siguen funcionando cuando su idea lleva mucho tiempo desaparecida. Siguen funcionando con una indiferencia total hacia su propio contenido. Y la paradoja consiste en que funcionan mucho mejor” (12). Es necesario entonces preguntarse por los sentidos detrás de ese vacío.

Sin embargo, Daulte también coloca en el centro de la representación datos reales, pero que aparecen desplazados: si de todos los espacios posibles del teatro de operaciones la acción se ubica en “un bar” (273) devenido en casino de oficiales, es por conexión con el imaginario social que identifica con el alcoholismo al presidente *de facto* Leopoldo Fortunato Galtieri. Se trata de un efecto de irrealidad que, sin embargo, reelabora y reenvía a los datos reales, pasible de ser leído de forma autónoma pero que se enriquece “por la convergencia de lo diverso y lo contradictorio, que permite la coincidencia de lo externo y lo interno, de lo real y lo simbólico, con amplia fluidez entre sus límites” (Tossi, 2015: 22).

Otro componente destinado a producir efecto de extrañamiento e irrealidad es la inclusión del show musical durante la tregua, así como las canciones posteriores. En este caso encontramos recursos del teatro musical pero especialmente, de acuerdo con Ubersfeld (2002), de metateatro (el espectáculo teatral dentro del espectáculo teatral), que introduce la “construcción sobre el escenario de un conjunto de signos que dicen: 'estamos en el teatro'” (106). Las canciones introducen una distancia y una sensación de irrealidad, pero también de juego, que tematiza la idea de un mundo desbordado por los aspectos sentimentales del melodrama, especialmente vinculados con el deseo, el amor y lo afectivo (Pellettieri, 2004).

Todos estos recursos, amalgamados, contribuyen al mundo específico de lo onírico: los militares se transforman en *performers* de un *burlesque queer*, con *stripper* incluido. En una dirección solidaria con el teatralismo se presenta el vasto arsenal cómico de esta “comedia negra”.

De jerarquías y placeres

¿Cuáles son los topics que Daulte encarna en las principales acciones destacadas de este “sueño”? En este caso hallamos una serie de resonancias potentes desde las características compartidas entre la guerra en los términos paródicos que articula Daulte y los acontecimientos de la Guerra de Malvinas.

1. *La guerra como inversión de valores*: a lo largo de la pieza, es recurrente un fuerte énfasis en los valores trastocados de la guerra. Si en el caso de Malvinas (como vimos en casos previos) este topic suele recaer sobre el robo de comida y la obligación de matar como medios necesarios

para sobrevivir al combate, la pieza de Daulte propone una lectura análoga pero centrada en la masculinidad. La guerra de *Casino* (cuyo título no es azaroso) es juego, una inversión de la “seriedad” del conflicto bélico. Al mismo tiempo, reenvía a la sexualidad de los personajes, que se comportan a la inversa de lo que la institución militar afirma como sus valores (típicamente interpretados como normalizadores). Este cruce echa una mirada crítica sobre la guerra y desnaturaliza sus reglas, que devienen códigos que se enuncian para el exterior pero que puertas adentro operan de forma radicalmente opuesta.

2. *El ejército como institución esotérica*: a lo largo de la pieza (y con una fuerte resonancia del topic previo) la institución militar (y en especial el Ejército) aparece como un territorio con códigos y funcionamientos internos, secretos, que solo se vuelven familiares para aquellos que han vivido esas experiencias de grupo. En este aspecto resuenan las experiencias de la guerra pero también de la “colimba” (íntimamente vinculadas, pero con la segunda ocupando un espectro notoriamente más largo), especialmente a través de costumbres y rituales de iniciación. No es casual entonces que los soldados que Daulte trae a escena compartan el gesto que realizan antes de morir (incluido Europa / Jim). Se refuerza desde este ángulo la idea de un adentro y afuera de la institución militar, marcado por una violencia interna, compartida al punto de ser convencionalizada.

3. *La traición y el enemigo interno*: El giro dramático fundamental que dispara las tensiones “sentimentales” (Pellettieri, 2004: 29) en *Casino* ocurre sobre el cambio de bando que realiza Julián, en principio torturado pero finalmente convertido a la causa de Europa / Jim. Es posible hallar en este vuelco un eco de la experiencia de numerosos oficiales del Ejército Argentino que terminan aceptando rápidamente la rendición (siendo el caso más conocido el de Alfredo Astiz en las Islas Georgias). Esto trae a su vez la idea de cómo en la posguerra un considerable número de civiles optan por aceptar que la derrota en la guerra era conveniente. Por otra parte, esta conveniencia se replica para Europa / Jim, que a su vez traiciona a Julián. A riesgo de sobreinterpretar, es posible asociar esta traición con la postura británica de posguerra, tal como la lee Cangiano (2019).

4. *La fascinación por el enemigo externo*: este topic sin duda aporta una de las lecturas más originales a la pieza. Antes de la llegada de Europa / Jim, los oficiales esperan con ansiedad y preocupación. Sin embargo, en cuanto Europa / Jim ingresa a escena, todos quedan fascinados por su presencia. A su vez, ningún personaje se opone realmente a su figura (refuerzo de la infrasciencia: ¿por qué es el enemigo realmente? ¿Qué motiva en verdad que haya una guerra?), sino que tiene una carga casi positiva para ellos. En relación a Malvinas, este personajes resulta especialmente sugestivo en tanto, como propone Rozitchner (2015) Argentina va a la guerra contra un enemigo que es un referente histórico a nivel económico y cultural, no solo del pasado

sino al momento de combatir (en este sentido, el gesto de los soldados agonizantes también sugiere un nexo posible).

5. *La espera incierta*: al igual que ocurre en la Guerra de Malvinas, los personajes de *Casino* esperan al enemigo con ansiedad y temor. Según sus palabras, Patterson, El Capitán y los demás parecen estar en posición defensiva, intentando tomar provecho territorial del “páramo” al que llegaron antes que el enemigo (277), condiciones análogas a las planificadas para la guerra (Balza, 2014). Al mismo tiempo, llegan noticias y rumores desde afuera del improvisado casino de oficiales que hablan de una situación poco esperanzadora para el éxito de la empresa militar.

6. *La autodestrucción*: a lo largo de la pieza, Daulte incluye numerosos momentos donde los protagonistas exploran diversas prácticas de autolesión, siendo el suicidio final de El Capitán el símbolo cúlmine. En estos actos resuena la violencia de la guerra pero también la presencia de prácticas cuyo signo es invertido. Si durante la guerra se conservan testimonios de autolesiones cuyo objetivo era poder volver al continente (Kon, 1982), en este caso aparecen transformadas en acciones que remiten al goce y al sadismo / masoquismo de los personajes. Tal desvío refuerza una vez más la inversión de los valores de la guerra y la extrañeza. Al mismo tiempo, resuenan con las prácticas iniciáticas características de esta clase de grupos esotéricos.

7. *La guerra como relato / simulacro*: en un universo poético donde el espectador no puede comprender las motivaciones profundas de los personajes, la guerra (y especialmente la victoria) pone en especial evidencia su carácter de simulacro, de constructo vaciado de sentido. Mientras que la Guerra de Malvinas es articulada sobre la base de un relato maniqueo que apunta a reforzar un nosotros contra ellos, evidencia de un relato dominante (Halperín, 2018), *Casino* no permite en ningún momento tener certeza de qué se pelea o por qué. Daulte ataca así la idea de relato como forma precisa y fácilmente delimitable entre dos bandos para resaltar el hecho de que narrar o mostrar una guerra incluye tópicos convencionales, esperados, que en este caso se evidencian a partir de su ausencia o su desborde. Si los ganadores son siempre los que escriben la historia, en este caso, ¿qué se ganó? ¿Qué se puede contar sobre esta guerra?

8. *El sadismo de los superiores*: como atentamente aprecia Pellettieri (2004), el sistema de personajes de la pieza se organiza en “dominadores” y “dominados” (30). En el despliegue de relaciones que el espectador halla, se produce toda clase de situaciones organizadas en base a la verticalidad y la asimetría del rango jerárquico. Sin embargo, los abusos e incluso las torturas que se producen tanto en la colimba (antes y después de la guerra) como en el Teatro de Operaciones de Malvinas se resignifican para construir una relación naturalizada, aceptada, entre “sádicos” y “masoquistas” (si intervenimos los términos de Pellettieri).

9. *La guerra como espacio predominantemente masculino*: a partir de los topics previamente descritos, Daulte concibe al Ejército (con la guerra como su momento de máxima expresión)

como ámbito de disputa simbólica sobre lo masculino. Así, no solo no hay mujeres a la vista sino que las relaciones militares se basan exclusivamente en vínculos regidos por la asimetría entre superiores y subordinados, que trazan un entramado complejo de lazos donde sexualidad y masculinidad están siempre en juego (en un doble sentido, tanto lúdico como de disputa). A su vez, el homoerotismo se realiza como una parte concreta de las relaciones intra-militares, exageradas y caricaturizadas para mayor impacto escénico, pero reales, constantes en el día a día de la institución. Así es posible interpretar las palabras citadas de Diego Kogan: la clave de la pieza es cómo esas relaciones masculinas, profundamente conscientes de la sexualidad tácita que rige las relaciones, estructuran el mundo militar (e incluso lo desbordan).

Los hombres de la guerra

Los valores nacionalistas y los horrores de la guerra / dictadura, encarnados en las estructuras jerárquicas del ejército, imponen para Daulte un dato objetivo de la realidad argentina que, atravesado por el proceso de subjetivación expresionista del artista, se transforman en una nueva objetividad subjetivada. De allí la “onírica revisión”: la nueva objetividad es resultado de su procesamiento por el tamiz de la subjetividad (ya ha trabajado en *Desde la noche llamo*, 1994). *Casino* dialoga así con una de las tendencias dramáticas más potentes de la dramaturgia argentina, con referentes como Roberto Arlt, Griselda Gambaro y Ricardo Monti. Esto evidencia que el Caraja-jí no rompe con las tradiciones sino con algunas (aquellas más cercanas al realismo y al naturalismo),

Como el subtítulo lo indica (“Esto es una guerra”), *Casino* formula desde el desvío expresionista una aproximación a la comprensión de la Guerra de Malvinas mediante el uso de imágenes que resuenan. Los topics producen entonces un efecto de anamorfosis (Lascault, 1990: 92): las siniestras formas que parecen arbitrarias en *Casino* portan una imagen no deformada, reversible y recuperable al momento en que un cilindro espejado se ubica en la posición indicada. Si bien los conocimientos previos sobre el hecho histórico no son excluyentes para que el lector / espectador pueda acompañar el texto, abren conexiones con coordenadas diversas: dictadura / nacionalismo / militarismo / Guerra de Malvinas.

El subtítulo introduce a su vez un carácter afirmativo, espectacular y ejemplar a las críticas / juego sobre el conflicto bélico. A través del deíctico “esto”, la guerra que se muestra deviene en una guerra efectiva, concreta. La escena se autoafirma como un campo de batalla, como una zona de disputa entre fuerzas, que tematiza las tensiones que ya he descrito sobre masculinidades. Al mismo tiempo, el deíctico no solo marca una aseveración de que se trata de una guerra, sino como ejemplo: esto *sí* es una guerra, a diferencia de otras posibles. Por último, esa afirmación sugiere que esta guerra sí puede ser divertida, llamativa o excéntrica, sugiriendo

un corrimiento de otras guerras más “solemnes”.

Por otra parte, para potenciar el efecto de extrañamiento, los militares de *Casino* vacían el acto bélico de su dimensión colectiva y le atribuyen una individual, ligada al placer personal. Así, los personajes no recurren a los argumentos con que la Junta Militar y los medios de comunicación trataron de caracterizar a la Guerra de Malvinas, donde preponderaban la patria y el anticolonialismo (Guber, 2001). Esto acentúa aún más el carácter crítico de la pieza, en tanto los valores del goce, aceptables para los personajes ficticiales, son inaceptables para los soldados reales. En este sentido, cualquiera su relación referencial con la guerra, los protagonistas tienen un comportamiento ajeno a los comportamientos institucionales del Ejército.

Una de las lecturas más inquietantes de la pieza es que el sadismo solo es posible con el masoquismo. Dicho de otro modo, los abusos solo son posibles si se los naturaliza como parte de unos códigos comunes. Así ocurre con Patterson y el Soldado. Patterson dice a El Capitán: “Una mamada aunque sea. Después me lo va a agradecer. Al principio raspaba un poco con los dientes; pero ahora, desde que le hice extraer los del maxilar superior, lo suyo es auténtica succión” (279-280). El Soldado interviene: “Es cierto. Finalmente aprendí a utilizar exclusivamente la parte posterior de la cavidad bucal” (280). De forma mordaz, El Soldado repite y sostiene la concepción del Teniente.

El humor permite entonces imponer una capa adicional de distancia que construya una mirada crítica y que permita pensar una hipótesis detrás de los ejércitos que combaten en *Casino*: ¿Qué pasaría si la guerra se combatiera no con las reglas externas del ejército (las institucionales) sino con las internas (las concretas de la práctica, llenas de experiencias que institucionalmente no son aceptadas en un nivel discursivo)? Esto produce una inversión en los soldados que trae una mirada sobre las problemáticas de género y lleva al espectador a pensar sobre las relaciones que se establecen sobre lo masculino. La guerra es combatida por hombres, ¿qué pasa cuando esos valores institucionales enfatizan los opuestos a los concretos? La institución deviene mentirosa, preocupada únicamente por su propia imagen.

En el artículo “La risa es el mejor antídoto contra la posverdad”, el escritor Andrés Barba (2018) se pregunta respecto de la representación cómica del horror bélico:

Las Torres Gemelas es un caso que me interesó mucho desde el principio porque a los yanquis podemos reprocharles muchas cosas pero hay que otorgarles que muy pocos países han sabido defender su derecho a la risa como la sociedad norteamericana. ¿Podría hacerse en la Argentina una comedia sobre una guerra tan traumática como la de las Malvinas tal y como los norteamericanos han hecho cientos de comedias sobre su traumático Vietnam? Es difícil creerlo. (s/d)

Casino responde que sí es posible: Daulte encuentra en la poética expresionista el recurso de

mediación “onírica” para transformar al ejército responsable de la Guerra de Malvinas en una “comedia negra”. Es consciente de su voluntad de “ridiculizar” (como señala en la entrevista citada) y reivindica así la tradición satírico-farsesca del teatro independiente en la Argentina.

Como afirma Barba en este mismo artículo, la risa sirve para tantear límites, por eso en la carpeta de prensa de *Casino* se apunta que se trata de una comedia “escandalosa y provocativa”, que se coloca voluntaria y programáticamente en el delicado borde entre lo que se puede y no se puede decir, entre aquello de lo que la gente puede y no puede reírse. A través de las representaciones teatrales, la poética expresionista permite la cultura de la risa al transformar en pesadilla subjetiva la experiencia histórica objetiva. Así, la risa se convierte, en manos de Daulte, en una poderosa herramienta de crítica y conocimiento de la realidad.

III. 12. *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998, Buenos Aires), de Federico León

En fuerte sintonía con los dos casos previos que he desplegado y desarrollado, propongo ahora explorar una modalidad diferente que también remite a la construcción de un universo poético relativamente autónomo. Si *Bar Ada* exploraba la Guerra de Malvinas desde la inquietante figura jeroglífico de Ada y *Casino* lo hacía desde la resignificación “onírica” de la experiencia de su autor, en el caso de *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), de Federico León, encontramos una nueva variante de opacidad que construye una lectura crítica no solo de los hechos históricos sino también de la situación del presente al momento de producirse la concretización del espectáculo.

Museo Miguel Ángel Boezzio, espectáculo producido dentro del proyecto Museos de Vivi Tellas, al momento de concluir mi investigación tiene el mérito de ser el primer espectáculo en poner en escena a un verdadero ex soldado. Si en todos los textos anteriores veíamos cómo se recuperaban las experiencias y se las introducía en escena pero a través de una mediación, en este trabajo de León finalmente hallamos una labor articulada en torno al convivio directo con un ex piloto. Esta presencia, si bien pareciera anticipar que se trata de un espectáculo más realista que los anteriores, establece una lectura desde el museo, la autoficción y el convivio, elementos que instauran un desafío irresoluble para el espectador: examinar los límites (y por tanto la construcción) de los relatos bélicos.

Me interesa detenerme entonces en cómo León y Boezzio construyen un dispositivo que desmonta la relación liminal entre teatro y museo, entre ficción y biografía, entre las labores del actor y del director, con el fin de construir una lectura anti-épica (en el sentido que Vitullo explora en su tesis, 2012) que examine las operaciones y los alcances de la memoria. Su

objetivo, al igual que las dos piezas anteriores, revela una poética de inquietud, de estímulo poético, ambiguo, plurívoco, que efectivamente impulsa la rememoración como trabajo, como desafío, como proceso siempre en desarrollo, pero lo hace desde las opacidades que habilita la tensión entre ficción y no-ficción.

Transteatralización, teatro y museo

*Museo Miguel Ángel Boezzio*²⁷¹ se estrena el 5 de diciembre de 1998 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La obra es creada con motivo de la tercera edición de Museos y realiza únicamente dos funciones, el 5 y el 6 de diciembre. Como su nombre lo indica, el espectáculo es indisociable del ciclo en el cual se gesta.

Proyecto Museos era un ciclo cuyo objetivo era estimular, cruzar y problematizar las relaciones entre el museo como ámbito de lo estático o lo muerto (en tanto los objetos allí dispuestos son extraídos de su contexto original) y el teatro como espacio vivo (Tellas, 2001). Surge como propuesta del Centro de Experimentación Teatral (CET) del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, fundado en 1990. El proyecto era coordinado por Vivi Tellas (1955) y realiza, entre 1995 y 2000, un total de cinco ediciones que reúnen quince espectáculos. El ciclo proponía a diferentes directores teatrales que visitaran un museo argentino considerado “no artístico” para luego crear una obra inspirada en las dinámicas, relatos y / o procedimientos que hallaban en esos lugares. En el catálogo publicado en 2001 por Libros del Rojas se incluye la siguiente presentación:

Museos tiene tres intenciones: mirar la ciudad de otro modo, relacionar el teatro con una escenografía histórica y reflexionar sobre las decisiones políticas que promueven ciertas formas de exhibición. / El proyecto consiste en elegir tres museos no artísticos de la ciudad de Buenos Aires y asignarle cada uno a un director de teatro, que lo convierte en un objeto de investigación. / El proyecto en dos etapas. La primera es un workshop en el que el director y un grupo de actores trabajan con la institución museo como si fuera un texto teatral. La segunda es una puesta en escena de los resultados de la investigación. (Tellas, 2001: s/p)

Más adelante, Tellas agrega:

Después de poner en marcha el proyecto Museos empezaron las preguntas. Son las preguntas que aparecen inevitablemente cuando, para investigar sobre el teatro, intención central del CeT, se enfrenta al teatro con otra cosa: otra textura, otra materia, algo extranjero al teatro. / En la mezcla museo/teatro sospecho que hay algo en común: una transversal, no una simetría. Algo que hace que esa semejanza sea inquietante y siniestra: la desaparición del tiempo real. / A medida que los directores avanzan en sus investigaciones, se los ve cada vez más apasionados y llenos de ideas. ¿Qué hay en los museos que enciende de esa manera la curiosidad y la imaginación teatral de los artistas?, me pregunto. / Quizá cada director ve la posibilidad de dar una nueva vida, una segunda

271 Ficha artístico-técnica: Actor: Miguel Ángel Boezzio. Diseño de luces: Alejandro Le Roux. Diseño de sonido: Nicolás Varchausky. Fotografía: Guillermo Arengo. Asistencia de dirección: Jimena Anganuzzi. Dirección: Federico León. *Museo Miguel Ángel Boezzio* es acompañada en dicha edición por *M.O.R.S.E.* de Eva Halac (realizado sobre el Museo de Telecomunicaciones) e *Instalación Teatral: Tafí Viejo* de Cristian Drut (sobre el Museo Nacional Ferroviario).

oportunidad, a esos objetos condenados a la quietud, a ser recordados. También la posibilidad de intervenir, de pasar de un estado inofensivo a un estado amenazante. Aunque sea teatro. (s/p)

Así, el diálogo entre espacios se multiplicaba también entre los artistas. Observa la investigadora Brenda Werth (2013a): “Antes de desarrollar el proyecto, los directores visitaron los museos para inspirarse y, luego, se reunieron en un taller con los demás directores para hacer una sesión de *brainstorming* sobre la creación de las obras” (790). Finalmente, estas piezas se estrenaban en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires.²⁷²

Sobre la convocatoria y el disparador del espectáculo, Federico León comenta en el texto introductorio incluido en *Registros. Teatro reunido y otros textos* (2005):

Realicé una investigación sobre el Museo Nacional Aeronáutico, haciendo foco en una sección dedicada a la aviación durante la guerra de Malvinas. La totalidad de los objetos exhibidos, así como de los testimonios escritos, mostraban un triunfo argentino (aeronáuticamente hablando) expuesto a través de un recorte de información que privilegiaba las “proezas” aisladas.²⁷³ Pero al ubicar este sector del museo en el contexto general de la guerra, todas estas hazañas evidenciaban derrotas: derrotas exhibidas como si fuesen trofeos. (64)

Esto motiva a León a colaborar con Miguel Ángel Boezzio (1958), ex piloto de Malvinas que, luego de la guerra, permanece once años internado en el Hospital José Tiburcio Borda, de neuropsiquiatría. El objetivo era trabajar

bajo la forma de una conferencia. Boezzio utilizaba como material de exposición su propio pasado; con un procedimiento similar al empleado en el Museo, otorgaba una excesiva valoración a pequeños acontecimientos de su vida que en su lógica adquirirían una importancia exagerada. (64)

Continuando con la lógica expositiva del museo,

al final se iluminaban las paredes del teatro y podían verse pegados todos los diplomas, documentos, fotografías que Miguel había exhibido. Al mismo tiempo, se oía una conversación entre Miguel y yo, una grabación-registro de los ensayos, que daba cuenta de cómo habíamos construido el espectáculo. (64-65)

Finalmente León pone la mirada sobre la labor del espectador como constructor de sentido y

272 Si bien *Museo Miguel Ángel Boezzio* los antecede, presenta muchos de los ejes, procedimientos e intereses desplegados en propuestas posteriores de Tellas como el *Ciclo Biodrama: Sobre la vida de las personas* (dedicado a indagar sobre las vivencias cotidianas de personas “comunes”, realizado entre 2002 y 2008, del que se desprenden su propuesta del biodrama, que continúa desarrollando) y *Archivos* (abocado a la problemática de cómo se construyen memorias desde la acumulación de materiales heterogéneos). Esto confiere de cierta continuidad a las indagaciones de Tellas y las abre a diferentes perspectivas y modalidades, no sólo para indagar lo real en relación al arte y a la vida cotidiana sino también para explorar las tensiones entre ficción y no-ficción.

273 Esta común interpretación de los hechos de la guerra responde a que cada fuerza lleva a cabo sus respectivos balances sobre el desenvolvimiento que tuvo en las islas, que luego se va a ver alterado por la mirada de la posguerra, que lo va a simplificar. En ese marco, la Fuerza Aérea queda bien posicionada –incluso pese a la derrota– debido a que sus pilotos superan las limitaciones técnicas y logran un papel destacado, reconocido incluso por los enemigos (Wooward, 1992; Morgan, 2021, entre otros). Lo opuesto pasa con el Ejército, que queda especialmente expuesto por las duras condiciones que experimentaron sus tropas. De modo similar, la Armada queda en un balance principalmente negativo ya que, luego del hundimiento del ARA General Belgrano, sus unidades de mar se repliegan a causa de la inferioridad técnica frente al enemigo (aunque sí intervienen sus tropas aéreas y sus batallones de infantería, como el BIM-5). Por tal motivo, autores como Kasanzew (2019) realizan múltiples críticas a esta fuerza. Sobre el desempeño de los aviadores de la guerra existe una bibliografía, que incluye trabajos diversos como Andrada (1985), Guber (2016), Caraballo (2017).

observa que

lo que planteaba *Museo Miguel Ángel Boezzio* era qué lugar ocupaba el espectador. Si se reía de Miguel por la excesiva valoración que él le daba a acontecimientos aparentemente insignificantes, sumamente importantes bajo su mirada (diplomas, fotografías, notas, poemas, etc.). O si respetaba en silencio y ese respeto era solemne. / Por otro lado cuestionaba los límites y tensiones entre realidad y ficción; lo que puede o no puede ser ficcionalizado. (65)

De este modo, León delinea una hipótesis que va a acompañar su obra: la exposición de un museo donde se produce una relación ambigua entre triunfo y derrota, tensión no resuelta que reclama examinar cómo se interpretan los hechos (y los afectos) de la guerra. El museo sería proyectado sobre el cuerpo de Miguel Ángel Boezzio, ex aviador de Malvinas, que León conoce a través de Norman Briski. Según jura el director, en su primer encuentro con Boezzio surge el procedimiento básico de la pieza, ya que el exsoldado afirma “el Museo soy yo” (citado en Werth 2013b: 92).

En este sentido, la perspectiva explorada en *Museo Miguel Ángel Boezzio* se alinea con las investigaciones previas de León, que afirma en la presentación de *Registros* (2005):

Me interesa que las obras encuentren su forma de manera orgánica, por esta razón los procesos son largos y nada puede preverse, todo tiene que ser susceptible de ser modificado, todo tiene que pasar por el filtro de la comprobación, por lo que se verifica entre los actores y el director durante el proceso de ensayos. Así como cuando ensayo avanzo sin saber cuál es el destino final, cuando termina una función el espectador no captura de manera racional lo que vio. La recepción funciona de la misma manera que la formación de un actor y el proceso de una obra, por acumulación, y en cualquier momento cae una ficha, algo decanta de manera desordenada, caóticamente, intuitivamente, sensorialmente. (3)

Como veremos en un momento, la pieza de León ofrece *dentro* de su propia presentación numerosas las claves que explican diversos recursos y procedimientos vinculados con la génesis del espectáculo. En efecto, durante la entrevista de la secuencia tercera, Boezzio y León comparten una entrevista extensa donde discuten diversas ideas vinculadas a la historia y la memoria. Debido a su importancia dentro de la construcción de la pieza, las transcribo en el siguiente apartado, pero resultarán cruciales para comprender el acto creativo al que se lanza León.

Un museo del yo

El texto dramático que publicado en *Registros* (2005) se construye como texto post-escénico. Priorizo dicho material como fuente. No obstante, con el fin de comprender de manera más precisa las tensiones inmanentes entre texto y escena, complemento dicho guión con la filmación de la función llevada a cabo el 6 de diciembre.²⁷⁴ Para la descripción y análisis de las acciones escénicas opto en esta ocasión por una división en tres secuencias, diferenciadas en el

274 Agradezco a Federico León por poner a mi disposición tan valioso material.

uso y combinación de procedimientos: 1) conferencia; 2) la representación teatral; y 3) la exposición. Procedo a desarrollar de forma sintética cada una.

Primer secuencia – Conferencia: El Museo de Boezzio inicia ya desde el ingreso del público. Una extraña figura era la encargada de dar sala y entregar los programas de mano al público. Como se observa en el guión, los programas afirmaban: “Usted está participando de una memoria viva. De la mano de su protagonista. Leída y afirmada por él mismo” (30). Una vez acomodada la audiencia, el hombre cerraba la puerta y pasaba a ocupar el escenario. Quien había dado sala resultaba ser el propio Miguel Ángel Boezzio. Como marca el texto dramático, la interacción con el público en esta primera secuencia se produce como una “conferencia” (70).²⁷⁵ Así, Boezzio daba la bienvenida “al Museo Miguel Ángel Boezzio” (70) y pasaba inmediatamente a explicar que no tenía su traje de piloto, ya que “procedí a quemarlo, por eso no lo tengo hoy acá, porque me trae recuerdos con esquirlas” (70-71). Acto seguido, pasaba a hacer gala de sus logros:

¿Ustedes tienen diplomas? No. Bueno, yo sí. Esa es la diferencia entre ustedes y yo. Que yo puedo tener un diploma y estar matriculado y a ustedes les falta la matrícula, y yo con mi matrícula hago lo que quiero. No es para ofender a nadie pero vamos a decir las cosas como son. Las trascendencias no llegan solas. (71)

Luego de cambiarse y describir su vestimenta, se sienta en un escritorio dispuesto sobre el escenario con diversos documentos. Boezzio lee su currículum. Enumera oficios y muestra diplomas de toda clase: desde un certificado de mecanografía en la Universidad Nacional de la Boca o su estancia como ayudante de cocina en la panadería “Chichilo” hasta su actual trabajo como bombero auxiliar (72). Muestra una primera foto, de Florencia, una ex novia. Boezzio comenta:

Ella tomó un arma y se pegó un tiro. Por causas de fuerza mayor mandaron un ataúd a mi casa diciendo que era el mío pero no era yo, mientras que yo estaba operado en Uruguay por la expansión de una granada que me fracturó parte de las piernas y un brazo, por lo cual tengo dos piernas biónicas, un brazo y un ojo biónico. (72)

Guarda la foto de Florencia y lee un extenso poema (no transcrito en el texto dramático).²⁷⁶ Boezzio aclara que el poema es de su autoría, “hecho el 24 del tres del noventa y uno” (72). Lee luego un listado donde busca su nombre.²⁷⁷ El ex combatiente señala: “¿Ven que estoy acá? Acá también figuro” (72). Luego retoma los certificados y se detiene, esta vez, en uno sobre manejo de productos químicos. Inmediatamente muestra fotos con “*autoridades del Hospital*

275 Reservo la bastardilla para las didascalias. Respeto a su vez las citas a Boezzio tal como se consignan en el texto dramático.

276 En la filmación de la función del 6 de diciembre, el poema está dedicado a una mujer que aparece en los sueños de Boezzio. La composición describe el anhelo de la voz y la mirada de esta figura femenina (nunca explícita si se trata de Florencia o no), al tiempo que narra la insalvable distancia que evita que puedan encontrarse.

277 En el texto dramático no se encuentra indicado, pero se trata de un listado de autoridades del cuerpo de bomberos de La Boca.

Neuropsiquiátrico Borda” y luego “*más fotos*” (77).²⁷⁸ El expositor anticipa que luego se van a presentar las transparencias a los costados de la sala y procede a un “*interviút (Como le dice Miguel al intervalo)*” [sic] (77). Durante el mismo, Boezzio fuma un cigarrillo y se pasea por el escenario. Una vez concluido, se recorre una nueva serie de documentos, con especial atención en un certificado de “*playero de estación de servicio*” que “*me llevó un total de 125 horas. (Lee.)* Dice así: ‘Por la presente certifico que el señor Miguel Ángel Boezzio ha participado en calidad de alumno de playa de 125 horas’ (77). También muestra nuevas fotos, algunas con bomberos y otras con mujeres y comenta la “*invitación especial*” al estreno de un film titulado *Desventuras de una joven médica*.²⁷⁹ Boezzio lee hasta encontrar su nombre y luego acota: “¿*Vieron que aparezco acá también?*” (78). Continúa con algunos certificados adicionales, que incluye su asistencia a las Jornadas de Salud Mental. Boezzio muestra también diplomas vinculados al deporte, donde se destaca un certificado de un torneo de fútbol organizado en el Hospital Borda. Finalmente, el ex piloto saca la foto de su ex novia Florencia y la pega en el fondo del escenario.

Segunda secuencia – Teatro: La luz del escenario baja y se vuelve más convencionalmente teatral. La luz que iluminaba al público se retira. Como el texto indica, se pasa a “*teatro. Representación frente a la foto de la novia suicidada*” (78). Boezzio improvisa un poema, donde describe la distancia y el desconcierto ante la ausencia de su ex novia Florencia. El ex piloto comenta los elementos que están en la foto.²⁸⁰

Tercera secuencia – Exposición: Una vez concluido el poema, Boezzio retoma el diálogo directo con el público:

Bueno, esto ha sido *Museo Miguel Ángel Boezzio*. Gracias por aceptarme en este país. ¿Cuál es la verdad? ¿Qué es mentira? A partir de lo que yo demostré. Porque ustedes tienen parte de mi culpa. A mi derecha y a mi izquierda de mi cuerpo están las transparencias, todo lo que mostré y demostré, en las paredes del teatro para que certifiquen. (83)

El texto dramático indica el “*final*” de la pieza (83). Sin embargo, inmediatamente marca: “*Cinta Off Boezzio, mientras el público observa los diplomas y las fotos pegadas en las paredes del teatro. (Conversaciones entre Boezzio y yo grabadas durante todo el proceso de ensayos. La gente debería irse escuchando la conversación)*” (3). El ex combatiente se retira de escena y las luces de la sala se encienden para iluminar las paredes laterales, que reproducen las fotos y los

278 El salto en la numeración de las páginas responde a la peculiar estructura del guión, que incluye numerosas fotografías.

279 Hasta el momento no hemos hallado referencias a la película mencionada. Como detalle interesante, en la lista de nombres que lee incluye a Miguel Ángel Materazzi, quien crea en 1968 la técnica del Psicocine (técnica dedicada a la exploración de las patologías a través del cine y la actuación). Es posible que el film citado sea uno de los numerosos trabajos de Psicocine que Materazzi ha realizado.

280 Su interpretación, de acuerdo a la grabación que pudimos ver, era ampulosa y exagerada, haciendo manifiesta la voluntad de mostrar una presencia escénica diferente a la de la secuencia previa. A su vez, como veremos, se trata de un no-actor, motivo por el cuál es posible que quisiera subrayarse dicho aspecto, como se sugiere en la secuencia tercera.

documentos que Boezzio exhibió a lo largo de la obra. Si bien se sugiere que la obra ha concluido, el público no es desalojado sino que es libre de escuchar la entrevista grabada y / o acercarse a las transparencias. El diálogo entre León y el ex combatiente no se encuentra transcrito en el guión / texto dramático por lo que reproducimos a continuación algunos de los diálogos. La conversación inicia con una explicación de Boezzio:

Hay cosas que no [se pueden explicar]. Hay cosas que son privadas que son ya muy minuciosas. Casi como que, te digo me intimidan en una transferencia, pero no te digo me intimidan a nivel propio. Como si estuviera diciendo mi real verdad. Las digo pero no con la suficiente transparencia como para que se den cuenta. Ellos mismos tienen que sacar las conclusiones, no yo. (...) La conclusión se la tiro al público. El público es el que responde. El que le busca la vuelta, el que le busca la punta, en qué fallé. A mí la crítica me parece fabulosa. *Ojo, lo que no tiene crítica, no sirve.* (Énfasis mío.)

Continúa luego analizando cómo deberían producirse las reacciones del público y pasan a comentarse diferentes tópicos. Así describe su situación en Hospital Borda:

En eso yo fui partícipe de alguna manera. Por eso fue el motivo por el cual yo me trasladé, es decir, me trasladaron por una falta de personalidad propia de mis facultades mentales. Me tuvieron que transferir al Hospital Borda. ¿Cómo llegué ahí? Bueno, porque yo tenía muchas memorias con esquirlas de Malvinas. Y a raíz de eso fui a parar al Hospital Borda, en el cual estuve once años. Y bueno, más otro tanto que ya salí de alta, ya recuperado, con una recuperación no total. (...) Porque a uno siempre le quedan pequeñas secuelas.

Luego de comentar sus heridas en la guerra, Boezzio se niega a describir su actuación en las islas como piloto. Opta en su lugar por hacer referencia sobre el carácter *vivo* del Museo:

Las cosas vivas tienen un cierto significado, una cierta postura, que la gente no puede asimilar o no lo quiere resolver, de alguna manera. Creo que a la gente hay que atraerla, no ahuyentarla. Cuanto más público es y más escuchan estas vivencias de unipersonal (por unipersonal me refiero de una persona sola) frente a un micrófono (...) que se va a ir con una respuesta de un vínculo que ellos buscaron, de alguna manera. Ellos buscaron un cierto respaldo, una cierta jerarquía que no la van a poder lograr. Y ahora tienen la posibilidad de lograr algo que ellos soñaron o vieron, que a través de una página, de un folleto, de ver las cosas de otra manera. No es una cosa, un catálogo, no es una cosa escrita ni dibujada, sino [que] es personaje vivo, de carne y hueso y escuchado por la gente, de alguna manera, y que la gente tenga también sus respuestas hacia mí, hacia mi persona, hacia lo que soy y a lo que puedo llegar a ser.

Luego de unos veinticinco minutos de conversación, Boezzio vuelve a salir a escena, agradece y ahora sí despide al público que se ha quedado en la sala.

La estructura del espectáculo ya delinea una de las claves de lectura de *Museo Miguel Angel Boezzio*: la transteatralización, reflejada en una tensión liminal no resuelta entre teatro y no-teatro (que a su vez se replica en el recurso de la autoficción, como veremos). Según Jorge Dubatti (2019), “llamamos transteatralización a la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad –fenómeno extendido a todo el orden social– a través del control y empleo de estrategias teatrales pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales” (24). En vista de esto, debemos hacernos la pregunta liminal básica: “¿es esto teatro?” (J. Dubatti

(2017: 22). En otras palabras, ¿es *Museo Miguel Angel Boezzio* teatro? Sin duda, pero en diálogo íntimo con otras dinámicas de la teatralidad, especialmente aquellas que dispone el museo.

En la entrada “Museos”, incluida en *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011),²⁸¹ María Negroni ofrece la siguiente definición:

Del latín: *museum*, lugar dedicado a las Musas. Vivienda de quien fue, para mantener un diálogo con quien todavía (o ya) no está. Espacio-enclave donde se guarda una historia sin tiempo (ni vida): uno entra allí para perderse o, mejor dicho, para hacer pervivir a la ausencia. Por definición voraz, el museo nace de la colección privada que, a su vez, nace del botín de guerra (Plinio: *Naturalis Historia*). [...] En cuanto al museo actual –hijo de la Revolución Francesa, que lo pensó como institución educativa, pública y gratuita–, ofrece sus propios enigmas. [...] Cada vez es más difícil, por otro lado, distinguirlo de los *shopping malls*. Como sucede con los aeropuertos o las ferias internacionales (de cualquier tipo), la idea principal es fomentar el consumo, el paseo, el entretenimiento, sin dejar de garantizar, eso sí, una experiencia *safe*. La nostalgia de los reinos perdidos y el gusto por los trivia transforma al museo en mausoleo, en *amusement*.

Si bien esta entrada de diccionario tiene por objetivo un ejercicio lúdico, literario, los términos que Negroni elige perfilan una serie de pautas sugestivas para poner en palabras las ideas con las que León dialoga, discute e incluso transgrede.²⁸²

De este modo, *Museo Miguel Angel Boezzio* toma como punto de partida la experiencia del Museo Nacional Aeronáutico, pero trastoca la idea del museo como espacio escindido del tiempo (idea crítica que, como vimos, también percibe Tellas, 2001). León retoma la espacialidad de ese tiempo otro del museo y la vuelca sobre un espacio teatral, sobre un cuerpo presente, vivo, que carga sus propias marcas, sus propias heridas de historia.

El cuerpo de Boezzio, como exsoldado real, es un botín de guerra en tanto es un cuerpo arrebatado a la muerte, experiencia máxima de la guerra. Boezzio está vivo en un triple aspecto: ha sobrevivido; no puede ser sustraído de su tiempo; y es un cuerpo presente. En este gesto, el carácter educativo del museo deviene en un modo político de observar los hechos históricos. Así, León y Boezzio remueven cualquier vestigio de *amusement* o entretenimiento *safe* y señalan el carácter conservador del museo como territorio de lo muerto, de lo estático, de lo unívoco y de lo ausente.

El carácter expositivo del museo recibe entonces una nueva dinámica a través del cuerpo teatral. Este cambio de dinámicas que aparece gracias a la transteatralización posiciona la mirada sobre las estrategias que comparten (o no) museo y teatro. Así se revela que ambos despliegan estrategias narrativas (o “dramaturgias públicas”, como convenientemente sugiere Bennett, 1995:

281 Agradezco a la profesora Adriana Amante por la valiosa referencia.

282 Existen diversas modalidades de museo, sin embargo, privilegio en este trabajo la concepción originada en Francia hacia finales de la década 1940, cuyo eje organizativo es la línea narrativa. Opto por priorizar este ángulo debido a que es la mirada que circula tanto en los testimonios de Tellas (2001) como de León (2005). Remito a Eidelman y Roustan (2013) para un panorama más amplio de este modelo y sus alcances.

60) que organizan la mirada como acto político, compartido.²⁸³ Eidelman y Roustan (2013) sugieren que “la visita [al museo] lleva la marca de las interacciones sociales” (41), ya que

es una experiencia social [...], es decir que da sentido y unidad a prácticas dominadas por un principio de heterogeneidad. Los horizontes de expectativas de los visitantes y las posturas que adoptan durante la visita muestran que, en el museo, la identidad de los individuos está constantemente puesta a prueba por la reflexividad. (41).

Esta idea de una construcción marcada por reglas sociales es indispensable para entender también de qué forma *Museo Miguel Angel Boezzio* propone un espectador activo, atento tanto racional como afectivamente. Museo y teatro comparten también en este gesto una comunicación por ausencia (Araque Osorio, 2018), pero con signos diferentes, en tanto el teatro incluye el convivio, marcado por el propio Boezzio.

Definido como *museo*, el espectáculo problematiza el carácter pedagógico típicamente atribuido a las “propiedades educativas” (Jacobi y Denise, 2013: 139) del ámbito museístico. Teatro y museo comparten la articulación de una *storyline* o línea narrativa (Eidelman y Roustan, 2013: 23) que unifica el trayecto, que anuda en una misma trama coherente todos aquellos elementos heterogéneos expuestos (cabe recordar las citas de León), que hila una causalidad lógica más o menos consciente pero siempre presente. Como resultado, el espectáculo genera una expectativa que luego cuestiona y pone en suspenso: el museo como ámbito que comunica al espectador de forma unívoca la experiencia que despliega / reconstruye.

En sintonía con esto, *Museo Miguel Ángel Boezzio* apela a la acción directa sobre el espectador. Diseña un dispositivo de estímulo donde el público es movilizado a producir nuevas reflexiones sobre aquello que se presenta. En este sentido, la historia de Boezzio opera como punto de partida para cuestionar los gestos de teatralidad –en sentido antropológico– que se construyen socialmente. A su vez, en consonancia con Hayden White (1992, 2010), se coloca la mirada sobre la tensión entre ficción y no ficción, especialmente a través de las fricciones que se producen entre las diferentes formas de relato.

A pesar de las tensiones entre las diferentes secuencias, la pieza mantiene a lo largo de su duración una base de monólogo.²⁸⁴ Beatriz Trastoy afirma que

el monólogo no debe ser confundido con el soliloquio, ya que mientras el primero es el discurso que un personaje hace a otro u otros, admitiendo, inclusive, breves réplicas de parte de su receptor o receptores ficcionales, el soliloquio no supone existencia de ningún interlocutor. (56)

283 A este carácter narrativo que comparten museo y teatro es posible agregar, siguiendo a Beatriz Trastoy (2006b), “el placer de la exhibición y la contemplación; [el objetivo de] atesorar la memoria y el pasado; el deseo de democratizar el acceso a los bienes culturales; la voluntad de educar y entretener con métodos no tradicionales” (5).

284 Incluso en la instancia de entrevista de la tercer secuencia Boezzio es quien detenta la palabra, con réplicas breves de León. Hacia el final del material grabado, León comienza a solicitar datos y detalles más precisos, entablando una estructura más dialógica. A pesar de esto, las respuestas del ex combatiente desarticulan esta reciprocidad, ya que elige qué contestar y de qué manera.

A su vez, como observa Laura Fobbio (2009), “el monólogo obstaculiza cualquier posibilidad del lector / espectador para invisibilizarse; el personajes lo está mirando, le habla, cada gesto que hace lo tiene en cuenta” (18). La dinámica escénica que propone el monólogo permite una relación de inmediatez con el espectador, especialmente acentuada durante la primer secuencia, pero también presente –y puesta en tensión por oposición– en las siguientes dos.

Manteniendo estas características fundamentales del monólogo, el empleo de las diversas instancias de conferencia, teatro y exposición acentúa los desplazamientos entre diferentes estrategias y expectativas de recepción. Pasar de una expectación pasiva / intelectual –la conferencia, con el auditorio iluminado– a una pasiva / emotiva –el teatro, con el público a oscuras– para finalmente disponer una expectación activa / abierta basada en la participación –la exposición–, pone en evidencia el carácter convencional de cada una.

Simultáneamente, la tríada conferencia – teatro – exposición apela a producir tensiones no resueltas entre un dispositivo de mostración ordenado de manera lógica y un material que trastoca el cumplimiento de las reglas y expectativas habituales que exige cada una. De la misma manera que el museo diseña una lógica (consciente o inconsciente) que trata de justificar el acopio,²⁸⁵ todo testimonio de vida (habitualmente) deviene significativo por la relevancia de su contenido, así como por la potencia de su organización, que exige una consistente cohesión.

Sin embargo, la pieza de León no habilita una síntesis satisfactoria. El carácter *auto-biográfico* suele portar la promesa (implícita) de poner al espectador *dentro del mundo* del expositor, vivenciar sus experiencias (efecto que crece al hablar de la guerra, donde lo cotidiano se trastoca). Así, Boezio parece tomar de forma literal el sentido de lo *bio-gráfico* y privilegia situaciones cotidianas, fundamentalmente posteriores a la guerra (y a su internación), en principio insignificantes ante el marco extraordinario de la guerra. Así, el valor y el “estar ahí” del testimonio ponen en tela de juicio dicho testimonio (Ricoeur, 2013: 210-214): se trata de un ex piloto que no presenta medallas, fotos del campo de batalla ni *memorabilia* de la guerra; por el contrario, habla con grandilocuencia de sus logros cotidianos lejos del combate.

Las dudas se agolpan entonces: ¿Boezio es realmente un veterano de guerra? ¿Los documentos que ofrece producen un sentido claro de eso? ¿Podría tratarse más bien de un interno del Hopsital Borda que asume haber estado en Malvinas? ¿O habiendo estado en Malvinas, su situación actual de desequilibrio no nos permite comprobar qué es testimonio y qué pura invención? Debido a que se trata de una figura que el espectador no puede terminar de dilucidar en sus motivaciones, el dispositivo de exposición no sólo se evidencia como insuficiente para

285 Señala Trastoy: “todo museo muestra los objetos conservados de manera permanente y, si bien, a veces en apariencia no se verifica ninguna relación sintáctica o semántica entre ellos, el hecho mismo de estar vinculados espacialmente hace que tales objetos devengan *colección*” (2006b: 3; énfasis en el original).

llenar esos huecos sino que demuestra que habitualmente poseen un uso dramático (en el sentido de ordenar las acciones pero también de organizar los afectos; idea clave para León), narrativo.

Una vez más, la pieza se vuelca hacia el ángulo voluntario o espectral, como Boezio explicita en la secuencia tercera. Si los documentos no hablan de manera transparente y el expositor no aporta el sentido faltante, es la audiencia quien debe tomar decisiones, incluso cuando no puede anclarlas sobre un terreno firme. La distancia crítica que produce reconocer diferentes modos de aproximarse a un mismo hecho –como ocurre con la conferencia, el teatro y la exposición– se proyecta hacia el campo semántico, íntimamente conectado.

Se construye de esta manera una poética de la inquietud: el teatro como una zona de estímulo que no deja de desplazarse y que no permite al espectador quedarse quieto, incluso cuando está sentado en la oscuridad de la sala. Esta heterogeneidad de impresiones y movimientos que se producen en el espectador propone una obra *abierta* (Eco, 1984: 63-92), productora de interpretaciones y recorridos *plurívocos* que oponen resistencia a la clausura de sentido.²⁸⁶

Como se desprende de la transteatralización, tanto el museo como el museo-Boezio narran *su* historia particular. No obstante, esa transparencia es aparente, en tanto el acto de narrar responde a convenciones naturalizadas, “lógicas” (Mancuso, 2010). La autoficción irrumpe entonces como forma ambigua de contar y como medio para socavar la construcción museificada de lo narrado. Así, como museo (y especialmente como museo bélico) Boezio promete hablar de la épica de la guerra, pero en realidad establece una anti-épica. Esta distancia del Gran Relato (Escudero, 1997) no responde al gesto de parodiar o no tomarse en serio a sí mismo (en términos de Vitullo, 2012: 41) sino que reenvía a la metadiscursividad de un relato que (se auto)cuestiona y, al mismo tiempo, ofrece una mirada empática y afectiva sobre los actores de la guerra.²⁸⁷

Al transportar al teatro las problemáticas de la autoficción, Mauricio Tossi (2013) halla en el actor un lugar donde se anudan todos los elementos necesarios para replicar esa relación de tensión entre autor y personaje. Así, sobre la base de la multiestabilidad perceptiva enunciada por Erika Fischer-Lichte (2011)²⁸⁸ señala que

286 Nuevamente, la entrevista grabada entre León y Boezio presenta las claves del rol de espectador y las introduce dentro del espectáculo. Las ideas expresadas por Boezio indudablemente son orgánicas con el pensamiento de León afirmado en la presentación de *Registros* (2005: 3) que he citado más arriba.

287 El término “autoficción” surge en 1977, cuando Serge Doubrovsky lo emplea para referirse a su novela *Fils* [Hijos]. Desde entonces, el concepto ha experimentado una variedad de transformaciones, no siempre cohesivas. Sin embargo, estos usos se basan, como aprecia Ana Casas (2012), en que “las críticas deconstruccionistas y psicoanalíticas han debilitado la creencia en el principio de identidad del *yo* como origen de verdad para el discurso autobiográfico” (15; énfasis en el original), por lo que “desde esta óptica, la autoficción cuestionaría la práctica ‘ingenua’ de la autobiografía, al advertir que la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción” (16). La autoficción en la literatura apunta entonces a la deconstrucción del discurso autobiográfico al operar una relación deliberadamente ambigua entre autor y personaje.

288 Al respecto de este término, Fischer-Lichte (2011) comenta que “[...] la exhibición de la singular e individual corporalidad de cada uno de los actores / performadores [sic] crea una situación de multiestabilidad

la focalización, desfocalización y refocalización sobre el yo del actor en escena —ya sea por su inescrutable *Physis* o por su biografía dramatizada, entre otros recursos autorreferenciales posibles— provoca la multiestabilidad perceptiva y, a partir de esta pendular experiencia estética estimulada por los tres relatos (cuerpo, trabajo y poesía), se generan las bases o estructuras necesarias para la gestación de una praxis autoficcional en el teatro. (67)

Tossi continúa y, a partir de un trabajo de Doubrovsky (2012; publicado originalmente en 1988), remarca cuatro procedimientos fundamentales que prefiguran el hecho dramático en la actualidad: a) la prescripción del “carácter” del personaje en términos aristotélicos, ya no determinado por la voluntad dramática de un autor sino abierto a indagar sobre lo “marginal” (a saber, tanto lo actoral, como la deconstrucción del personaje, como otros caracteres que se corren de la lectura de Aristóteles); b) la deliberada confusión o ambigüedad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; c) el yo-actoral agujereado en la escena, producto de la multiestabilidad perceptiva, que también implica “agujerear el principio mimético de la escena” (69); y d) la perlaboración del actor, gesto que exhibe la construcción del personaje a través de un conjunto de elementos heterogéneos. Estos cuatro recursos se hacen presentes en la pieza de León.

Como ocurre con los museos articulados en una *storyline*, el espectador debe dejarse guiar por la línea narrativa. Sin embargo, en *Museo Miguel Angel Boezzio* el público no puede establecer patrones que permitan medir la relación entre la experiencia relatada y la “totalidad artística” (Arfuch, 2010: 47): no es posible confirmar lo que Boezzio narra, solo confiar en los documentos. Pero estos marcan un corrimiento. Los certificados que Boezzio elige son cotidianos, excesivamente mundanos para un relato de guerra. El énfasis exagerado que da a estos hechos “pequeños” (como trabajar en Chichilo o participar en filmes de psicocine) desplaza a los “importantes” (la guerra, el suicidio de su novia por un error burocrático) y potencian la ambigüedad. En este sentido, León y Boezzio piensan desde los márgenes: un ex piloto narra en primera persona su (pos)guerra, evadiendo casi todo atisbo de heroísmo y desarrollando un relato que impone al espectador la pregunta acerca de qué y cómo se debe esperar (y narrar) una guerra.

Así, el espectador no puede saber dónde empieza la experiencia de Boezzio y dónde la ficcionalización de su relato, dónde surge la escritura actoral propia de Boezzio (que a su vez es una “no escritura”, en tanto Boezzio es un “no actor”) y dónde la de León como director. Esto se vuelve especialmente sugestivo cuando León explica que Boezzio usaba en las funciones un

perceptiva del tipo de la que conocemos desde hace tiempo por multiestabilidad perspectivística: la reversión de figura y fondo (rostro o jarrón) y la ambigüedad del significado (cabeza de liebre o pico de pato, rostro o figura en abrigo de piel). En ese proceso no queda claro qué causa realmente cada uno de los saltos de la percepción. Qué ocurre cuando un espectador percibe y experimenta un determinado movimiento del actor en su específica energía, intensidad, forma, dirección y *tempo*” (181-182).

receptor en el oído. Este objeto permitía a León dar indicaciones escénicas y dramáticas (entendidas como ordenamiento de la acción y no necesariamente como la articulación de un mundo ficcional) que asistían a Boezio y evitaban que olvidara secciones o no desarrollara ciertos pasajes. Como se puede apreciar en el guión presente en *Registros* (2005: 67-83), la función se componía sobre una suerte de improvisación a través de ciertos tópicos ordenados previamente.

Simultáneamente, al tornarse ambiguo el relato para el espectador, la mirada gira hacia el museo como dispositivo mimético. El museo (especialmente a través del rol más activo del espectador tanto en la conferencia de la primera secuencia como en la exposición de la tercera) pone en abismo una vez más el problema acerca de cómo se organiza desde una óptica narrativa la exposición, cómo se enlazan los elementos heterogéneos que se tratan de presentar de forma cohesiva, efecto acentuado por la liminalidad y la transteatralización de las secuencias: hay teatralidad en la conferencia, hay exposición en el teatro, hay narración en el museo. Una vez más, el espectador ve deliberadamente defraudada la posibilidad de determinar *una* lógica causal que guíe *natural y linealmente* la narración.

Por último, como propone Tossi (2013), la autoficción teatral, como acto performativo, perlabora el relato “yoico” del actor en escena y, desde una “valoración biográfica” (71), hace estallar “la museificación del sí mismo” (expresión de Robin, 2002: 50-51). De este modo, se señala la articulación de un relato construido desde lo fragmentario pero enlazado por una línea narrativa que nunca se logra clausurar o congelar. Allí radica la fuerza de posicionar a un ex piloto como museo: su cuerpo es su propia colección de heridas y no responden a una línea narrativa sino a una experiencia imposible de transferir de forma plena o transparente. El cuerpo vivo socava el tiempo muerto del museo y desplaza su mirada hacia cómo se producen la memoria y la identidad, hacia cómo interpreta el espectador los hechos históricos como procesos, como elaboración.

Debido a todo esto, considero que la autoficción ofrece una herramienta pertinente para conectar la pieza, más precisa que la noción de lo autobiográfico o “semi-autobiográfico” (Werth, 2013b).²⁸⁹ Lo autoficcional instala lo biográfico, pero también una sombra de duda, de ficción y de deconstrucción. Así, las preguntas se agolpan: habiendo estado unos diez años en el Hospital Psiquiátrico José Tiburcio Borda, ¿es posible que sea un “loco de la guerra”? ¿Podría tratarse de un simple loco? Por otra parte, ¿produce sentido lo que narra Boezio al exagerar en el valor de sus documentos? Si la obra socava los sedimentos de la experiencia del ex piloto,

289 En su valioso trabajo, Werth emplea ambos términos. Sin embargo, sugiere la noción de “semi-autobiográfico” para incorporar al análisis de lo expuesto por Boezio las indicaciones de León a través del receptor que llevaba en el oído.

¿cómo debería producirse sentido? Aún más, ¿es posible producir sentido sobre los hechos históricos?²⁹⁰

La guerra que retorna

A diferencia de *Bar Ada* o *Casino*, el espectáculo de León propone una lectura con referencialidad clara, directa, en tanto responde (hipotéticamente) a las experiencias concretas de Boezzio como ex piloto. Estos contenidos luego se tensan al ponerse en relación con un dispositivo escénico complejo, convivial, que responde a la presunta transparencia de las referencias con opacidades que socavan cualquier lectura cerrada o definitiva. De este modo, los topics a los que recurre son escuetos, puntuales, pero se entran de forma metódica y contundente, al punto de devenir determinantes a la hora de construir una lectura dramática de los afectos y las sensibilidades de la (pos)guerra (que, como se verá, luego se despliegan hacia otros hechos histórico).

1. *El “loco de la guerra”*: a lo largo de la primera secuencia, Boezzio hace numerosas referencias a su relación con el Hospital Borda, institución neuropsiquiátrica que durante finales de la guerra recibe a numerosos ex combatientes. Las menciones no se limitan a la eventual internación de Boezzio a causa del Síndrome de Estrés Postraumático (nunca nombrado en la pieza) sino que evidencian unos nexos fluidos, continuados, como deslizan los documentos (como ocurre con los campeonatos de fútbol o el psicocine, por ejemplo). Como sugiere el propio León en una de las citas seleccionadas, el espectador recibe estas referencias que arrastran una *sospecha posible* de que Boezzio pueda ser un “loco de la guerra”. Sin embargo, la pieza juega con un registro algo diferente a las imágenes más comunes del loco. Boezzio, por ejemplo, quema su traje de piloto, no lo muestra porque ha decidido no conservarlo. Por otra parte, León y Boezzio evitan la victimización. A lo largo de la pieza, el espectador sospecha, pero no por una condición extrema de locura sino por el efecto de corrimiento en relación a la estructura y contenido de los testimonios, que resultan excéntricos, no patéticos o sufrientes (hipótesis que podría explicar la ampulosa actuación en la segunda secuencia). El gesto de privilegiar lo excéntrico reenvía a la identificación afectiva que León y Boezzio exploran.

2. *La posguerra como continuación de la guerra*: la Guerra de Malvinas reaparece en este caso como una continuación de los procesos de la posguerra. A lo largo de la pieza, Boezzio se encuentra con numerosas situaciones que siguen presentes: desde la internación en el Hospital Borda hasta el duelo por Florencia. Sin embargo, el gesto donde esta idea se hace más potente es

290 Estas preguntas resuenan con el interrogante que apunta León en una de las citas que hice, pero también se reflejaba en la entrevista de la tercer secuencia espectáculo. En el guión de *Registros*, la entrevista apenas es descrita.

en la desviación que realiza Boezio al cambiar sus experiencias de guerra por sus experiencias posteriores a la batalla. Si bien en la primera secuencia es donde parece ser más claro, resulta sumamente sugestivo que Boezio no cuente sobre su experiencia tampoco en la entrevista de la tercera secuencia (como he transcrita). Este corrimiento manifiesta entonces una contigüidad que deviene en continuidad. Los hechos de la posguerra, si bien parecen evitar a la guerra, remiten a ella como trauma, como ausencia presente que no deja de retornar.

3. *La guerra que desborda el campo de batalla*: en profunda conexión con los topics previos aparece la idea de la guerra como un acontecimiento que excede los sucesos en el campo de batalla y se proyecta mucho más allá. Así ocurre con el suicidio de Florencia, que en principio no podemos decir que esté en la guerra, pero que sin embargo está afectiva y emocionalmente sumergida en ella. Eso da un mayor impacto al hecho de que su suicidio se produzca sobre la base de un error burocrático. La muerte como hecho intensamente cambia de signo y evidencia cómo la guerra se compone también de hechos pequeños, insospechados, pero de gran impacto en la vida de la gente que, de una u otra manera, está vinculada a la guerra. A través de este topic, lo afectivo se realza y cobra un énfasis crucial para la construcción de sentido de la pieza, como se apreciará en un momento.

4. *El ex combatiente buscavidas*: entramada a la manera de una red con las imágenes previas, apunta a pensar la falta de contención que experimentan los ex combatientes durante una parte importante de la posguerra (cuando no en su totalidad). Este topic incluye una síntesis particularmente atractiva, que radica en el hecho de anudar toda una serie de vivencias en relación a la noción de subsistencia. Tal como vimos en las imágenes anteriores, si la experiencia de la guerra como trauma se ancla en la inversión de valores, el “buscavidas”²⁹¹ reporta una serie de problemáticas que aparecen entrelazadas, tácitas: dificultades económicas, sociales, afectivas, etcétera. La idea de una vida errante (como la que presenta Boezio) describe entonces a la perfección la búsqueda abierta / plurívoca de un espacio vital propio, personal y social, al tiempo que sugiere las dificultades inmanentes. Nuevamente, León y Boezio trabajan sobre una imagen que se monta sobre una acentuada sensación de inestabilidad que resalta nuevamente el carácter afectivo de la pieza.

5. *El cuerpo como campo de batalla*: todos estos topics gravitan hacia el cuerpo de Boezio. En él radica la fuerza que mueve el relato y que se despliega con el fin de movilizar emocional e históricamente al espectador. Si bien la obra sugiere que se va a atender a una presentación de un ex combatiente, la clave radica en su cuerpo, cuerpo aurático que sigue activo como campo de batalla, en tanto la guerra se sigue peleando sobre sus heridas (tanto internas como externas). Las

291 Agradezco a Fernando Daniel Cavarozzi, conocido como el Payaso Chacovachi y movilizado durante la Guerra de Malvinas, por este término tan valioso para describir cierta noción de errancia, de búsqueda vital.

partes “biónicas” evidencian eso, el testimonio no está tanto en lo dicho sino en la presencia de esa parte que sobrevive a la guerra y a la posguerra. A su vez, la hipótesis que se replica detrás de esto es que si la guerra ya no existe como conflicto real dentro del Teatro de Operaciones, sí debe ser aún observada y atendida en aquellos territorios donde aún sigue activa, en aquellos cuerpos que continúan cargando la guerra, ya como parte de la historia (como promete en principio todo testimonio de guerra) pero especialmente como personas con amores, pasiones y odios como los del público.

Hacia una anti-épica de la guerra

En una recordada cita, el filósofo Tomás Abraham (1999: 16-17) sintetiza una de las claves de lectura centrales de *Museo Miguel Angel Boezzio*: “si la historia de Miguel Ángel Boezzio es verdad, no lo sé. No sé si es verdad, sé que es real” (16). Si bien estas dos frases suelen ser leídas de forma aislada, el resto del texto amplía el sentido con otra idea matriz, complementaria con la primera:

nos reímos varias veces, otras sentimos un golpe en el corazón. Nos mueve con emociones, nos conmueve, y nos hace pensar, tanto en las Malvinas como en la densidad de las tragedias personales, en la crueldad de las guerras, en el olvido y la ignorancia de las verdaderas historias no patrióticas sino existenciales. (16)

A través de estas referencias se vuelve explícito el carácter deconstruccionista de la propuesta que traen León y Boezzio. Sin embargo, también se erige con claridad el aspecto existencialista que la obra introduce de forma casi secreta y que finalmente queda en el centro de la escena una vez que Boezzio despide al público. Deconstrucción y existencialismo signan una lectura global que mira la Guerra de Malvinas y su memoria desde una perspectiva anti-épica, que depende de la atención y la inquietud del espectador.

Como he expuesto en relación al primer término, el carácter autoficcional enfatiza la tensión no resuelta entre el registro ficcional y biográfico de Boezzio, entre la narración teatral y la museística. Las preguntas que lanza la obra problematizan el modo en el que el espectador debe recibir y elaborar esas lecturas, cómo reacciona y cómo analiza esa reacción (León, 2005: 65). Sin embargo, como bien aprecia Abraham (1999) y analiza Werth (2013b), la pieza también propone una representación del ex soldado en su profunda fragilidad presente. Si Boezzio marca la presencia de una figura “marginal” en escena (debido a que no se trata de una figura pública de renombre o de una de las “figuras” de la guerra) es porque representa una figura social que León quiere traer al escrutinio de la mirada del espectador, al proceso concreto de elaboración de la memoria.

Allí radica el doble acto de erigir un *museo vivo*: por un lado, traer al presente la voz de

un ex soldado; por el otro, indagar en los aspectos existenciales y ejemplares de su memoria (Todorov, 2008) de la Guerra de Malvinas. Así, León plantea visibilizar aspectos específicos de las vivencias de Boezzio pero también proyectarlos hacia un territorio aún más amplio. Si el espectador tiene que intervenir activamente en la interpretación del sentido abierto de la pieza (Eco, 1984), si debe atender con cuidado qué se le cuenta y cómo reacciona ante aquello que se le cuenta, debe también estar poder trasladar estas nociones hacia otras instancias de la historia. Entender la experiencia de Boezzio implica multiplicar la memoria como trabajo (Jelin, 2002), como actividad comparativa que trae aparejada la imposibilidad de clausurar la historia y la memoria.

Museo Miguel Angel Boezzio articula entonces un trabajo sobre la memoria como territorio de la empatía y la intersubjetividad (LaCapra, 2005). Allí radica la distancia que propone la pieza con una lectura relativista de la historia, a saber: sus afectos, más allá del dispositivo mediante el cual son presentados (aunque no por eso irrelevante), son reales y no pueden ni deben ser ignorados (como señala Abraham, 1999). La cuestión es entonces construir un dispositivo que problematice y que transforme la memoria estanca o muerta del museo “tradicional” en un proceso, en una elaboración del espectador.

En la presentación de *Museos III*, Alan Pauls afirma que León ve el museo como “asilo de lo *ex...*” (citado en Tellas, 2001: s/p; énfasis en el original). Lo importante entonces no es la guerra en sí misma sino la particularidad del combatiente como *ex*: la Guerra de Malvinas deviene en un antecedente trágico que altera completamente la vida de su protagonista, a nivel físico (Boezzio afirma tener partes “biónicas” a causa de la batalla), psicológico (su estancia en el Hospital Borda) y emocional (la pérdida de su novia Florencia). El acento se desplaza hacia la vida posterior, en la continuidad temporal de una persona marcada a fuego (literal y metafóricamente) por un hecho histórico (entre muchos otros posibles). La Guerra de Malvinas aparece como excusa entonces para desmontar la lectura épica de la guerra (Vitullo, 2012) a través de una perspectiva metadiscursiva y afectiva, es decir, anti-épica.

Colocar a un ex combatiente real en escena, en convivio, implica un acto de mostración desafiante cuyo objetivo es reflexionar acerca de cómo los protagonistas de la guerra son extraídos de la historia para constituirse como una pieza “*ex*”. La obra muestra simultáneamente lo real (el cuerpo del actor) y el relato (la construcción de un modo de enunciación particular del relato de ese cuerpo). Proyecta así dos ángulos complementarios, uno histórico (que incluye aspectos micro y macrohistóricos) y otro meta-histórico.

A través de las experiencias particulares de Boezzio (microhistóricas) y de los efectos que la guerra tuvo en él (micro y macrohistóricos), se reflejan vivencias de ex combatientes asociadas, por ejemplo, la locura. Incluso cuando Boezzio parece no referirse específicamente a

la guerra, en sus relatos y documentos aparecen los topics que he relevado y en los que reverberan diferentes modalidades de experiencias de ex combatientes, como el buscavidas o el “loco de la guerra”. Nuevamente, lo micro aparece en relación directa, de retroalimentación, con lo macrohistórico, lo macropolítico, etcétera.

En el plano metahistórico / metaficcional, la pieza proyecta en el espectador el desarrollo de un sentido crítico acerca de cómo se interpretan los hechos históricos en un sentido general. La memoria de la guerra que León y Boezzio traen es *ejemplar* también en ese sentido. La Guerra de Malvinas, como hecho trágico único dotado de unas condiciones específicas, sirve como línea de partida para abrir reflexiones sobre otras estructuras naturalizadas de la historia. Esto implica hacer estallar la curiosidad, relevar matices y contradicciones, propiciar la comparación con otros acontecimientos que sugieren puntos de contacto. En contraste, la memoria del museo se configura como *literal* y representa una historia que responde a intereses particulares, una historia cerrada, confirmada, unívoca.²⁹²

Tales gestos esbozan una doble serie de interrogantes sobre la Guerra de Malvinas, proyectados hacia el pasado pero muy especialmente al presente del espectador. La primera serie se vincula con la vida cotidiana, donde Boezzio deviene representante de las voces calladas de los ex combatientes: ¿Cómo se encuentran hoy? ¿Qué lugares ocupan en la sociedad? ¿Qué implica ser portador de una vida (presuntamente) extra-ordinaria? La segunda se vincula al heroísmo. Al tener en cuenta la lectura de León sobre el Museo de Aeronáutica, ¿los conscriptos son héroes o son personas comunes (y allí radica su valentía, podríamos agregar)? ¿Sus acciones son excepcionales o deberían ser leídas más bien como ordinarias en el marco extraordinario de la guerra? Ante la larga estancia en el Hospital Borda, ¿Boezzio es víctima o héroe? Tras los pasos de Abraham, una cosa parece segura: no sabemos con certeza. Sin embargo, su resistencia lo vuelve real, contradictorio, y por lo tanto vital para comprender de forma cada vez más rigurosa y completa los hechos.

Desde esta mirada anti-épica, que desmonta la excepcionalidad de la guerra y ataca la lógica de recorte que impone el museo (Tellas, 2001; León, 2005: 65), *Museo Miguel Angel Boezzio* problematiza instancias microhistóricas, macrohistóricas y metahistóricas. Las vivencias particulares de Boezzio (aceptadas como unas entre muchas otras) invitan a re-examinar la vida cotidiana del ex piloto pero también a expandir tales reflexiones para contemplar la situación de los otros ex combatientes en la posguerra (lo micropolítico como medio para enriquecer lo macropolítico, y viceversa).

292 El disparador del Museo Aeronáutico sugiere eso mismo para León. El impacto de cómo un acontecimiento histórico, social y político, como es la guerra puede llevar a que los elementos de la derrota sean expuestos como restos de una suerte de victoria pírrica, proponiendo una reescritura de la historia que responde a los intereses de la Fuerza Aérea, notablemente joven en comparación con el Ejército y la Armada.

Por último, en tanto poética que trae lo real y sus opacidades (el cuerpo, la autoficción, lo cotidiano como formas de resistencia) formula una tensión deliberadamente no resuelta que exige una mirada crítica sobre la historia como disciplina que construye un texto fijado, lógico y clausurado (White, 2010). El espectador es empujado así a notar su propia tendencia a confiar en la aparente nitidez del relato y ya no puede sostener una mirada ingenua.

Al construir este dispositivo (y en contraste con las críticas que recibe el posmodernismo por cierta tendencia a relativizar la historia), León propone un teatro de estímulo con el fin de traer a escena la experiencia de los excombatientes en el presente. Su objetivo no es relativizar su agencia, sino por el contrario reforzarla. León ofrece un espacio abierto para comprender empáticamente los afectos de la guerra, opuesto al típicamente épico, clausurado. Dislocar ese relato implicar (re)incorporar a los excombatientes como algo más que simples *ex...*, implica sumar no solo sus voces sino también sus contradicciones (constitutivas de todo lo real).

En este acto de re-introducir en escena, de volver a hablar sobre la memoria de Malvinas, se materializa un gesto político vinculado con el teatro y el museo como espacios de la mirada, especialmente en su potencial pedagógico (habitualmente asociado al museo, pero para nada ajeno al teatro). Sin embargo, como la transteatralización pone en evidencia, los dispositivos del museo y el teatro son procedimientos narrativos que, al cambiar su dinámica, pueden devenir herramientas para activar el trabajo de la memoria como actividad. Re-examinar los hechos de la guerra desde estos recursos implica articular un dispositivo que rechaza lo épico, que trata de entender cómo se cuenta y, en ese movimiento, cómo se percibe lo otro. Tanto desde la autoficción como desde el potencial afectivo, la Guerra de Malvinas aparece cuestionada como una gesta y conceptualizada como una experiencia que debe ser leída desde cómo hacemos memoria y cómo percibimos a los demás.

III. 13. *En un azul de frío* (2002, Salta), de Rafael Monti

En fuerte contraste con las últimas piezas que he analizado, *En un azul de frío*, de Rafael Monti, plantea un corrimiento hacia unas coordenadas diferentes. En este caso, como veremos, su autor explora las problemáticas de la guerra desde una poética que despliega un peculiar realismo, con sus raíces firmemente hundidas en los códigos del costumbrismo. Mientras que los autores inmediatamente previos tomaban como referencia la producción de figuras como Ricardo Monti y Griselda Gambaro o buscaban poner en crisis ciertos recursos y procedimientos que se asumían como dominantes (como ocurría con el Caraja-jí o con el propio León, si bien a través

de búsquedas radicalmente diferentes), en este caso hallamos una pieza que se nutre de imaginarios más tradicionales dentro de la rica historia del teatro argentino.

Sin embargo, no se trata de un texto dramático que busque ser complaciente con las tradiciones ni con la guerra. Al mismo tiempo que se juega sobre procedimientos que remiten al llamado “realismo reflexivo” (Pellettieri, 1998a; Sosa, 2002), la pieza dispone en escena las tensiones no resueltas entre la Guerra de Malvinas y la dictadura, y establece una lectura crítica. De este modo, Monti pone en tela de juicio tanto el acto de leer ambos procesos históricos como uno solo, así como se cuestiona el gesto de pensar a uno (la guerra) como exclusivamente dependiente del otro (el régimen de facto).

Nuevamente el topic del “loco de la guerra” ocupa un lugar central en la poética y constituye una clave de lectura, en tanto permite criticar y extrañar las formas en las que se interpretan los hechos históricos al tiempo que se da voz (marcada por una singular autoridad) a aquellos que no la tienen. Sin embargo, en este caso el humor abre un matiz adicional: la posibilidad de demarcar una nueva agencia que poseen los ex combatientes como figuras que, si bien pueden sufrir los efectos del Trastorno de Estrés Postraumático, poseen una vivencia y un conocimiento particular que les ha conferido la guerra (y que porta sus diferencias en relación a la dictadura, por ejemplo).

Entre estas coordenadas se mueve la pieza que Monti crea y que constituye una de las obras más reconocidas dentro del corpus de la guerra, como sugiere el hecho de haber atravesado múltiples coordenadas geográficas, pero también haber gozado de una circulación sostenida durante décadas.

Presencia en los escenarios

Rafael Monti escribe *En un azul de frío* en 2002. Ese mismo año es seleccionada en el Certamen Nacional de Dramaturgia organizado por Argentores y se estrena el 27 de agosto en la Ciudad Autónoma de Buenos, bajo la dirección de Susana Torres Molina. Dos años más tarde se presenta por primera vez en la provincia de Salta, donde realiza más de once temporadas consecutivas. Ese mismo año es seleccionada para la Fiesta Provincial del Teatro. En 2017 se estrena en Río Gallegos (provincia de Santa Cruz), en una producción conjunta entre las compañías *Los Polonios* y *Sin Anestesia* (integrada por un ex combatiente, Andrés Fernández Cabral).²⁹³ El texto dramático se publica en 2006 en un volumen del Instituto Nacional del Teatro, junto a otros escritos de Monti. El texto dramático es reeditado en *La guerra de Malvinas en el teatro argentino* (2020).

293 De forma sorpresiva, Fernández Cabral decide no interpretar a Coco, el ex combatiente, y opta en su lugar por hacerse cargo del personaje de Martín.

Como había anticipado, se trata de un caso singular dentro del corpus de poéticas vinculadas a la Guerra de Malvinas, en tanto ha gozado de una notoria circulación y una presencia sostenida en las carteleras del teatro argentino. A su vez, presenta ha recibido diversos reconocimientos debido a su valor memorialista. Como muestra de esto, el espectáculo no sólo es declarado de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta, sino también para la Memoria por la Asociación de Veteranos de Guerra de Malvinas – filial Salta.

Hasta el momento hemos encontrado un único trabajo que cubre el caso singular de *En un azul de frío*, escrito por la profesora Marcela Sosa (escrito originalmente en 2002; publicado en 2019). Sosa se acerca a la pieza a través de los ejes del realismo reflexivo pero imponiendo a su vez una distancia a partir de ciertos recursos escénicos (como la configuración de un sistema de personajes que no responden individualmente a la noción de que proponer Pellettieri, 1997: 141) y que desvían la pieza hacia un drama social. Debido a la importancia de este estudio, haremos numerosas referencias al mismo a lo largo del presente fragmento de capítulo.

La locura de lo cotidiano

En un azul de frío se compone como un texto pre-escénico de un solo acto, dividido implícitamente en doce secuencias separadas por “transiciones” que operan como elipsis de tiempo y de acción (Monti, 2002: 1).²⁹⁴ La acción dramática de la pieza gira en torno a las relaciones que se producen entre tres personajes: Martín (“periodista autodidacta”, 1; su esposa está desaparecida), Coco (“ex combatiente de Malvinas, algo trastornado pero con momentos lúcidos”, 1) y Alba (empleada doméstica). El desarrollo dramático se produce siempre en el marco de la casa de Martín, donde Coco está hospedado. Desarrollo a continuación cada una de estas “secuencias”.

Secuencia 1 (1): Coco escucha la radio y Martín le cuenta sobre su última entrevista: “Sabés lo que pasa: en este país nadie quiere trabajar...’ Eso dijo el hijo de puta. ‘Y cómo los llama a los desocupados...’ le pregunté. (*Pausa. Mira el grabador de periodista que tiene en un bolsillo del saco.*) Cómo carajo me voy a quedar sin pilas, justo ahí...” (1). Coco no parece prestar atención y pregunta por Laura. Martín le sirve un trago y lo manda a dormir. Coco asegura: “Un quilombo. El mercado es un quilombo. Se creen que no me doy cuenta lo que pasa... Si yo estuve cuando lo fueron a hablar al abogado por lo de la privatización. Y yo firmé, Martín. Yo también firmé y puse el número de documento, clarito. Mañana llega la papa y la batata, y vuelta a descargar los camiones” (1). Martín le insiste que duerma pero Coco vuelve a preguntar por Laura.

Secuencia 2 (1-2): Es “*otro día*” (1). Alba está en la puerta. Martín le deja pasar mientras ella le

294 Para mi análisis remito al texto original digitalizado, generosamente facilitado por el autor. Todas las citas presentes corresponden a ese documento.

cuenta que trabaja en el mercado y que está buscando un trabajo adicional. Coco le ha ofrecido que les ayude. Martín ofrece a Alba quedarse en una habitación vacía que está al final del patio, pero ante la desconfianza de ella aclara “por si querés quedarte alguna noche, digo” (2). Alba pregunta por Coco, y Martín le explica que “se internó. (*Ella no entiende.*) Cuando no se siente bien, prepara sus cosas y se interna unos días. Le da seguridad... para seguir. Autocontrol. Tiene la virtud de poder discernir cuando está loco. Casi como un cuerdo... Los médicos ya lo conocen. Hasta tienen una cama lista para él” (2). Alba comenta que debe ser difícil olvidar y Martín dice que “la guerra es un negocio absurdo. La de los milicos, la de los políticos, de un país a otro. Pero no es la única que perdimos...” (2). Alba trae el conflicto “de Chile”, pero Martín niega con la cabeza: “La que peleamos todos los días con la peor de las armas: La de no creer en nada ni nadie. Ni en uno mismo” (2). Alba finalmente pregunta a Martín quién es Laura, a veces Coco la llama así.

Secuencia 3 (3): Coco y Martín discuten. Coco acusa a su compañero de haber olvidado a Laura. Martín le retruca que

también es mi casa... Hasta que te saqué de la mierda y te traje. Y en cualquier momento puede volver a ser solamente “mi casa”, ¿entendés...? A esa mina la trajiste vos. Igual que trajiste al lustra y al hijo de puta ese que nos desvalijó. Y al curita tercermundista que iba a fundar una nueva Iglesia, te acordás... Una colección completa de camisas de fuerza. Pero el peor de todos, el mas loco, el que se quiere inmolar cada vez que se acuerda que se le ocurrió adoptarte, soy yo, Coco. El suicida que quiso pagar la deuda que la sociedad tiene con ustedes, que se fueron al culo del mundo a matarse por un borracho loco que ahora no da declaraciones a la prensa... Yo soy ese... El rey de los boludos, ¿entendés? (3)

Coco cambia de tema y afirma haber visto los pechos de Alba en el mercado. Martín le contesta displicente y Coco responde

no me des la razón como a los locos. Sabés que estoy un poco cansado de acá... (*Se señala la cabeza.*) Y de acá... (*Se señala el pecho.*) De acá, Martín. Quería ser mecánico de motos como mi hermano... Y ni siquiera le pude salvar la vida... Se hundió con el “Belgrano”, carajo... (*Solloza bajito.*) ¿Para qué me trajeron de vuelta, Martín...? ¿Para qué me trajeron...? A mi no me falta un brazo, ni una pierna, ni quedé ciego... Yo estoy... cansado. Y encima vos me cagás a pedos y metés esa mina en la casa... (3)

Martín dice que al día siguiente le va a pedir que se vaya. Coco cambia de parecer.

Secuencia 4 (4-5): Año nuevo. Alba y Martín charlan en la mesa. Alba se pregunta por la frase “año nuevo, vida nueva” y piensa qué significa esa “vida nueva” (4). Martín contesta que “todos somos positivos el primero de enero. Brindamos por lo que sabemos que se va a perder irremediamente, apenas terminemos la copa de sidra. Como una burbuja...” (4). Alba insiste en brindar por esa felicidad inocente. Coco entra a la casa y comenta sobre los fuegos artificiales:

Parece la tercera guerra mundial. El cielo, los colores. ¿Qué hacen ustedes dos atrincherados, como

dos *tagarnas*?²⁹⁵ (A Alba) Es un nuevo año, mamita... No le hagas caso al amargo este... La gente te quiere... o no te quiere? Y bueno. Nosotros somos la gente, me entendés. Los que la sufrimos. Los que nos rompemos el culo, con perdón de la palabra. Sabés lo que es sentir que te pasan las balas por encima de la cabeza? Cuando le destrozan el mate al tipo que está con vos jugando al truco...? (4)

Con ternura, Alba contesta a Coco “Te quiero mucho, ¿sabés?” y el ex soldado asegura

la plaza nos quería, mamita... Estaba llena de gente al pedo, que gritaba. Saltaban y gritaban que le pusieran un inglesito a mano, que le iban a sacar las ganas de cuatreriarnos las islas. (*Piensa.*) Me hubiera gustado tener una grúa para alzar a uno solo, uno cualquiera y dejarlo caer en el medio de la nada, para que se cague de frío y de hambre como nosotros... Sabés cómo le sacaba las ganas de seguir gritando: “Que venga el Principito, lara-lara-lara”. (4)

Alba le dice que no intenta olvidar y Coco vuelve a retrucar “todos se olvidaron” (5). Martín aclara:

Yo te tengo acá. Y no te hagás más la víctima que en este país no son los únicos que la pasaron mal. ¡Acá hubo desaparecidos, mierda...! Y nos afanaron hasta el colchón, con y sin democracia. Gracias que nos dejaron las cacerolas para poder salir a la calle. ¿Sabés las guerras que hubo en el mundo, los campos de concentración, las guerras civiles, las guerras de religión...? Y nosotros nos tenemos que hacer cargo de por vida de la aventura de un borracho que quiso jugar a los soldaditos... Ya podés viajar a las Malvinas. Andá, a ver como te reciben los *kelpers*. Yo perdí a mi mujer y no me la paso llorando en el hombro de los que tengo al lado... (5)

Coco le dice que lo tiene a él, “un loco de la guerra” (5). Martín no deja escapar la oportunidad para decir “loco de mierda” (5). Coco retruca: “¡Un argentino de mierda! Que lo metieron en una guerra de mierda sin preguntarle si quería convertirse en un héroe de mierda, al que todos tratan como lo que es: ¡una mierda!” (5). Alba pregunta por qué los *kelpers* los tratan mal, si también viven en Argentina. Martín asegura que “los argentinos siempre fuimos *kelpers*, negrita... O te comiste en serio que esto es el primer mundo...” (5). Coco vuelve a contraatacar y asegura “pero seguimos en el frente de batalla, Martincito. ¡Hasta la victoria siempre!” (5). Martín se ríe y propone brindar. Alba se enoja por la respuesta condescendiente de Martín y sale.

Secuencia 5 (5-7): “Otro día” (5). Alba limpia la casa y se sorprende al ver a Martín que la observa. Ella le cuenta de “los del camión, de la esquina. Cada vez que paso me gritan guarangadas... Como si fuéramos todas putas. No hace falta ser pobre para ser puta... Yo no soy ninguna pajuerana. Pero no me gustan los que se hacen los machos cuando ven una pollera sola” (5). Martín dice que son “los últimos poetas cotidianos. A su manera, un poco bruta, pero mantienen viva las dos únicas formas de instinto: el sexo y el fútbol” (5). Disgustada, Alba pregunta si no tiene que trabajar y Martín asegura que su trabajo es “observar y llevarlo al papel” (5). Alba le recuerda que es un periodista, no un escritor. Martín aclara que lo pasaron a la revista de los domingos para que no moleste escribiendo “la realidad en blanco y negro” (6). Coco llega

295 Término coloquial, muy común entre militares de carrera, para hacer referencia de forma despectiva a los civiles.

con limones y propone ver el boxeo de la noche con sangría y picada. Martín lo acusa de “machista” porque no preguntó a Alba si le interesa. Ella prefiere las novelas de la tarde. Coco dice que son una tontería (“la vida está en otro lado”) pero ella las defiende porque ayudan a “escapar un rato de la mierda de todos los días...” (6). Señala también que si se queja de la vida que llevan es porque está cuerda.

Secuencia 6 (7-8): Coco y Alba solos. Coco le ofrece un paquete a modo de disculpa. Se trata de un vestido que compró al Turco en el mercado. De forma sorpresiva, ella lo besa. Coco hace un chiste y explica que hace tiempo no se escuchaban risas en la casa. El dice que le hace sentir mejor en la cabeza y ella lo vuelve a besar, apasionadamente. Martín entra. Ambos se separan y Martín propone que ella se pruebe el vestido. Martín empieza a contar su mal día en el trabajo, cubriendo un casamiento, mientras Coco intenta explicar que no son pareja. Alba vuelve. Coco le dice que si la vieran los muchachos del camión, quedarían fascinados. Alba se enoja y sale. Coco no sabe qué hizo pero asegura que no son “novios... todavía” (8).

Secuencia 7 (9-10): Coco y Alba entran a la casa mientras discuten. Coco la acusa de “puta” y asegura que la vio con el Gringo en el mercado. Alba explica que es un malentendido. También le cuestiona que le haga escenas de celos en la calle. El malentendido se debe al perfume que Coco le regaló pero que no notó que ella se puso. Finalmente, asegura que no son nada, que solo aceptó ir al cine. Coco empieza a agarrarse la cabeza y Alba le dice que no se haga el loco con ella porque no es Martín. Alba sale mientras entre Martín. Coco le pregunta si él se hace el loco. Martín le dice que se equivocó de país y que nunca hay que decir la verdad. Coco le pregunta si le miente. Martín sirve dos vasos: “Yo, siempre traté de entenderte como si fueras un chico. Y los locos, los chicos... (Le acerca el vaso.) ...y los borrachos, siempre decimos la verdad...” (10). Ambos se sonríen y toman.

Secuencia 8 (10-12): Martín tipea en su máquina de escribir mientras Coco ceba mate. Martín se queja de no haberse pasado a la computadora. Martín asevera que hay que tirar esa máquina, pero Coco no concuerda:

¿No querés que yo te escriba? Vos me dictás y yo te escribo, dale... Yo le pasaba los partes del día al Sargento Primero... Vos sos la mente creativa, el de las jugadas de pizarrón y yo pongo el cuerpo, la mano de obra desocupada. Fusil cargado, salto de la trinchera y enfrento al enemigo así, de pechito. En este país, las cosas viejas no se tiran, y menos ahora. Tuve una FAL [sic] que se trababa como una hija de puta y estoy acá; no le voy a ganar a una máquina de escribir, dejame de joder. (10)

Martín rechaza la oferta y presiona a Coco para que hable con Alba. Coco aclara que sus sentimientos son fuertes, que tanto ella como él fueron “abandonados a la buena de Dios” (11). Martín dice que los tres que están en la misma situación y que Coco habla como político. Coco se fastidia: “Esos turros nos prometieron el oro y el moro, como si fuéramos ex combatientes de

Vietnam. Mirame ahora. No sirvo ni de mano de obra desocupada...” (11). Martín presiona nuevamente a Coco para escribir sobre la guerra, pero Coco dice que tendrían que hacer una nota sobre Alba, con la que tiene una relación rara porque viven juntos pero no son una pareja convencional. Finalmente le aclara a Martín que aún no han tenido relaciones íntimas (12).

Secuencia 9 (12-13): Los tres personajes se encuentran sentados. Alba anuncia que está juntando dinero para ir a Buenos Aires: “Me voy a probar suerte a otro lado. Estoy cansada del mercado y del gringo y de los boludos de la esquina. Y ustedes deberían hacer lo mismo...” (12). Coco critica el plan y Alba replica “¿Y acá que sos?” (12). Coco responde: “Acá lo tengo a Martín, a los muchachos del mercadito... Dos años estuve haciendo changas gratis para poder entrar a laburar en el mercado...” (13). Alba interrumpe tajante, “apenas encuentre algo seguro y podamos instalarnos, yo los voy a mandar buscar... a los dos” (13). Coco se enoja y comenta:

Treinta millones. Treinta millones de promesas me hicieron. Treinta millones de argentinos nos dijeron que íbamos a ganar. Pero no ganamos. Y cuando volvimos perdedores, treinta millones nos prometieron laburo y pensiones... porque éramos héroes. Allá quedaron las tumbas. Y acá volvimos los muertos que se olvidaron de enterrar... (*Marca mutis.*) (13)

Martín hace un largo silencio y cuenta

Nunca había entrado una mujer desde que se llevaron a Laura en el 78. Yo había viajado de corresponsal a España y cuando volví ya no estaba. Nunca entendí por qué carajo no me llevaron a mí. Primero la busqué y después aprendí a llorarla. La noche que llegó Coco con un pedido del mercado, me preguntó porque estaba llorando y sin pedir permiso se quedó... hasta ahora. Se instaló en mi vida con toda su pena a cuestas. Aceptar un dolor ajeno era menos doloroso que ocuparme de mi propio dolor. Los primeros días yo no paraba de hablar de Laura ni el de contarme el desembarco del dos de abril. Por eso no se olvida y la nombra como si estuviera acá... Pero en el fondo, los dos sabemos que vamos a estar solos siempre. La vida es muy corta, Alba. Andate. (13)

Secuencia 10 (14-15): Martín escribe. Alba aparece en la puerta para despedirse. Martín aclara que Coco se hizo internar. Ella pregunta si podrá visitarlo y Martín le advierte que mejor no. Alba intenta despedirse de Martín, que se muestra frío y le pregunta si de verdad lo quiere a Coco. Alba le aclara que sí, pero que se acostó con él y que se va porque está embarazada. Coco llega ebrio. Confundido, piensa que Alba se arrepintió. Ella se enoja por la falta de comprensión de Coco y sale. Martín intenta sobrellevar la situación pero finalmente le dice a Coco que se vaya a la mierda.

Secuencia 11 (15): Coco canta la “Marcha de las Malvinas”. Alba intenta explicarle la situación:

Nunca te prometí nada. Yo no entiendo de pedir perdón, por eso me voy. No te quiero seguir cagando... si yo nunca tuve a nadie. Desde chiquita, dando vueltas... Mi vieja... (*Cuando se acuerda se quiebra, pero hace lo imposible por no llorar.*) A los dieciocho me hice un aborto y después... (*Coco canta mas fuerte.*) ¡Yo no era tu mujer, boludo! ¡¿Me escuchaste?! No sos el único que se quedó solo, ¡entendé! Dejá de ladrarnos a todos. ¡No somos ingleses! ¡Fracasado de mierda! ¡No podes ganar ni peleando en “Titanes en el Ring”! Hacete el loco... ¡Algún día te van a creer y te van a tirar al costado del canal! (*Llora.*) (15)

Coco finalmente calla y pregunta si el niño se va a llamar Martín.

Secuencia 12 (15-18): Ya no está la cama de Coco. Martín habla hacia afuera. Coco ha estado comportándose de forma errática por “casi dos meses” (sin bañarse, gritando órdenes y desatendiendo la limpieza del patio). Para llamar su atención, Martín le avisa que hay una carta de Alba. Coco aparece y lee. Le pregunta a Martín si consideró que alguna vez podía suicidarse. Martín le dice que “hoy en día, nadie se muere por amor” (16). Coco asegura que siendo un loco, debería considerar que puede hacerlo, pero Martín aclara que Coco es el más cuerdo de ambos (16). Coco explica: “cuando estábamos en Malvinas, había gente que nos mandaba cartas, sin conocernos... Todas decían lo mismo: que son héroes, que cuando vuelvan, que los vamos a esperar... Nos mandaban cosas que nunca llegaron y hacían colectas que se gastaron otros... Yo sé que la gente no tiene la culpa, no soy boludo... Pero entonces, ¿quien tuvo la culpa...? ¿A quién le paso la factura...?” (16). Fríamente, Martín se limita a decir “me había olvidado que acá, desde hace mas de diez años y para siempre, la única víctima sos vos...” (16). Coco acusa a Martín de haber seducido a su mujer, pero Martín se limita a decir que no era su mujer. Coco sale pero se lo escucha a lo lejos: “Soldado clase 62, Regimiento 25 de Infantería, controlando el fuego de artillería en el sector sud de Puerto Argentino. ¡El jefe de batería recibe la información del observador adelantado y ordena abrir el fuego!” (17). Luego dice

el General Menéndez capitula, pero el soldado ordena el repliegue de todos los que están circunstancialmente bajo su mando y se queda peleando solo. El enemigo será vencido por la acción decidida de cada uno en su puesto de combate. ¡No solo debemos derrotarlo, sino hacer que su derrota sea tan aplastante que nunca mas vuelvan a tener la atrevida idea de invadirnos!²⁹⁶ (17)

Martín intenta no prestar atención pero admite que Coco es el verdadero héroe porque logró ganarse el afecto de Alba. Se escucha una detonación y Martín se desespera:

Elegiste mal las armas para ganarles la guerra. ¡Te hicieron mierda igual! Les sacaste un peso de encima, nada más... Coco, ¿¿me escuchás?! ¡Decime, carajo, que me estás escuchando! Te quitaron del medio. A vos también te hicieron desaparecer y ahora les das con el gusto, boludo... No ganaste ni la guerra ni la batalla, esta batalla... la de todos los días, la nuestra. Yo ya me rendí hace rato, pero vos todavía sos un pendejo, Coco... Y me cagaste a mí... Solo, de nuevo me dejaron solo... Me cogiste, Coco... Me cogiste... (17)

Coco aparece sin ser escuchado y le dice a Martín:

Vos te la cogiste, Martín, o yo estoy loco... Perdoname, pero no puedo seguir acá. Por Laura, sabés... Ella no tiene la culpa. Yo estoy cansado... Me vuelvo... El revólver te lo dejo por seguridad... No me acordaba que lo tenía en la caja esa, arriba de la valija... Cuando fui a sacar las cosas se me cayó y se escapó un tiro. No se rompió nada, te lo juro... (*Inicia mutis.*) Decile a Laura que los martes, jueves y domingos, hay visitas... (18)

Martín asegura que Laura está muerta. Coco rechaza la idea: “no, cómo va a estar muerta. (*Saca del bolsillo.*) Te escribió una carta. No se porqué la mandó a mi nombre... (*Por Alba.*) No vas a

296 En estas palabras de Coco se filtra la célebre frase de Mario Benjamín Menéndez, pronunciadas el último día del mes de mayo: “No sólo debemos derrotarlos, sino que debemos hacerlo de manera tal que su derrota sea tan aplastante que nunca más vuelvan a tener esa atrevida idea de invadir nuestra tierra” (El País, 1982: s/p). Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1982/06/02/portada/391816803_850215.html

pensar que yo le conté lo de... Cuando venga, decile que no me pasó nada... Que no estoy loco, que estoy un poco cansado de acá... (*Se señala la cabeza.*) Y de acá... (*Se señala el corazón.*) Que yo tampoco me morí” (18). Martín le ruega que no lo deje solo porque podría matarse y Coco le asegura que “hoy en día, nadie se muere por amor” (18). Sale. Apagón.

A lo largo de las doce secuencias se presentan breves situaciones cotidianas donde las problemáticas de la posguerra se manifiestan: la soledad, la locura, las responsabilidades sociales, el deseo de evasión y la voluntad de olvido. Como Marcela Sosa (2002) atentamente observa, la pieza traza un “efecto de realidad” fuertemente ligado al realismo reflexivo (Pelletieri, 1997). A través de esta poética, Monti establece una ilusión de contigüidad entre escena y vida cotidiana que resalta los nexos entre lo que ocurre a los personajes y el contexto social inmediato.

Esto se logra mediante una serie de recursos que se combinan y que Sosa resume en tres ejes. Por un lado, el uso de un lenguaje marcadamente coloquial y en muchos momentos procaz. En segundo, la referencia a ámbitos que remiten al día a día de la provincia (nunca se especifica dónde ocurre la pieza, pero sabemos que no es Buenos Aires). En este sentido, Sosa observa “la inclusión de lugares característicos de la ciudad: el mercado (1), el diario (5), la peatonal (6), el costado del canal (8), o la referencia a tipos sociales: Alba le compra a una boliviana del mercado el perfume que usará para ir al cine (5)”. Por último, mediante guiños que hacen eco en acontecimientos históricos recientes, como la crisis económico-política de 2001. De este modo, el espectador es sumergido en una escena que reenvía de forma constante hacia el régimen de experiencia cotidiano.

El uso de secuencias generalmente breves (se extienden en el original tan solo una o dos páginas) es significativo dentro del realismo reflexivo, en tanto traen ante el espectador situaciones pequeñas y concentradas que permiten focalizar la atención sobre las problemáticas sociales que aparecen en escena. Tal atención hacia lo cotidiano no solo se refleja en las acciones (los personajes rara vez pelean por algún acontecimiento que exceda hechos pequeños) sino que se proyecta también en el uso del espacio. La historia se limita al interior de la casa de Martín (no vemos ni siquiera el patio, mencionado en varias ocasiones), hecho que ayuda a concentrar la mirada sobre lo cotidiano al tiempo que despliega un eje crucial para el aspecto semántico: la casa como espacio de encierro emocional de los personajes (en especial Martín).

El recurso de las “transiciones”, ya características dentro de la producción de Monti (como observan Balestrino, 2002; Sosa, 2002, entre otros), también refuerza estos usos. Como enlace para la acción dramática, las transiciones establecen un dinamismo y una síntesis singulares que llevan la reducción / focalización de la trama a esos momentos que resultan cruciales. Monti no busca rellenar el espacio entre las secuencias. Por el contrario, su sentido es

el de la yuxtaposición, el contraste entre las acciones y las reacciones casi inmediatas (para el espectador). Esto aproxima a *En un azul de frío* a los procedimientos del realismo crítico, en tanto se seleccionan recursos convencionalizados que, sin romper con el efecto de lo real, articulan una lectura crítica de los hechos.

Esto también es observado por Sosa (2002), que remarca que *En un azul de frío* no se limita al realismo reflexivo sino que “es un drama social: la historia individual se engarza con la colectiva de manera inextricable para explicar el destino de los tres personajes. Si realizamos los esquemas actanciales correspondientes a los mismos, observamos que el Destinador es en todos los casos algún factor social: la experiencia de la guerra de las Malvinas (Coco), la pérdida de la esposa durante el Proceso (Martín), el desamparo y la pobreza (Alba)” (6). La pieza se distancia entonces del concepto de “inadaptado social” que Pellettieri (1997: 141) impone al realismo reflexivo, para proponer una estructura singular: ninguno de los tres personajes responde plenamente a esa noción, pero sí la hallamos al relacionar a los personajes.

La pieza de Monti en este sentido refleja, en el cruce de los personajes, una sociedad desmejorada, golpeada por los constantes embates de la historia, la economía, la política y la cultura. Ya sea a través de la mirada desencantada de Martín (que pasó de ser un periodista que escribía “en blanco y negro” a hacer notas “de color”), de la lectura que hace Alba sobre la sociedad (cerrada y profundamente machista en cada paso que ella da) o del punto de vista de Coco (a quien lo han expuesto a una situación traumática para luego dejarlo abandonado).

Sin embargo, el sistema de personajes revela una asimetría. Mientras que Alba y Coco (dejados “a la buena de Dios”, como asegura Coco) tienen motivos para resistirse, Martín se entrega a la comodidad del dolor de los demás (volveremos sobre esto en el último apartado de la presente sección). Se trata entonces de una sociedad signada también por múltiples formas de violencia: machista, afectiva, verbal, simbólica, entre otras. Es en el cruce entre los tres personajes que se revela la compleja idea de “locura” que atraviesa la pieza, pelea de “todos los días con la peor de las armas: la de no creer en nada ni en nadie. Ni en uno mismo” (2).

La locura de la posguerra

Como se ha visto, Monti no despliega un campo referencial especialmente nutrido sobre los datos fácticos de la Guerra de Malvinas, sino que privilegia sus conexiones con hechos que remiten a la posguerra, con acontecimientos como la dictadura y la crisis de 2001. No obstante, los ejes privilegiados son determinantes para la construcción de sentido de la pieza.

1. *El loco de la guerra*: Monti otorga a esta figura un rol crucial en la pieza. Se trata, no obstante, de una clase de “loco de la guerra” algo diferente a la que habíamos visto en la pieza de Zito Lema y más cercano a la noción que subyace en la obra de León. Coco experimenta una locura

“lúcida” (1), que sugiere una relación ambigua con los hechos de la guerra. Mientras que al principio de la pieza podría parecer que Coco está enteramente absorbido por la guerra (tanto por el combate como por la muerte de su hermano en el Crucero ARA General Belgrano). Sin importar lo que se le diga, todo reenvía a la guerra y sus efectos. Sin embargo, Coco porta dos rasgos clave. Por un lado, como observa Martín, *sabe* cuándo necesita internarse. Por otra parte, hacia el final de la pieza, cuando creemos que está definitivamente ido, Coco revela que en realidad su locura se vincula a lo traumático, pero no como ausencia presente (Jelin, 2002) sino como *presencia ausente*, como conciencia.²⁹⁷ La locura de Coco no es la pérdida de contacto con la realidad sino (como ocurre con Alba) es justamente esa lucidez que le sirve como mecanismo de defensa pero también como mirilla para leer su entorno (especialmente en relación a Martín, como veremos en el siguiente apartado).

2. *El soldado buscavidas*: al mismo tiempo que tiene un pie en el pasado, Coco tiene un pie en el presente. A lo largo de la pieza se pone de relieve la importancia que Coco proyecta en su trabajo en el mercado, con sus afectos (incluso cuando a veces le cuesta vincularse con los demás). Así, cuando Alba le pregunta qué tiene en la ciudad que lo impulse a quedarse, Coco remarca que le ha tomado dos años lograr lo que tiene. La experiencia de posguerra de Coco, como ex soldado, aparece así marcada por los problemas de la re-inserción laboral y social que experimentan muchos soldados luego del combate (Lorenz, 2012; Chao, 2021). Su rol dentro del mercado no parece ser del todo claro (aunque se habla de madrugar para recibir la fruta y el pescado) pero ayuda a ilustrar esa dificultad y el por qué del valor que le otorga, por pobre que pueda parecer para Alba (este gesto se redimensiona cuando uno piensa en la “lucidez” de Coco).

3. *La mujer fuerte*: Alba porta también unos rasgos singulares. Su concepción de mundo es (proto)feminista, hecho que la posiciona en una relación particular con la guerra. Si bien por momentos es una figura protectora para Coco (como él mismo asegura), también se acentúan sus diferencias. En numerosas ocasiones ella parece no terminar de comprender la conexión de Coco con la guerra (le pide por lo menos dos veces que olvide los hechos de la guerra) y sus afectos (como cuando le pregunta qué hay en el lugar donde están que para él es tan importante). Su visión trae entonces una lectura de contención hacia Coco (este logra su “amor incondicional”) pero simultáneamente de crítica hacia la guerra y sus efectos (que son los que marcan los quiebres con Coco). Resulta crucial que sea ella quien, de una u otra manera, rompe el encierro, intenta empujar a Coco y a Martín fuera de la casa. A su vez, ella comparte una “lucidez” análoga a la de Coco: ella afirma que si se queja es porque está cuerda. Detrás de su mirada

297 Si bien los términos en principio parecen equivalentes, al aplicar el recurso del quiasmo (Del Estal, 2009: 126), el sentido de una ausencia presente se revela como radicalmente diferente al de una presencia ausente. Allí radica la importancia de la pregunta por constante por Laura.

aparece entonces una clave de la pieza, a saber, que la verdadera locura es aceptar el orden de las cosas sin resistencia alguna.

4. *El intelectual que olvida*: Martín, en contraste, marca un tipo de intelectual que olvida. Tanto en el caso de la Guerra de Malvinas como en la dictadura cívico-militar que se llevó a su esposa (sin que él esté aún seguro de por qué la llevaron a ella y no a él), su actitud es la de relativizar esos hechos. A pesar del dolor y la importancia que inicialmente le da a los hechos de la historia reciente (que se reflejan en el relato de cómo se conocieron con Coco), Martín ha perdido la “lucidez” inherente a su oficio (como lo notan tanto Coco como Alba) y se ha entregado simplemente a estar, quizás afectado por el narcisismo herido de no haber sido él quien desapareció. Su oficio marca entonces una relación diferente e introduce una idea central: la importancia de los afectos para desarrollar una comprensión real de la historia. Esta imagen se nutre de un lugar común sobre los estudios sobre Malvinas, que afirma que las instituciones académicas (especialmente las universitarias) han dejado de lado la temática de la guerra y de la Cuestión Malvinas (formulada, entre otros, por Cardoso, 2013; Cangiano, 2019: 81-93, 95-110, 133).²⁹⁸

5. *La guerra conectada con la dictadura*: a lo largo de la pieza, la Guerra de Malvinas es señalada como parte de los procesos de la dictadura cívico-militar. Esto se logra a través de diversos ejes: el nexo entre los traumas de Coco y de Martín; la identificación entre los actores que reprimen y que impulsan la gesta; la lectura del Estado como institución constitutiva de la violencia de ambos acontecimientos; el desinterés rotundo por las vidas de aquellos que se suponen que deben ser contenidos, entre otros.

6. *La posguerra como continuación de la guerra*: nuevamente hallamos esta imagen, que sostiene la continuidad de procesos iniciados en el guerra, presentes en la posguerra ya sea porque no han dejado de ocurrir o bien porque sus efectos y resultados todavía pesan sobre los actores de la guerra y la sociedad en general. Esta es una de las idea centrales para Monti, la guerra sigue aconteciendo porque en realidad sus problemas siguen estando vigentes. Encontramos aquí un nuevo nexo comparativo con la dictadura, que también sigue ocurriendo (especialmente ante el desapego de Martín, que simplemente opta por no averiguar qué pasó con Laura).²⁹⁹ Si Coco aún vive la guerra como un acontecimiento que lo persigue (y que al mismo

298 Cangiano engloba tanto a intelectuales como Beatriz Sarlo (de postura abiertamente opuesta a los reclamos por la soberanía del archipiélago) como a investigadores como Federico Lorenz (típicamente criticado por su lectura que prioriza un perfil historiográfico, motivo por el que ha puesto en discusión figuras como las del Gaucho Rivero). Si bien es indudable que el espacio universitario no ha desarrollado actividades de gran alcance o visibilidad sobre el tema, considero poco pertinente ignorar la enorme cantidad de tesis e investigaciones que han surgido de dichos ámbitos.

299 Cabe recordar que para 2002, año de escritura y estreno de *En un azul de frío*, imperaban aún los indultos a los represores de la dictadura. Será recién a partir del gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) que esta situación se comenzará a revertir.

tiempo lo obsesiona como memoria), la guerra no puede darse por terminada. Como he señalado, gracias a la ilusión de contigüidad, Monti proyecta estas problemáticas como medio de señalarlas como presentes, inconclusas.

7. *Los suicidios*: el final de la pieza trae nuevamente la temática de los suicidios ocurridos durante la posguerra. Sin embargo, Coco modula esta problemática y, a través de su “lucidez”, introduce un llamado de atención no solo a Martín sino también al espectador, especialmente hacia cierta mirada “romantizada” o idealizada del trauma y de la muerte. La crítica que Coco explicita es que todo suicidio (casi seguramente) se puede evitar, en tanto es la contención la que puede ayudar a proteger a quienes sufren. El suicidio entonces no es un egoísta acto de escape para el que lo realiza (como Martín lamenta luego de oír la detonación). Muy por el contrario, resulta egoísta desde una perspectiva social, en tanto implica que tanto el colectivo social general como el Estado son los que en verdad han bajado los brazos y optado (como hace Martín) por la inquietante comodidad de victimizarse a sí misma en lugar de tratar de cuidar a la verdadera víctima y de evitar futuras situaciones.

8. *El enemigo interno*: Coco comenta a lo largo de la pieza numerosas instancias donde los enemigos no parecen ser tanto las tropas británicas como las propias cúpulas del poder militar. Coco es llevado contra su voluntad y pierde a su hermano, no comporta ningún patriotismo hacia los hechos de la guerra. Esta mirada vuelve a traer una perspectiva crítica, especialmente al denunciar la ingenuidad que Coco nota en el apoyo masivo en la Plaza de Mayo. Sin embargo, este apoyo no es despreciado por su carácter desinteresado sino por la ingenuidad inherente que reportaba apoyar al mismo gobierno que unos meses antes todavía utilizaba sus mecanismos estatales para fines represivos.

9. *La guerra desde la mirada ajena*: este topic es puesto principalmente en boca de Martín, lo cual atenúa sus efectos si consideramos que se trata del personaje que se ha entregado al entumecimiento del olvido. El periodista sugiere en reiteradas instancias que la nacionalidad argentina es improvisada o periférica (como cuando asegura que los argentinos son los kelpers del mundo). Esta mirada pone ante el espectador una lectura desencantada de lo nacional, opuesta, que opera como contrapunto de la visión nacionalista (ausente en la pieza) que muchas veces respalda a la guerra. Su uso permite acentuar la “lucidez” de Coco, que no puede sino enloquecer al ver que alguien que conoce su experiencia de la guerra todavía siente que el ex soldado se victimiza: “Y no te hagás más la víctima que en este país no son los únicos que la pasaron mal. ¡Acá hubo desaparecidos, mierda...! Y nos afanaron hasta el colchón, con y sin democracia” (5).

10. *Las promesas civiles*: parte de la locura que persigue constantemente a Coco responde también a las responsabilidades civiles, marcadas no solo por un apoyo masivo sino también por

promesas que, como sugiere Martín, duran un breve momento de entusiasmo y luego son abandonadas. Coco señala en diferentes momentos de la pieza que en principio el apoyo es fuerte, marcado por cartas y promesas, pero que finalmente no se materializan una vez que se produce la rendición. Esta condición acentúa entonces la situación de la posguerra y dificulta aún más la resistencia hacia la locura, hacia la derrota definitiva en la batalla cotidiana por no enloquecer.

La locura y la cordura como valores

Al aproximarse deliberadamente la escena y la audiencia, el ángulo semántico cobra un mayor espesor. Esto se orienta ya a partir del título de la pieza, extraído de “Cafetín de Buenos Aires”, tango escrito por Enrique Santos Discépolo en 1948. Mediante esta referencia, Monti acota la interpretación de su texto, en tanto la letra habla de la nostalgia y de la derrota al tiempo que sugiere la idea de un tiempo congelado, detenido. Como se puede apreciar a lo largo de la pieza, sus tres protagonistas se encuentran atrapados en un ámbito que los oprime, ya sea porque el pasado les persigue o porque la sociedad no les permite desear algo más allá.

No obstante, las limitaciones que poseen los personajes son diferentes. Coco *no puede* superar un pasado traumático que continúa retornando no sólo por su intensidad sino porque la sociedad no cumplió con las promesas de contención. Alba se halla atrapada debido a que *no debe* hacer cosas que salgan de su rol de mujer, especialmente en un marco social machista – donde los piropos son lo último que queda de “poesía”, como asegura Martín (4)–. Finalmente, Martín *no quiere* salir de ese tiempo congelado. Si bien su motivación es ayudar tanto a Coco como a Alba (y los otros “locos” que Coco trajo antes), su perspectiva es la de aceptar las cosas y adaptarse, como ocurre con Laura, su esposa, desaparecida durante la dictadura cívico-militar.³⁰⁰ Así, la casa opera como una suerte de limbo, una zona donde los personajes esperan.

La perspectiva de los tres personajes es complementaria. No solo porque es entre los tres que se monta la lectura completa de la sociedad (como sugiere Sosa, 2002: 6) sino porque es en el cruce de los tres que se produce una lectura profunda de la historia reciente y del presente al que la obra remonta. Monti construye un dispositivo escénico que pone el foco en las relaciones de los personajes como medio para movilizar al espectador. A su vez, es en el cruce de las miradas de los tres que se delinea la tensión entre locura y “lucidez”. ¿Cómo no enloquecer ante los desvaríos de un mundo que parece hacer todo lo posible para no oír ni ver la situación de los ex soldados pero también de las mujeres? Allí recae la conexión profunda entre Coco y Alba, que

300 Martín explica: “Primero la busqué y después aprendí a llorarla. La noche que llegó Coco con un pedido del mercado, me preguntó por qué estaba llorando y sin pedir permiso se quedó... hasta ahora. Se instaló en mi vida con toda su pena a cuestas. Aceptar un dolor ajeno era menos doloroso que ocuparme de mi propio dolor. Los primeros días yo no paraba de hablar de Laura ni él de contarme del desembarco del 2 de abril” (13).

se reconocen mutuamente ante la memoria completamente estática que de Martín.

Como se ha observado, el aparente suicidio de Coco al final de la obra introduce un doble efecto que refuerza esta idea al tiempo que estimula al espectador a desarrollar un rol activo. Por un lado, marca un movimiento en falso. Asumir que “naturalmente” (como Martín) el “loco de la guerra” se suicida, impulsa a repensar cómo se intuye la guerra. Al no ocurrir el suicidio (ni siquiera como tentativa), el espectador debe retrotraer su interpretación y compararla con la patética respuesta de Martín que, en lugar de lamentar la pérdida de su compañero, se asume víctima, abandonado nuevamente.

Por otro lado, como sugiere Coco, “no, cómo [Laura] va a estar muerta [...] Cuando venga decile que no me pasó nada... Que no estoy loco, que estoy un poco cansado de acá... (*Se señala la cabeza.*) Y de acá. (*Se señala el corazón.*) Que yo tampoco me morí” (18). Esta frase no solo evidencia que Coco no preguntaba por Laura como una muletilla, sino como una guía de la memoria. A su vez delinea una idea que marca la pieza y se enlaza con el tiempo detenido: no hace falta estar muerto para no estar vivo. Si Martín ha subsistido los últimos años, no es porque se encuentre vivo, sino porque ha dejado de resistirse a los embates del olvido y la comodidad de no asumir sus responsabilidades. Esto lo transforma, como él mismo sugiere en más de un momento, en el verdadero loco de la pieza. Coco y Alba deciden irse de la casa y esto revive su deseo de resistir.

La Guerra de Malvinas se interpreta así como un acontecimiento suspendido en el tiempo, aún presente porque sigue produciendo dolor a nivel individual y porque continúa siendo una deuda social. Martín afirma que la guerra es “un negocio absurdo” (2), sin embargo, conecta los hechos del pasado con otra guerra: “la que peleamos todos los días con la peor de las armas: la de no creer en nada ni en nadie. Ni en uno mismo” (2). La violencia extra-ordinaria de la guerra se complementa con otra violencia, la ordinaria, la del día a día, marcada por una diversidad de violencias constantes. Así, la Guerra de Malvinas deviene en un eslabón más de los procesos que unen a la dictadura cívico-militar con la crisis del 2001.

En este panorama, los soldados no son víctimas sino que aparecen como sujetos traicionados, dejados de lado tanto por el poder como por la sociedad argentina. Afirma Coco: “Treinta millones de promesas me hicieron. Treinta millones de argentinos nos dijeron que íbamos a ganar. Pero no ganamos. Y cuando volvimos perdedores, treinta millones nos prometieron laburo y pensiones... porque éramos héroes. Allá quedaron las tumbas. Y acá volvimos los muertos que se olvidaron de enterrar” (13). A través del “loco de la guerra”, entendido específicamente como resultado de esa traición y de la violencia del combate, Monti libera a Coco de su responsabilidad en los hechos y coloca la lectura crítica sobre la respuesta social ante la guerra.

La memoria de la guerra está marcada por el dolor: tanto olvidar como recordar devienen imposibles, pero en cualquier caso el sufrimiento sigue ahí. Sin embargo, la sociedad ya decidió tomar el camino de la evasión y el olvido, por lo que la memoria es aún más dolorosa y necesaria. De manera sugestiva, a pesar de no ofrecer indicios precisos acerca de qué depara su futuro, tanto Alba como Coco salen de la casa al final de la pieza. Esto coloca la mirada sobre Martín, que observa “*vencido*” (18) cómo el ex combatiente parte. A la manera canónica del realismo reflexivo, Martín queda expuesto como síntesis de una clase media que opta por la evasión. Simultáneamente, Alba lleva un hijo suyo en el vientre, lo que puede interpretarse desde dos ángulos: o bien la historia promete repetirse o bien una parte de él ha salido de la casa. En cualquier caso, es trabajo exclusivo del espectador decidir qué examen merecen las acciones de Martín.

A través de estos recursos que he enumerado, *En un azul de frío* establece una lectura de la Guerra de Malvinas que abre nuevas interpretaciones y preguntas. Monti utiliza la dramaturgia para interrogar acerca de los roles de la sociedad tras la batalla, ya que quienes tienen que responder no son los ex combatientes, sino la sociedad que los lleva a la guerra y luego se no rinde cuenta de sus responsabilidades. En este sentido, la locura parece responder no tanto a la guerra en sí misma sino al hecho de seguir llevar la violencia de la guerra adentro, sin contar con contención alguna.

La pregunta que parece atravesar a Coco gira en torno a qué es lo que produce la locura: ¿la guerra con sus reglas opuestas a lo cotidiano? ¿O la posguerra, con el difícil intento de readaptarse? Si Coco apenas remite a las acciones del campo de batalla, el espectador parece poder alterar este interrogante y transformarlo en su sentido profundo. De este modo, ¿cómo no enloquecer ante el rechazo de la sociedad durante la posguerra? La conexión entre escena y vida cotidiana apunta entonces a develar las evasiones, las ausencias y las deudas que todavía se entablan. Monti apunta así no tanto a recrear los hechos del pasado sino a *crear* los actos del futuro.

III. 14. *El León y nosotros* (2004, Neuquén), de Alejandro Flynn

En el presente artículo analizo *El León y nosotros*, de Alejandro Flynn,³⁰¹ escrita en

301 Alejandro Flynn (1958, Sáenz Peña, provincia de Buenos Aires). Es dramaturgo, poeta y novelista. En 1976 se radica en Bariloche, provincia de Río Negro. Hacia finales de la década forma parte de los talleres literarios que coordina Juan Raúl Rithner (1944-2016), donde frecuenta a Luisa Peluffo, Graciela Cross, Manuel Benderski y Adrián Beato, entre otros. En 1990 incursiona en el teatro con *Moreno*, que resulta seleccionado por el Instituto Nacional de Teatro y es estrenado por el grupo Fray Mocho en Buenos Aires. En 1994 se radica en la ciudad de Neuquén. Entre 2005 y 2006 conduce el programada cultural “La Cofradía”, emitido por radio Luna FM. En la actualidad dirige la cátedra de Dramaturgia en la Escuela Superior de Bellas Artes. Es colaborador habitual del diario *Río Negro* y dicta regularmente talleres de escritura. Sus textos dramáticos son: *Moreno* (1990), *El*

2004 y estrenada en versión para radioteatro durante 2009. En este caso, nos encontramos ante un texto dramático que marca una lectura crítica de la guerra pero pensada desde una territorialidad amplia y un tiempo extenso. A través de esta pieza, Flynn explora dos coyunturas: las llamadas “Invasiones Inglesas”, producidas en 1806 y 1807, y los primeros años de la década de 1980. A su vez, los nexos se abren hacia territorios diferentes al incluir la situación (previa a la Guerra de Malvinas) de la República de Irlanda. Tal apertura temporal y espacial operan como vehículos que permiten a Flynn señalar ciertas inmanencias y tensiones históricas entre los tres hechos históricos que se tocan.

Al mismo tiempo, *El León y nosotros* cruza dichos cronotopos desde un único cuerpo compartido, que deviene dispositivo de disputa de la memoria y la historia. Propone de este modo un acercamiento que solapa acontecimientos que a priori podrían parecer alejados en sus coordenadas. Sin embargo, el cuerpo presente del actor pone en evidencia las disputas identitarias por la memoria de los hechos, al tiempo que problematiza cómo es percibida la guerra no solo en su tiempo sino en el presente.

Si bien la pieza articula una perspectiva que podría en principio parecer memorialista (especialmente por la inclusión de figuras históricas, como Bobby Sands), su enfoque privilegia una mirada poética que apunta a pensar una lectura de la Guerra de la Malvinas marcada por la subjetividad de un personaje ficticio, el conscripto Ramón Luna, figura apócrifa pero que, como veremos, forma un personaje que se corre de lo arquetípico para devenir individual, singular y crítico. A través de este doble proceso de ampliar la historia y particularizar la experiencia del joven conscripto, la Guerra de Malvinas pasa a ser leída como un acontecimiento que hunde sus raíces en hechos históricos y los continúa, no sin una mirada que quiebra toda lectura cerrada.

Estimular las conexiones

El León y nosotros se escribe en 2004, pero se estrena en 2009.³⁰² Es un texto dramático pre-escénico, estructurado en un acto y 17 escenas, concebido como unipersonal. Se articula a partir de tres personajes ubicados en diferentes coordenadas históricas: un Orador que “relata la Segunda Invasión Inglesa” (Flynn, 2012: 303);³⁰³ Ramón Luna, un “Soldado argentino en las

cumpleaños de Ana (1991), *El piquete* (1994), *Final de Burgess Farm* (1996), *El León y nosotros* (2004), *La sombra del sol* (2005), *Mayo otra vez* (2009) y *Monólogos de la revolución* (2009).

302 Ficha artístico-técnica: Elenco: Alba Burgos, Aureliano Massoni Muñoz, Gabriela Nemiña, Horacio Bascuñán, Lucía Abella, Lucía Descarrega y Mariana Elder. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *El inglés*, de Juan Carlos Gené, con música de Rubén Verna y Oscar Cardozo, interpretada por Pepe Soriano y el Cuarteto Zupay. [Puede escucharse en http://vocesenescenablogspot.com](http://vocesenescenablogspot.com)

303 Todas las citas son extraídas del texto dramático publicado en la antología *La dramaturgia de Neuquén en el desafío* (EDUCO, 2012), dirigida por Margarita Garrido. Agradecemos a la profesora Garrido por su generosidad a la hora tanto de facilitarnos el volumen como deernos en contacto con el autor.

Islas Malvinas durante la guerra” (303); y Bobby Sands, “miembro del Ejército Republicano Irlandés” (303).³⁰⁴ Cada uno porta una historia particular, pero a medida que se van alternando las voces, líneas vinculantes se proyectan y conectan las tres miradas. Finalmente, todos tienen dos elementos en común: un mismo cuerpo y “el león” como enemigo.

Observa Flynn en una entrevista que le realicé:³⁰⁵ *El León y nosotros* “surge de una reflexión vinculada con las semejanzas de ciertos procesos históricos. ‘El León’ británico, símbolo del imperio, es el eje a través de los tiempos. Unifica en nuestro caso un sentimiento de independencia, que no es ajeno al del pueblo irlandés en la persona de Bobby Sands”. Luego señala que “de algún modo toda la idea surge simultánea. La necesidad de libertad une los momentos y los países a través de los siglos, incluso cuando la opción de una guerra, por parte de Argentina, en el caso Malvinas, no haya sido impulsada por una democracia sino por una dictadura”.

Como gesto adicional, la pieza se inicia con una dedicatoria: “a los chicos de Malvinas y a la lucha del pueblo irlandés por su independencia” (2012: 303). Esto responde a la voluntad del autor de explicitar la proyección del contenido de la pieza hacia el ámbito social, de intervenir la vida cotidiana con una mirada crítica, histórica y política. Al respecto, Flynn hipotetiza que esto se deba “tal vez porque casi todas mis obras nacen de la intención de meterse con temas que puedan impulsar al debate y a la revisión de cuestiones que hacen a nuestra historia, la original o la más reciente, desde Mayo de 1810 hasta hoy”. En sintonía con esto, *El León y nosotros* propone al espectador trabajar sobre una serie de relaciones críticas que se hacen visibles al mostrar tres relatos en principio paralelos pero que revelan íntimas conexiones.

Hasta el momento se han producido pocos trabajos de corte académico sobre la poética de Flynn. No obstante, en su valioso artículo titulado “La memoria construye la historia: *El León y nosotros* de Alejandro Flynn” (2012a),³⁰⁶ Gloria Siracusa plantea un conjunto de observaciones cruciales sobre la poética del texto dramático, con las que concuerdo.

En primer lugar, conecta la pieza con el teatro histórico. Sostiene que se trata de “un drama de interpretación histórica, porque el dramaturgo no se limita a presentar un material

304 Nacido en Irlanda del Norte en 1954, fue integrante del Ejército Republicano Irlandés provisional (IRA Provisional en inglés) y parlamentario británico. Su figura es particularmente reconocida a partir de su participación en la huelga de hambre de 1981 en la prisión de Long Kesh, donde fallece el 5 de mayo de ese año. Dicha huelga de hambre marca uno de los episodios más visibles de *The Troubles*, conflicto que dura tres décadas (1968-1998) y que enfrenta a unionistas -partidarios de la preservación de los lazos con el Reino Unido- y republicanos irlandeses. La disputa se encontraba fuertemente arraigada en la Partición de Irlanda firmada en 1921 y se vio dramática complejizada por factores sectarios y religiosos. La huelga concluye tras el fallecimiento de 10 prisioneros.

305 Entrevista llevada a cabo por correo electrónico entre el miércoles 25 y el jueves 26 de abril de 2018. El material completo se encuentra disponible en nuestro archivo de investigación.

306 Siracusa publicó dos versiones de este trabajo, primero como ponencia (2012a) y poco después como prólogo a la edición de *El león y nosotros* (2012b). En lo sustancial coinciden, aunque el primero contiene notas más extensas. Por ello elegimos realizar las citas por el primero.

documental, sino que lo interpreta, plasma su propia concepción histórica y su cosmovisión ideológica” (2012a: 327). Para Siracusa, Flynn lo hace con el fin “de poner el pasado en escena, de mirar ese pasado para construir una memoria colectiva” (327). Para ello conecta esta intencionalidad con una obra posterior de Flynn, *Monólogos de la Revolución* (2009), estudiada por Siracusa en otra oportunidad (2011). Siguiendo a Kurt Spang (1998), afirma que la relación con el teatro histórico convierte a *El León y nosotros* en “un drama documental, social, político, de compromiso, testimonial” (328) y que, de acuerdo con Theodor Adorno (2003), “la historia no tiene significado en sí misma sino en relación con el presente, y por lo tanto, como concepto crítico, que ayuda para comprender ese presente” (328).

A través de Spang, Siracusa diferencia a Bobby Sands en tanto “sujeto histórico” (figura real de la historia, militante del IRA, muerto en la cárcel durante una huelga de hambre en 1981) respecto del orador y de Ramón Luna, que representan a “individuos históricos”, ejemplos de “supraindividualidad de los hechos singulares que protagonizan” (nota 7, 335). A su vez retoma a Paul Ricoeur (1983-1985) para distinguir a Sands como “figura representadora” y al orador y Luna como “figuras significadoras” (nota 7, 335). Para Siracusa las tres historias conectadas “giran en torno a una isotopía: la resistencia al colonialismo” (329). Los protagonistas y algunos de los personajes secundarios tienen en común la juventud, la experiencia de la muerte (ya porque la padecen o porque la atestiguan) y su condición de “mártires” (329).

Con acierto Siracusa identifica en las tres historias la presencia de personajes femeninos, madres o hermanas, que constituyen “todas una sola figura femenina múltiple” (331), a la que se opone Margaret “Maggie” Thatcher. Siracusa también observa recurrencias en las distintas historias, entre ellas los sueños. En el sueño de Ramón Luna se vincula a Thatcher con el símbolo del “león” británico, que alude al colonialismo (331). De este modo, Flynn recupera la memoria histórica “desde la narración, la comunicación personal y la confesión íntima del discurso epistolar, discurso del personaje en el que habla su subjetividad” en oposición a “los discursos tergiversadores de los que escribirán una parte de la historia: los militares y algunos periodistas e historiadores” (332). Se construye a través de los personajes individuales un “mensaje supraindividual del drama” (332).

Debido al valor teórico que suscita el análisis de Siracusa, propongo focalizar sobre algunas observaciones complementarias en relación a la poética de *El León y nosotros*. Desde la perspectiva de las representaciones de la Guerra de Malvinas (y al considerar que el texto de Siracusa explora de forma simultánea los tres cronotopos), tomo como eje el relato del concripto Ramón Luna.

Cartas desde Malvinas

Como he anticipado, *El León y nosotros* se encuentra estructurado en un acto que a su vez se subdivide en 17 escenas. Entre esas escenas se distribuyen las tres líneas de acción con sus respectivos cronotopos antes comentados (Orador – Segunda Invasión Inglesa, Buenos Aires, 1807; Sands – huelga de hambre del IRA, 1981; Luna – Guerra de Malvinas, 1982), siempre unidos por el cuerpo común del intérprete, que los separa pero también los anuda. De este modo, Luna aparece por primera vez en la escena 2. Si seguimos el recorrido construido por el conscripto, debemos detenernos particularmente en las siguientes escenas:

Escena 2: Luna se encuentra sentado en el suelo y escribe en un bloc de hojas. Sus parlamentos consisten en la repetición en voz alta de las cartas que va escribiendo. Antes de que empiece a hablar, se oye el comunicado de la Junta Militar mediante el cual se anuncia “*la recuperación de las Islas Malvinas y las Georgias y Sandwich del Sur*” (Flynn, 2012: 304). Ramón escribe a su “mami” (304). Su carta comienza contando sobre su estadía, que comen correctamente y que la pasan bien pese al frío (304). A pesar de encontrarse solo en escena, en sus palabras se hacen presentes el estado de ánimo y las voces de sus compañeros. Luna aclara a su vez que considera que no va a haber guerra y que pronto van a volver a casa. En contraste, sus compañeros le reprochan: “dejá de joder, Ramón, para qué carajo vinimos aquí si no es para cagarlos a palos a esos guachos, me decían” (305). El conscripto agrega que “aquí nos aseguran que los ingleses no van a venir” y concluye lamentándose ante la posibilidad de perderse el Mundial de Fútbol en España: “¡Justo ahora se nos ocurre invadir las islas!” (305).

Escena 5: Luna continúa escribiendo, pero algo de tiempo ha avanzado. Cuenta a su madre que “ya no están tan seguros los chicos de querer que vengan los ingleses, como te decía en la carta anterior” (306), por lo que las aguas se dividen entre quienes quieren combatir y quienes no. Tras referirse nuevamente al Mundial hace mención por primera vez a un “amigo que habla inglés” (307). Es mediante este compañero que Ramón se familiariza con la figura de “Maggie” Thatcher y con los apodos –e insultos– que los conscriptos le dan. Al ver cómo su amigo escribe “Maggie”, Ramón asocia su nombre con “los calditos” (se trataría de la marca *Maggi*) y comenta sus ganas de tomar una “buena sopa” (307). Sin duda, la alimentación ha cambiado: “Aquí nos dan una cosa que ellos llaman sopa, pero que es agua caliente salada, con dos fideos. Una porquería intomable” (307).

Escena 8: Ramón escribe y comenta que “parece que vienen los ingleses nomás” y asocia el inminente combate con las Invasiones Inglesas (309). Inmediatamente cambia de tema y desliza que prefiere pensar en Kempes y Maradona jugando juntos. El Mundial le ayuda a distraerse, aunque se vincula a la guerra por el triunfo y el éxito: “todos creen que ganamos, en España y acá también” (309). Se produce una nueva asociación, pero esta vez con el conflicto con Chile de 1978: “a mí me parece que no va a pasar nada, que va ser como con los chilenos, que al final se

arregló todo. Dicen que están negociando” (309). Antes de concluir la escena, Ramón comenta ingenuamente: “Bueno, ustedes allá saben más que nosotros, ¿no?” (309).

Escena 11: Inicia con el Comunicado N° 16 del Estado Mayor Conjunto en el cual se informa que se “presume” el hundimiento del Crucero ARA General Belgrano tras un ataque por parte de un submarino.³⁰⁷ Ramón se manifiesta abiertamente enojado, especialmente debido a que le han dicho del accionar malintencionado de Thatcher, quien “sabía que podía terminarse todo con la mediación de Perú” (311)³⁰⁸ y agrega que los ingleses “quieren la guerra nomás, porque les conviene por política” (311).³⁰⁹ La bronca y el miedo se juntan. “El pibe que sabe inglés” le transmitió a Ramón rumores sobre el operativo británico: llegar a la playa, aprovechar sus sofisticados equipos y desplegar a los brutales gurkas, mitad monstruos, mitad mercenarios, “que son más malos que la mierda” (311). Luego Ramón menciona que “a veces” pasan un poco de hambre y frío (311) y explica que los del Norte son los que peor experimentan la situación por no estar adaptados al frío –aunque inmediatamente agrega “yo que soy de Buenos Aires mucho que digamos tampoco” (311)–. La compasión, el miedo y la pena se entrecruzan. Antes de concluir la escena, el conscripto vuelve a referirse al Mundial: “si nos llega a agarrar acá me muero. Te imaginarás que no hay muchos bares con televisión por aquí que digamos” (312).

Escena 14: comienza explícitamente vinculada a la escena 13, ya que la didascalia remarca que “como en el caso de Sands, el tono de sus palabras –aunque por otros motivos- tiende claramente a decaer” (314).³¹⁰ Ramón relata un sueño interrumpido por los bombardeos, “que se siente cada vez más cerca” (314). Debido a la síntesis de imágenes que contiene, considero pertinente incluir una cita extensa:

Éramos un montón de gente adentro del barco. El barco, de pronto, estaba lleno de agua, aunque por momentos no había nada. Estabas vos, papá, la tía Mirta y Oscar; el pibe soldado que habla inglés y otros chicos, también de aquí, de nuestro grupo. No teníamos uniforme me parece. Y estaba la selección también, por lo menos había varios jugadores, además de Menotti, que también estaba. Kempes le preguntaba algo a papá y los dos se morían de risa. De pronto teníamos el agua por la cintura, pero no nos importaba. Entonces, así, como un rayo, cruzaba corriendo adelante nuestro un león y se perdía por una escalera. ¡Un león! Cómo va a haber un león aquí en el mar, decía yo y la tía Mirta me decía sí, qué raro, ¿no? Y que también lo había visto antes. ¿Qué barco es este? Le preguntaba Menotti a alguien y le decían el Belgrano y le aclaraban, el crucero General Belgrano que hundieron los ingleses y en el que murieron cuatrocientos argentinos. (*Pausa.*) Así le decían. De golpe, otra vez, pero ahora por atrás de todos nosotros, aparecía el león y daba un rugido

307 Debido a que la voz de Ramón siempre está mediando la información, la escena 11 se situaría entre el 3 y el 4 de mayo, entre el ataque y el momento en el que se confirma que fue efectivamente hundido por el HMS Conqueror, fuera de la zona de exclusión. El comunicado es del 3 de mayo (Terragno, 2002: 333).

308 Refiere a la intervención de Fernando Belaúnde Terry (1912-2002), presidente de Perú entre 1980 y 1985. Su propuesta de mediación se ve interrumpida por la noticia del hundimiento del Belgrano, dando fin a la posibilidad de una salida diplomática (Rice y Gavshon, 1984). A su vez, Perú colabora aportando equipos y material bélico a Argentina y mediando con Francia para la asistencia en cuanto a armamento. Véase el trabajo de Alvarez Torres (en Ambroggio, 2019: 235-251).

309 La imagen pública de Thatcher previa a la Guerra de Malvinas se encontraba en una situación delicada debido a diversos factores, la situación económica, entre otros (Hastings y Jenkins, 1997).

310 Bastardilla en el original debido a que se trata de una didascalia.

terrible. Cuando yo me daba vuelta lo único que veía era su melena, empapada por el agua y a Maradona que decía “dejámelo a mí” y le tiraba un pelotazo como un penal, para que se vaya, pero no le daba. Después no me acuerdo cómo seguía el sueño, pero el final sí, lo último que me quedó cuando me desperté con las explosiones de las bombas. Era la cabeza de león, inmenso y me miraba. Y a que no sabés: tenía la cara de la Thatcher. (*Pausa. Se detiene sobre lo que escribió y remarcar algo.*) Margaret Thatcher. Ahora sí lo escribí bien, ya aprendí. (*Pausa.*) “La dama de hierro”, dice mi amigo que le dicen. “La vieja de mierda”, digo yo. (314-315)

Escena 17: En la escena final, la música de gaitas de la escena anterior baja su intensidad para dar lugar al final del último comunicado de la junta, “*en el que se informa sobre la rendición del 14 de junio*” (317). Ramón comienza su carta “¡Se terminó, mamá! ¡Estoy vivo! Ya ves que era todo mentira, nunca estuvimos ganando como decían. Ya te voy a contar de este infierno” (318).

Luego agrega que

el chico que hablaba inglés murió en un bombardeo... Nos habíamos hecho muy amigos. Nos íbamos a juntar en Buenos Aires para ver los partidos de la selección. (*Pausa.*) Murieron muchos chicos, mamá, muchos. Yo estuve cerca... Vi cosas espantosas. (*Pausa.*) Un pibe me dijo hoy que Argentina perdió contra Bélgica. No importa. Decile a papá que no se preocupe, que igual vamos a ser campeones (318).

Mientras la luz decrece, Ramón continúa escribiendo y la pieza concluye.

El León y nosotros formula una poética de la narración (Bovo, 2002) montada sobre la base de tres monólogos que se alternan dentro de la unidad de la obra. Si bien los personajes no se relacionan entre sí en ningún momento, sus historias efectivamente dialogan a través de resonancias que Flynn busca subrayar. Para ello es fundamental que los tres monólogos sean realizados por un único actor (Flynn, 2012: 303), gesto que potencia la idea de un cuerpo común, con una identidad y una memoria compartidas (literal y metafóricamente). Si todo cuerpo implica una voz (Del Estal, 2009), en el caso de la narración es determinante en tanto “la voz del narrador traza para los oyentes un mapa personal de sensaciones y significados” (Negri, 2013: 28). Así, cuerpos y voces devienen uno.

Anteriormente vimos que el monólogo opera sobre la idea de una potencial escucha, interior a la escena y consciente por parte de quien habla (Trastoy, 2002: 65). En otras palabras, el personaje construye un discurso que incluye en su ejecución el (re)conocimiento de ser escuchado o leído. Efectivamente, en cada uno de los tres cronotopos que Flynn elige, los personajes comparten información de forma voluntaria, dirigiéndose abiertamente hacia un otro. Esta relación establece un gesto crucial para la pieza, en tanto pone de relieve la importancia de la transmisión de la vivencia y de la memoria, no solo desde la palabra sino también desde el cuerpo como parte de esa experiencia compartida. En el caso de Luna, es exclusivamente a través de la escritura del género epistolar como se despliegan sus impresiones de la guerra.

Sin embargo, las cartas de Luna son mucho más que una excusa para narrar en voz alta las impresiones que el joven percibe. El género epistolar opera como vehículo privilegiado para

revelar tanto las experiencias íntimas del joven como también señalar la óptica desde donde mira, su posición *dentro* del Teatro de Operaciones. Así, las cartas de Luna incluyen no solo su subjetividad sino también la de sus compañeros que lo rodean, siempre filtrada desde el ángulo personal del joven. La carta opera entonces como refuerzo y como recordatorio de que Luna ve la guerra desde adentro de la guerra, situación que potencia su testimonio y dota de una singular extrañeza a su fijación con el fútbol. Finalmente, la carta reporta el gesto de procesar e interpretar la guerra, hecho que no concluye junto al combate sino que sigue luego de la guerra (como el joven desliza en la escena final).

Como anticipé, la pieza a su vez pone de relieve la importancia del cuerpo como territorio de memoria e identidad. El texto dramático señala y resalta que los tres personajes deben ser interpretados por un mismo actor (Flynn, 2012: 303). Como resultado los tres monólogos y sus correspondientes cronotopos se entraman. Si el cuerpo es compartido entonces los acontecimientos interpretados por ese mismo actor se cargan de un peso análogo. Los cambios de cronotopos, por distantes que puedan parecer en principio, invitan al espectador a realizar un ejercicio comparativo de las diferencias y, muy especialmente, de lo común. La ruptura que implica el salto de las distancias temporales y espaciales se anula porque lo sustancial de esos tiempos atraviesa las tres situaciones y se hace presente a través de ese cuerpo que está en escena, en convivio.

En este aspecto es crucial la combinación entre el género epistolar y el cuerpo como territorios de la experiencia. Si la carta sirve para transmitir la experiencia, el cuerpo opera como aparato receptor de esos estímulos que viven los personajes. Las narraciones devienen en verdaderos testimonios, en acciones que marcan ese “estar ahí” de los personajes y acentúan la búsqueda de transmitir esa proximidad aurática. Como observa Siracusa (2012a), se trata de señalar a sujetos e individuos históricos que ven en primera persona y de forma privilegiada los hechos de la historia. Allí radica la fuerza “documental” de la pieza, que apunta a registrar esa inmediatez (con su correspondiente impacto afectivo) de los sucesos contados.

Lo corporal cobra también una significativa importancia desde la perspectiva del receptor. La narración posee un carácter convivial acentuado que privilegia la potencia del momento presente, inmediato, del acontecimiento poético, especialmente en el proceso de co-creación con el auditorio. Combinar narración y teatro resalta esta relación cruzada y refuerza el valor de la mirada histórica desde el tiempo presente. A su vez, realza la importancia de las experiencias que están narrando en ese preciso momento los personajes: ya sea esperando la guerra como Luna; soportando una huelga de hambre como Sands; o incluso recorriendo el campo de batalla en la ciudad de Buenos Aires como hace el Orador de las Invasiones Inglesas.

Así, como remarca Marta Negrin (2013: 26), el gesto de la narración implica una relación

de interiorización entre aquél que cuenta y los personajes que despliega. Al mismo tiempo, se trata de una actividad comunitaria, tradicional, que refuerza la idea de cohesión y comportamiento social pacífico (Chartier, 1992). De este modo, es posible apreciar cómo Flynn articula un dispositivo que pretende reforzar la transmisión de una identidad larga, compartida, a partir de las relaciones entre cuerpo, experiencia y narración, que comparten ese “estar ahí” y refuerzan entonces la articulación de un solo relato que atraviesa y trenza los tres cronotopos. En este sentido, y si bien Siracusa llama de forma pertinente a esta isotopía como “lucha contra el colonialismo”, opto por seguir a Flynn y alterar los términos para pensar los combates por “la libertad” (regresaré sobre esta diferencia sutil pero significativa en un momento).

Narrar la Guerra de Malvinas

A lo largo de las escenas que incluyen a Ramón Luna se introducen numerosas referencias a hechos directa o indirectamente vinculados a la Guerra de Malvinas. A través de estos topics, Flynn monta una mirada de la guerra centrada en las vivencias de Luna como joven que ve la guerra desde las cercanías del campo de batalla. Al mismo tiempo, esto se hace extensivo a sus compañeros ya que si bien Luna habla siempre desde su subjetividad, sus compañeros se hacen presentes a través de sus cavilaciones, de rumores e intercambios de diversa índole. Veremos que en este caso, la atención de Flynn se focaliza especialmente en la figura de los soldados, articulando las imágenes de la guerra a su alrededor.

1. *El clima hostil*: uno de los ejes que más menciona Luna, si bien no se desarrolla en profundidad, se vincula a la idea de las islas como un territorio marcado por un clima poco amable. Este topic se enlaza a su vez con referencias a la logística y a la preparación de los soldados. Al igual que estos dos topics mencionados, su presencia en principio responde a una condición particular del territorio pero que, carta a carta, irá creciendo como problema hasta finalmente revelar la situación límite que marca el combate. Esto es crucial en tanto introduce un matiz que corre la mirada de la perspectiva del imaginario de “los chicos de la guerra” y permite leer cómo las condiciones no son necesariamente negativas en sí mismas sino en su carácter sostenido, acumulado.

2. *La logística defectuosa*: al igual que el clima, la logística introduce un factor de crecimiento, en tanto el joven Luna la señala al comienzo de la pieza pero en principio no afecta de forma directa las acciones. Es en el devenir del combate que se va transformando en una diferencia determinante, especialmente ante la preparación profesional de las tropas británicas. Este eje permite redirigir las críticas no hacia los soldados, que quedan posicionados en el rol de ser quienes ejecutan la guerra, sino hacia aquellos que la planifican, la impulsan y la comandan. Esta distinción se remarca al hablar de la guerra como campo de intereses políticos y al colocar a

Thatcher como referente opositor de la batalla (311).

3. *La espera trágica*: como anticipé, la espera trae aparejado un factor crucial, una acumulación temporal que transforma a esas condiciones desfavorables en trágicas, al tiempo que le agrega otras novedosas, como los rumores y el temor que genera (311). De forma implícita, Flynn parece sugerir que es allí donde se juega la derrota en la guerra. Nuevamente, esto resalta y refuerza el corrimiento sobre la figuras de los conscriptos. La espera, que remite a la situación de los conscriptos que tuvieron que estar en trincheras lejos de Puerto Argentino, deviene entonces en síntoma de la desorganización y separa la agencia de los conscriptos de la situación de vivir la guerra. Así, si la guerra tuvo el resultado que tuvo no fue por falta de valentía o desinterés de los soldados conscriptos sino por una sumatoria de factores ajenos (la logística, la estrategia, la planificación, la improvisación, etcétera).

4. *La guerra fraternal*: la guerra, vista desde la subjetividad de Luna, sugiere un hecho colectivo, marcado por una multiplicidad de voces que se filtran, que intercambian, que se rechazan, etcétera. Esto pone en evidencia una concepción de la guerra como hecho marcado por relaciones fraternales, donde los conscriptos comparten un espacio común y una serie de valores e imaginarios relativamente comunes. La convivencia impone así un modo singular de relacionarse, con una fuerte perspectiva horizontal. Como contraste, Luna apenas refiere a los cuadros del Ejército y focaliza sobre sus compañeros. Si algún cuadro aparece es como una silueta vaga, difusa, interesada (al igual que se observa de Thatcher), opuesta a las relaciones directas, concretas, que Luna describe con sus colegas. Esto se potencia a través del “amigo que sabe inglés”, que enseña a Luna, le acompaña y finalmente deciden continuar su amistad en el continente. Su muerte dota al testimonio de una proximidad de la guerra que remite nuevamente a lo fraternal: contar es darle voz a la experiencia de su compañero caído. Es en este punto de lo testimonial como documento de la experiencia de los conscriptos donde lo microhistórico deviene en disparador para pensar lo macrohistórico.

5. *La guerra como deporte / el deporte como guerra*: si algo afecta a Luna tanto como la guerra, es sin duda el fútbol. En términos de Alabarces (2008), el fútbol es un “operador de nacionalidad”, un dispositivo para la creación de narrativas nacionalistas. Su despliegue de aspectos emocionales, identitarios y afectivos lo articulan como un ámbito potente para pensar lo nacional. Observa Britos (2020) que no solo el deporte “acató” la continuidad de las actividades durante la guerra³¹¹ sino que a su vez “compartió la tapa en los diarios con los acontecimientos

311 Una de las voces opositoras a la participación argentina en el Mundial fue nada menos que la de Alfredo Di Stéfano, legendario ex futbolista. Al mismo tiempo, el gobierno británico llega a considerar el retiro de sus representantes (Inglaterra, Escocia e Irlanda del Norte) por temor a un eventual partido con el seleccionado sudamericano. De manera significativa, futbolistas como Patricio Hernández y Daniel Passarella harán manifiesto, tiempo después, su arrepentimiento. En cierta sintonía con el texto de Flynn, Hernández asegura que “la guerra no

militares sucedidos en las islas”, uniendo “acontecimientos, rumores u opiniones que vinculaban a la guerra con el deporte” (103).³¹² El fútbol refuerza así la dicotomía entre “nosotros” y “otros” (Ciccione, 2016), que remite a un exitismo ineludible: “todos creen que ganamos, en España y acá también” (Flynn, 2012: 309). Así, Flynn parece acordar que, como espectáculo de masas, el fútbol forma un espacio político, de organización y / o desviación de la mirada, tanto en las islas como en el continente. No obstante, Luna es enfático en la capacidad positiva que incluye dicha desviación, en tanto el fútbol le ayuda a sobreponerse, aunque sea de solo imaginar a Alberto Kempes y Diego Maradona juntos. Dicha tensión aporta una relación de ambigüedad determinante para la pieza.

6. *Malvinas como guerra de independencia*: en numerosas ocasiones, la Guerra de Malvinas es puesta en relación a una historia larga, que apunta a reforzar su vínculo con las llamadas guerras de independencia de América Latina (por ejemplo, Cardoso, 2013). En el caso de *El León y nosotros*, esta conexión se presenta por dos partes complementarias. En primer lugar, como observación de Luna, que asegura que la inminente llegada de los “ingleses” le recuerda a esos hechos históricos (309). Por otra parte, como hemos visto en el apartado anterior, el dispositivo escénico introduce resonancias entre los tres cronotopos y sus sucesos, respetando a su vez un enemigo común: el león imperial. De este modo, la sugerencia de Luna termina disparando una serie de resonancias que hace que leamos su situación en tensión con las miradas del Orador y de Sands.

7. *La guerra soñada*: uno de los momentos más significativos de la pieza se halla en el sueño que cuenta Luna, donde pelean contra un león (que resulta tener la cabeza de Thatcher) sobre el crucero ARA General Belgrano, con ayuda de la selección de fútbol. El sueño cumple en este caso una doble función. Por un lado resalta por oposición la irrealidad de la vida en la guerra, sin espacio para la poesía o la imaginación debido a su peso como hecho que constantemente traza una delgada línea entre vida y muerte. Por otra parte, introduce la imagen que da sentido a la pieza y anuda los tres relatos al desterritorializar los hechos y mostrarlos como parte de un campo simbólico común.

8. *Los rumores*: no solo las voces de los compañeros de Luna se filtran entre sus palabras sino también ideas e imaginarios. Luna procesa la guerra desde una mirada subjetiva pero que pone en evidencia las transacciones e intercambios con otros marcos de subjetividad (a la manera de

fue un hecho menor, a los jugadores nos trataron como si no fuéramos hombres. Por eso queríamos sacar fuerzas de donde fuera para hacer olvidar todo eso, para darle un satisfacción a la gente. Pero cuando salí a la cancha sentí mucho frío, lo humano superó a lo futbolístico” (s/d, 2018: s/p). Disponible en línea: https://www.espn.com.ar/futbol/mundial/nota/_/id/4244628/malvinas-la-guerra-que-termino-en-el-mundial-de-espana-1982

312 Este optimismo se puede resumir en las palabras de Osvaldo Ardiles (*Crónica*, 1982), por entonces jugador e ídolo del Tottenham Hotspur, club radicado en la ciudad de Londres: “la guerra ya la ha ganado la Argentina, cualquiera sea el resultado en el campo de batalla, porque la Argentina está tremendamente unida” (15).

los “marcos de la memoria” de Halbwachs, 2004). Esto se evidencia a través de los rumores que circulan, modificando de forma constante la lectura del concripto. Como resultado, aparecen temores (los gurkas), aprendizajes (cómo interpretar la figura de Thatcher), dudas (el valor de la guerra), entre otros. Se refracta así la incertidumbre como parte de la vida de los concriptos en las islas, signado por el rumor como moneda corriente. Sin embargo, también implica (como ya vimos con la guerra fraternal) una relación de horizontalidad que trae nuevos intercambios, conocimientos y relaciones de amistad. El rumor marca entonces una experiencia común, compartida.

9. *La madre como figura protectora*: nuevamente encontramos esta imagen. Si bien ocupa un lugar menor en relación a otras poéticas, no resulta menor que sea la madre quien recibe las cartas del joven. Esto se acentúa por el hecho de que Luna resalta la preocupación de su padre por el Mundial de Fútbol, hecho que sugiere un corrimiento de eje. En este sentido, la carta opera como espacio de contención, en tanto permite al joven expresar y exteriorizar todo aquello que siente que debe tratar de poner en palabras. Este sentido se refuerza por la presencia de figuras femeninas que contienen a Sands o Sandoval dentro del relato del orador.

10. *Thatcher león*: como se revela en el sueño (y ratifica el propio Flynn), el león marca la metáfora de Gran Bretaña como imperio. Tal imagen es crucial, en tanto garantiza el enlace definitivo de los cronotopos en torno a las tensiones que trae esta figura, como símbolo de fuerza y nobleza, pero también de imposición y amenaza. Así, no es casual que finalmente la cabeza del león sea la de la propia Thatcher. No parece casual que se trate de un león y no de una leona. Por un lado, el cruce entre Thatcher y el león acentúa las yuxtaposiciones no racionalizadas del sueño (Freud, 1999). Sin embargo, también suma una idea presente a lo largo de toda la carrera política de la primera ministra, vista como una mujer “masculina”. Releva Mistretta (2020: 121-140) que una de las reacciones más comunes del tiempo de la guerra era la representación de la dirigente británica como una mujer que ha abandonado sus atributos femeninos para mandar en un mundo (presuntamente) de hombres. Así, Thatcher era señalada como una mujer de rasgos “poco agraciados” y temibles, “de hierro”. Si bien la pieza no tomo esto de forma directa, este imaginario parece circula en el entorno del joven, que escucha numerosos comentarios de sus compañeros sobre ella.

Una poética de lo transhistórico y lo transterritorial

Como hemos observado, la construcción que propone Flynn sobre el concripto Luna establece una lectura particular de los hechos, dando un cierto espacio a un personajes que no opera como arquetipo de los concriptos sino como individuo histórico que filtra los hechos desde su subjetividad. Como resultado, Luna queda libre de la necesidad de representar el

heroísmo y puede leer los hechos de la guerra desde su experiencia, con sus contradicciones particulares (como demuestra el caso del fútbol).

Flynn piensa la situación de Luna como “chico” de la guerra –no olvidemos la dedicatoria que abre la pieza (2012: 303). Sin embargo, esto no incluye una perspectiva paternalista sino que apela a matices que apuntan a complejizar el modo en que Flynn ve a Luna y a parte de sus compañeros. Entre rumores, los conscriptos manifiestan de forma constante su incertidumbre ante aquello que va a pasar, a medio camino entre la ingenuidad y la falta de preparación. A pesar de esto, Luna nunca evidencia un temor real. Se enoja, el tono de su voz “*tiende claramente a decaer*” en la escena 14 (314), pero nunca parece sentir ni miedo ni tristeza. Incluso tras señalar que ha visto un “infierno” y que ha fallecido su amigo, recuerda el Mundial, con optimismo pese a la derrota de la selección Argentina frente a Bélgica (318).³¹³ El hecho mismo de tratar de contener a su padre sintetiza el carácter ambiguo de Luna y lanza interrogantes: ¿Realmente puede seguir pensando en el Mundial en esos términos? ¿El joven comprende lo que ocurrió? ¿Trata de evadirse una vez más? ¿Proyecta la voluntad de contención que desea para sí mismo? El espectador puede proponer sus propias hipótesis, pero no hay manera unívoca de interpretar su verdadero sentido.

Esta mirada sobre la Guerra de Malvinas se complementa con las otras coordenadas que proveen el Orador y Sands. Es en el cruce de estos diversos ángulos que se hace visible la problemática del colonialismo, como sugiere el título. La clave de lectura de la obra se basa en una confrontación: el símbolo del león, metáfora del imperio británico –y síntesis del colonialismo–, se opone a un “nosotros” amplio. En ningún momento se delimita un sentido explícito o estricto de ese “nosotros”, pero sí se deslizan una serie de condiciones cruciales.

Flynn enfatiza una deliberada oposición de caracteres que tiene como resultado la configuración de un “nosotros” heterogéneo e inclusivo. En diversos matices, Sands y Sandoval (dentro del relato del Orador) representan la conciencia de lucha. En contraste, Luna y Flaghertie³¹⁴ sufren la situación de ser llevados al frente. En cualquier caso, todos se oponen al león, incluso a pesar de sus caracteres diferentes, manifiestos, por ejemplo, en los sueños. Al soñar, Sands percibe un mundo sin violencia, una pura infancia. En contraste, Luna tiene una pesadilla, donde la realidad –el hundimiento del Belgrano, una Thatcher-león que ataca por la espalda– se confronta con el fútbol, posiblemente como metáfora de su voluntad de evasión.³¹⁵

313 El seleccionado argentino de fútbol –como campeón defensor tras el Mundial del 78– juega el partido inaugural del torneo el 13 de junio, un día antes de la firma de la rendición en la guerra. El partido concluye con derrota argentina.

314 Sandoval y Flaghertie no son encarnados por el actor, pero reciben un lugar central dentro del relato del orador.

315 Resuena en esta instancia a su vez el fútbol como herramienta del poder. Cabe recordar que tanto el Mundial de 1978 como el de 1982 fueron aprovechados como acontecimientos mediáticos con el fin de distraer la

Si, como observa Lorenz, “la guerra y sus protagonista oscilan entre dos extremos inaccesibles a la discusión: el limbo de las víctimas, o el Panteón atemporal de los héroes y mártires de la Patria” (2012: 327), Flynn abre la discusión al proponer personajes que muestran un espectro amplio, no exento de contradicciones y debilidades. Esto opera como una declaración de principios encarnada en el “todos” del título: la relación con el león es únicamente posible como oposición. En este aspecto, el autor otorga un valor particularmente significativo a la figura de Sandoval como “negro esclavo, dieciocho años” (310), que no sólo posiciona la defensa de Buenos Aires como una gesta popular, sino que a su vez reivindica las raíces negras de la ciudad porteña, habitualmente negadas (Picotti C., 1998) o “silenciadas” (Schávelzon, 2003).

En este aspecto, no sólo es significativo examinar el contenido de las voces del orador, de Sands y de Luna, sino que debemos tener en consideración cómo es semantizada su forma (Szondi, 1994). Cada personaje articula una mirada diferente ya desde la manera en que se estructura su relato. En el caso del orador, se establece una narración de pronunciada impronta épica. En los relatos de Sands, hallamos un monólogo interno. Finalmente, Luna privilegia el género epistolar. Se estimula así la multiplicación de matices también mediante el uso de relaciones diferentes que representan variantes del género bélico. Si bien se hace presente la noción “los chicos” de la guerra, no es posible pensar *El León y nosotros* dentro de las versiones de “triumfalismo” ni “lamento” que proponen Blanco, Imperatore y Kohan (1993). La potencia de la pieza radica en su capacidad de problematizar a los personajes: Ramón, a pesar de haber vivido un “infierno”, continúa esperanzado por el Mundial como posible revancha (incluso cuando ya comenzó con derrota).

A través del cruce de los tres cronotopos, en principio aparentemente inconexos, *El León y nosotros* establece una mirada de lo transhistórico y lo transterritorial, de la historia como un proceso extenso que se ramifica. A pesar de tratarse de coordenadas diversas, el conflicto de fondo de las tres voces trasciende las especificidades de cada caso particular y configura una continuidad, un entramado profundo que subyace e hila la historia. Lo colonial se transforma en una invariante a lo largo del tiempo debido a que, como observa Agamben en el caso de Auschwitz, no ha dejado de ocurrir (2000: 15).

La conexión entre las escenas es reforzada por un movimiento espiralado, con ejes que establecen gradualmente diversas resonancias que conectan simbólicamente las acciones de los tres personajes. Así ocurre, por ejemplo: con la comida mencionada por Sands y asociada a la presión que ejercen las autoridades inglesas en la escena 3 (2012: 305) resuena en la escena 5,

mirada de la sociedad argentina de hechos escandalosos como las desapariciones. No es un detalle menor que, como señalé, Luna comente que pensar en el fútbol le ayuda a sobrellevar la situación (Flynn, 2012: 309).

cuando Luna asocia el nombre Margaret con “Maggie” y luego con la empresa de caldos (307); con el concepto triunfalista del Mundial de 1982 mencionado por Luna en las escenas 5 y 8 (305 y 309, respectivamente) vibra por simpatía con el relato del orador sobre Sandoval, que muere entre los gritos de triunfo del pueblo –“El acceso de sangre entre sus labios no puede tapar su sonrisa ni sus últimas palabras: ¡Les ganamos, carajo!” (310)–; y con el reiterado interés por el fútbol que expresa Luna, que también se presenta en las palabras finales de Sand durante la escena 16 (316-317).

Sin embargo, pese a esta crítica al colonialismo que Flynn propone también en otras piezas (como analiza Siracusa, 2011), nosotros podemos proponer un giro y pensar en términos de libertad, no solo de colonialismo. A lo largo de la pieza, los personajes enfatizan no tanto la necesidad de superar las relaciones coloniales, sino más bien de lograr la utopía de la libertad (como literalmente sueña Sands). La diferencia que podemos establecer está en que la guerra es leída en su momento como un hecho anticolonialista por la propia dictadura que lo impulsa, mientras que la noción de libertad permite poner en tensión tanto lo micro como lo macropolítico.

Por otra parte, resulta significativa la construcción del oponente británico, que también se revela como un territorio de tensiones. Contrariamente a lo que muchas veces ocurre, los “ingleses” son pensados como un oponente que comparte una identidad cultural homogénea. Sin embargo, como bien señala Flynn al incluir los episodios del IRA (o la música de “*gaitas escocesas*”, 303), los británicos en realidad también incluyen una serie de tensiones y de contradicciones que marcan una disputa hacia su interior. En este sentido, nuevamente, lo único que parece certero de esa identidad es la conexión con la voluntad imperialista que representa especialmente a Inglaterra a través del león thatcheriano.

A la manera del teatro brechtiano, la contradicción es parte de todo cuerpo político vivo, en constante proceso de cambios y de reformulación. En este sentido, el cuerpo reaparece como garantía para configurar un universo poético donde los tres personajes de la pieza se ven vinculados por un mismo cuerpo que, como señalé, marca una misma experiencia compartida, una memoria y una identidad comunes. Al tratarse de diferentes figuras en un único cuerpo, donde se cruzan –nuevamente de acuerdo a los términos de Spang (1998), citados por Siracusa– un “sujeto histórico” (Sands) y dos “individuos históricos” (el orador y Luna), el intérprete se transforma en una manifestación de ese “todos”, que deviene a su vez en un cuerpo transhistórico y transnacional, cuerpo contradictorio, vivo, teatral y político.

El convivio y la presencia de un cuerpo común marcan la necesidad de una memoria y una historia desde el presente. El anclaje corporal representa así la posibilidad de pensar siempre desde el presente de la concretización (Pavis, 1998) del texto dramático. Este movimiento,

sumado a las contradicciones no resueltas en los personajes, plantea la necesidad de un espectador atento que renueva y mantiene en funcionamiento las tensiones que se plantean hacia el interior del espectáculo. Flynn mantiene entonces no solo la memoria, sino especialmente la memoria como trabajo, como desafío hacia el espectador y como herramienta de reflexión histórica y política.

Si como observa Marvin Carlson (2001), toda obra de teatro podría ser llamada *Espectros* –en referencia al texto de Henrik Ibsen–, el cuerpo del actor deviene se transforma en una manifestación no sólo de un acontecimiento artístico sino también de memoria. En el caso del texto de Flynn, el cuerpo teatral implica entonces tanto resistencia como una proyección del pasado hacia el presente y, especialmente, el futuro. El carácter convivial del teatro y su potencial vinculante, sirven como estímulo para que, como bien observa Siracusa (2012b), el espectador no reproduzca interpretaciones, sino que por el contrario se movilice en nuevas miradas ante un colonialismo que continúa ocurriendo al día de la fecha.

III. 15. *Los que no fuimos* (2007, Córdoba), del grupo La Cochera

Para completar nuestro recorrido a través de las representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino, nos detendremos en el trabajo de una de las compañías más importantes de su historia: La Cochera. Fundada y dirigida por Paco Giménez³¹⁶ desde 1984, este grupo radicado en la ciudad de Córdoba constituye una de las miradas más singulares y prolíficas del teatro argentino. Siguiendo unas modalidades de producción innovadoras y a través de un cruce particular de recursos y poética, La Cochera es una de las estructuras teatrales más relevantes de la posguerra (J. Dubatti, 2012c; Halac, 2006).

Si bien mucho se ha escrito y observado sobre la singularidad poética de este grupo radicado en la ciudad de Córdoba, una de las obras que menos espacio ha recibido hasta el

316 Francisco Daniel “Paco” Giménez (Cruz del Eje, provincia de Córdoba, 1952) es actor, director y maestro de teatro. Si bien se gradúa en Interpretación Actoral en la Universidad Nacional de Córdoba en 1973, ya a comienzos de la década de 1970 dirige las puestas del grupo La Chispa así como trabajos de la Comedia Infante Juvenil. En 1976, bajo la presión de la violencia paraestatal, deja la Argentina para radicarse en México. Allí da continuidad a la producción teatral de La Chispa, al tiempo que se vincula con el grupo Circo, Maroma y Teatro, dirigiendo *Hijole Mano* en 1979. Durante ese tiempo trabaja como actor de variedades en el bar *El Fracaso*, de la directora mexicana Jesusa Rodríguez y la artista cordobesa Liliana Felipe. En 1983 Giménez retorna a Córdoba e inaugura los talleres de formación e indagación escénica que luego forman la base para el Teatro La Cochera. Desde 1984 hasta el presente, Giménez perfila a La Cochera como centro de una actividad teatral intensa y prolífica, innovadora, con fuerte presencia nacional e internacional. Como formador y como director extiende su labor a distintas provincias de Argentina. A partir de 1991 dirige al Grupo La Noche en Vela (Buenos Aires) y a otros diversos elencos. Actualmente, además de seguir desarrollando su labor de dirección artística del Teatro La Cochera, es profesor titular por concurso de las cátedras Actuación, Integración y Producción de la Licenciatura en Teatro de la Escuela de Artes de Universidad Nacional de Córdoba.

momento es *Los que no fuimos* (2007), pieza dedicada a pensar desde una diversidad de imágenes la Guerra, sus causas y sus consecuencias. Con motivo del vigésimoquinto aniversario de la guerra, Giménez propone echar una nueva mirada no solo sobre los hechos del pasado sino especialmente sobre su pervivencia en el presente.

Es debido a ello que este caso constituye una de las piezas de mayor originalidad en tanto constituye una poética colectiva, articulada desde el trabajo grupal, convivial, pragmático de los ensayos y las funciones. A su vez, representa uno de los pocos espectáculos vinculados al teatro de la guerra que no se crea desde un texto dramático ni que es registrado como tal. Muy por el contrario, y fiel a su mirada personal, Giménez apunta a problematizar estas categorías al tiempo que se establece un dispositivo escénico complejo dotado de una respiración y de un pensamiento propios, únicos. Como resultado, los topics se vuelven más ambiguos y el trabajo sobre la articulación semántica del espectáculo se torna más difuso. A causa de todo esto, es posible afirmar que la pieza de La Cochera forma el caso más singular dentro de las poéticas que priorizan el aspecto poético a pesar de partir de los imaginarios de la guerra.

Fundación de La Cochera

Tras siete años en México, Giménez regresa a la ciudad de Córdoba en 1983. Tras iniciar una serie de talleres, establece en 1984 el espacio y la compañía base que forman La Cochera.³¹⁷ Este espacio va a ser creado como “un centro de producción e investigación teatral independiente”. Actualmente, La Cochera cuenta con más de 50 espectáculos estrenados a lo largo de sus 38 años de existencia. La clave de su copiosa producción radica en la labor de una treintena de actores, organizada de acuerdo a tres grandes equipos de trabajo: Delincuentes Comunes (grupo con el que desarrolla su primer espectáculo, homónimo, en 1985), Grupo Teatro La Cochera y Los que dijeron OH!. En todos los casos, como se observa en las gacetillas de prensa del equipo (disponibles en el Blogspot de La Cochera), se privilegia “una dinámica basada en procesos de formación y de investigación, [que] propician la creación y producción autogestiva de obras” cuya coordinación y dirección general están a cargo del propio Giménez.³¹⁸

317 En una reciente entrevista para el diario *La Nación* (2020), Giménez cuenta: “Con algunos integrantes de La chispa nos fuimos a México. Y ya en democracia, al volver a Córdoba, los que se habían quedado me pidieron que les diera clases de teatro. Me llevaron a un garaje y allí empecé. Había quienes espiaban por las ventanas para ver las ocurrencias mías, lo que les hacía hacer a los actores. Y se fueron sumando tantos que ya no tuve que preguntarme de qué iba a vivir. En 1985 abrimos La Cochera con nuestro primer espectáculo, *Delincuentes comunes*” (s/p). Véase: <https://www.pagina12.com.ar/307430-paco-gimenez-la-cochera-es-desorganizada-y-hormonal>

318 A lo largo de su extensa historia, el Teatro La Cochera se vale de numerosos premios y distinciones, entre ellos: el Premio “Pepino 88”, otorgado por el Instituto Nacional de Investigación Teatral (bienio 85/86); el Premio “Ollantay” a la investigación teatral (1989); Premio Estímulo a la mejor obra por *Los que no fuimos* (2007), entre otros. Ha recibido la Declaración de Interés Cultural de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación a Labor

Como una de las compañías más singulares del teatro argentino de posdictadura, la producción de La Cochera ha sido bien documentada. Tómese por ejemplo los notables trabajos realizados por Cipriano Argüello Pitt (2006) y José Luis Valenzuela (2004, 2009). A diferencia de la perspectiva formulada por el “tercer teatro” de Eugenio Barba, La Cochera establece una ética desplazada, “sacrílega” y “erótica” (Valenzuela, 2009: 20), una “dramaturgia del apostador” (227) que despliega un campo de tensiones cuya columna vertebral es lo diverso dispuesto en un plano horizontal. Así, la singularidad del teatro de Giménez es su fuerza para extraer los “jugos dramáticos” (Valenzuela, 2004) de los participantes, en especial a partir de una instancia de “necesidad, deseo y azar” (64), atenta a discontinuidades y resistencias, no atenuadas o corregidas (como sería el caso del Odin Teatret) sino realizadas.

La horizontalidad, con Giménez como guía en la distribución de “trazos” que se dibujan y se continúan por los diversos intérpretes (Valenzuela, 2009: 246), establece una subjetividad política alternativa, apartada de posicionamientos a priori, que prioriza las relaciones sociales basadas en la “materia prima viva”, los actores (Vouillat, 2000: 4), con sus resistencias y transacciones. Entrevistado por Guadalupe Pedraza Cáceres (2005; publicado en forma digital en 2015),³¹⁹ Giménez apunta este rasgo nodal: “no teníamos política, porque tener una orientación o una postura ideológica hubiera hecho que no fuéramos lo que somos” (s/p). Sin embargo,

sí es político porque yo siempre hago la analogía entre lo que es un país y lo que yo promuevo en el teatro La Cochera. Un país: vos nacés, entrás a trabajar o te integrás al medio y te tenés que adecuar a un sistema que está armado a pesar tuyo y antes de que vos tengas intenciones de entrar y ahí te las tenés que arreglar para moverte, para defenderte, para pelear, para innovar, para lo que sea. Y acá ocurre una cosa de que es al revés, estamos las personas y a raíz de los que estamos se organiza cómo queremos hacer el teatro, cómo queremos vivirlo. Entonces eso me parece que sí es una postura política [...] porque entre ellos no se elegirían muchos, sucede con los habitantes de un país, cada uno tiene su lugar y durante todos estos años han permanecido sin tener que dar ningún tipo de postura determinada [...] pero estar con gente que nada que ver ni con la onda expresiva o estética que tienen, ni con lo que les gusta ni con su aspecto ni con nada, es muy divertido. (s/p)

Giménez concluye, “soy el encargado de ver en qué territorio, por decir en qué espectáculo, esta gente tan diversa tiene que convivir [...] En ese sentido me parece que es una postura política frente a la existencia de vida [...] El asunto es que nos juntamos y esa es mas o menos la existencia en La Cochera” (s/p). Esta extensa cita subraya la tensión que subyace detrás de lo insólito (Argüello Pitt, 2006: 153-155) en la producción teatral de La Cochera, entendido como campo de nuevas (inter)subjetividades, crucial no solo para generar un pensamiento otro

Artística del Teatro La Cochera, por su trayectoria en el ámbito teatral latinoamericano (1.798-D.-2008) y ha sido reconocido con la mención especial durante la 42ª edición de los Premios Konex, que distinguió a las 100 figuras más destacadas del Espectáculo Argentino de la última década. A su vez, Paco Giménez ha recibido numerosos reconocimientos individuales.

319 La entrevista completa se puede consultar en: <https://coordenadasescenicas.blogspot.com/2015/06/entrevista-paco-gimenez-30-anos-de-la.html>)

colectivo hacia el interior de un elenco sino también en relación con el público.³²⁰ Se evocan así las condiciones de trabajo de la dramaturgia de la dirección de escena, en especial a través de la combinación de lo subjetivo y lo diverso, en principio no contiguo (Argüello Pitt, 2015: 51), pero también del forzamiento de los ejercicios (38).³²¹

Vale remarcarlo, las imágenes de *La Cochera* son entramadas en un proceso largo y cambiante, reverso oculto, acumulativo y espeso, que muta a través de la “incrustación” de las escenas ofrecidas por los actores (Valenzuela, 2009: 230). Giménez entonces no actúa como director que determina un sentido único o clausurado. Por el contrario, opera como sujeto que extrae, selecciona, yuxtapone, duda, confronta y, especialmente, desordena. Los procesos creadores de Giménez se rigen como palimpsestos escénicos donde se dibuja, se borra y se vuelve a dibujar. Para ello no produce un entrenamiento a la manera de Eugenio Barba (como “ética actoral iniciática”, Valenzuela, 2004: 126) sino un sistemático des-entrañamiento del singular espesor que portan los intérpretes en sus cuerpos e imágenes (106-107), unido a un espectáculo que solo esos actores pueden dar. Como capa superficial, el sentido se borra, se olvida, para así revelar lo que se expresa involuntariamente desde el cuerpo y está por fuera, lo indecible, que señala los límites del lenguaje (escrito) y su racionalidad naturalizada (Del Estal, 2021).

Sin embargo, en contraste a la atención que ha recibido la producción general de *La Cochera*, el caso de *Los que no fuimos* ofrece una situación de excepción, en tanto es un espectáculo que hasta el momento ha recibido un espacio marginal en relación a otras producciones del equipo. Como prueba de esto basta señalar la prácticamente nula producción académica que ha recibido como caso de estudio singular.

Los que no fuimos surge a partir de una consulta de Claudio Maravilla, doctor del Hospital Neuropsiquiátrico de San Roque (Córdoba) a cargo del Instituto de Atención Integral a ex combatiente de la Guerra de Malvinas (Tavano, 2007: 23). En una entrevista con la crítica Beatriz Molinari (2007a), Giménez cuenta: “Maravilla se preguntaba qué otras cosas pueden sumarse a la terapia, que no sean los procedimientos conocidos para el bloqueo traumático. Esa sensibilidad por la temática se relaciona también con los veinticinco años, una fecha para la movida” (s/p). Debido a esto, el espectáculo es asumido como “una conmemoración” cuyo

320 Tal receptividad afectiva se instaura con el nombre *La Cochera*. En una entrevista para la revista *Sigmund*, Giménez comenta: “porque esto, en sus inicios, era un salón al lado de una cochera: pero la cochera puede llegar a ser una metáfora. Yo soy una cochera, un lugar de estacionamiento. Tengo pensionados, que es la gente que me quiere y que yo quiero, que está ahí. Apencada desde hace mucho tiempo. Es un hogar que hasta ahora no ofrece dinero, ni contrato ni nada, pero sí mucho disfrute y afecto para que la gente quiera seguir estando” (Chirino, 1998: 81).

321 Si bien Argüello Pitt (2015) no toma la poética de Giménez como caso ejemplar, sí lo incluye entre las voces de grandes referentes (Eugenio Barba, Peter Brook, Patrice Chéreau, entre otros) con algunas citas (83, 85, 140-141). Por ello que recurro a su libro con el fin de remitir algunos ejes cruciales del marco teórico.

sentido es “recordar en compañía de otros, porque los que vengan a la obra ya saben a lo que nos referimos”. No obstante, “no podíamos arrogarnos ser portavoces porque nosotros no pusimos el cuerpo. En el teatro alucinamos que ponemos el cuerpo, embebidos de información o de vivencias próximas” (s/p). El teatro aparece entonces como vehículo para movilizar esas tensiones entre cuerpos presentes y ausentes.

El espectáculo responde entonces a un cruce de perspectivas y disciplinas heterogéneas, deudora del formato del “collage” (Molinari, 2007b: s/p).³²² Así, *Los que no fuimos* se compone, nuevamente siguiendo a Molinari, “sobre datos del imaginario colectivo, los actores arman el teatro de operaciones con ritmo de performance. Una mirada poética y desprejuiciada elabora el recuerdo de la guerra en el espacio que va llenándose de emblemas y objetos” (s/p). Esto se ratifica al consultar el Blogspot oficial de la pieza (cuya última actualización data de 2007), donde es posible hallar un invaluable paratexto denominado “Concepto del proyecto”,³²³ que ofrece una mirada sobre la génesis de la pieza. Allí se afirma que *Los que no fuimos* es un

Espectáculo performático creado en conmemoración de los veinticinco años de la guerra de Malvinas.

Monasterolo, Gerber, Altamirano, González, Orellano, Acevedo, Olmos, Trapote, Rossi y Garabano
Nueve actores de la edad de los que fueron y uno de la edad de los que los mandaron.

Ellos alucinarán a la distancia –Temporal y espacial– la involucración [sic] de su propio cuerpo en la beligerante circunstancia.

Los que no fueron... estarán.

Cada actor dará un microconcierto cruzando plástica, música y teatro, conmovido por una ceremonia que recuerda aquél acontecimiento.

Atmósfera, temperatura, dolor, memoria, miedo, rigor, peligro, color, sexo, patriotismo, humor, olor, cielo, mar, ave...

Cada actor creará su propio stand y su pequeña empresa escénica para ofrecer al público su producto, materia artística hecha de seso y entraña.

El equipo se vale de bibliografía alusiva, periodística, literaria, de registros personales, de informes oficiales y apócrifos, de fantasías, identificaciones y sueños.

Conmemoración, homenaje y celebración. Tres palabras susceptibles que no se ajustan a cualquier medida y criterio. Por ahora los nuestros están abiertos, porque estamos creando tan temerariamente como otros practican la destrucción...

Dichas “ceremonias” se construyen sobre diferentes estímulos traídos por los propios intérpretes.

Molinari (2007b) resume:

alguien leyó *Los Pichiciegos*, de Fogwill; o *Viaje al infierno*, de un soldado inglés [Vincent Bramley, 1992]. [...] David Gerber, por ejemplo, es clase '63. No fue a Malvinas. Dice que no sabe si llamar casualidad al encuentro, en este tiempo, con ex compañeros de la colimba. [...] A Olmos, en cambio, le llamó la atención la figura de Margaret Thatcher y su popularidad después de la guerra. (s/p).

Nuevamente, la construcción de la pieza deviene como un proceso “temerario” en tanto se articula sobre lo fortuito, sobre aquellos registros y elementos altamente heterogéneos (basta con

322 La nota completa puede consultarse en http://www.lavozdelinterior.net/nota.asp?nota_id=118054

323 Se puede consultar en <http://conceptopaco2006.blogspot.com/2007/08/cmo-pintaba-el-ao-anterior.html>

comparar la novela de Fogwill con el testimonio de Bramley) que atraviesan a cada integrante del elenco y que forman un entramado complejo, rara vez llano o armonioso.

La segunda sección del paratexto establece una mirada centrada en el trabajo del director, con el propio Giménez tomando el punto de vista de la declaración, sellada con su firma. A causa de su valor como documento que contiene e ilustra algunos de los ejes centrales tanto de la micropoética como también del trabajo de La Cochera, la cita es nuevamente extensa:

Éste, como todos los espectáculos que promuevo y dirijo, no tiene un libreto ni guión previos. La conmemoración de los veinticinco años de la guerra de Malvinas es el tema que nos motiva a mí y a los otros once miembros del equipo.

La retrospectiva a un cuarto de siglo atrás afloja recuerdos, nos pone a estudiar y a tomar posición emocional y de la otra, que no es frecuente. Somos, fundamentalmente, creadores de espectáculos teatrales, de los que son el resultado de varios meses de taller sin modelos. Por eso arribamos a un resultado artístico y a un sentido de obra casi simultáneamente. Hace veintiún años que La Cochera trabaja de esa manera y también La Noche En Vela de Buenos Aires, que también dirijo desde hace dieciséis.

Refresco el concepto de esta peligrosa patriada –me refiero al espectáculo- y luego doy paso a un primer listado de materiales primos hallados en diferentes escenas presentadas experimentalmente por los actores que pertrechados y a la vez indefensos entran en la circunstancia teatral propuesta como quizá los soldados en aquella que hoy conmemoramos.

Así, como veremos más adelante, la pieza establece una singular perspectiva sobre la memoria, cercana a la propuesta por Maurice Halbwachs (2004): una memoria colectiva, abierta y en constante proceso de cambios, tensiones y disputas, no solo simbólicas sino también afectivas.

En el paratexto que describe el “Concepto del proyecto” se incluye a su vez un relevamiento de diversas imágenes sobre las cuáles se trabajó a lo largo de los ensayos. Son presentadas dentro de “un listado de las escenas / recursos propuestos por los creadores hasta ese momento [2006]”. A continuación reproduzco dicho listado que ofrece Giménez, reorganizado de acuerdo a si “perduraron hasta el estreno” o no:

Escenas / recursos que perduran	Escenas / recursos descartados
-Titulares de diarios de aquella época puestos sobre el piso	-Disco de vinilo puesto en tocadiscos
-Hombre con muletas y una sola pierna	-Voz extraña resonando en la penumbra
-Comiendo chocolate	-Con la punta de la muleta estrella el vidrio de un cuadro
-Chorreando tierra de dos frascos	-Un hombre vestido de Argentina toca y canta a lo Charly
-Viento y ronquidos con la voz	-Presentando el espectáculo
-Tema: el miedo	-Haciendo una pequeña percusión
-Con trajes de soldados envueltos en papel de diario	-Payasito preguntón
-Ovejas y albatros	-Sánguche con guante
-Canción al hermano	-Bombita de chocolate impacta en una boca
-Mister dando la espalda	-Golpes contra la pared
-Francés descubridor	-Militar escondido dentro de bolsa de dormir
-Gritos a mansalva	-Cotillón y disparos artificiales
-Blandiendo un cuchillo	-Muerto que llora y escucha un tango
-Etéreo tirando puñados de papel picado	-Danza de piernas y brazos
-Objetos imantados	-Butoh del que no la come ni la bebe
-Abanderado que emula a Verdaguier y agota la cuerda de un juguete	-Herido contestatario
-Hombre mayor de gran voz que delira y se exalta	-Mujer araña en medio del combate

<p style="text-align: center;">oralmente</p> <ul style="list-style-type: none"> -Marcha coreográfica [sic] quebrada y sin avance -Fragmento de <i>La vida es sueño</i> de Calderón de la Barca <li style="padding-left: 40px;">-Llanto de viejo <li style="padding-left: 40px;">-Dama inglesa esquivando un misil -Hombre con timbre para dar fin a las cosas que asustan -Pasa con una torta, con un plato humeante, con vino y soda embotellados -Construyendo las islas como un pesebre ¿Qué le ponemos? 	<ul style="list-style-type: none"> -Disputa verbal sobre Las Malvinas como si jugaran al truco <li style="padding-left: 40px;">-Revista a una tropa de armas invisibles -Guerra de juguete desde atrás y delante de los espectadores -Balsa con ruedas con un rockero que consiguió madera -Robinson Crusoe que ayuda a empujar la balsa cargada <li style="padding-left: 40px;">-Guitarra apenas tocada que reverbera casi mágicamente -Voz ininteligible se hace entendible a causa de una máquina -Juntar cables y producir sonido de guerra, soltar y volver a conectar
--	---

Este listado aporta una sugestiva vista de ojo de águila sobre el espesor y la heterogeneidad de elementos puestos en juego durante los ensayos. A su vez, revela una serie de problemáticas inherentes a las formas de producción de La Cochera.

Ante todo, la dificultad para separar “recursos” y “escenas”. Ambos conceptos muchas veces se ven imbricados y pueden dispararse mutuamente. Sin embargo, en el marco de un hecho colectivo, convivial y pragmático, remiten a unas coordenadas que no se pueden reponer con precisión quirúrgica. En segundo, la imposibilidad de determinar los límites de las imágenes (como veremos en un siguiente apartado), especialmente por la deliberada resistencia que oponen al lenguaje escrito (Argüello Pitt, 2015; Del Estal, 2021). Por último, a causa de la alta variabilidad de dichas imágenes, como se aprecia en algunos de los recursos que podrían parecer en principio más transparentes en su relación con el lenguaje escénico del teatro “tradicional” (los “Gritos a mansalva” o los “Golpes a la pared”, por ejemplo), pero también otros notoriamente más opacos (“Dama inglesa esquivando un misil”, “Guitarra apenas tocada que reverbera casi mágicamente”).

A su vez, se incorporan lenguajes que desafían perspectivas. Así lo asegura Graciela Mengarelli, integrante fundadora de La Chispa, que se encarga del trabajo corporal del elenco: “Trabajamos la emoción que pasa por el cuerpo [...] Desde ahí se trabaja y ese es el sello de La Cochera. Recuperé la compañía de estos actores. Yo trabajo siempre desde la línea de lo que llamo butoh criollo. Como en el butoh original (japonés), me ocupo de ese cuerpo devastado, de posguerra; el cuerpo como escenario de una lucha perdida” (Molinari, 2007b: s/p). Mengarelli luego agrega que, “además, este grupo de hombres solos tiene una particularidad: los rasgos masculinos, como el fútbol o el nacionalismo, aparece encarnado por este otro cuerpo de actores” (s/p). Nuevamente, el cuerpo señala el elemento que sustrae a la historia y la memoria de su potencial quietud para pasar a circular en un entramado complejo de relaciones cambiantes, conflictivas.

Este cruce entre lenguajes, referencias y corporalidades en convivio se traduce,

finalmente, en una lectura de la Guerra de Malvinas de enorme originalidad, que apunta a desestabilizar los lugares comunes. Hablando con Tavano (2007), Giménez subraya que “una cosa tiene que quedar en claro: nosotros no participamos del horror, físicamente. Frente a los testimonios tremendos solo queda sobrecogerse. Nos quedan los imaginarios” (23). El cuerpo, en su carnadura social, fenomenológica, se conecta con el “cuerpo social” y lo tensiona al sustraer la palabra como garantía de una comunicación presuntamente transparente para pensar las fricciones y las grietas que abre la metáfora (tanto como espacio de relación entre ausencia y presencia, Oliveras, 2007, como espacio de desemejanza, en términos de Rozik, 2008).

Trabajo colectivo

Los que no fuimos se estrena el 2 de abril de 2007 en la sala La Cochera³²⁴ y realiza funciones ininterrumpidamente hasta julio (realiza luego algunas funciones en septiembre). Forma parte de la programación del Ciclo Derecho a la Cultura (U.N.C.), del Ciclo Teatro por la Justicia (Red de Salas) y del Festival Internacional de Teatro Mercosur. Se trata de una poética construida desde una dramaturgia colectiva, grupal, organizada por Giménez como director (Argüello Pitt, 2006), pero abierta a un desarrollo complejo y múltiple. El análisis se centra, por tanto, en un texto espectacular³²⁵ construido sobre la acumulación de trabajo colectivo en la sucesión de encuentros, ensayos, indagaciones e incluso las funciones que generan un devenir micropolítico (Manzone, 2019: 11). Como he anticipado, allí radica una de las claves del trabajo de La Cochera y por lo tanto exige modificar el método de análisis.

Debido a su “voluntad antipredicativa” (Argüello Pitt, 2015: 55), la pieza prescinde de contar un relato de forma convencional y despliega una estructura que problematiza el método de análisis al que he recurrido hasta el momento (desarrollado en el capítulo 2). Sin embargo, por más que apunte a anular o socavar las condiciones de un relato convencional de corte aristotélico, no deja de contar *algo*. Así, recorro al formato propuesto por el propio Argüello Pitt en su *Nuevas Tendencias Escénicas* (2006: 96-112), donde da una descripción del espectáculo *Uno* (1987).

Argüello Pitt parte de un listado de cuadros (como el que presentamos anteriormente para *Los que no fuimos*) y desarrolla su desglose en aspectos generales. Para ello hace una aclaración que hago propia: “De las dieciocho secuencias que segmentamos [para *Uno*] solo algunas coinciden con los cuadros que han definido los ‘delincuentes’ [tal era el grupo que la realizaba]”

324 Ficha artístico-técnica: Actúan: Marcelo Acevedo, Pablo Altamirano, Walter Garabano, David Gerber, Néstor González, Hugo Olmos, Lalo Orellano, Hernán Rossi, Víctor Trapote. Entrenamiento físico: Graciela Mengarelli. Iluminación: Lucas Solé. Sonido: Juan Manuel Barberis. Dirección: Paco Giménez.

325 Ante la inexistencia de un texto dramático propiamente dicho, mi trabajo se basa sobre la grabación de una función realizada durante mayo de 2007. Tal copia me fue facilitada por Gabriela Macheret, a quien agradezco de forma especial. El registro se realiza desde las gradas, con una única cámara.

(101). Luego agrega: “Intentamos realizar una descripción general de las secuencias, pero siempre parcial, para dar cuenta de la experiencia, sintetizando aspectos que nos parecen significativos” (101). Teniendo esto presente, he optado por dividir y describir la pieza a partir de una serie de secuencias (término que tomo también de Argüello Pitt), 18 para ser exacto, algunas de ellas conectadas a través de “nexos” (noción que también tomo del teórico citado). En la medida que podemos identificar las secuencias con las imágenes que Giménez apunta en su paratexto, las incluyo entre corchetes.

Secuencia 1: Un hombre elonga. Sus pies están envueltos para protegerlos del frío. Un compañero deja un paquete debajo de su cuerpo y cuando el hombre lo abre, encuentra una campera con patrón de camuflaje. El hombre la extiende en el suelo y se acuesta sobre ella. Un asistente le pone otra campera. El hombre abraza la campera militar y se la oculta debajo de la nueva campera que tiene. Apagón. *Nexo:* En la penumbra del apagón ingresa un militar con maletín. Recorre el espacio con motivo circular al igual que el soldado de la escena previa. El militar sale y vuelve a entrar pero con una mesita que acomoda.

Secuencia 2: Las luces suben y entra un segundo militar. El primero dispone en la mesita un pequeño misil que extrae del maletín. Mientras tanto, el otro grita: “Vamos a escarmentar a quien quiera tocar un solo metro cuadrado de nuestro patrimonio de todos los habitantes de esta Nación. Vamos a recuperar las islas usurpadas por manos extranjeras”. Ingresa un conscripto con un hielo en cada mano, así como el primer hombre con los pies envueltos y un abanderado escolar. Tras mover la mesa, el misil cae y el militar lo guarda. Comienza a recitar en tono marcial: “A las 4 y 43 el estallido de las primeras bombas le devolvió a la realidad. Una nube roja avanzaba a una velocidad escalofriante, haciendo temblar los edificios y destruyendo los vidrios. Aviones en llamas, cráteres humeantes, una nube de humo y de fuego”. Mientras lo dice, va sumando nuevas piezas a la bandeja: un soldadito y ovejas. Las sacude y prosigue: “Al principio uno le tiene miedo al dolor de las esquilas, a las mutilaciones, al desangramiento. Después uno se acostumbra. Lo que más odio de esta guerra es morir sin conocer la victoria, morir sin saber el resultado. Me da alegría, un legítimo orgullo haber dejado en alto el honor dejado por nuestros muertos a la querida Fuerza Aérea Argentina. De haber dado un poco con ese todo que es la Patria”. El soldado tira sus hielos en la bandeja. El soldado de los pies envueltos echa turba de unos vasos [“Chorreando tierra de dos frascos”] mientras el militar del Ejército fuma. Finalmente, el militar pone el cigarrillo también en la bandeja. El militar de la Fuerza Aérea se lleva la bandeja con parsimonia. Los otros actores retiran las cosas. Queda en escena el abanderado, que entona la “Marcha de Las Malvinas”.

Secuencia 3: Luego de unos versos pasa al frente y anuncia “esto es una breve reseña histórica de las Islas Malvinas”. El relato inicia mencionando que las cartas de entre 1515 y 1520 ya incluyen

a las islas. Luego se mencionan algunos de los hitos históricos: el paso de John Strong por el Estrecho San Carlos en 1690; la presencia de marineros de Saint-Malo desde 1701; la llegada de Louis-Antoine de Bougainville en 1764; la presencia inglesa en 1765; la creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776, entre otros. Un hombre entra y le canta al oído al abanderado, que intenta seguir. El hombre estudia la bandera y, de golpe, intenta usarla para callar al abanderado. El hombre afirma ser Bougainville [“francés descubridor”]: “les puse ese hermoso nombres, les Malouines, en homenaje a los primeros habitantes que traje del puerto de Saint-Malo. Yo traje cincuenta franceses primero y en el siguiente viaje cincuenta más y traje las vaquitas desde el Uruguay. Traje a los españoles que no sabían cómo llegar ¿Y qué pido yo a cambio? ¿Qué reclama la Francia? *Rien, rien* [nada, nada]”. Inmediatamente Bougainville ofrece objetos de industria francesa: aviones étendart, misiles exocet, jeeps, autos Peugeot, telecomunicaciones con Telecom o Personal. El abanderado se enoja y grita “bueno, basta, mierda” y se desarma la escena [“Abanderado que emula a Verdaguer y agota la cuerda de un juguete”]. *Nexo*: Los actores fuera de escena se llevan los objetos que cargaban el abanderado y Bougainville. Ambos se cambian. Quien interpretaba al francés se sienta en una silla puesta de espaldas al público.

Secuencia 4: El joven de pie toca un llamador [“Hombre con timbre para dar fin a las cosas que asustan”] y el otro habla. El hombre sentado [“Mister dando la espalda”] comienza a criticar al por entonces gobernador De La Sota, “gran subsidiador de las empresas extranjeras”, que le va a pedir “a los yanquis de Houston, los petroleros que tienen la manguera para que por favor les de un pocito”. Continúa despotricando sobre la entrega de la Nación por parte de los poderosos, “todos petroleros, igual que Kirchner [Nestor, por entonces presidente] con Chávez [Julio, por entonces presidente de Venezuela]” y luego alcanza los territorios patagónicos. El hombre de pie toca el llamador y el otro calla. Reinicia su reclamo: desde 1982 Argentina no puede comprar material militar y por tanto su fuerza se ha desmantelado, responsabilidad de Carlos Menem, gestor de la falta de trabajo e industria y de la venta de armas a Croacia y Ecuador. El hombre del llamador le manosea la cara: “¿Qué tiene que ver todo esto con los veinticinco años de las Malvinas?” Los hombres se pelean y el del llamador termina diciendo “es que no te escuché. No todos tenemos la misma capacidad intelectual”. Interviene el conservador.

Secuencia 5: El conservador dice que “esta discusión no tiene sentido. Pensar que nosotros en 1943 desfilábamos con el Duce [Mussolini]”. Se trata de un conservador “octogenario”, que critica la situación presente del país, “acartonada”. Mientras los insultos crecen, un conscripto aparece, lo calla y le sirve un whisky. Más tranquilo, el conservador toma la silla y se sienta.

Secuencia 6: Comienza a recitar un fragmento de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca [“Fragmento de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca”]. Mientras se pone una corona y dice sus parlamentos, detrás aparece el conscripto que le dio el whisky, mojado con una manguera.

Cuando el hombre grita “y lo que soy es un compuesto de hombre y fiera”, se levanta y se dirige hacia el conscripto, que hace guardia, cuerpo a tierra y lagartijas, siendo mojado esporádicamente. Una vez interrumpido, el conscripto se pone un gorro futbolero y entra un indigente con una pelota. El conscripto se la saca y la sumerge reiteradas veces en un balde con agua. Mientras los otros huyen, el hombre patea la pelota y grita.

Secuencia 7: “¡Gol!”. Se suma el viejo del whisky y grita “¡Viva Perón, carajo”. El conscripto insulta a los rivales y se pone a baldear contra la pared. Se oye música de Ricky Martin junto a Madonna (“Be Careful”) y baja la luz. Lluven papelitos que salen de los bolsillos del viejo [“Etéreo tirando puñados de papel picado”]. *Nexo:* el conscripto entra a escena un ventilador mientras los otros actores salen.

Secuencia 8: El conscripto apunta el ventilador al piso para hacer volar los papelitos por todo el escenario. Apagón gradual de la única luz que quedaba.

Secuencia 9: En la oscuridad se oyen voces. Comienza a sonar un audio extraído del programa *24 horas por las Malvinas*, presentado por Jorge “Cacho” Fontana y Lidia “Pinky” Satragno. Pinky anuncia una carta, leída por Fontana: “Queridos todos, porque en este momento no puedo decir un nombre en particular, porque todos somos uno solo, que seguimos con emoción, paso a paso, este hermoso gesto de ustedes y de la televisión argentina. Pongo a disposición un cheque por nueve millones de pesos, porque hoy, al recibir la comunión de la iglesia de Stella Maris por todos los hijos de las madres argentinas, sé que debo en estos momentos ser parte, porque tengo tres hijos queridos allá, pero pueden estar seguros que mi esposo defenderá esas islas hasta las últimas consecuencias. Pido que esta tarde se haga, antes de entonar el himno, un minuto de silencio por esa juventud que entregó su vida. Firma: Susana Argüello de Menéndez, la señora esposa del gobernador de las Islas Malvinas”. *Nexo:* una voz grita en la oscuridad, en un idioma inteligible.

Secuencia 10: La luz se enciende e ingresa un actor disfrazado de Margaret Thatcher, que habla y avanza hacia el frente del escenario. Un hombre la golpea con un martillo de juguete dos veces. En ambas se oye un sonido metálico pero Thatcher apenas se inmuta. Cansado, el hombre sale. Unos segundos más tarde se oye el sonido de un misil por el aire. Ingresan varios actores cargando el misil. Rodean a Thatcher y al final la chocan por detrás [“Dama inglesa esquivando un misil”]. Thatcher es movida por todo el escenario. Sale, mientras los actores cantan y juegan con el misil (que es un tubo de oxígeno) mientras Thatcher vuelve a aparecer. Durante el clímax de la canción, explota un globo detrás de Thatcher, que la asusta. Thatcher finalmente se sienta sobre el misil, mientras los actores intentan sacarla. *Nexo:* Los actores llevan a Thatcher al fondo del escenario y le comienzan a sacar la ropa. Más adelante, un actor infla otro globo.

Secuencia 11: Thatcher es ahora un Papa que se acerca al actor que estaba adelante, mientras los

demás cantan “aleluya”. El actor besa la mano como un monaguillo. El Papa finalmente le da una pelela al creyente y todos se van corriendo entre risas y mofas. *Nexo*: transición de luces. Queda un solo actor en escena, apenas iluminado.

Secuencia 12: Los actores comienzan a bailar un tango, pero uno de los actores es acribillado. Con algo más de luz, el elenco empieza a cantar “Viernes 3 A.M.”, de Serú Girán.

Secuencia 13: Los actores se hayan reunidos y uno cuenta que un soldado fue a visitarlos en cuarto grado. Ellos querían darle una caja de galletitas. Narra también la situación de los apagamientos y de las restricciones que había en Córdoba ante la posibilidad de bombardeos y cómo el niño, de doce años, soñaba con ir a Malvinas, con todo su equipo. La luz baja mientras los soldados juntan diferentes materiales que le van a permitir sobrevivir al clima y escapar de los radares ingleses, para “ser como un fantasma”. *Nexo*: Música que sube.

Secuencia 14: Un actor aparece con una máscara de avión y simula que vuela. Pronto se suman los demás, que recorren el espacio erráticamente, y llevan el rostro descubierto. La música cambia y los hombres se cuadran. Cantan la “Marcha de las Malvinas”. Mientras entonan las estrofas, entra una mujer vestida de profesora que les guía. *Nexo*: La mujer ingresa un sillón. Los actores se sientan.

Secuencia 15: Silencio. Uno de los actores describe el bombardeo del 1 de mayo, que trae la muerte de varios compañeros, entre ellos uno que queda en sus brazos suplicando no morir. Según cuenta, se acerca un superior y pregunta qué pasa. Frente al dramatismo, el oficial ordena “ríase”. Los soldados ríen y el herido comenta que quizás puedan llorar a la noche, ya que muchos compañeros dependen de ellos. Otro cuenta que pertenecía a la Compañía A y que le mandaron a hacer muchos pozos de zorro. Una vez terminada la tarea de encontrar la posición definitiva, llueve y el pozo se les inunda. Los borceguíes no resistían la humedad e intentaban sobreponerse como podían, tomando mate y te amargo, con agua de los charcos. Mientras otro actor comienza a jugar erráticamente con un avión de juguete. Pese a estar en guerra, “nadie nos decía nada” y no se veía al enemigo. Luego llega la rendición, que los soldados conocen recién cuando vuelven al aeropuerto y ven a los marines ingleses, que les dejan bañarse “luego de 69 días”. Mientras se oyen sonidos de ovejas [“ovejas y albatros”]. Otro actor los envuelve en un papel de “frágil” [“Construyendo las islas como un pesebre ¿Qué le ponemos?”] mientras canta la canción del hermano [“Canción al hermano”]. Uno de los actores explica que “el miedo no es igual, el miedo cambia; hay miedos y miedos” [“tema: el miedo”]. El miedo pasa a ser parte de lo siniestro, en tanto es más fuerte el miedo que subyace en lo cotidiano, “como un clavo que se te mete en el medio de la lastimadura”. Se distingue así un miedo del momento y otro que queda latente. *Nexo*: El sillón se vuelca y todos gritan mientras la luz baja [“Gritos a mansalva”].

Secuencia 16: Los actores se arrastran y uno queda en brazo de otro, que grita para que no se

vaya. Se repite la situación de la risa y el oficial, pero ahora actuada. El oficial le grita a todos los actores que se rían, pero nadie reacciona. Se enciende una luz a lo lejos y entra un personaje con muletas [“hombre con muletas y una sola pierna”]. El hombre recorre lentamente el espacio y se acerca al oficial. Silencio. El oficial toma una pastilla y se va. El hombre sigue avanzando hacia el frente del escenario, donde se detiene. Silencio. Una mujer le ofrece chocolates, primero a él y luego a los demás [“comiendo chocolate”]. Un chocolate viene con carta de un niño a “un querido soldadito de la patria”. *Nexo*: Música y cambio de luz.

Secuencia 17: Uno de los actores se pone bajo una luz cenital y otro lo empieza a pintar. Más atrás otro se pone en posición de estaqueamiento contra la pared. La mujer comienza a poner sobre el sillón diferentes cruces y reza. El hombre pintado empieza a estirar su brazo mientras otros actores hacen movimientos basados en la técnica del contact (asimilables al butoh criollo que comenta Mengarelli en una de las entrevistas, Molinari 2007b). Comienzan a pintar en torno del hombre estaqueado y a escribir en las paredes. El actor pintado comienza a moverse y a hacer la mímica de la voz que se escucha mientras los demás actores se suman a pintar colectivamente. Se da vuelta y encuentra al hombre estaqueado, que se retira y deja una silueta.

Secuencia 18: Los actores comienzan a arrancar, entre gritos, las cintas que escriben “Malvinas” en el piso. Todos se reúnen contra una pared mientras se arranca la última cinta. Suena el “Himno a la alegría” de Beethoven y los actores salen por arriba del muro con el dibujo del hombre estaqueado.

En sintonía con diversos casos que he analizado previamente, nos encontramos una vez más ante una poética que explora un expresionismo de mundo. Sin embargo, y este es uno de los aspectos nodales de la labor creativa de La Cochera, la pregunta escénica se altera rotundamente al considerar a quién corresponde o pertenece la perspectiva desde donde se organiza la objetivación de la subjetividad. O mejor aún, a quiénes. Como observa Valenzuela (2009), si bien es Giménez quien terminan formulando una mirada global (como él mismo constata en diversos testimonios que he citado antes), el verdadero proceso surge de ese intercambio profundo, íntimo, entre un grupo de personas que introduce toda una serie de variables como el azar, las transacciones creativas, los estímulos mutuos, etcétera. Volveré sobre este eje más adelante.

La hipótesis de que *Los que no fuimos* trabaja con el expresionismo de mundo responde a su vez a la articulación de procedimientos diversos, entre los que rápidamente se destaca uno de los elementos característicos de la propuesta de Giménez: el espacio casi vacío, con poca escenografía (Valenzuela, 2004: 116; Cubeiro, 2015, 2019).³²⁶ Como resultado, esta “conmemoración” muta en un “espacio total”, abierto a la sucesión (a través de transiciones

326 Si bien se recurre a numerosos objetos escénicos, como se puede apreciar en la planta técnica incluida en el Blogspot, la escenografía propiamente dicha requiere tan solo dos objetos básicos: un sillón y un tubo de oxígeno.

veloces y dinámicas) y a la conjunción de yuxtaposiciones como vida/muerte, sueño/vigilia, etcétera (Tossi, 2015: 20-21). Este espacio vacío en realidad es el significante “Malvinas”, escrito en el piso con una cinta de papel al comienzo de la pieza. El espectáculo se carga entonces de este carácter abstracto que focaliza sobre imaginarios y tensiones.

Sin embargo, y en claro contraste con el expresionismo objetivo o de mundo canónico, construido desde la mirada y la concepción de mundo de un autor definido que elige conscientemente mostrar un hecho singular (como vimos en el caso de *Del sol naciente*, de Gambaro), Giménez opta por multiplicar la voz y así transformarla en ruido. Si típicamente los autores que recurren a esta poética buscan proponer una lectura concisa, nítida, preferentemente cerrada, de los hechos, *Los que no fuimos* introduce una multiplicidad de voces que se confunden. Como resultado, la poética apunta al ángulo voluntario o espectral. Si las voces que hablan no pueden ser identificadas de forma precisa porque se pisan, se solapan o se contradicen, es el espectador quien debe intentar trazar sus límites. Así, si bien se parte de un tema conocido o compartido (como se dijo en uno de los testimonios citados), el público debe asumir esa “conmemoración” como estímulo que vibra por simpatía, toda clausura queda expulsada.

Esta característica responde a una de las propuestas de Argüello Pitt (2006), que sugiere incluir la producción de La Cochera como parte de lo que denomina “nuevas tendencias escénicas”. Este término (tomado de una definición de Guillermo Heras, 1999) hacía referencia a las tendencias que, si bien ya circulaban desde la década de 1960, se encontraban en auge no solo en Argentina sino en todo el mundo hacia comienzos de los años 2000. El teórico cordobés caracteriza estas obras heterogéneas y variadas en base a una serie de rasgos relativamente estables:

la diversidad de poéticas, la fragmentación de sentidos, el trabajo consciente sobre la polifonía de voces, la valoración por el trabajo corporal, el privilegio de lo no verbal, la aparición de lo oculto y lo siniestro, la parodia y la ironía como modo de crítica frente a un teatro más convencional, y la materialidad del espectáculo que se pone en evidencia al igual que las convenciones que enmarcan la recepción (19).

Dentro de estas características globales, *Los que no fuimos* trae numerosas resonancias que aportan a nuestro análisis. Así se aprecia en el trabajo con escenas fragmentarias, que privilegian situaciones que en principio no cuentan más que con un campo semántico común, pero que abren una serie de sentidos diversos, múltiples, sobre dicho campo. Si Uno reportaba un trabajo sobre un eje (la comida) del que desprenden elementos derivados, en este caso, la exploración remite a un campo abierto, conflictivo, del cuál se extraen diversos matices y miradas.

En cada uno de estos cuadros se privilegia lo corporal y lo no verbal. Si bien se incluyen parlamentos, textos e incluso diálogos, cada cuadro reporta su propia serie de reglas y

coordinadas nuevas. La sucesión temporal impone así un diálogo con las imágenes anteriores y posteriores, lo que introduce tensiones y abre nuevos ángulos posibles sobre el significante central de la pieza: “Malvinas”. Lo corporal y lo no verbal multiplican sentidos y lecturas posibles: dan al espectáculo una impronta basada en la polifonía de voces que, como dije, se mezclan, se entrelazan y se confunden, para finalmente des-jerarquizarse mutuamente (que no es lo mismo que relativizarse). El movimiento constante trae aparejado entonces un fluir que peina a través del tema tópico de la pieza pero otorgando prioridad al espesor del significante, leído como proceso complejo, multifacético e inconclusivo.

En este aspecto, el cuerpo cobra un peso singular, en tanto deviene territorio donde lo oculto se esconde y por lo tanto es el lugar donde puede revelarse en su máxima expresividad. Dentro de la poética de Giménez, lo no-mostrado aparece como elemento crucial para comprender la verdadera multiplicidad de la guerra. Lo oculto implica todo aquello que aparece cuando se rompe con el sentido racional de la superficie (como vimos junto a Valenzuela, 2004). Es por ello que implica no solo al actor sino a su observador, al espectador. Si el (des)entrenamiento de Giménez invita a los actores a producir “un teatro que no se parezca al teatro” (Argüello Pitt, 2006: 153), el espectador entonces es quien debe buscar entre los pliegues de las palabras, los signos y los cuerpos. Esto implica no solo examinar los pliegues de los demás, sino también cobrar conciencia de los propios.

Allí radica una de las claves de la ceremonia que propone La Cochera a través de *Los que no fuimos*: su materialidad se revela opaca y en ese movimiento se evidencia como material. Dicho de otro modo, el espectador no puede dejar de reconocer que aquello que exige una búsqueda profunda, atenta, es tal porque se esconde detrás de las capas de lenguaje del teatro y se revela únicamente en el momento del acontecimiento. Asistir a una función de este espectáculo implica asomarse a un territorio donde se muestra, se oculta y se muestra que se oculta. En ese devenir radica la potencia del teatro de Giménez, que retoma Malvinas como una usina de sentidos posibles y despliega un teatro de operaciones plagado de imágenes, sentidos y afectos. La pieza narra ya no una historia sino un desafío: asomarse a la multiplicidad de “Malvinas” hoy.

Una vez que el espectador descubre la opacidad de los cuerpos y la profundidad insinuada por fuera de las palabras y su racionalidad singular, ya no puede sino ponerse en guardia y pasar a participar de la usina. La conciencia sobre los procesos de reflexión implica volverlos palpables, materializarlos y alimentarlos a la máquina. El espectador ya no puede, entonces, hacer otra cosa que seguir produciendo nuevas reflexiones, en tanto no es posible desplegar definitivamente los pliegues que aparecen en la escena, en el cuerpo o Malvinas. La guerra pasa por capilaridad a los imaginarios, exigiendo que el espectador ponga en actividad sus

propios saberes e intereses.

Nuevamente, esto ocurre porque las imágenes siempre dicen más de lo que la palabra puede decir, por más que se apele a la presunta transparencia de lo visual. Susan Sontag observa en *Ante el dolor de los demás* (2003) que esta posibilidad se sostiene sobre la confianza ciega que se tiene de contar siempre con un epígrafe que nos ayude a situar la imagen. El teatro de Giménez trabaja entonces sobre la producción de imágenes que anulan cualquier posibilidad de anclaje certero y abren el sentido hacia los territorios de lo inédito, aquello que no se esperaba y que aparece detrás del lenguaje, por fuera de su alcance (Argüello Pitt, 2006: 151). Lo ecléctico surge y revela una complejidad de sentidos y lenguajes en diálogo (y tensión).

El teatro de Giménez suma también elementos de parodia e ironía. En *Los que no fuimos* los encontramos en diversas imágenes que ayudan a restar cualquier vestigio de solemnidad a la escenificación del significante “Malvinas”. Allí radica una de las claves del espectáculo. Se trata de una “ceremonia, homenaje y celebración” que evita detenerse en el peso real de los hechos históricos para entrar desde los imaginarios. La amplitud de formas de acercarse a la guerra y la horizontalidad que presentan refuerza el carácter polifónico y hacen que no sea posible anular sentidos, sino ampliarlos, explorando múltiples formas de mirar la guerra (de allí la crucial aclaración sobre la relación de los intérpretes con la guerra que Giménez remarca). La risa aparece como medio para pensar la guerra, de entender los horrores de la guerra a través de su reverso.

Esto se refuerza a su vez por la presencia de personajes que se encuentran en constante movimiento. Si bien concordamos con Argüello Pitt (2006) que las obras de Giménez evitan la creación de personajes de acuerdo a las nociones del realismo, en esta pieza es indudable el uso de identidades múltiples que se van acomodando de acuerdo a las necesidades escénicas de cada secuencia. Se trata por lo tanto de personajes pero cuyo estatuto se encuentra adelgazado al límite, útiles para mostrar diferentes facetas sociales que pueden cambiar a gran velocidad (tómese por ejemplo el nexo entre las secuencias 3 y 4, donde los mismos actores cambian radicalmente de perfil de una secuencia a otra).

Potencia y originalidad

Los que no fuimos se compone desde imágenes que, como observamos, no necesariamente concuerdan con aquellas que remiten de forma concreta a la Guerra de Malvinas. Allí radica su verdadera potencia y originalidad. Sin embargo, a lo largo del espectáculo podemos señalar algunos topics que se redimensionan en el cruce con lo inédito de los cuerpos en convivio y que aporta a construir una ceremonia diversa, múltiple, no solemne. Debido a este cruce indefinido y a la forma en la que la pieza propone una actitud antipredicativa, el análisis de las imágenes

tópicas será más escueto. Por otra parte, no es posible elegir una única perspectiva desde dónde se mira, sino que se monta sobre esos desplazamientos a lo largo de las escenas, por lo que focalizaré en las relaciones que establecen más que en sus relaciones directas con el campo de la guerra.

1. *El clima hostil*: una de las primeras imágenes de la pieza incluye a un actor con los pies encintados. Se remite así a las condiciones climáticas y a la situación de la logística durante la guerra. Esto se combina a su vez con otras referencias, como las incluidas en la secuencias 2 (con la mezcla desprolija de turba y cascotes de hielo) y 15 (donde se hace mención a los borcegués). Si bien no se hace una conexión directa entre ambos elementos, sí se hace presente un desajuste profundo entre lo planeado y lo ocurrido (lo que Clausewitz llamaba “fricciones”). Así ocurre con los soldados que se preparan para pelear pero no solo ven un solo enemigo sino que se enteran casi de casualidad sobre la rendición. Allí reaparece la cuestión de la logística y el clima, ya que se observa que algunos soldados pasaron meses sin bañarse (como se cuenta en Kon, 1982; Speranza y Cittadini, 1996, entre otros).

2. *La patria escolar*: la presencia del abanderado remite a la noción de Patria pero desde una perspectiva singular, la de la escuela. Esto se refuerza mediante las explicaciones que da el abanderado, señalando algunos de los hitos clave de la Cuestión Malvinas. De forma sugestiva, la presencia de Bougainville hace que estos datos sean puestos en perspectiva. No alcanza solo con la repetición de los mismos, sino que deben pensarse dentro de un plano más grande. Así, Francia efectivamente juega un rol crucial en la guerra, pero también en la pre-guerra y la pos-guerra, con intereses políticos y económicos singulares. Del mismo modo, en la secuencia 4 aparece la misma mirada pero hacia el interior de la historia argentina, señalando algunas contradicciones que son inevitables y que se conectan con las disputas de soberanía, por más que se quieran ignorar (como la intervención de Argentina en conflicto como los de la Guerra de los Balcanes).

3. *La guerra como una disputa entre muchos nosotros / ellos*: a lo largo de la pieza, los personajes se van desplazando y moviendo a través de diferentes registros actorales y simbólicos. Sin embargo, un elemento que constantemente aparece es el énfasis puesto entre un “nosotros” general, movable, y un “ellos”. Se retoma así el imaginario social que privilegiaba toda situación para remarcar la ausencia de términos medios, ya sea a partir del deporte o de la música. Ya sea desde la lógica escolar (en su tensión con la Francia antigua pero también la presente), así como también desde la guerra hacia su interior (los superiores como grupo separado del nosotros de los conscriptos; el nosotros argentinos frente al ellos británico), la guerra hacia su exterior (la relación nosotros / ellos entre soldados y civiles, especialmente al pensar la carta de la esposa de Menéndez, figura que produce un rechazo para ambos bandos).

4. *Acostumbrarse a lo extra-ordinario*: como se revela en la secuencia 2, uno de los personajes sugiere que la condición humana permite adaptarse a toda clase de situaciones, por extremas que sean. En este caso resuena lo visto en casos anteriores, en especial a través de la dificultad para re-adaptarse a la sociedad en la posguerra. Este sentido remite a la guerra como espacio con reglas singulares que deben ser asimiladas como se pueda para subsistir. Leída desde los imaginarios no solo remite a las condiciones reales de la guerra, sino también al carácter mítico que tiene la batalla, cargada de sentidos que se superponen y que muchas veces deforman los sucesos.

5. *La patria entregada*: como observé anteriormente, la pieza implícitamente pone en relación el carácter anticolonialista de la guerra con sus contradicciones internas, especialmente gráficas al señalar cómo los territorios y la economía argentina son entregados diariamente. Así, aparecen dos lecturas posibles: la soberanía como un mito que se proyecta sobre la fantasía del nacionalismo (como vimos con Guber, 2001) o, más afín con el carácter múltiple y abierto de la pieza, la soberanía como campo de batalla que se debe desplegar sobre el terreno de lo cotidiano. La soberanía aparece, implícitamente, como un hecho que cruza y combina lo mítico y lo común, lo extra-ordinario y lo ordinario. Así, indagar esas zonas implica resistir y plantear la posibilidad de lecturas alternativas que, deliberadamente, quedan abiertas.

6. *La guerra como estado de sitio*: el relato de los apagamientos constituye uno de los múltiples guiños de la pieza que busca poner en tensión las relaciones entre guerra y dictadura. Si la excepcionalidad de los apagamientos y la amenaza de bombardeos (absurdos en el caso de la provincia de Córdoba, que estaba por fuera del Teatro de Operaciones del Atlántico Sur) resuena como una situación extrema, se relativizan al pensar que la Argentina se encontraba en estado de sitio. Dicho en otras palabras, las condiciones eran fácilmente asimilables en tanto las prácticas cotidianas ya estaban condicionadas (solo que ahora por la amenaza de un enemigo externo). Del mismo modo, el conscripto de la escena 6 es preparado en unas condiciones extremas que lo llevan a realizar una suerte de “submarino” (técnica de tortura recurrente durante la dictadura) a la pelota de fútbol. Así, la dictadura y su violencia devienen en marco simbólico ubicado detrás de la guerra.

7. *El soldado indigente*: en la secuencia 17 aparece un personaje de gran impacto dramático, en muletas, con una acentuada apariencia de estar pasando por unas malas condiciones de vida. Este personaje hace resonar la experiencia de muchos combatientes durante la guerra (como cuando se afirma que algunos soldados estuvieron meses hasta poder bañarse) pero también en la posguerra (como ocurre en el caso de aquellos excombatientes que deben salir a mendigar en la vía pública). En cualquier caso, su figura marca la presencia de una lectura solemne, en tanto los actores no se atreven a reírse delante de esta figura (el oficial que lo ordena huye aterrorizado).

Representa así un límite que aparece en las representaciones de la guerra y que los actores buscan señalar. Su fuerza se matiza a través de la mujer, que le ofrece chocolates a él y a todos los demás en un acto de ternura.

8. Los estaqueamientos: hacia el final de la obra (secuencias 17), uno de los actores queda posicionado sobre la pared del fondo del espacio escénico. Su cuerpo se dispone a la manera de los soldados que eran estaqueados por sus superiores debido a alguna falta que se considerara de gravedad (podía ser desde robar comida hasta hablar con los isleños sin motivo justificado hasta saltarse la guardia). Se introduce así uno de los rasgos más polémicos de la guerra, toda problemático al día de la fecha. Estas prácticas crueles, representan entonces una de las singularidades de la guerra que a su vez vibran con las prácticas de la dictadura (es innegable la relación visual que se establece entre las siluetas de los desaparecidos y la silueta que queda representada cuando el soldado se separa de la pared). Sin embargo, de forma sugestiva, esta imagen se redimensiona gracias al dibujo de los actores (volveré sobre esta idea en un momento).

9. *La guerra como trauma simbólico*: sobre esta silueta que queda aparece la figura de la guerra como ausencia presente. Si seguimos la propuesta de Del Estal (2009), toda figura reporta los límites del fondo sobre el que se recorta. De este modo, dibujar el contorno grueso de los soldados que viven la experiencia singular de la guerra (hayan sufrido torturas o no, hayan pasado hambre o no, hayan estado en pozos de zorro o no) implica proyectar una parte del marco sobre el cual se recortan. En este caso, hablamos de los imaginarios sobre los cuales Giménez y los actores deciden explorar. Se enfatiza así que la guerra es leída por esos bordes que permiten contactos complejos y ricos, ambiguos y sumamente productivos para entender mejor la experiencia de la guerra.

Mirada múltiple

Como he esbozado en este sucinto análisis, La Cochera establece una lectura singular de los imaginarios de la Guerra de Malvinas debido a su trabajo con una multiplicidad de lenguajes en tensión y cambio constantes. Como se observó, el desborde de lo inédito o de lo real deviene en vehículo para contrarrestar el sentido jerarquizado, verticalista del lenguaje (Del Estal, 2021) y así poder ofrecer una mirada múltiple de la guerra. Al tratarse de una lectura horizontal, encontramos una mirada conflictiva, deliberadamente tensa, nutrida en verdad de muchas miradas presentadas de forma simultánea.

Así, siguiendo los términos de lo que se denomina como ficción colectiva (Gac-Artigas,

2017: 51-72),³²⁷ podemos ofrecer una respuesta al interrogante antes sugerido: si hablamos de expresionismo de mundo, ¿quién (o quiénes) habla(n) realmente? Quienes hablan son los actores y Paco Giménez, *juntos*, desde su trabajo colectivo, como un “nosotros” simultáneamente uniforme y múltiple donde, a la manera de la autoficción pero en forma colectiva, se establece una zona de liminalidad donde lo biográfico personal y lo individual de cada actor se tensa con el proceso creativo colectivo. Nuevamente, el trabajo con un “espacio total” habilita al equipo a engarzar todas esas miradas sobre “Malvinas”. *Los que no fuimos* es el acto de hacer y deshacer esos imaginarios sobre el significante “Malvinas”, que puede multiplicarse pero no agotarse, en tanto excede el alcance del lenguaje verbal.

Vale repetirlo, la pieza que proponen Giménez y los actores es una pieza que se desplaza por el territorio de los imaginarios, tocando por capilaridad una serie de temáticas que se hallan en relación por su contigüidad con los imaginarios de la guerra. Así es como encontramos referencias a la dictadura, al nacionalismo, a la historia de la preguerra y también de la posguerra. A su vez, aparece una tensión constante entre el nacionalismo entendido como imaginario arcaico, abstracto, mítico (Palti, 2006), y el nacionalismo banal (Billig, 1995) como práctica de lo cotidiano. Es dicho cruce donde el elenco puede abrir los sentidos de la pieza y desestabilizar los lugares comunes que los espectadores creen conocer, en tanto ambos canales están unidos de forma explícita, directa.

De allí la importancia del nombre que tiene la pieza, que opera en múltiples niveles. *Los que no fuimos* reporta, en un primer nivel, una primera declaración colectiva del elenco: quienes intervienen en la obra no estuvieron ni participaron en forma directa de la guerra. Esto remite entonces a la idea de introducirse en la guerra, sumergirse en sus imaginarios para poder pensar sus efectos simultáneamente desde adentro y afuera a la vez. El pacto con el espectador se modifica, en tanto se es consciente de la distancia corporal desde la que se proyecta la reflexión colectiva sobre los hechos.

En un segundo nivel, remite a una declaración sobre la responsabilidad ética de hablar de hechos traumáticos recientes. Como observa el propio Giménez: “Una cosa tiene que quedar en claro: nosotros no participamos del horror, físicamente. Frente a los testimonios tremendos solo queda sobrecogerse. Nos quedan los imaginarios”. Nuevamente, la presencia del cuerpo deviene crucial en tanto revela que hay zonas inabarcables desde una perspectiva ética, en tanto los actores no pueden hablar sino desde su lugar en el campo de batalla. Si no han podido hablar

327 Si bien Gac-Artigas (2017: 51-72) analiza una novela que tematologiza el teatro, es posible transportar varias de sus ideas al caso de *La Cochera*, a saber: la tensión liminal de la vida cotidiana como *theatrum mundi*; la reconfiguración subsecuente del pacto de convenciones con el espectador; el trabajo con diferentes soportes y registros; la disposición de voces diversas en fricción; la inclusión del espectador como co-productor de sentido; y, finalmente, la articulación de un “nosotros” abierto, poroso y permeable (como se verá en relación al título de la pieza).

desde la guerra, sí pueden intervenir desde el campo de la cultura, uno de los espacios críticos de la posguerra (Cardoso, 2013).

Por último, pero no por ello menos importante, el título de la pieza construye un plural abierto y poroso, donde en principio podría asumirse que se refiere de los actores que conforman el elenco. Sin embargo, si el espectador no ha tenido experiencia directa de la guerra, su intervención como co-creador de sentido de la pieza también lo absorbe dentro de ese plural. Del mismo modo, cabe considerar si los personajes, como arquetipos retratados en este poema de la cultura bélica (Weil, 1961), no podrían ser realmente los protagonistas de dicho nosotros: militares, conscriptos, civiles, etcétera. El plural se ramifica entonces en un sentido complejo, deliberadamente amplio, que repone a la vez el dentro / fuera del teatro de operaciones (el escénico y el real) y exige que cada partícipe de la función revise su lugar en dicho teatro, no solo del pasado sino del presente.

La pieza que Giménez y el elenco conforman marca entonces el interés por un cuerpo colectivo que reflexiona conjuntamente y desmonta la posibilidad de un punto de vista privilegiado por un autor. Por ello podemos pensar que se trata de una ficción colectiva, en tanto la pieza se resiste a cerrar sentido o limitar su mirada a un ángulo único. Por el contrario, el elenco apunta a examinar las tensiones entre cuerpo colectivo e imaginarios, no solo hacia el interior del elenco sino también hacia el exterior. Molinari (2007a: 1) sugiere que el nombre de la pieza sirve para definir “por negación”. Sin embargo, el teatro, como territorio que semiotiza todo lo que toca, absorbe la negación y la presenta como afirmación de lo negado. Así, la pieza es una invitación a observar las acciones de un “cuerpo social”, colectivo. De esa manera se produce un gesto de “conmemoración: recordar en compañía de otros”.

Si bien la pieza no busca contar un relato tradicional, la pieza cuenta algo y se inserta a sí misma en un campo de disputas por producir sentido. ¿Cuál es ese sentido? El teatro como espacio de memoria colectiva. Resuena así una perspectiva cercana a la propuesta por Halbwachs (2004) y sus cuadros de la memoria, donde lo individual se forma a partir del cruce, de la yuxtaposición, las transacciones, el azar y la ambigüedad. La pieza entonces despliega un sentido vinculado directamente a la Guerra de Malvinas: la necesidad de hacer circular la reflexión sobre lo colectivo, lo compartido, lo negociado y lo (aparentemente) consensuado. De este modo, la pieza conmemora y reflexiona pero también ataca la tendencia a asumir la memoria como un objeto estanco.

Así, como observa el propio Giménez en su paratexto sobre *Los que no fuimos*, la obra consiste en una “conmemoración, homenaje y celebración. Tres palabras susceptibles que no se ajustan a cualquier medida y criterio. Por ahora los nuestros están abiertos, porque estamos creando tan temerariamente como otros practican la destrucción...” Giménez y el elenco

despliegan entonces una lectura que efectivamente apunta a combatir dentro del campo de batalla de la posguerra.

Capítulo IV. Análisis de conjuntos poéticos

En un artículo sobre lo inefable del horror nazi, Michael Bernstein (2000) señala que “algo crucial en la comprensión es puesto en peligro cuando se confunden los testimonios ‘reales’ de sobrevivientes con la reflexión teórica que suscita el sujeto” (13). Si transportamos esta noción al caso específico del teatro y su pensamiento singular (Rozik, 2014), reconociendo sus diferencias, encontramos una distancia (casi) siempre reconocida que le otorga un lugar privilegiado al arte dramático como campo de reflexión, evitando que se confunda lo “real” de los hechos con lo enunciado (con la excepción quizás de *Museo Miguel Ángel Boezzio*, espectáculo que, como hemos visto, explota en forma deliberada esas relaciones). Así, se refuerza el conocer “lateral” que el teatro impone sobre los hechos de la guerra, incluso cuando asume un rol memorialista.

Como remarqué en el Capítulo II, es posible dividir el corpus total del teatro de la guerra en tres grandes tendencias que responden a coordenadas temporales particulares. La primera implica un acercamiento memorialista, privilegiado entre 1982 y 1992, que responde a la necesidad de combatir de forma directa los silencios y las omisiones (sociales, estatales, políticas, etc.) de la Guerra en la posguerra. La segunda es una visión marcada por una priorización de lo poético, con el campo de Malvinas como punto de partida para la creación de universos poéticos, que se extiende entre 1992 y 2007. La tercera, vigente al momento de escritura de esta tesis, toma un camino intermedio, ya que, efectivamente, apunta a activar la memoria como trabajo desde lo poético-memorialista. Sin embargo, no lo hace desde la imposición de una memoria singular, sino desde las “lagunas” (Agamben, 2000). El universo poético desplegado deviene crucial, pero enmarcado por el interrogante que abre.

El recorte histórico de la presente tesis retoma entonces las primeras dos de estas vertientes: memorialista y poética. Esto responde a que, debido a la extensión de la presente tesis, me ha parecido pertinente priorizar las primeras dos para, en una futura investigación, examinar esta tercera parte centrada en la poético-memorialista. Las condiciones de producción de ambas tendencias responden a diversos posicionamientos en relación a los hechos de la guerra y ayudan a ilustrar el funcionamiento del teatro como vehículo de las apropiaciones de la historia.

La perspectiva memorialista responde así a una amenaza concreta que se percibía en los imaginarios: la llamada “desmalvinización”. He realizado al respecto de este tema algunas observaciones en el Capítulo I. Sin embargo, es relevante señalar que la amenaza de la desmalvinización implicaba un posicionamiento que reclamaba un deber de la memoria, la

necesidad de volver sobre los hechos para que no queden sepultados bajo la historia reciente. De este modo, el teatro se proponía hablar de lo que no se hablaba, tomar una postura concreta, específica, que sirviera para señalar las tensiones detrás de los recientes acontecimientos. Como resultado, las poéticas que seguían esta tendencia incorporaban una memoria que establecía una lectura global de los hechos. Así, se apuntaba también a esclarecer su sentido, en tanto no era casual el posicionamiento ético que se tomaba al combatir los silencios.

La otra tendencia que relevamos es la poética. En este caso, encontramos un enfoque que retoma la guerra como disparador, como problemática a examinar dentro de las prácticas sociales de la Argentina de la posguerra. Socialmente, los silencios de la guerra pasan a ser incorporados como parte de los imaginarios. Es debido a ello que aparecen numerosas poéticas que toman la guerra como espacio de inspiración para reflexionar sobre las problemáticas de la guerra. Sin embargo, en este caso aparece un componente más bien cercano a lo lúdico, en tanto permite a las poéticas alejarse de la responsabilidad ética de la memoria para, por el contrario, asumir un rol de estímulo. Cabe recordar que es durante la década de los noventa que se produce un cambio en el teatro argentino, especialmente en su enfoque político (volveré sobre ello), optando por formas de narrar que privilegiaban la autonomía del relato, el rechazo a lo solemne, la parodia, entre otros recursos (como los enumerados Spregelburd en “Apéndice 1. Procedimientos”, 2001: 111-125).

En el presente capítulo, retomaré los ejes expuestos a lo largo del capítulo previo para así realizar una puesta en común que permita relevar algunos de los rasgos fundantes de las representaciones teatrales de la Guerra de Malvinas. He optado por dividir el capítulo en tres grandes líneas de análisis: procedimental, temático y semántico. A lo largo de estos tres ángulos aparecen diferentes ejes comunes que permiten leer las representaciones como un entramado complejo de relaciones.

IV. 1. Análisis procedimental

Las poéticas introducen formas particulares de operar sobre los hechos históricos, ayudando a resaltar el impacto de lo narrado así como a abrir el terreno hacia una apropiación desde lo ficcional (Szondi, 1994). El arte reporta, a través de su carácter de metáfora epistemológica, la posibilidad de establecer una lectura singular, otra, sobre los hechos históricos. Esto suele constituir un conflicto en relación a las tensiones entre lo ocurrido (asumido como dato objetivo o fáctico) y lo ficcional (muchas veces asimilado a la idea de la mentira, de lo artificioso). Como observa Régine Robin (2012) en el caso de las memorias de la Shoah: “Esta misma presión de los negacionistas forma parte del signo de los tiempos. Siempre hay que establecer las ‘pruebas’, incluso en tipos de discursos que no son del orden de la

representación de un referente [...] Uno pretende ser absolutamente claro, pedagógico, sin sombras. Se corre el riesgo de desarrollar una memoria sin transmisión, una seudomemoria” (259).

Sin embargo, ¿qué pasa cuando la obra no “respetar” la presunta referencialidad fáctica de la guerra? Mesnard lo apunta en *Testimonio en resistencia* (2011), al retomar la problemática del presunto fuego que salía por las chimeneas de los campos de exterminio (hecho imposible a causa de las condiciones estructurales de los crematorios): “Más que considerarlos como errores fácticos, incluso como falsificaciones, es importante entender las condiciones que los hacen posibles. Esto permite captar la especificidad de una memoria de posguerra, de la que surgió nuestra conciencia actual de los acontecimientos concentracionarios y genocidas” (92). Dicho en otros términos, las estructuras que las obras articulan reporta una forma indispensable de entender los acontecimientos, incluidas sus “imprecisiones”, que hablan acerca de los límites de lo decible (Mancuso, 2010) y del lenguaje (Del Estal, 2021).

En el Capítulo III desarrollé una serie de casos de estudio considerados como representativos de la diversidad y multiplicidad de modalidades en las que el teatro ha retomado la guerra. Siguiendo a Harshaw (1984: 227-251), encontramos una preponderancia singular sobre el campo referencial externo (CRE), ocupando trece de quince casos, por sobre los que focalizan centralmente en el campo referencial interno (CRI), que en este contexto (y si nos guiamos por la lectura teórica de Harshaw) reporta dos textos dramáticos. Cabe destacar que desde esta perspectiva podríamos señalar algunas piezas que desafían los términos de Harshaw, como las de Federico León o Paco Giménez.

Sin embargo, como se puede apreciar al sobrevolar las páginas del capítulo previo, dos poéticas abstractas se presentan de forma recurrente, tanto en la tendencia memorialista o la poética: el realismo y el expresionismo (ambos en diversas variantes). En algunos casos incluso (como en *Laureles* o *Retaguardia*) encontramos la combinación de procedimientos extraídos de ambas. No es casual la persistencia casi permanente de estas dos poéticas, en tanto revelan una serie de limitaciones pero también de potencialidades específicas que aportan a la configuración y la articulación particular de una reflexión sobre los hechos de la guerra.

En el caso del realismo, la primera conexión que podemos señalar radica en sus valores fundantes. Como observa J. Dubatti (2009), hay una serie de nociones en las que se enmarca el realismo, a saber: a) el ser del mundo es “objetivo”, pasible de ser descrito sobre la base de un régimen de experiencia formulado a partir de la observación de las costumbres sociales cotidianas; b) el arte puede mimetizar ese mundo a través de tales reglas; c) la ilusión de contigüidad es el fundamento de la relación entre arte y mundo; d) el realismo, su fórmula típica, depende de la suspensión de la incredulidad; y e) el artista es un observador del mundo y

reproduce su funcionamiento (37-39). De esta serie se releva un rasgo crucial: el realismo como posibilidad de remitir de forma (presuntamente) directa hacia lo real de los hechos históricos.

El realismo ayuda así a asimilar las acciones y observarlas como parte de un entramado que existe por fuera del teatro pero que el teatro puede reponer e interpelar a partir de la ilusión de contigüidad. De este modo, se asume la hipotética transparencia de los hechos, que son mostrados y que ya no deben justificarse, en tanto forman parte de una existencia previa, tangible. Este recurso representa entonces un mecanismo valioso para la apropiación de los hechos históricos, en tanto trae a escena un doble acto de apropiación: lo que se muestra remite a una extensión de lo real, que deviene asumido como un hecho dado, comprobable y transparente.

En este sentido, es posible señalar que tal procedimiento se refuerza especialmente durante nuestra periodización memorialista. La perspectiva memorialista reporta la necesidad de incorporar un sentido que se está olvidando o se está dejando de lado, si seguimos las implicancias que se asociaban a la “desmalvinización”. Así, el deber de la memoria trae una exigencia de responsabilidad en tanto que se contraataca a lo callado / silenciado, al mismo tiempo que impone la necesidad de cierta claridad que ayude a evitar confusiones sobre cómo es ese mundo objetivo anterior. La memoria deviene en deber y exige entonces un peculiar carácter ético que, en sus facetas más demandantes, puede saturar las prácticas (Robin, 2012) e incluso devenir abusivo (Todorov, 2008), imponiendo una lectura que se vuelve cerrada.³²⁸

Sin embargo, el acto de colocar los acontecimientos en su contexto “objetivo” (nuevamente, el realismo se constituye como una poética que busca suspender la incredulidad, motivo por el cual deviene sumamente artificioso) introduce a su vez su contracara. La memoria, como dijimos, se establece entonces como espacio de refuerzo y (re)afianzamiento de las identidades individuales y colectivas, siendo uno de los elementos cruciales para la configuración de una “soberanía cultural” (Pagés Larraya, 1978). Esta lectura muchas veces aparece implícita al hablar de Malvinas, por lo que plantea un desafío a la hora de recortar cómo el espectador asume su posicionamiento ante el trabajo.

En contraste, el expresionismo opera como garantía de una visión filtrada por una mirada subjetiva, interna o externa a los hechos, lo que pone bajo el resguardo de lo subjetivo la labor creativa. Hemos observado por lo menos tres tipos de expresionismo a lo largo del capítulo previo, que remiten a tres enfoques posibles con sus sentidos diferentes. El expresionismo subjetivo o de personaje remite la acción a una perspectiva fenomenológica, centrada en la particularidad de un personaje dispuesto en el mundo (como ocurre con la madre en *Malvinas*.

328 Allí radica la observación realizada en el capítulo I, en lo tocante a la “desmalvinización”. Como término que opera por contexto, muchas veces despliega y pone en juego un conjunto complejo de presunciones que quedan implícitas, que alteran la interpretación de los hechos históricos y que modifican el sentido (ético, político, simbólico, etcétera) de hablar y / o callar.

Canto al sentimiento de un pueblo). El expresionismo objetivo o de mundo se sustenta sobre la visión de una figura externa, lo cual permite que aparezca una lectura desde cierta posición de autoridad (como vimos en el caso de Gambaro). Finalmente, podríamos hablar de un expresionismo horizontal (como el de *Los que no fuimos*), que impone una mirada múltiple.

A través de estas tres modalidades de expresionismo, las responsabilidades éticas de la interpretación histórica se resguardan, ya sea porque responde a un personajes en unas condiciones particulares; por la figura de autoridad que asume el posicionamiento desde la exterioridad; e incluso porque el carácter horizontal, múltiple, colectivo, disuelve la presión de tener que mostrar los acontecimientos bajo una referencialidad cerrada.

Así, en contraste con el realismo, el expresionismo reporta una potencialidad escénica que se refuerza durante nuestra periodización poética. Esto tiene que ver especialmente con un posicionamiento por parte de los autores, que ven en el expresionismo la posibilidad de hablar de los hechos de la guerra desde una mirada más abierta, que impone una distancia. Si el realismo se monta sobre una perspectiva objetivista, el expresionismo se reconoce como filtro, como forma de ver a través de otro. Esto tiene por resultado una relación diferente con el espectador, que ahora tiene la posibilidad de ver como un otro, como alguien que está percibiendo lo que alguien más le está tratando de mostrar a través de ese filtro.

A partir de ambas poéticas abstractas, es posible identificar entonces dos posturas generales, que remiten hacia enfoques objetivistas (del realismo) o subjetivistas (del expresionismo). Por lo tanto, ambos recursos reportan formas de acercarse a los hechos de la historia y problematizarlos, pero desde ángulos opuestos. En el caso donde se combinan resulta significativo que se produce un cruce entre documentación histórica y subjetividad autoral, pero también creación colectiva, introduciendo una serie de problemáticas que conectan ambas partes (remito al capítulo de análisis de *Laureles* para una perspectiva más desarrollada del caso). El expresionismo propone que lo subjetivo también es parte (fundamental) de la experiencia de lo histórico.

Ciertamente menos habituales pero aun así significativas, otras poéticas aportan elementos cruciales para entender las apropiaciones teatrales de la Guerra de Malvinas. Así ocurre con procedimientos del teatro documental, el teatro musical o los monólogos.

Por su parte, el teatro documental (como lo observa Radice, 2020) introduce otra de las perspectivas cruciales de la guerra, que luego desarrollaré más en profundidad, vinculada con las tensiones entre campos referenciales. En el corpus relevado, muchas piezas recurren a diversas formas de registros históricos. Pero lo hacen desde diferentes perspectivas, muchas veces aisladas o imbricadas entre sí, aportando una serie compleja de factores.

En primer lugar encontramos los casos de investigación que permiten documentar los acontecimientos escénicos, como ocurre en el caso de *Laureles* o en las referencias tomadas por Buzzo y Zapata en *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*. En segundo, los documentos sirven para situar la acción. Así ocurre en reiterados casos con los comunicados de la guerra (nuevamente *Laureles* y *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* son un ejemplo destacable), que incorporan un registro sonoro real, muchas veces utilizado como medio para ubicar temporalmente la acción. En tercer lugar, muy ligado al segundo caso, hallamos este recurso pero como medio para situar afectivamente la acción (*Los que no fuimos* incluye un extenso audio de *24 horas por las Malvinas* que dialoga con el contexto no tanto por lo que se enuncia, sino por el peso afectivo que trae). En cuarto lugar, como forma de cuestionamiento a las construcciones a-críticas, como ocurre con *Museo Miguel Ángel Boezzio*, donde los documentos (reales pero cotidianos) de Boezzio ponen en entredicho el pacto de puesta en suspenso de la incredulidad del espectador ante el relato testimonial.

La inserción de referencias y documentos concretos a la escena implica entonces la posibilidad de introducir partes de la guerra en un contexto nuevo que dialoga con esos fragmentos de formas diversas. Sin embargo, un elemento en común se perfila entre todos estos usos, que se relaciona con la necesidad de presentar en escena objetos que se resemantizan y que son empleados para mostrar una parte de la guerra. En todos los casos mencionados aparece implícita la problemática de cómo (re)construir la guerra como una totalidad, siendo finalmente representada a través de una idea común: la imposibilidad de mostrar la guerra como un hecho uniforme. Los fragmentos de la guerra, en sus diálogos con la escena, devienen en un medio para abrir sentidos y combatir la dificultad de una historia cargada de silencios y omisiones.

El teatro musical, presente en obras diversas como *El próximo alistamiento*, *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* o *Casino. Esto es una guerra*, pone de relieve una de las características cruciales de la Guerra de Malvinas, su aspecto afectivo. En sintonía con uno de sus rasgos característicos, el teatro musical retoma como eje dramático el avance de la acción a través de escenas episódicas y el desarrollo afectivo en los números musicales. Así, estas piezas ponen de relieve cómo la guerra desliza lo afectivo no solo como punto de partida sino como espacio privilegiado para reflexionar sobre los hechos. Malvinas continúa resonando no solo desde lo racional o lo fáctico, sino también desde lo afectivo como forma de leer los acontecimientos.

Si bien no todas las obras del corpus recurren a estos elementos, estas piezas realzan la importancia que tienen los afectos. De forma sugestiva, esto no significa que se trata simplemente de lamento o celebración, sino que incluyen una diversidad de perspectivas diferentes y problemáticas, como ocurre con el carácter pesadillesco de *Casino*, que contrasta

con la lectura optimista de *El próximo alistamiento* (donde se afirma la importancia de la memoria como forma de estar listos para el futuro).

Los monólogos y soliloquios reportan a su vez un sentido cercano al del teatro musical, ya que permiten poner en escena otra de las cuestiones cruciales de la guerra: la interioridad de las voces perdidas, de los afectos ausentes hoy. Si bien existe un grueso caudal de bibliografía que testimonia sobre la guerra desde diversos ángulos (he mencionado parte de ella en el capítulo I), el monólogo y el soliloquio resultan recursos privilegiados para intentar la recuperación (imposible) de esas voces y afectos que se han perdido en la guerra o la posguerra. Así, algunas piezas se articulan como unipersonales: *Gurka (un frío como el agua, seco)*, *Museo Miguel Ángel Boezzio* y *El León y nosotros*, pero otras introducen estos recursos escénicos como medio para hacer hablar a sus personajes, como ocurre en *Laureles*, *Bar Ada* o *En un azul de frío*.

En el primer grupo, notoriamente heterogéneo, encontramos tres personajes diferentes que presentan diversas problemáticas. En estas tres piezas el unipersonal es un vehículo determinante para la semántica, en tanto subraya los contextos dramáticos de los personajes: un loco de la guerra, un piloto de la guerra que expone su vida pero no habla de la guerra (al menos directamente) y finalmente un ex combatiente que comparte un cuerpo transhistórico, anticolonialista, con el pasado argentino pero también con hechos recientes del mundo (la huelga de hambre de Bobby Sands). En los tres casos, el procedimiento adiciona una capa de sentido importante, que trae nuevos interrogantes lanzados de modo directo al espectador: ¿quién habla y dónde en *Gurka*? ¿Boezzio estuvo en la guerra? ¿Es Luna realmente consciente de las cosas que le han ocurrido?

En contraste, el segundo grupo constituye una zona donde el monólogo / soliloquio opera como vehículo de exteriorización de los conflictos internos, con sus impresiones y complejidades, de los personajes implicados de una manera u otra en la guerra. Sin embargo, esto no se limita únicamente a soldados caídos y sobrevivientes, sino que permite incluir a familiares y figuras cercanas que, nuevamente, aportan al despliegue escénico de problemáticas vinculadas a lo afectivo. A través de este recurso, el espectador puede percibir de forma concreta las problemáticas que aparecen en las voces de los personajes, al tiempo que se intenta reconstruir lo ocurrido en el nivel íntimo, interior. Tómese por ejemplo el monólogo de los esfagnos en *El corazón en Madryn*, que da acceso a la familia del joven (y al espectador) al pozo de zorro compartido con un colega caído.

Como parte de esta serie de recursos, la carta se transforma en un recurso valioso. Por un lado, remite de forma directa a prácticas particulares de los acontecimientos históricos, como veremos en el siguiente apartado dedicado a las imágenes teatrales de la guerra. Por otra parte, como observa Dornheim (1985: 101-114), la carta introduce un agregado simbólico adicional a

los usos que vimos en el monólogo / soliloquio, en especial al ofrecer una lectura mediatizada que permite (re)construir un momento del pasado. Si el monólogo permite abrir la interioridad de los personajes (recurso en varias ocasiones combinado con la escritura y / o la lectura), la carta opera como documento de su tiempo y como apertura, habilitando incluso a mostrar el pasado e interpelar al futuro. Tal es el valor que tiene la carta que explícitamente “deja” junto a su cuerpo el protagonista de *Laureles*, que permite retomar su voz, sus afectos y sus impresiones, más allá de la muerte.

Otro elemento que atraviesa el corpus de forma transversal es el recurso, en diversos grados, de la prosopopeya, el acto de dar voz a los caídos. Sin embargo, en este caso podríamos hacer una breve ampliación del término y no solo pensar en los que fallecen en el combate sino también en aquellos que desarrollan síndrome de estrés postraumático o simplemente deciden callar sobre su experiencia de la batalla. Estas voces resultan cruciales para los autores del teatro de la guerra, que exploran esta problemática desde diversos lugares: los muertos que regresan (*Del sol naciente*), el soldado que calla (*El corazón en Madryn*), el soldado desesperado por hablar (*Laureles*), la locura completa (*Gurka*) o parcial (*Museo Miguel Ángel Boezzio*).

Estos materiales permiten introducir hacia el interior del universo poético un uso testimonial, como documentos de época (Collingwood, 1968) que coloca a esas voces en un lugar representativo. Como observa Mesnard (2011), “el sujeto del testimonio nunca es solo individual. Es colectivo: habla en nombre de los muertos. También es sujeto de la transmisión y seguramente por ese motivo pone en tela de juicio la función del autor tal como ha sido progresivamente instituida” (317). De este modo, la palabra al interior de las piezas cobra un carácter a la manera del testimonio que aporta un pacto que amplía el alcance de esas voces, incluso cuando se trata de una obra que no busca explorar de forma realista la guerra.

Tal proximidad induce una lectura fenomenológica singular, que pone a los ex soldados sobrevivientes próximos a la experiencia de quienes han visto a “la Gorgona” según Primo Levi (2000). Sobre su vivencia en los campos de concentración, comenta:

Nosotros, los sobrevivientes, somos una minoría no solo exigua, sino anormal: somos aquellos que, gracias a la prevaricación, la habilidad o la suerte, no tocaron fondo. Quienes lo hicieron, quienes vieron a la Gorgona, no volvieron para contarlo, o volvieron mudos porque son ellos los “musulmanes”, los tragados, los testigos integrales. (82-83)

Salvando las distancias entre la violencia unidireccional del exterminio sistematizado y la bidireccional de toda guerra (que incluye dos partes que eligen confrontarse, como diría Keegan, 2000), esta noción de “cercanía” impregna a los hechos de la guerra y a los ex soldados con lo

extra-ordinario, que muchas veces cobra un cierto tinte de horror.³²⁹ Aparece así el conflicto en torno al testigo hacia el interior de las piezas (sobre el que volveré en un momento).

En rico contraste a las voces individuales que actúan como puerta de entrada para la experiencia particular de la guerra aparece su opuesto, representado por el recurso de construir “frisos” (Weil, 1961) que ilustran una imagen social múltiple de los acontecimientos de la guerra. En estos casos aparece una imagen central dentro del teatro: la guerra como una actividad que desborda la experiencia del frente de batalla y repercute de forma directa sobre los soldados pero también sobre familiares, novias, amigos, etcétera. Volveré sobre esta idea en el apartado dedicado a las lecturas semánticas del teatro de la guerra.

Nuevamente, se explora este recurso desde una diversidad de formas y miradas. *Laureles*, *El próximo alistamiento* o *El Sur y después* traen estos procedimientos desde lugares muy diferentes, especialmente por la combinación de recursos que desplazan el desarrollo dramático: basta con comparar el marco realista de la pieza de Teatro Rambla con el contraste marcado de la pieza de Cossa, donde se explora una temporalidad larga para la violencia de la historia reciente argentina. Una vez más, *Los que no fuimos* reaparece como un caso atípico que traza un territorio diferente, ambiguo. Si las piezas anteriores pintan frisos marcados por la perspectiva social del pasado, el equipo dirigido por Giménez propone una lectura cultural, abstracta y múltiple, no jerarquizada, que pinta la diversidad de imaginarios que tocan a la guerra.

Como recurso plástico debemos mencionar a su vez el caso de las dos anamorfosis (Lascault, 1972: 92) que encontramos en el corpus estudiado y que reportan uno de los recursos más originales. A la manera de los dibujos que se presentan reversibles, *Del sol naciente* y *Casino* construyen sendas poéticas donde lo exótico y lo *kitsch* hablan de guerras marcadas por la ausencia. En ambos casos, el lector / espectador no tiene oportunidad de conocer el campo de batalla ni tampoco las condiciones precisas de la guerra. Así, en ambos casos encontramos dos universos deformados, grotescos y ampulosos, en principio sin elementos que remitan a la Guerra de Malvinas.

Sin embargo, al consultar paratextos sobre ambos materiales, Malvinas aparece como sueño / pesadilla, como presencia marcada por la pérdida, el homenaje y el temor. Así, encontramos el objeto refractario que, dispuesto en el centro de la acción, permite al lector recomponer el dibujo original y pasar a leer ambas guerras como las versiones de Malvinas, impresión que la bibliografía rara vez ha tomado. En contraste, *Bar Ada* no conforma una

329 Podría asumirse que tal horror se reduce a una lectura victimista de la guerra, en especial si se la mira a contraluz de la dictadura cívico-militar. Sin embargo, esta noción remite más específicamente (aunque ciertamente no proscriba la posibilidad del victimismo) a la condición extraordinaria que se percibe en la experiencia que suele ser atribuida como la vivencia central de la guerra: la de los conscriptos, civiles bajo bandera que en muchos casos no habían completado su instrucción, en el campo de batalla de una guerra que está lejos de ser un ejercicio.

anamorfosis porque la Guerra de Malvinas (re)aparece de forma persistente en la voz de Titino, y lleva la carga de lo jeroglífico como garantía de desafiar las lecturas cerradas del espectador, especialmente en relación con los ex combatientes como figuras relegadas socialmente (recordemos que la versión original de la pieza se ambientaba en la cárcel y no incluía ningún elemento asociado al conflicto con el Reino Unido).

A través de esta serie de recursos encontramos entonces una lectura de lo histórico que apunta a preguntarse por los acontecimientos recientes pero optando por priorizar su potencial metafórico. Esto resuena en consonancia con la memoria de Malvinas, saturada y silenciosa al mismo tiempo, al punto que reclama un resguardo ético sobre los hechos pero también una lectura precisa, a riesgo de auto-anularse. De forma significativa, muchas piezas optan por desarrollar estrategias que terminan focalizando en el ángulo expectatorial, en la labor del público como figura que debe completar el trabajo de interpretación profunda de la acción. Este gesto repone entonces la necesidad de preguntarse, pero al mismo tiempo la exigencia de encontrar formas de hacerlo sin exponerse a lecturas cerradas o malinterpretantes.

A su vez, como se verá en los dos siguientes apartados, si bien se introducen numerosos topics que ayudan a acotar y desplegar sentidos en torno a la interpretación de los hechos de la guerra, la acción no suele remitirse al campo de batalla. Por el contrario, suele situarse en ámbitos aledaños, bajo la zona de influencia de la guerra, pero sin necesariamente llevar al espectador hacia el frente de batalla. Esto permite examinar la guerra pero respetando un corrimiento que va a focalizar sobre los efectos y las consecuencias del combate. Volveré sobre este punto particular al detenerme en el ángulo semántico.

A través de estas estrategias, los autores del teatro de la guerra logran a su vez reforzar el carácter intersubjetivo del acontecimiento teatral, que se sostiene en el hecho de compartir una experiencia colectiva y una comunicación diferente, metafórica (Araque Osorio, 2018). Así se opera un corrimiento de las exigencias de la memoria como deber, abriendo un espacio no solo para la transmisión de saberes sino también para su multiplicación, en tanto reclaman la participación activa del espectador no solo durante la pieza, sino también después, en la vida social. Nuevamente, *Los que no fuimos* es el ejemplo más vigoroso, en tanto espectáculo que deliberadamente propone no contar una historia en el sentido tradicional, sino elaborar su teatralidad en base a imágenes, fragmentos, choques, cuerpos, asociaciones, bisociaciones y disociaciones.

IV. 2. Abordaje temático

En su ya citado libro, Mesnard (2011) advierte sobre los peligros de la memoria en relación con lo afectivo. En este sentido remarca que

una cosa es pensar las obras testimoniales en función de su semejanza con la realidad concentracionaria y otra, realizar a través de ellas una verdadera mimesis de las emociones que tienda a sustituir la realidad. El peligro estriba en recurrir a imágenes extremas, acumularlas, amplificarlas, para finalmente paralizar –aunque esa no sea forzosamente la intención del escritor, a veces aprendiz de brujo sin saberlo– el juicio del destinatario, separando la razón de la esfera de las emociones, o subordinando aquella a estas. (391)

Sin embargo, es a causa de tal riesgo que consideramos necesario atender con cuidado estas relaciones. En especial si consideramos que, en el caso de la Guerra de Malvinas y sus representaciones artísticas, dos elementos que aparecen de forma recurrente son tanto las imágenes como los afectos que se arraigan en ellas. Cabe destacar así no solo la alta circulación en los imaginarios sociales que tienen ambos elementos, sino también cómo aparecen en las poéticas teatrales que tematologizan la guerra, donde forman un binomio central en la producción de sentido de las piezas.

Si bien he ofrecido una presentación ya en el Capítulo I, cabe recordar que estas imágenes operan por combinación, yuxtaposición y contraste. Como resultado, son un recurso indispensable para la producción de abducciones (Mancuso, 2010) que aportan simultáneamente a ampliar y acotar el sentido de un texto. Así, y gracias a que se montan sobre un lenguaje común, es posible pensar diferentes imágenes que se enlazan y que apuntan a una relación de cierta proximidad con el espectador, que reconoce esos códigos que circulan socialmente, muchas veces imbricados, no fácilmente dissociables. Por eso también es relevante observarlos, ya que comportan la resistencia de la memoria como hecho comunicable. Dicho en otros términos, los topics cargan una memoria debido a su persistencia, a su (auto)conservación (Mancuso, 2005).

Para mi investigación he intentado relevar los topics preponderantes de cada poética para luego realizar una puesta en común, de carácter inductivo, que permita observar algunas de las imágenes centrales que el teatro ha visto en la guerra. Tales imágenes se recortan ante un espectro amplio de grados que permiten ver imágenes diferentes incluso sobre ejes comunes. Es por ello que he reflejado en los listados de topics de cada texto dramático algunas variaciones, de acuerdo a cómo se orientan en relación con la semántica. Opto aquí por tomar esos ejes base y señalar algunos casos donde las diferencias de grado se vuelven más notorias o singulares. Dividiré los topics dentro de cuatro grandes líneas para simplificar la presentación de las lecturas cruzadas: 1) Imágenes muy recurrentes; 2) Imágenes con múltiples variaciones; 3) Imágenes menos recurrentes; 4) Imágenes esbozadas de forma negativa. Incluyo un apartado adicional donde me detendré a revisar algunos topics adicionales que, sorpresivamente, no aparecen de forma regular.

Al tomar la totalidad de las imágenes que he relevado, algunos topics aparecen de forma recurrente y constituyen una parte central de los imaginarios de la Guerra de Malvinas, al punto de no recibir demasiadas variaciones. Entre ellos podemos enumerar los siguientes: a) los soldados como jóvenes en formación; b) la guerra como ámbito de valores trastocados; c) la guerra como suceso unilateral y verticalista; d) el soldado indigente; e) el clima hostil; f) las cartas; g) la espera; h) los rumores.

Como se puede apreciar, estos topics reportan una serie de relaciones vinculadas en torno a la figura de los soldados, sus condiciones de batalla y su relación con la guerra. Algunos suelen aparecer interrelacionados e incluso imbricados, como la tríada clima hostil-soldado indigente-joven en formación, que terminan sugiriendo uno adicional, en ocasiones mencionado: la derrota logística. Resulta interesante que, al tratarse de los más remitidos pero que menos variaciones suscitan, suelen asociarse con los más “transparentes”, los que reenvían de forma más directa hacia el territorio de la Guerra de Malvinas. Allí radica una hipótesis posible de su prominencia frente a otros posibles.

Nótese que he tomado el topic de “los soldados como jóvenes en formación” dentro de este primer conjunto. Dicho topic no remite hacia la identidad joven como entidad con agencia limitada en sí misma, sino al carácter de instrucción militar del civil. Se presupone típicamente que los soldados que aparecen en escena son conscriptos, cuyo rol es privilegiado a la hora de realizar apropiaciones de la guerra. Como veremos más adelante, es notorio el contraste que se produce frente a la presencia de soldados profesionales que, cuando aparecen, suelen ser leídos dentro de los topics dedicados a los superiores, muchas veces con una carga claramente negativa. Al mismo tiempo, como también se observará más adelante, esto marca una ruptura con la noción de “chicos de la guerra”.

También resulta crucial la inclusión en este grupo “transparente” de dos ejes clave asociados a la guerra: la guerra como ámbito de valores trastocados (donde, por ejemplo, matar se convierte en parte crucial de la subsistencia) y como suceso unilateral / verticalista (impuesto desde la Junta Militar y organizado desde una perspectiva fuertemente jerarquizada). Estas dos lecturas de base remiten a un posicionamiento común del que típicamente se parte a la hora de construir un relato sobre la Guerra de Malvinas, suerte de *a priori* que ayuda a orientar la perspectiva ética de la pieza e impone ciertos límites (especialmente en el caso de las lecturas realistas, que suelen colocar estas nociones como lo “real” u objetivo). Sobre estos lienzos es entonces sobre los cuales se pintan las representaciones.

Otros topics se hacen presentes de forma recurrente, pero con diversas variaciones que los complejizan. Algunos de ellos son: a) la Patria entregada; b) el muerto que retorna al mundo de los vivos; c) la madre protectora; d) el pozo de zorro como tumba abierta; e) los gurkas; f) el loco

de la guerra; g) las promesas civiles, h) el cuerpo como campo de batalla; i) la guerra soñada; j) la guerra como una disputa entre diferentes nosotros / ellos; k) la guerra como ámbito fraternal. Así, por ejemplo, dentro del caso de los gurkas, aparecen como eje temático que se desarrolla (como en la pieza de Zito Lema), pero ya en ella sintetiza una multiplicidad de sentidos y problemáticas, muy diferentes a las menciones de los gurkas como parte de los rumores de la guerra.

Resulta sugestivo que aparezca dentro de estos ejes la relación en el antes y el después de la guerra. Siguiendo estos topics comentados, hay un fuerte énfasis en preguntarse por las diferencias entre la vida antes y después de la guerra, con especial atención en la muerte, pero también abierto hacia la subsistencia: qué ocurre con los soldados después, qué promesas se les han hecho y cómo se han cumplido, qué efectos de la guerra se proyectan, como ocurre en el caso del “loco de la guerra”, tocado en numerosas obras pero desde lecturas notoriamente diferentes. Tómese así por ejemplo la situación de Miguel en *El corazón en Madryn*, que implica una locura que finalmente se cura a través del habla de una vida social normal, activa, frente a la inquietante imagen que ofrece la voz en *Gurka*. Nótese así el contraste con Coco, loco “lúcido”, en *En un azul de frío*, o Boezzio, no-loco, en *Museo Miguel Ángel Boezzio*.

Sin embargo, el durante de la guerra también recibe un espacio interesante, en tanto permite observar las impresiones de los soldados. Así encontramos por ejemplo la presencia de rasgos que matizan los que vimos en el grupo anterior, como ocurre con la guerra fraternal, donde se pueden apreciar las relaciones entre colegas de la guerra, muchas veces vinculados de forma que repercute en la vida posterior (nuevamente, véase el relato de los esfagnos de *El corazón en Madryn*). Otra imagen que aparece de forma inesperada pero que remite de manera concreta a la duración y a la posterioridad de la guerra es el sueño. En diversas obras el sueño aparece como forma de introducir una hebra de lo cotidiano, como forma de establecer las tensiones entre lo ordinario y lo extra-ordinario. Sin embargo, su presencia también ayuda a resaltar cierto carácter irreal de los hechos de la guerra.

Como eje crucial de este grupo nos queda la memoria como desafío a la muerte, imagen que se presenta de forma concreta a través de los pozos de zorro y los regresos. En el primer caso, hallamos una lectura que suele acercarse a los pozos de zorro como tumba abierta, ya sea porque el protagonista sale vivo de ella y puede testimoniar sobre su experiencia, o porque no ha logrado salir vivo de la misma (en este caso, aparece un soldado amigo que aporta una experiencia de la muerte y permite que el protagonista hable por contigüidad). En el segundo caso, como se anticipó, es posible identificar al menos tres variantes: a) el muerto que regresa de forma voluntaria al mundo de los vivos, como ocurre con Marcelo en *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*; b) el muerto que regresa a través del ejercicio de la memoria / el recuerdo de alguien

vivo, a la manera de *Retaguardia* (la obra de Buzzo y Zapata también incluye este recurso); c) el muerto que regresa de modo involuntario, incluso en contra de su deseo o intenciones, forzado por un motivo que muchas veces no llega a explicitarse, como ocurre en *Del sol naciente*.

Al remitir a los siguientes topics hace falta señalar que se trata de una serie menos común, pero que no por ello es menos significativa. Estas imágenes muchas veces son introducidas como recurso que permite matizar y re-semantizar los ejes previamente descritos a partir de combinaciones y contrastes. En esta sección podemos incluir: a) el militar de escritorio; b) el soldado como chivo expiatorio; c) las torturas / los castigos / los estaqueamientos; d) el soldado como adulto en potencia; e) el joven músico; f) la figura paterna como mandato social; g) la guerra como competencia deportiva; h) los medios de comunicación como agentes de guerra; i) la guerra como ámbito para “sentar cabeza”; j) la guerra como territorio masculino; k) la guerra como silencio interior; l) los superiores opositores; m) la patria escolar; n) la sociedad distante; o) los suicidios; p) el soldado buscavidas; q) el ejército como institución esotérica.

Debe destacarse que se trata de un conjunto que ya introduce una lectura más abierta, más problemática, si bien conserva una serie de ejes comunes que podemos discernir dentro del relevamiento. Por ejemplo, es de destacar cómo aparecen nuevos matices de la vida antes de la guerra, esta vez más orientados a la sociedad argentina. Así podemos mencionar figuras como el “joven músico”, que se combina típicamente con la figura materna como protectora (que vimos en un conjunto previo), pero especialmente en relación de disputa con “la figura paterna como mandato social” (como ocurre en *Laureles* o *El corazón en Madryn*). “La patria escolar” también aparece como un antecedente significativo, en tanto remite a los procesos de disputa simbólica (al menos como son presentados en *Los que no fuimos*).

La vida después también recibe nuevos matices. Especialmente a través de figuras como “el soldado buscavidas”, que reporta una forma de supervivencia (*En un azul de frío*) pero no idealizada sino, por el contrario, ambigua y problemática (como se explicita en *Museo Miguel Ángel Boezzio*). Incluso incorpora la situación de casos extremos como en el sentido de los suicidios, no siempre presentes en los imaginarios pero reflejados típicamente con pocas variaciones. A su vez aparece uno de los temores más comunes para los soldados que estaban en el campo de batalla: el miedo a ser castigado por la sociedad como chivo expiatorio (Girard, 2002), como “perdedores” de la guerra (Gamarnik, Guembe, Agostini y Flores, 2019: s/p).

Resulta significativo que también aparecen nuevos matices para la lectura global de los acontecimientos, especialmente en relación a lo social. En sintonía con este eje, el “joven como adulto en potencia” o “la guerra como espacio para ‘sentar cabeza’” suelen aparecer como díptico, muy cerca de otras imágenes como “el joven músico” y “el padre como figura de autoridad”, como ocurre en *Retaguardia*. Cerca de estos topics también se halla la noción de la

guerra como territorio de disputa de lo masculino, típicamente criticado por imponer una visión cerrada del deber social (*Casino* denuncia esto de forma irónica y sumamente atrevida).

Al mismo tiempo aparecen otros imaginarios que suelen englobar a la guerra en su relación con el cuerpo social, como pasa con la lógica deportiva de la guerra, los medios de comunicación como agente formador de las lecturas de la guerra (con sus correspondientes deformaciones), la guerra como silencio de los soldados, ya sea interior (*En un azul de frío, El corazón en Madryn*) o social (*Gurka, Museo Miguel Ángel Boezzio*). Un topic que reporta una lectura también significativa es aquél que he propuesto llamar “la sociedad distante”. En numerosas piezas aparece la construcción tópica de la guerra como una separación entre la sociedad y los soldados. Así, la tragedia adopta tintes trágicos debido a la distancia impuesta entre ambos grupos sociales, situación que se vuelve particularmente dolorosa al pensar la situación de los conscriptos como figuras puente entre la guerra y la sociedad, entre soldados y civiles.

Como anticipaba, algunos ejes no son especialmente recurrentes. Su presencia se limita a unas pocas poéticas, pero que reportan una serie de matices que resulta interesante observar. Entre los ejes que he relevado pero no son especialmente recurrentes, podemos comentar: a) los superiores como padres (*El próximo alistamiento*); b) la derrota democrática; c) la memoria como carga, como síntoma de desmalvinización; d) la guerra injusta; e) la guerra como conflicto ideológico; f) la guerra revisada (*El Sur y después*); g) la guerra como herramienta de independencia (*El Sur y después, El León y nosotros*); h) los soldados humildes; i) las instituciones represivas; j) la derrota como conflicto social; k) el enemigo al acecho (*Gurka*); l) la fascinación por el enemigo externo; m) la guerra como relato / simulacro (*Casino*).

Resulta significativo que estos ejes aparecen especialmente pronunciados en una tríada de obras que son aquellas que más desvíos toman en relación con el corpus de la guerra que he estudiado. Estas piezas son *El Sur y después*, *Gurka* y *Casino*. Se caracterizan por reunir conjuntos de ejes que los colocan en otros ámbitos, en particular desde el trabajo con los topics.

En el caso del espectáculo de Roberto Cossa, la Guerra se inserta en un contexto histórico amplio que busca denunciar las raíces comunes de las disputas ideológicas argentinas. En tal marco, la Guerra es presentada como parte de esos procesos, situación que no se replica en otro caso (aunque en *El León y nosotros* se produce un acercamiento desde el anticolonialismo). En *Gurka*, por su parte, se inserta la guerra en un marco de violencia social simbólica, que replica los hechos de la guerra en el contexto social general, no solo de la coyuntura histórica de la guerra, sino de la sociedad. Finalmente, en *Casino* la guerra es leída desde las tensiones hacia el interior de la institucionalidad del Ejército Argentino, tomando sus prácticas como referencia para hacer una lectura desde su carácter de grupo endogámico con unas prácticas esotéricas, secretas,

internas a la institución.

Cabe destacar que, de forma singular, algunos imaginarios sociales que circulan en el cuerpo social no se hacen presentes en el marco del corpus estudiado o quedan relegados a un espacio periférico dentro de las imágenes seleccionadas. Así ocurre con la baja presencia del enemigo británico, que suele quedar reducido a una presencia-ausencia, en la extraescena, fantasmática, en camino hacia el campo de batalla. Como hipótesis de esta baja presencia británica, es factible hipotetizar dos motivos que la relegan. Por un lado, el énfasis en dos topics comunes, a saber: la situación de espera y el enemigo interno. Por el otro lado, la ausencia del enemigo (pero de inminente llegada) introduce un elemento dramático significativo. Una de las excepciones se halla en *El León y nosotros*, que presenta a Thatcher atacando como un león (aunque cabe señalar que ocurre dentro de un sueño).

También resulta significativa la presencia poco recurrente de cuadros y superiores argentinos, que suelen aparecer presentados de forma principalmente negativa (tómese el caso de *Retaguardia*, donde el Capitán no aparece físicamente en escena e intenta evitar que padre e hijo se reúnan). Como caso excepcional, *El próximo alistamiento* propone una imagen diversa de los superiores, destacando la presencia de algunos casos negativos y otros ciertamente positivos (al punto que propuse el topic “los superiores como padres”, señalado entre los casos menos recurrentes).

Otro eje de baja circulación en las representaciones estudiadas es una noción persistente en los testimonios: la situación de acostumbrarse a lo extra-ordinario del combate (véanse, por ejemplo, Kon, 1982; Speranza y Cittadini, 1996, entre otros). A lo largo de las piezas analizadas, encontramos pocos casos donde los personajes de los soldados señalen la idea de adaptarse a los hechos del combate. Por el contrario, los casos analizados enfatizan el sentido opuesto, dando prioridad a los elementos que subrayan la excepcionalidad de la guerra desde la vista de los soldados. Nuevamente, como excepción debemos señalar *El León y nosotros*, donde el conscripto Ramón Luna cuenta de forma fría muchas de las situaciones extremas que van ocurriendo a su alrededor, con una lectura problemática que reclama la atención del espectador.

Por último, resulta relevante observar el poco énfasis que se coloca sobre la imagen de “los chicos de la guerra”, título del libro de Daniel Kon (1982) devenido luego en un imaginario cargado de situaciones y afectos en torno a la victimización de los soldados por parte de la sociedad argentina de posguerra (instaurado y potenciado por efecto del film de Bebe Kamin de 1984). Si bien diversos casos atienden situaciones de sufrimiento y / o limitaciones en el campo de batalla (comenté por lo menos tres topics que remiten a la juventud, la falta de formación y a la carencia de recursos logísticos), ninguno de los textos dramáticos o espectáculos anula la agencia de los conscriptos, su capacidad de tomar de decisiones. Por el contrario, típicamente se

introducen imágenes y elementos que resaltan la capacidad de los soldados (incluso en casos como *Del sol naciente*, donde pueden retornar de la muerte y estimular cambios en los vivos).

IV. 3. Análisis semántico

Desde la perspectiva del análisis semántico, es posible destacar una serie de líneas comunes que ayudan a trazar lecturas recurrentes que aportan a comprender cómo el teatro ha contribuido a la reflexión en torno a las problemáticas de la Guerra de Malvinas dentro del período que he examinado (1982-2007).

Al explicitar algunos de los rasgos fundamentales de la génesis de *Laureles*, Mónica Greco ofrece una clave para pensar el teatro de la guerra. Greco comenta las dudas que le generaban las dificultades de colocar a la guerra en el centro de escena, particularmente en lo tocante al campo de batalla. Sin embargo, la pieza ganó un nuevo interés para la dramaturga en el momento en que apareció la posibilidad de hablar de cuestiones que giran en torno al combate y que se desprenden de él.

Allí radica una de las claves semánticas que se perfila a lo largo de los casos de estudio, que responde al potencial de pensar una guerra desbordada, un conflicto que tiene su punto crítico en el campo de batalla, pero que afecta de forma directa a todos los que están conectados con las múltiples caras del suceso. De este modo, la guerra deviene el epicentro de la acción bélica, pero su lectura no se determina tanto por la falla que produce sino por los efectos perceptibles a su alrededor, sus réplicas: las sacudidas, los daños, el pánico e incluso las catástrofes que generan los movimientos tectónicos de la guerra.

El teatro indaga Malvinas desde los bordes, desde los efectos y las consecuencias, pensando una guerra que se proyecta más allá del frente de batalla y que repercute de formas muy diversas. Tal lectura reporta a su vez otra noción clave cargada de forma implícita en el primero, que responde a la idea de la guerra ya no como un acontecimiento singular, dotado de un único sentido, sino múltiple, problemático en tanto no se reduce a la acción en el campo de batalla. Si la guerra desborda el frente e incluso el Teatro de Operaciones, su presencia se abre a toda clase de ámbitos y problemáticas donde pueda refractarse.

Si dicho desborde de la guerra puede ser interpretado como acontecimiento sincrónico que produce un corte vertical en una franja temporal, también es posible pensar un desborde diacrónico, que se extiende transversalmente a lo largo del tiempo. Muchas de las piezas estudiadas en el Capítulo III sitúan la acción fuera del tiempo inmediato de la guerra. Sin embargo, esto no reduce el impacto del conflicto bélico con el Reino Unido de Gran Bretaña. Al contrario, invita a pensar un salto de la guerra hacia el tiempo de la pos-guerra. Como resultado, se postula una hipótesis valiosa: la posguerra como continuidad de la guerra.

Si seguimos los dichos de Giorgio Agamben (2000), podemos apreciar cómo los textos dramáticos muestran hechos que se introducen dentro de una línea de continuidad extensa en tanto no han sufrido un verdadero corte como proceso histórico. Dicho de otro modo, se las incluye porque continúan ocurriendo. Tómese el caso de piezas que toman fechas específicas (*Retaguardia*, *Museo Miguel Ángel Boezio*, *Los que no fuimos*) o aproximadas (*Bar Ada*). En todos estos trabajos la guerra aparece como un acontecimiento que no ha terminado, que ha desplegado un entramado complejo y problemático que persiste, que reporta nuevos problemas a pesar de la lejanía (mayor o menor) en relación con los hechos históricos concretos.

Como resultado de la combinación del desborde, la multiplicidad y la extensión en el tiempo, la Guerra de Malvinas aparece cargada de conflictos y ángulos de observación posibles. Uno de los elementos más interesantes en este sentido es que las representaciones terminan por desplegar la hipótesis de un mundo lleno de desafíos, con una sociedad bélica transformada en un espacio lleno de “zonas grises”. Primo Levi (2000) emplea este término para enfatizar que la historia no está escrita sobre partes blancas y negras, fácilmente delimitables y legibles, sino que por el contrario está llena de espacios de liminalidad, de indefinición. El teatro de la guerra no apunta entonces a reducir las interpretaciones semánticas a una simple oposición entre “buenos” y “malos” (aunque estos términos suelen recaer en los conscriptos y en los cuadros argentinos / tropas británicas, respectivamente).

Como observé en el Capítulo I, la Guerra de Malvinas se encuentra inserta entre dos procesos históricos fundamentales que muchas veces se sugieren teóricamente como escindidos, cuando no son presentados directamente como opuestos: la Cuestión Malvinas, proceso extenso, inter y supranacional en torno a las disputas de soberanía por los territorios insulares; y la dictadura cívico-militar del “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983), que impulsa el conflicto e intenta tomar provecho del mismo. Pese a los esfuerzos que se han intentado por pensar en forma separada a la dictadura y la soberanía, la particularidad de la guerra es su ubicación compleja, problemática en este “entre”, que hace que la guerra dialogue con ambas partes de forma simultánea. Por tal motivo resulta relevante señalar que las piezas estudiadas en este corpus no ponen especial énfasis ni en los procesos de la dictadura ni en los de la Cuestión Malvinas.

En primer lugar, las referencias a la dictadura cívico-militar son esporádicas. Sin embargo, no es común que sean asociadas a los horrores de la represión y las desapariciones. Como vimos en relación a los topics, su nexos con la guerra suele ser más bien a través de los afectos del nacionalismo o del uso sistemático de los medios de comunicación como vehículo para la manipulación de la sociedad como un todo. Hay algunas excepciones como *El próximo alistamiento*, con la línea de la joven que quiere ser estrella; *El Sur y después*, donde aparecen la

madre de un desaparecido y la madre de un caído de Malvinas e intercalan versos; *En un azul de frío*, donde Coco y Julio tienen como historias trágicas la presencia de la guerra y de la violencia para-estatal (aunque se las remite como hechos separados).

Como Lorenz (2012) señala al comentar el libro de Hugo Vezzetti (2002): “Ha sido la represión ilegal la que ha configurado las formas en que la sociedad explica y relata el pasado reciente. Pero esta marca ha producido que, al incluir la guerra de Malvinas y sus consecuencias, ambas queden subsumidas en esa explicación más amplia” (309). Luego agrega: “Malvinas, y con ella sus protagonistas pierden especificidad en el contexto más amplio de la violaciones a los derechos humanos, que construyó una víctima genérica en los años ochenta” (309).

De este modo, la guerra pasa a ser parte de dicho proceso, pero sin las violaciones de Derechos Humanos como problema inmediato. Se deja la cáscara de la represión como marco de poder de la Junta Militar, pero se la vacía de uno de los hechos más complejos y dolorosos que la marcan. Una hipótesis para tal omisión radica en la potencial necesidad de evitar la dictadura como ámbito que tiende a devorar *a priori* a la guerra, aplastándola bajo el peso del terror y la represión, reduciendo toda lectura a una mirada militarista o anti-militarista, riesgo común a la hora de escribir (ya sea ensayo, teatro, poesía, etc.) sobre Malvinas.

Otra hipótesis posible es que justamente la invocación de los desaparecidos trae el riesgo de modificar el registro afectivo de la guerra al generar un desplazamiento hacia la presunta “solemnidad” del “deber de la memoria” que muchas veces carga la democracia (Jelin, 2018). No se trata de que las obras estén a favor o en contra, sino de la posibilidad de trabajar con un registro dramático relativamente abierto a producir nuevas reflexiones (aunque respetando o subrayando implícitamente, como he señalado con los procedimientos, el lugar de los conscriptos como los verdaderos protagonistas de la guerra). Como síntesis de todo esto, y si bien se trata de un caso ciertamente singular, cabe resaltar que son estas problemáticas uno de los motivos por los cuales Paco Giménez y su elenco afirman en el título de su obra que ellos son los que “no fuimos”.

En contraste a esto, algunos textos dramáticos y espectáculos posicionan a la guerra como parte de periodizaciones más extensas, que exceden lo estrictamente específico de la dictadura argentina de 1976 para sopesar los hechos de la batalla en relación a otros procesos históricos que la hicieron posible. Algunas ubican estos procesos en el marco de la historia nacional (*El Sur y después*, el relato del orador en *El León y nosotros*) o de la sociedad argentina en un sentido más global (*Gurka*). Otras, en cambio, colocan a Malvinas en relación con otros sucesos de la historia, como la violencia del nazismo (*El Señor Brecht en el Salón Dorado*), el colonialismo (*El León y nosotros*). De forma curiosa, la única referencia directa a la historia de

la Cuestión Malvinas dentro de este período se halla en la secuencia del abanderado en *Los que no fuimos*.

Debido a la importancia dada a las figuras de los conscriptos (como hemos visto tanto en el ángulo procedimental como de topics), su presencia constituye una de las claves implícitas del ángulo semántico. Los conscriptos son introducidos como figuras atravesadas corporalmente por la guerra, marcadas por los hechos de la violencia bélica, y como sugerí previamente, contiguas a la experiencia máxima de la guerra: la muerte. Debido a ello, muchas piezas toman su figura como espacio central para la interrogación de los hechos históricos. Esto los coloca como testigos (nuevamente, debido a esta relación de cercanía con la Gorgona) que pueden cargar su propia historia y presentarla de una forma que opere como estímulo para el espectador (y el artista).

Allí radica otro motivo por el cual se hallan pocas situaciones con conscriptos como víctimas o como “chicos de la guerra” (aunque haya diversas situaciones de sufrimiento, como en *Laureles*), en tanto dichos roles ponen al testimonio en un lugar de irrelevancia. Al mismo tiempo, refuerza la ausencia de la dictadura en buena parte de las poéticas, ya que el testimonio trabaja, como observaba Ricoeur (2013: 210-236), con una serie de potenciales promesas. Las dos más relevantes son la idea de “haber estado ahí” (noción que se enlaza fácilmente con la cercanía que se proyecta sobre los conscriptos, reales o ficticios) y la promesa de escuchar algo extraordinario, que se sale de lo común o lo cotidiano (o no, tal como problematiza *Museo Miguel Ángel Boezzio*, museo centrado en un piloto de la guerra). Por ello, como se observó, es significativo que se coloque a los conscriptos como los protagonistas de la guerra.

La ausencia de marcos que sitúen la acción dentro de campos referenciales cerrados articulados en torno de la dictadura o de la Cuestión Malvinas responde entonces a esa posibilidad que abren los conscriptos como figuras de la guerra: cargar su propia historia, su propio testimonio, su propia puerta de entrada a la guerra. De forma sugestiva, estos testimonios exigen construirse con cierto marco de legitimidad, motivo que impulsa a evitar poner en duda sus acciones y situaciones. A su vez, la cercanía de la Gorgona remite a un segundo eje posible, asociado a lo cotidiano y su violencia constante. Al señalar Primo Levi (2000) los horrores del campo de concentración, uno de los más singulares es “aceptar la rutina” (132), cómo un suceso extra-ordinario se puede volver ordinario.

Antes observé que entre los topics hay ciertamente pocas menciones particulares al caso de lo cotidiano y al hecho de acostumbrarse a la violencia singular de la guerra (especialmente siendo una guerra “anacrónica”, realizada aún entre trincheras y pozos de zorro, Verbitsky, 2002). Sin embargo, esta cercanía con los horrores de lo extra-ordinario de la batalla es un motivo por el cual los conscriptos son protagonistas centrales en el teatro de la guerra: han visto

lo extraordinario del campo de batalla (por lo menos de acuerdo con el imaginario de la experiencia de los conscriptos, aunque he remarcado que no todos han vivido la misma guerra) y pueden ser la forma de entrar hacia ese territorio que otros civiles no han visto.

Si los topics no reportan un elevado interés en este punto es porque los dramaturgos ven en las figuras de los conscriptos (y en su entorno familiar y social) la posibilidad dramática de repensar los sucesos de la guerra. En otras palabras, acotar el sentido de su experiencia podría repercutir negativamente en cómo se interpreta la labor de los soldados en la guerra y reducir su potencial escénico, asumido como no-ordinario, pero también como hecho frágil que debe ser cuidado de los olvidos, en especial los oficiales. Por ello se evitan los topics en este punto pero se disponen los ángulos procedimental y semántico como vehículo para llevar las experiencias de la guerra hacia un público que esencialmente no ha estado en el campo de batalla pero conoce (o asume) a través de imaginarios sociales las cercanías de la muerte y de lo extra-ordinario.

Por último, es necesario señalar la importancia que recibe el espectador como co-creador, como figura que termina de construir el sentido de la pieza. A lo largo del corpus estudiado en el capítulo previo hallamos diferentes recursos que ponen, de forma deliberada, su atención en las problemáticas de la reflexión sobre la guerra y la refuerzan a través de tensiones no resueltas que reclaman un trabajo adicional del espectador. Se apuntan una serie de características importantes: a) se evita la toma de decisiones éticas que podrían ser problemáticas para definir con claridad; b) se refuerza el carácter de proceso aún abierto de la historia reciente, en relación de continuidad con los procesos de la guerra; c) se refuerza el carácter dramático de la guerra; y d) se coloca la mirada en la escena como forma de estímulo que exige una lectura atenta de los sucesos históricos y de sus memorias.

A continuación exploraré algunos ejes adicionales vinculados con las relaciones entre semántica y campos conceptuales diferentes: la memoria, la historia y la política, y las artes.

IV. 3. 1. El teatro de la Guerra como teatro de la memoria

Al cruzar los ángulos procedimental y semántico con las imágenes, resulta claro que el teatro de la guerra despliega las matrices de un teatro que apunta al impacto afectivo y racional en el espectador. Así, ya sea tanto en el enfoque memorialista como en el poético, casi todos los textos dramáticos y espectáculos que he analizado afirman la voluntad (explícita o implícita) de los creadores de pensar a través del teatro, de sus particularidades, lo que introduce una perspectiva de memoria singular.

Como se observó en un apartado previo, la memoria aparece a lo largo de las representaciones de la guerra como una parte constitutiva de la exploración del tema. En algunos casos asociada a la importancia de hablar de lo que no se hablaba (*Malvinas. Canto al*

sentimiento de un pueblo). En otras aparece como parte de la exploración personal sobre las temáticas de la guerra y la posguerra (*Museo Miguel Ángel Boezzio*). Otras lo toman como la oportunidad de denunciar la violencia de los acontecimientos (*El Señor Brecht en el Salón Dorado*; *Del sol naciente*). Finalmente, algunos textos dramáticos lo asocian al deber de estimular y transmitir la necesidad de seguir reflexionando sobre los acontecimientos, de seguir adentrándose en las zonas ambiguas y problemáticas de la guerra (*Bar Ada*).

El teatro de la guerra ofrece una lectura de los hechos que apunta al espectador y que lo incorpora como co-creador, acentuando la importancia de la potencial presencia en convivio del espectador teatral (que, como vimos con Ubersfeld, 1993, está implícito en el texto dramático). Incluso a pesar de que algunas obras proponen reforzar una interpretación asumida como dada u “objetiva” sobre los hechos, como ocurre con las más explícitamente memorialistas del corpus, la memoria de la guerra es leída como proceso abierto a examinar, a construir como trabajo. Como se ha observado, esto incluye un límite ético marcado por la figura de los conscriptos, que funcionan como garantía de la veracidad y del impacto afectivo de lo mostrado en escena.

La memoria del teatro de la guerra se construye como una mirada sobre el hecho histórico entendido como acontecimiento (Badiou, 2015) que despliega una serie de imaginarios marcados por un carácter traumático. Para pensar la noción de trauma desde una perspectiva que se corre de los recursos “psicologistas”, sigo la definición de Elizabeth Jelin (2002), que define a la trauma como “ausencia presente”. Dicho en otros términos, la Guerra de Malvinas es constituida como un hecho que sigue presente a causa del vacío que suscita, del fuerte impacto que produce en el campo simbólico, aún latente a casi cuatro décadas de posguerra de su finalización. Desde esta perspectiva vale señalar que la memoria de la guerra se construye desde esos huecos y ausencias.

Así, como asevera Marvin Carlson (2001), se trata de una memoria espectral, articulada a partir de una multiplicidad de otras memorias diversas que se conjugan al asistir al teatro (pero que como vimos en el Capítulo I, están ya presentes en el texto dramático como registro del acontecimiento). En tanto “lugar de la memoria” (Nora, 2008), no solo físico sino también teórico y conceptual, el teatro despliega un conjunto de perspectivas a tener en consideración y que colocan en tensión no solo lo estrictamente histórico o lo imaginario, sino también lo artístico, lo social y lo específicamente teatral.

Así ocurre, por ejemplo, en *Museo Miguel Ángel Boezzio*. El espectáculo dirigido por León construye una lectura crítica desde las expectativas que el espectador potencialmente traía en torno a la guerra para inmediatamente dislocarlas, en tanto quien estaba en escena y contaba su propia historia no era un conscripto que había estado en un pozo de zorro ni tampoco era un piloto de desempeño heroico (como sugerí, dos imágenes centrales en los imaginarios de la

guerra). Esta lectura a su vez retoma no solo la memoria histórica como desafío, sino también las memorias artísticas (la tensión entre lo teatral y lo performático, autoficción mediante) y extra-artísticas (el formato museo, la narrativa testimonial).

Se trata de una memoria que se nutre de un imaginario signado por lo afectivo y por lo tanto que retoma muchas de esas preocupaciones (que no casualmente son centrales para la historia de la teatro). Sin embargo, debemos observar entonces dos líneas de análisis. Por un lado, la presencia de los conscriptos. Por otro lado, la mirada en torno a las figuras que rodean a los soldados. Si el teatro de la guerra gira en torno al principio fundante de la guerra como acontecimiento que desborda las fronteras, que sobrepasa los límites y toca a todos aquellos que están involucrados desde un punto de vista humano, la memoria va a ser también orientada por dicho eje.

En relación a la primera línea, los conscriptos, como se dijo, operan un límite ético que propone una perspectiva ejemplar. Atender su memoria, sus experiencias y saberes implica asomarse a los hechos de la guerra, en particular desde su doble cercanía con la muerte y con lo extra-ordinario. Sin embargo, se van a escuchar las voces de los conscriptos en base a la necesidad de recordar / no olvidar (que al mismo tiempo va a permitir sentar unas bases concretas sobre las cuales leer esa experiencia), pero no es su memoria la que es puesta en disputa.

Por el contrario, es la memoria social la que aparece en entredicho. En tanto desborde, aparece problematizada la memoria que rodea a los soldados conscriptos, una memoria colectiva que es la que efectivamente priorizan los textos dramáticos como territorio de disputa. Dicho en otras palabras, tanto al tomar el caso de las obras que trabajan con frisos sociales como al dirigirse al público y colocarlo como co-creador, el teatro de la guerra propone una memoria desbordada que exige del espectador un trabajo activo, atento, dinámico. Este rol responde entonces a considerar una memoria que parte de los conscriptos para ser llevada hacia el terreno de lo social, especialmente en relación con un público que no ha tenido contacto directo con la guerra.

Sin embargo, a este punto debemos considerar las particularidades del teatro como hecho convivial, con su subsecuente impacto en lo mostrado. Ya no se trata solo de una memoria histórica o una memoria de los imaginarios sociales, sino que se involucran otras: una memoria afectiva impulsada por una doble memoria corporal. Al asistir al teatro, el espectador se encuentra ante el cuerpo escénico afectado, productor de *poíesis* actoral. Esto significa que la memoria histórica se traduce no solo por la palabra, sino también por la afectación corporal del actor. Como resultado, se produce una relación singular con el espectador. La sensorialidad

específica del teatro implica que el espectador percibe corporalmente y así interpreta las acciones de la escena desde el cuerpo.

Así, al asistir a un espectáculo como *Gurka*, no solo es determinante el texto de Zito Lema, sino también la concretización (Pavis, 2000) que se realiza para interpretar las matrices de representatividad (Ubersfeld, 1993) del texto dramático. Para ilustrar esto, como ejemplo, tuve la oportunidad de presenciar *Gurka!*, versión de la obra de Zito Lema realizada en la ciudad de Tandil por Darío Torrenti y la compañía Teatroporro, función realizada el 24 de junio de 2017 en el auditorio de La Vía. Uno de los momentos más intensos del espectáculo correspondía a cuando Torrenti relataba los rechazos sociales que sufre la voz mientras amagaba patear una pelota directamente contra el público. La tensión entre la potencial ruptura de la cuarta pared y el reconocimiento de compartir un espacio común con el mundo social representado adicionaba una hipótesis nueva al espectáculo: el espectador como parte de la marginalidad.

IV. 3. 2. El teatro de la Guerra como representación de la historia y la política

El teatro de la guerra retoma un acontecimiento histórico, una guerra ocurrida en una cierta coyuntura específica, con una serie particular de problemáticas que la marcan y la señalan como un hecho único para la Argentina. Sin embargo, esto no significa que todas las obras retomen la historia en un sentido estricto. Ya se ha observado cómo las tensiones al interior de la sociedad argentina sugieren una serie de problemáticas entre lo que se puede leer y lo que todavía reclama debates y lecturas más profundas. En este caso encontramos un número nutrido de piezas que dialogan de forma directa con la historia pero que no por ello apuntan a reconstruir los acontecimientos.

Habiendo señalado esto, debo observar que, dentro de las propuestas estudiadas, algunas retoman como punto de partida documentos, registros y testimonios directamente vinculados con la Guerra de Malvinas. Así ocurre en *Laureles o Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*, cuyos autores mencionan el trabajo sobre materiales previos. Sin embargo, no encontramos una lectura estrictamente documental, en tanto ambas piezas evitan reconstruir hechos históricos puntuales y por el contrario apuntan hacia zonas aledañas: Greco y de las Heras reconstruyen un marco social que hace posible la guerra, mientras que Buzzo y Zapata reportan una poética que apunta hacia las problemáticas de la memoria. Así, encontramos que estos materiales citados repercuten pero desde la perspectiva de los imaginarios y los afectos.

Otros materiales retoman experiencias de individuos que estuvieron cerca la guerra, como los casos de *El próximo alistamiento*, *Gurka* o *Casino*, aunque nuevamente encontramos una perspectiva que se corre de la reconstrucción rigurosa de los hechos. En el caso de la obra mendocina, Hernández la escribe desde su propia experiencia como movilizad y propone un

panorama que cubre el marco social desbordado de la guerra con el fin de retomar diversas voces que aparecen en torno a la guerra. La obra de Zito Lema por su parte retoma una entrevista realizada a un (presunto) ex combatiente pero que ya en su texto original remite hacia la pregunta por la verdadera experiencia de la guerra, ofreciendo una mirada crítica al contexto institucional que hace posible la guerra y las inequidades. Por último, Daulte observa que *Casino* surge de su lectura personal de los acontecimientos, atravesados por los procedimientos del teatro y una imaginería grotesca que recae sobre la institución militar, que no es construida “como es” sino como Daulte la percibe, exacerbando los rumores y las prácticas esotéricas que la rigen.

Algunas de las piezas no toman documentos de referencia sino que apuntan a construir un universo poético complejo, con mayor o menor contacto sobre la historia de la guerra del Atlántico Sur. Así ocurre con dos piezas radicalmente diferentes, como *El corazón en Madryn* y *Bar Ada*. En ambos casos, se retoman sucesos de la vida social, pero se los utiliza de otros modos. La pieza de Herrera remite así a otro hecho, cercano a la guerra (“El Madrynazo”), desde el cual puede reconstruir las estructuras familiares dañadas por la batalla. En contraste, Leyes retoma su mirada sobre lo que él, como movilizado, observa del entorno social de su tiempo, incorporando numerosas referencias a la guerra pero que finalmente son desplegadas en el marco de un mundo pesadillesco.

Finalmente, encontramos una serie de obras que incluyen un elemento de meta-discursividad histórica, planteando diferentes relaciones. *Del sol naciente* retoma un Japón feudal *sui generis* para señalar una serie de ideas que conectan, desde una anamorfosis, la guerra interna a la pieza con la Guerra de Malvinas, sugiriendo una lectura feminista extensa, que excede los territorios y los tiempos. *El Sur y después* propone un dispositivo escénico que realiza una lectura extensa de la historia argentina, perspectiva compartida por *El León y nosotros*, donde Flynn adiciona a su lectura un nexo presente, europeo que también dialoga con el pasado colonial. Finalmente, *Museo Miguel Ángel Boezzio* reporta el caso más extremo, en tanto parte de la puesta en tensión de los discursos de la guerra para desde allí proponer al espectador una estructura crítica que pueda aplicarse a cualquier relato histórico.

Como se puede apreciar a través de esta división, la guerra no es reflejada desde una perspectiva histórica en el sentido de (re)construcción estricta de los acontecimientos. Por el contrario, su aporte de gran valor como teatro de la historia es su voluntad de mantener abierta una línea de tiempo que muchas veces debe confrontar los silencios y las omisiones, tanto estatales como sociales. Retomar problemáticas de un acontecimiento que se sugiere por su ausencia, pero también por su constante retorno en la vida cotidiana.

El teatro de la guerra trae entonces una dramaturgia y una escena que se centran más en cómo se sostiene esa historia y cómo se la mantiene abierta como medio para retomar las problemáticas de su entorno. Allí radica el segundo gran aporte como teatro de la historia: la expansión de problemáticas a tratar, abriendo conexiones históricas de toda clase y desplegando nuevas hipótesis en torno a los alrededores de la guerra. Si bien la guerra deja de ser leída como hecho histórico en sí mismo, aparece leída desde los bordes, desde los procesos sociales, con su propia historia singular.

Registro y relectura. Mantener vivos los interrogantes. Sostener las preguntas en torno a cómo el teatro puede observar desde el cuerpo a la historia como espacio de desafío hacia las contracorrientes del silencio o las omisiones. La presencia del cuerpo impone un enfoque crítico que establece una serie de observaciones que se mueven del eje de la guerra para pensar desde los bordes.

Así, lo que aparece es un dispositivo escénico que prioriza ya no reconstruir la historia sino problematizarla, mantenerla receptiva, en proceso creativo y proponer alternativas a las subjetividades históricas vigentes. Esto no implica una lectura negadora de los hechos históricos, ya que como señala Pisanty (1998), “el escándalo reside en clausurar la duda crítica en favor de una alternativa que no acepta ninguna contraverificación” (23). El teatro de la guerra entonces multiplica los conflictos, piensa la guerra por fuera de los límites de lo estrictamente histórico, político, diplomático, etc.

El teatro de la guerra constituye una lectura política sobre los acontecimientos de la guerra, pero nuevamente lo hace desde un corrimiento. Hemos visto, a través de Rolnik y Guattari (2006), que la subjetivación teatral puede ser macropolítica, relacionada a los grandes discursos de representación, del Estado, de partidos políticos, de religiones, de iglesias, de clases sociales; o micropolítica, que incluye fenómenos de subjetivación alternativa a las macropolíticas mencionadas. Al atender la diversidad del corpus expuesto, resulta pertinente observar que, si bien se nutre de ambos campos, signados por una fuerte porosidad, es posible trazar un desplazamiento desde lo macropolítico hacia lo micropolítico.

En el caso del corpus relevado, la guerra aparece leída de forma persistente desde una subjetividad alternativa (resistencia y transformación) a las macropolíticas, que son retomadas de forma implícita para proponer otras lecturas. Si la Cuestión Malvinas y la dictadura cívico-militar tienen menciones reducidas es, en este sentido, porque el interés de los creadores y de los espectadores (como vimos con Eco) tiende la mirada hacia aquello que se corre de los grandes discursos. En el caso de Malvinas, a su vez, no encontramos grandes relatos estatales durante las primeras décadas de conflicto (situación que comienza a cambiar hacia 2003), por fuera de la importancia del accionar de los soldados, en particular los conscriptos.

El teatro de la guerra toma como protagonistas a dos figuras recurrentes: los conscriptos y sus familias. Así, Malvinas no aparece construida desde los nombres destacados de una épica (como la perfila Vitullo, 2012) sino desde lo micropolítico, a través de por lo menos dos recorridos diferentes. Por un lado, el rol de los conscriptos implica pensar la guerra desde su posición de civiles que viven una experiencia extra-ordinaria. No aparecen en estos casos nombres emblemáticos o heroicos sino que, por el contrario, se trata de soldados que toman parte de la guerra desde diferentes lugares, desde donde el autor propone mirar, como Ramón Luna en *El León y nosotros*. Su presencia en el campo de batalla le sirve a Flynn para relatar la violencia de la guerra, pero más como testigo que como héroe. De este modo, la guerra pierde su carácter heroico y privilegia el ángulo de lo cotidiano, la experiencia singular de los soldados civiles.

Al mismo tiempo, la presencia de los familiares implica un corrimiento hacia una estructura micropolítica que muchas veces replica estructuras macropolíticas. Desde esta perspectiva aparece la posibilidad de desplegar críticas más amplias, pero manteniendo el perfil de lo cotidiano. Los cuestionamientos a los roles paternales aparece así proyectado como parte del abandono de la sociedad como un todo. Tómese el caso de *Laureles*, donde se construye una lectura social completa que gira en torno a la experiencia singular de Marcelo, sus encuentros y desencuentros con su familia, su novia y sus amigos. Al mismo tiempo, observa una crítica al sistema educativo. En contraste, *El corazón en Madryn* ofrece una crítica social pero que finalmente revela una reparación posible, la restitución del orden social a partir del orden interno familiar.

Entre las pocas obras que toman una perspectiva macropolítica se destaca *El Sur y después*, espectáculo que Roberto Cossa orienta hacia una lectura global de la historia argentina del siglo XX, pero adoptando una perspectiva de choque abiertamente de izquierda. Como resultado la Guerra de Malvinas es leída dentro de una línea temporal atravesada por las tensiones entre clases e ideologías, siempre enmarcadas en la disputa contra la derecha político-económica y también intelectual, a la cual se la conecta con el relativismo del proyecto “posmodernista”.

En el rol socialmente atribuido a los conscriptos resuenan, de forma implícita o explícita, dos exigencias macropolíticas: por un lado, la dimensión positiva del reclamo nacional por la soberanía de las Islas Malvinas; por otro, la visión negativa de la identificación de la guerra con los intereses del gobierno dictatorial. Las piezas comentadas refuerzan en este ángulo posiciones que evitan poner en duda o cuestionar las disputas de la soberanía; así también, reducir los hechos de la guerra a su relación con la dictadura como parte de un mismo hecho histórico.

IV. 3. 3. Aportes del teatro a la representación de la Guerra de Malvinas: diferencias con el cine y la literatura

El teatro como acontecimiento aporta un pensamiento particular, específico, que se abre paso gracias a que constituye una poética (estructura-trabajo-concepción) desde los cuerpos afectados (J. Dubatti, 2020a). El teatro es cuerpo, en potencia en la dramaturgia pre-escénica (de primer grado) o en acto en las dramaturgias heteroestructuradas (las escénicas, las post-escénicas y las pre-escénicas de segundo grado). Sin embargo, en su aparente ficcionalidad se articula un corrimiento crucial, que responde a la necesidad de pensar y refractar lo real como forma de reflexionar sobre el contexto social en el que uno se inserta. Así, el teatro aparece como un lugar privilegiado para la producción de metáforas epistemológicas en tanto puede desplegar toda una serie de interrogantes a partir y desde el cuerpo, para incluso intervenir en la vida social.³³⁰ Si bien el teatro se ha usado durante milenios como vehículo de reflexión, en el caso del teatro de la guerra ayuda a sortear las resistencias y colocar las problemáticas de Malvinas en el centro de la escena.

Las limitaciones que impone el convivio como eje productivo del teatro-matriz traen entonces una estructura que presenta características únicas en relación con las otras artes que han explorado las representaciones sobre la guerra, como el cine o la narrativa. Si bien el teatro en principio podría ser asociado a estos dos ejes a partir de las imágenes en movimiento creadas desde el cuerpo o del uso de la palabra, el teatro carga una serie de rasgos singulares que repercuten en su particular forma de observar al mundo como *theatron* (del griego, etimológicamente: “mirador”, “observatorio”).

La diferencia nodal radica en la *poíesis* corporal y el convivio teatral, que introduce una serie de diferencias a tener en cuenta. El encuentro de los cuerpos de, por lo menos, un actor y un espectador en unas coordenadas espacio-temporales únicas, en un territorio del espacio físico (J. Dubatti, 2020a), trae aparejada la presencia no mediatizada de los cuerpos, la instauración de un régimen de acontecimiento singular y la tensión entre salto ontológico y cuerpo real del actor, que cambian el modo de recepción de los relatos de la guerra. Estos tres elementos ofrecen unas posibilidades que lo diferencian de disciplinas como el cine y la narrativa. Por supuesto que estas observaciones no significan que una forma de arte sea más valiosa que otra. Me interesa distinguir, por el contrario, cómo el teatro ha pensado la guerra desde un lugar específico: el cuerpo y la escritura para/desde/con el cuerpo.

330 Así ocurre por ejemplo con las poéticas del teatro aplicado (Fukelman, 2019), como es el caso de *Teatroxlaidentidad* (ciclo dentro del cual se incluyen dos obras vinculadas a Malvinas: *Los que no fuimos* (2007), de Paco Giménez, y *Las islas de la memoria*, de Julio Cardoso, 2011). Otro caso ejemplar es *Mi vida después* (2009), dirigida por Lola Arias. Gracias a este espectáculo, una de las intérpretes puede realizar una denuncia judicial a su padre, involucrado en las prácticas criminales de la dictadura en torno al robo de bebés.

En primer lugar tenemos la experiencia no mediatizada, no tecnovivial, sino territorial, de los cuerpos. Esto implica que el teatro requiere de ese encuentro y establece una relación directa con el espectador en presencia física, en el espacio físico. De este modo, la condición efímera y volátil del teatro deviene la posibilidad de un diálogo entre las partes involucradas que se vuelve diferencial en tanto evita los soportes tecnoviviales. Como resultado, el teatro comunica de un modo diferente, en base a las ausencias que construyen las presencias de los cuerpos (Araque Osorio, 2018), cargando a las metáforas de un sentido diferente. Así, la relación directa con la voz de *Gurka*, cuando recibe un cuerpo, carga las metáforas del texto de Zito Lema de otro tenor. Como espectadores experimentamos de forma directa sus inflexiones, sus balbuceos y sus gritos que, al dirigirse territorialmente de un cuerpo a otro cuerpo, se perciben de otra manera.

En segundo término debemos considerar la instauración de un régimen de acontecimiento singular, basado en el carácter performativo del teatro (Fortier, 2002). Cada función, pese a las repeticiones e indicaciones escénicas sistematizadas, es única y esto repercute en la relación que establecen público y escena. Si bien como espectadores sabemos que una escena ha sido ensayada, el acto de volver a verla durante la función implica reconocer que se trata de una afectación única, es esa y no otra. Como resultado, el espectador percibe desde una comunidad sensorial diferente que predispone una relación corporal alterada. Así, lo que ocurre en escena cobra un espesor singular, diferente al del cine y la narrativa, donde el soporte cristalizador permite retroceder y retomar pasajes sin mayores inconvenientes.

En tercer lugar está la tensión entre salto ontológico y cuerpo real del actor, su liminalidad. Ir al teatro implica ver cuerpos reales afectados por el acontecimiento, al mismo tiempo que la inclusión de lo real viviente en el espesor de la *poíesis* corporal. Como resultado, cuando un actor trabaja en escena, el espectador percibe una tensión que, como acontecimiento, modifica el sentido de lo percibido, genera una zona de subjetivación compartida. Los conscriptos aparecen entonces frente al público, regresan de la muerte para pasar nuevamente ante la mirada, hablarle y volver finalmente a sus tumbas. Dicho de otro modo, la historia de las representaciones y apropiaciones del teatro de la guerra implica ver la guerra encarnada en los cuerpos, pensar cómo se han convertido en cuerpo esos espectros (siguiendo nuevamente Carlson, 2001) y cómo regresan para compartir sus vivencias, en una suerte de ceremonia de invocación.

Como trabajo colectivo, el teatro también incluye posibilidades alternativas de producción que intervienen en el proceso de creación. Tómese por ejemplo el caso de Paco Giménez en *Los que no fuimos*. Desde la perspectiva del director cordobés, el teatro resulta un campo privilegiado para la creación de relaciones de intersubjetividad en tanto no requiere más que el encuentro entre los actores y el público. En tanto no se requiere de un soporte técnico ni

de una inversión económica elevada, a diferencia del cine y la narrativa, el teatro puede aparecer en los espacios más diversos (como una “cochera”) y puede tomar decisiones que no están atrapadas por la lógica económica que muchas veces afectan a las producciones artísticas no teatrales.

Permítaseme sintetizar esto a través de una imagen metafórica que permite ilustrar esta serie de relaciones. Cuando un nadador sale al mar, existe el peligro de ser arrastrado mar adentro por efecto de la corriente, contra la que no se puede pelear debido a que siempre se impone, por esfuerzo que se haga. Sin embargo, diferente es la historia cuando se nada en diagonal hacia la costa. Este simple gesto de desviar el eje del cuerpo remite entonces a cortar esa resistencia que impone la corriente, estableciendo un camino que puede parecer más largo y agotador, pero que finalmente implica un modo de llegar a la costa. En efecto, es posible intentar hacer fuerza contra la corriente, pero requiere de una fuerza que no todos los humanos poseen. El peligro no es solamente terminar mar adentro, sino también ahogarse en el propio tema que se explora.

El teatro de la guerra debe todo su potencial a esa posibilidad de nadar en diagonal, de sumergir al nadador en los mares de la historia para exigirle intentar llegar a la costa cortando las resistencias, haciendo un recorrido extenso que implica un rodeo pero que permite llegar a buen puerto. La simpleza de las condiciones básicas que requiere el teatro-matriz trae entonces un vehículo no solo para contrarrestar, sino especialmente para aportar un acontecimiento simbólico que, en su desvío, ilumina otros recorridos, otras miradas sobre la costa y otros puntos de contacto. Si la línea recta es la forma más directa de unir dos puntos, el teatro ofrece en ese rodeo aproximaciones alternativas a ese mismo objetivo que es la costa. Es en el movimiento de desvío que se abre la metáfora como recurso que permite conectar el mar con la costa, las islas con el continente.

Como se ha observado a su vez, en tanto territorio formador de subjetividades (y por lo tanto de intersubjetividades), el teatro implica una invitación a preguntarse por el recorrido de los demás nadadores. Así surge también la posibilidad de interrogar los hechos históricos desde marcos múltiples, problemáticos, que exigen una actualización constante, no solo porque la memoria y la historia son procesos de escritura, sino también porque el teatro reclama siempre una zona de pérdida, un tributo que impone la conciencia sobre las limitaciones de la memoria y la historia. Teatrar (por tomar las palabra del maestro Mauricio Kartun, 2016) es entonces mirar el mundo desde ángulos nuevos, inquietantes e inquietos.

Conclusiones

A lo largo de la presente investigación se ha buscado desarrollar un acercamiento a las representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino, particularmente en el período comprendido entre 1982 y 2007. Para ello se desplegó un marco teórico cuyo objetivo era interrogar a los textos dramáticos y espectáculos que toman la guerra desde diferentes ángulos para luego, a partir de ellos y teniendo en cuenta los elementos presentes en sus poéticas, proponer una lectura micropoética que haga posible pensar conjuntos y sus conexiones con poéticas abstractas.

De este modo, el caso particular de la Guerra de Malvinas fue abordado desde las problemáticas de las representaciones, es decir, las prácticas diversas en las cuales la guerra ha sido objeto de apropiaciones simbólicas particulares. Uno de los puntos de partida de la investigación fue la necesidad de pensar al teatro como una matriz singular que, al tiempo que opera como soporte de las representaciones, establece un modo único de producir pensamiento teatral, desde el cuerpo y a través del cuerpo. Como metáfora epistemológica, el teatro entonces puede aportar nuevas lecturas sobre sucesos históricos, sostenerlos en la memoria e intervenirlos.

Así, sobre la base de la Poética y la Poética Comparada, de la teoría de las representaciones y de la historiografía dedicada a pensar las múltiples aristas de la Cuestión Malvinas (dentro de la cual la guerra es una entre muchas), he buscado erigir una mirada sobre la guerra, entendida como hecho ineludible de la historia reciente argentina.

¿Por qué tomar como objeto de estudio las representaciones teatrales de la Guerra de Malvinas? En primer lugar, debido al impacto social que tiene la guerra, incluso hoy, ante la inminencia de su 40° aniversario. La Guerra de Malvinas constituye un acontecimiento que establece un punto de no retorno entre la sociedad y el gobierno de la Junta Militar que se encontraba en el poder. Segundo: la guerra establece una serie de imaginarios que se potencian por los hechos bélicos, especialmente luego de la rendición del 14 de junio de 1982. Tercero: Malvinas (tanto la Guerra como la Cuestión, tanto la Causa como el territorio) forma un eje central para explorar la historia reciente y no tan reciente de la República Argentina, representa una “mirilla” (término frecuente en el Equipo de Investigaciones de la Cuestión Malvinas, EDICMA, Universidad Nacional de La Plata, con el que colaboro) crucial para pensar las problemáticas del pasado y también las del presente y el futuro. Finalmente, debido a la fuerte presencia que la Cuestión Malvinas tiene en la vida cotidiana y, al mismo tiempo, a la considerable cantidad de silencios y omisiones que todavía navegan entre las islas.

Sumado a esto, cabe señalar la hasta el momento limitada bibliografía teórica y

académica que se ha desarrollado sobre estas relaciones específicas entre guerra y teatro, desbordada por el enorme caudal de bibliografía dedicada a las islas en sus otras múltiples facetas (histórica, política, social, geográfica, económica, etc.). Mientras que se ha explorado la temática de las islas desde una infinidad de perspectivas, el teatro todavía constituía un territorio de vacancia a atender.

Al mismo tiempo, el teatro ocupa un lugar periférico en relación a las artes y la cultura. Mientras que el cine y la narrativa (tanto literaria como testimonial) han gozado de numerosas tesis y publicaciones que despliegan algunas de las problemáticas compartidas, en el caso del teatro no se habían producido al momento investigaciones sistemáticas que busquen interpretar la perspectiva que trae “el teatro de la guerra” (Capítulo I). Espero que esta investigación pueda dar pie a muchas otras que retomen estas palabras, las revisen, las cuestionen y las redimensionen. Considero indispensable entonces sumar voces a la discusión, tanto en el campo malvinero como en el teatral, como vehículo para abrir lecturas históricas, debates y reflexiones.

Para ello fue necesaria la conformación de un corpus general de representaciones que hiciera posible delimitar la extensión y el alcance de Malvinas en el teatro. A causa de ello he trabajado para poder revelar la mayor cantidad de textos dramáticos y espectáculos vinculados a la guerra, hallados a lo largo y lo ancho del país, abarcando desde el final de la guerra hasta el año 2021. El resultado de dicha pesquisa se puede encontrar en el Capítulo II y reúne más de cien textos dramáticos, espectáculos y referencias vinculados a la guerra.

Como consecuencia del nutrido número de casos de estudio surgieron nuevas problemáticas y nuevos indicios, especialmente en lo tocante a la enorme cantidad de materiales que existen, su notoria calidad y su constancia a lo largo del tiempo. Ello motivó el recorte que he propuesto y que constituye el siguiente paso en mi investigación: las representaciones teatrales de 2007 a 2022, período de enorme riqueza, variedad y complejidad.

El corpus presentado en esta tesis responde entonces a un recorrido transversal a lo largo de este primer recorte temporal, cuyo fin es intentar hacer manifiesta la enorme diversidad de perspectivas desde las cuales el arte dramático ha observado la guerra. El teatro no solo se ha interesado por Malvinas, sino que ha realizado enormes aportes a su reflexión y a su memoria. Por ello, he dedicado el Capítulo III a indagar en los casos particulares, con un desarrollo extenso para cada micropoética que rinda cuenta de sus singularidades, del “detalle del detalle”, como afirma el maestro Peter Brook (citado por J. Dubatti, 2010).

A su vez que se ha buscado trabajar con un número significativo de casos de estudio, con el fin de establecer una lectura de corte amplio y federal, atento a cubrir de forma rigurosa el espectro temporal que he tomado, a saber: *El Sr. Brecht en el Salón Dorado* (1982, Buenos Aires) de Abelardo Castillo; *Del sol naciente* (1983, Buenos Aires) de Griselda Gambaro;

Laureles (1983, La Plata, provincia de Buenos Aires) del grupo Teatro Rambla; *El próximo alistamiento* (1984, Mendoza) de Rubén Hernández; *El Corazón en Madryn* (1985, Neuquén) de Carlos “Tata” Herrera; *Retaguardia* (1985, Buenos Aires) de Horacio del Prado; *El Sur y después* (1987, Buenos Aires) de Roberto Cossa; *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988, Buenos Aires) de Vicente Zito Lema; *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992, Rosario, provincia de Santa Fe) de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata; *Bar Ada* (1993, Buenos Aires) de Jorge Leyes; *Casino. Esto es una guerra* (1997, Buenos Aires) de Javier Daulte; *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998, Buenos Aires) de Federico León; *En un azul de frío* (2002, Salta) de Rafael Monti; *El León y nosotros* (2004, Neuquén) de Alejandro Flynn; y *Los que no fuimos* (2007, Córdoba) del grupo La Cochera: ocho textos de ciudad de Buenos Aires y siete de provincias de distintos territorios del país (Provincia de Buenos Aires, Córdoba, Mendoza, Neuquén, Salta, Santa Fe).

Debido a este interés por pensar las micropoéticas, el Capítulo IV se encuentra íntimamente conectado a los casos de estudio. Allí realizo un relevamiento que contempla los tres ejes sobre los cuales he desarrollado centralmente el análisis de cada micropoética (procedimientos, topics o imágenes, semántica). A su vez he agregado algunos ejes adicionales que se desprenden del corpus del teatro de la guerra, especialmente en lo relacionado con la memoria, la historia y la política y las diferencias del teatro ante otras disciplinas artísticas como el cine o la narrativa.

En dicho capítulo se encuentran algunas de las observaciones centrales que se desprenden de este relevamiento: la guerra como acontecimiento histórico que establece una diversidad de imágenes recurrentes (y otras no tan comunes o casi ausentes); la presencia persistente de las poéticas del expresionismo y el realismo; la guerra como acontecimiento que desborda el frente de batalla y repercute de formas concretas en la vida cotidiana; la importancia de los conscriptos como protagonistas de Malvinas, especialmente en su condición de testigos de la muerte y de lo extra-ordinario; la persistencia de los conscriptos y sus familias como figuras que permiten llevar la guerra hacia múltiples problemáticas, entre otras.

La especificidad del teatro y sus representaciones habilitan entonces un espectro amplio de lecturas que invitan a continuar indagando dentro del extenso corpus del teatro de la guerra, siempre abierto a nuevos hallazgos en tanto el trabajo sobre esta temática apenas se está iniciando.

Agradecimientos:

A Hugo Mancuso y Mauricio Tossi.

Al CONICET y la UBA.

A la UADER.

A los compañeros de EDICMa en La Plata.

A Mamá, Papá, Lu, Tino y Rita.

A Mónica y Carlos, a Fito y Juan.

Y a la memoria de Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi.

Bibliografía

I. Malvinas y la Guerra de Malvinas en el teatro

1) Textos dramáticos de Argentina

AA.VV. (2014). *14º concurso nacional de obras de teatro: 30 años de Malvinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Abadi, Patricio (2016). “Isla flotante”. En Dubatti, R. (coord.) *Los Nuevos. Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 25-40.

Acobino, Alejandro (2014). “Continente viril”. *Teatro reunido. Continente viril y otras obras*. Buenos Aires: Biblos, 17-86.

Altable, Marcelo (2018). “74 Días. Malvinas”. En Domancich, N., Salazar, R. y Susperregi, X. (coords.) *Poesía y Arte. Guerra de Malvinas*. País Vasco: Biblioteca de las Grandes Naciones, 253-267. Disponible en línea: <https://es.calameo.com/read/004654285e5d58891114a>

Ananía, Francisco, Cossa, Roberto, Griffiero, Eugenio y Langsner, Jacobo (2016). “Y el viento se los llevó”. *Teatro Abierto 1983*. Buenos Aires: Argentores, 17-44.

Aita, Omar (2019). “Arriba Hermano”. En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 43-62.

Arias, Lola (2016). *Campo minado*. Texto inédito.

Balmaceda, Carlos Aníbal (2014). “Ningún cielo más querido”. *Teatro 14. Concurso nacional de obras de teatro -30 años de Malvinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 43-93.

Binetti, Andrés (2014). “Los olvidados”. *Teatro 14. Concurso nacional de obras de teatro -30 años de Malvinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 147-173.

Bortnik, Aída (2016). “De a uno”. *Teatro Abierto 1983*. Buenos Aires: Argentores, 45-60.

Buch, Esteban (2020). “Aliados”. En Dubatti, Ricardo (comp.) *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 52-60.

Buzzo, Osvaldo y Zapata, Néstor (1992). “Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo”. Original mecanografiado facilitado por los autores. Disponible en nuestro archivo de tesis.

Buzzo, Osvaldo y Zapata, Néstor (2017). “Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo”. En Dubatti, Ricardo (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 35-65.

Cabral, Eugenia (2019). “El prado del ganso verde”. En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 71-92.

Campos, Andrea (2019). “Rodillas negras”. En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 97-104..

Cardoso, Julio (2019). “Islas de la Memoria. Historias de guerra en la posguerra”. En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 113-146.

- Castillo, Abelardo (1995). "El señor Brecht en el Salón Dorado". *Teatro Completo*. Buenos Aires: Emecé, 236-257.
- Castillo, Abelardo (2016). "El Señor Brecht en el Salón Dorado". En AAVV., *Teatro Abierto 1983*. Buenos Aires: Argentores, 61-79.
- Cossa, Roberto (1989). *El Sur y después*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- Cossa, Roberto (2014). "El Sur y después". *Teatro II. Desde 1980 a 1991*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 315-355.
- Daulte, Javier (1997). "Casino. Esto es una guerra". En AAVV. *Caraja-jí / La disolución*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC / Libros del Rojas, 269-335. Incluye breve presentación curricular del autor (267-268).
- Daulte, Javier (2004). "Casino. Esto es una guerra". *Teatro I*. Buenos Aires: Corregidor, 119-162. Incluye "Postfacio" (207-222).
- De Cecco, Sergio, Pais, Carlos y Taratuto, Gerardo (2016). "Blues de la calle Balcarce. El derrocamiento". *Teatro Abierto 1983*. Buenos Aires: Argentores, 81-102.
- Del Prado, Horacio (1985). "Retaguardia". En *8 Autores*. Buenos Aires: Fundart / Autores, 52-73.
- Del Prado, Horacio (2020). "Retaguardia". En Dubatti, Ricardo (comp.) *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 70-96.
- Denegri, Alicia, y Mazza, Enrique (2016). "Para amarte mejor". *Teatro Abierto 1983*. Buenos Aires: Argentores, 103-111.
- Díaz, Fabián (2014). "Los hombres vuelven al monte". *Teatro 14. Concurso nacional de obras de teatro -30 años de Malvinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 95-145.
- Díaz Fabián (2017). "Los hombres vuelven al monte". En Dubatti, R. (coord.) *Futuros Contemporáneos. Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 65-106.
- Drago, Alberto (2020). "Andrés y las palomas de tinta". En Dubatti, Ricardo (comp.) *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 107-124.
- Faturos, Diego (2014). "Nos arrancaría de este lugar para siempre". *Teatro Ejemplares. Las Novelas Ejemplares de Miguel de Cervantes a través de la mirada de dramaturgos contemporáneos*. Disponible en línea: <https://teatrosejemplares.es/obras/teatros-ejemplares/nos-arrancaria-de-este-lugar-para-siempre/>
- Fernández Cabral, Andrés y Cardoso, Julio (2019). "Silencio ficticio". En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 153-188.
- Fiks, Lisandro (2019). "1982. Obertura solemne". En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 197-236.
- Flynn, Alejandro (2012). "El león y nosotros". En Garrido, M. (dir.) *La Dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Neuquén: EDUCO, 303-318.
- Flynn, Alejandro (2019). "El león y nosotros". En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas II. La guerra en*

el teatro, el teatro de la guerra. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 244-258.

Gambaro, Griselda (2011). “Del sol naciente”, “No hay normales”. *Gambaro Teatro III. Desde 1980 a 1991*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 137-187; 331-333.

Gamerro, Carlos y Tantanian, Alejandro (2011). *Las islas*. Texto inédito.

Garaglia, Laura (2017). “74 días de otoño”. En Dubatti, Ricardo (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 75-94.

González, Soledad (2014). “74 días / 1982”. *Obras reunidas (2000-2004)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 140-151.

Gotbeter, Gustavo (2018). “Trinchera”. En *Tertulia. Once piezas teatrales*. Buenos Aires: Carolina Erlich, 55-90.

Guirado, Gustavo (2017). “Carne de juguete”. En Dubatti, Ricardo (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 103-128.

Guglielmino, Osvaldo (1995). “Las Malvinas”. En *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor, 95-140.

Hernández, Rubén (2009), *El próximo alistamiento. Después de la guerra*. Buenos Aires: Nueva Generación.

Herrera, Carlos Horacio (2017). “El corazón en Madryn”. En Dubatti, Ricardo (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 133-156.

Iglesias, Pablo (2005). “El baile del pollito”. *Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Kartun, Mauricio (2017). *Pericones - El Partener*. Buenos Aires: Eudeba.

Kirszner, Sebastián (2020). “Hanz y Shoshana”. En Dubatti, Ricardo (comp.) *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 175-196.

Lanzoni, Duilio (2020). “El fusil de madera”. En Dubatti, R. (comp.) *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 104-110.

León, Federico (2005). “Museo Miguel Angel Boezzio”. *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 67-83.

Leyes, Jorge (1996). *Bar Ada / El instituto*. Buenos Aires: Sol en X.

Locatelli, F., “Facfolc. Tras un manto de neblina”. En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017, 163-178.

Mazover, Mariana (2016). *Piedras dentro de la piedra*. Buenos Aires: Libretto.

Monti, Rafael (2006). “En un azul de frío”, en *Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura (Textos teatrales de Rafael Monti)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 61-77.

Monti, Rafael (2020). “En un azul de frío”. En Dubatti, Ricardo (comp.) *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 219-236.

- Mosquera, Beatriz (1991). "La sogá". En *Teatro volúmen 1*. Buenos Aires: Torres Agüero, 157-183.
- Oteiza, Alberto (1996). *El rancho viejo's (un episodio de la guerra de las Malvinas)*. La Plata: Ediciones Olimpo.
- Romero, Francisco (1996). "La cornisa". En *Primer concurso provincial de dramaturgia - Teatro chaqueño*. Resistencia: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Chaco / Asociación de Técnicos Teatrales y Actores del Chaco (ATTACH), 75-94.
- Rosenbaum, Alfredo (1996). *Mar en Calma*. Buenos Aires: edición de autor.
- Ruiz, Pilar (2017). "De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos". En Dubatti, R. (coord.) *Futuros Contemporáneos. Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 135-156.
- Saba, Mariano (2014). "Lógica del naufragio". *Teatro 14. Concurso nacional de obras de teatro -30 años de Malvinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 9-41.
- Sáez, Luis (2013). "Kamikaze". En *Teatro de Luis Sáez. Saratoga Box, Kamikaze y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 50-79.
- Sáez, Luis (2019). "Cabeza de chino". *Gato en tu balcón y otros textos teatrales*. Buenos Aires: El Zócalo, 63-110.
- Santilli, Juan Pablo (2020). "Trasumanto (brumosos recuerdos en litigio)", *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, año 2, N°4, julio-diciembre, 243-271. Disponible en línea.
- Sasovsky, Daniel (2020). "Humo de guerra". En Dubatti, Ricardo (comp.) *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 245-258.
- Serradori, Luigi (2017). "Los padres". En Dubatti, Ricardo (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 183-214.
- Veronese, Daniel (1997). "Crónica de la caída de uno de los hombres de ella". *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 19-53.
- Zito Lema, Vicente (1988). "Las Malvinas en el hospicio. 'Un frío como el agua, seco'", *Fin de Siglo*, N° 10, abril, 12-15.
- Zito Lema, Vicente (1999). "Radiografía del hospicio", "Notas sobre el trabajo" y "Gurka (un frío como el agua, seco)". *Delirium Teatro*, La Plata: De la Campana.
- Zito Lema, Vicente (2015a). *Todo es teatro. Obra completa 1970-2015. Tomo 1*. Río Cuarto: UniRío Editora.
- Zito Lema, Vicente (2015b). *Todo es teatro. Obra completa 1970-2015. Tomo 2*. Río Cuarto: UniRío Editora.

2) Análisis, crítica, investigación e historia teatral

S/d (1997a). “La realidad en una mesa de bar”. *La Nación*, 11 de marzo. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/la-realidad-en-la-mesa-de-un-bar-nid65006/>

S/d (1997b). “En ‘Bar Ada’ se preparan menús sazonados con tragedia y grotesco”. *La Nación*, 20 de marzo. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/en-bar-ada-se-preparan-menus-sazonados-con-tragedia-y-grotesco-nid65536/>

S/d (1997c). “Hombres de armas tomar”. Diario *La Nación*, 31 de diciembre. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/84396-hombres-de-armas-tomar>

S/d (1997d) “Lino Patalano presenta *Casino*”. Gacetilla de prensa, 8 folios. Documento disponible en archivo de la investigación.

AAVV. (1996). *Caraja-jí*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.

AAVV. (1997). *Caraja-jí / La disolución*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC / Libros del Rojas.

S/d (2004). “Diego Peretti: un galán atípico”. *La Nación*, 24 de octubre. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/diego-peretti-un-galan-atipico-nid646386/>

Abraham, Luis Emilio (2017). “Dramaturgia de las generaciones de Postdictadura (hasta 2015): Novedades en la memoria social”. *Boletín GEC*, N° 21, noviembre, 45-72. Disponible en: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1136>

Abraham, Tomás (1999). “El teatro menor de Federico León”. *El Amante*, N°82, enero, 16-17.

Botta, Mónica (2005), “Bar Ada, de Jorge Leyes y la guerra de las Malvinas en la ficción teatral”. *CiberLetras*, N°14. Disponible en línea: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/botta.htm>

Brownell, Pamela (2010). “Convergencias entre teatro y museo a partir de dos experiencias dirigidas por Vivi Tellas”. Ponencia leída en las III Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral.

Chirino, Eduardo (1998). “Reportaje a Paco Giménez: Yo soy una cochera”. *Sigmund*, N° 7, Córdoba, agosto, 81.

Contreras, Marta (1994a). “Diagnóstico 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.

Contreras, Marta (1994b). *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Concepción: Universidad de Concepción.

Cox, Victoria y Glickmann, Nora (2011). *Presencia del “inglés” en el teatro y el cine argentinos: de los orígenes a Malvinas*. Buenos Aires: Corregidor.

Daulte, Javier (2007) “Postfacio”. *Teatro 2*. Buenos Aires: Corregidor, 353-397.

Daulte, Javier (2010). “Juego y compromiso”. En Cosentino, Olga (ed.) *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 119-139.

De Toro, Fernando (1989). “Griselda Gambaro o la desarticulación semiótica del lenguaje”. En

Mazziotti, Nora (comp.) *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur, 41-53.

Dosio, Celia (2003). *El Payró. Cincuenta años de teatro independiente*. Buenos Aires: Emecé.

Dosio, Celia (2008). *El Caraja-jí (primera parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Dubatti, Jorge (2012a). "Las Malvinas en el teatro argentino: memoria en escena, del testimonio a la metáfora", en *La revista del CCC [en línea]*, enero-agosto, n°14/15. [citado 2021-03-02]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/316>

Dubatti, Jorge (2018). "Estudio preliminar". En *Daulte Teatro 6*. Buenos Aires: Corregidor, 23-81.

Dubatti, Ricardo (2015). "Desde la noche llamo de Javier Daulte: entre el absurdo y lo metafísico". *Experimenta (revista digital)*. Disponible en línea: <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/desde-la-noche-llamo-de-javier-daulte-entre-el-absurdo-y-lo-metafisico/>

Dubatti, Ricardo (2016). "Isla Flotante: El teatro como mirada a la máscara del pasado". En Dubatti, R. (coord.) *Los nuevos. Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 18-24.

Dubatti, Ricardo (2017a). "Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra". *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 7-26.

Dubatti, Ricardo (2017b). "De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos: una poética del joven veterano". En Dubatti, R. (coord.) *Futuros Contemporáneos. Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 127-133.

Dubatti, Ricardo (2017c). "La Guerra de Malvinas en la novísima dramaturgia argentina: poéticas de herencia, silencio y herida". *Conjunto*, N°184, julio-septiembre, La Habana.

Dubatti, Ricardo (2017d). "Liminalidad entre periodismo y teatro: entrevista/dramaturgia (en torno de la Guerra de Malvinas)". En Dubatti, J. (coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático,, 353-366.

Dubatti, Ricardo (2018). "Casino. Esto es una guerra (1997) de Javier Daulte: 'onírica revisión' de la Guerra de Malvinas" en *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* (Universidad Nacional de Mar del Plata) año 27, N° 34, julio.

Dubatti, Ricardo (2019a). "Prólogo. Teatro de la guerra: corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos". En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 7-38.

Dubatti, Ricardo (2019b). "El Señor Brecht en el Salón Dorado y Abelardo Castillo en las "listas negras": aportes del testimonio de Sylvia Iparraguirre sobre las funciones del Teatro Colón (1982) y Teatro Abierto (1983)". *Actas de las IV Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo*. Disponible en línea: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2020/paper/viewFile/5295/3151>

Dubatti, Ricardo (2019c), "Prácticas de lo real y teatro (con un ejemplo en relación a la Guerra

de Malvinas)". En Dubatti, J. (coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 91-106.

Dubatti, Ricardo (2020a). "La guerra en el teatro: representar la guerra de Malvinas en la escena". *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 11-43.

Dubatti, Ricardo (2020b). "Construir la memoria de la Guerra de Malvinas (1982): *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), de Federico León". En Cancellier, Antonella y Barchiesi, Maria Emilia (eds.) *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas y enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur*. Padova: Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, 371-388.

Dubatti, Ricardo (2020c). "*Del sol naciente* (1983-1984), de Griselda Gambaro: Guerra de Malvinas, dictadura y patriarcado", *Signa*, n°29, Madrid. Disponible en línea.

Durán, Ana (2000). "Jorge Leyes. Nuestra sociedad es una mujer obesa, un centro de reprogramación, un cementerio...". En Dubatti, Jorge (comp.) *Nuevo Teatro Nueva Crítica*. Buenos Aires: Atuel, 81-92.

El Ciudadano (2015). "Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo vuelve a Arteón". *El Ciudadano Web*, 20 de marzo. Disponible en línea: <https://www.elciudadanoweb.com/malvinas-canto-al-sentimiento-de-un-pueblo-vuelve-a-arteon/>

Espinosa, Patricia (1998). "Casino será una guarangada pero no tiene malas palabras". *Diario La Razón*, 12 de enero.

Friera, Silvina (2003). "La violencia en un encierro". *Diario Página /12*, 31 de enero. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-16088-2003-01-31.html>

Garcés, Gonzalo (2012). "Malvinas a dos puntas". *Revista Orsai*, n° 6, Buenos Aires, 19-28. Disponible en línea: <https://revistaorsai.com/n6-malvinas/>

Gasió, Guillermo (2011). *Roberto Cossa. Escribo para estrenar. Memorias, textos, testimonios*. Buenos Aires: Corregidor.

Graham-Jones, Jean (2000). *Exorcising History. Argentine Theater under Dictatorship*. Londres: Bucknell University Press.

Grillo, María Esther (1987). "No puedo imaginar el socialismo sin libertad! Conversación con Roberto Cossa". *Expreso*, Buenos Aires, 3 de julio, 13-17.

González de Díaz de Araujo, Graciela (2008), "Aquella utopía del cambio social. Bertolt Brecht en el teatro latinoamericano, porteño y mendocino (1950-1996)". *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, n° 6, 121-133.

Heredia, Florencia (2013). "Del ayuno o la integridad de la razón en el teatro de Gambaro. Acerca de *Del sol naciente*". En Rodríguez, Martín y Sikora, Marina (eds.) *Pensar la escena. Homenaje a Osvaldo Pellettieri*. Buenos Aires: Corregidor, 43-54.

Lagmanovich, David (2004). "Texto y contexto en *El Señor Brecht en el Salón Dorado*". En Pellettieri, Osvaldo (coord.) *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 229-234.

Laufenberg, Marin Elizabeth (2017). *Tempering Trauma with Humor in Argentine Post-Dictatorship Theatre: Laughing to Recover, Reimage, Rebuild*. Tesis de doctorado, University of

Wisconsin-Madison.

Leigh, Nigel (1992). "A Limited Engagement: Falklands Fiction and the English Novel". En Aulich, J. (ed.) *Framing the Falklands War: Nationhood, Culture, and Identity*. Buckingham: Open University Press, 117-128.

Lettieri, Pablo (1997). "La Argentina es una mujer gorda". *Teatro*, N°5, 12-14.

Levy-Daniel, Héctor (2002). "Pinter: una dramaturgia de la amenaza". En Dubatti, Jorge (comp.) *Estudios críticos sobre Harold Pinter*. Buenos Aires: Nueva Generación, 111-130.

López, Liliana B. (2007). "La Guerra de Malvinas en el imaginario teatral argentino". *Cuadernos Argentina Reciente*, N° 4, 178-183.

Lorenzo, Alicia N. (2016). "El intertexto poético-musical en el teatro de Griselda Gambaro". En Peliza, María Marta, Picallo, Ximena, y Sayago, Sebastián (comps.) *Literatura-Lingüística: Investigaciones en la Patagonia IX*. Trelew: EDUPA, 165-173.

Lusnich, Ana Laura (2001a). "El realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky (1976-1983)". En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires (volumen V). El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 146-156.

Lusnich, Ana Laura (2001b). "Cambio y continuidad en el realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky". En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires (volumen V). El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 341-352.

Sharon Magnarelli (1986). "Griselda Gambaro habla de su obra más reciente y la crítica". *Revista de estudios hispánicos* N°20, 123-133.

Martini, Stella Maris (1989). "El ambiguo protagonismo de las palabras en el teatro de Gambaro". En Mazziotti, Nora (comp.) *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur, 95-107.

McGuirk, Bernard (2007). *Falklands Malvinas. An unfinished business*. Seattle: New Ventures.

Molinari, Beatriz (2007a). "Teatro de operaciones". Suplemento de Espectáculos del diario *La Voz*, 12 de marzo, 1.

Molinari, Beatriz (2007b). "Teatro convencido". Suplemento de Espectáculos del diario *La Voz*, 29 de junio, 1.

Montez, Noe (2017). "Performing Public Memorialization of the Malvinas War". *Memory, Transitional Justice and Theatre in Postdictatorship in Argentina*. Illinois: Southern Illinois University Press, 147-179.

Nebbia, Litto (2015). "Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo vuelve al Arteón". *El Ciudadano*, 20 de marzo. Disponible en: <https://www.elciudadanoweb.com/malvinas-canto-al-sentimiento-de-un-pueblo-vuelve-a-arteon/>

Página 12 (2020). "Paco Giménez: La Cochera es desorganizada y hormonal". *Página 12*. Edición en línea, 22 de noviembre. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/307430-paco-gimenez-la-cochera-es-desorganizada-y-hormonal>

Paredes Zurdo, Luna (2017). *Hacia un nuevo modelo de teoría dramatúrgica: El caso de Daniel Veronese*. Tesis doctoral, Universidad de Alcalá. Disponible en el repositorio digital de la universidad.

Pedraza Cáceres, Guadalupe (2015). “Entrevista a Paco Giménez”. *Coordenadas Escénicas*. 30 de junio [original de 2005]. Disponible en línea: <https://coordenadasescenicass.blogspot.com/2015/06/entrevista-paco-gimenez-30-anos-de-la.html>

Pellettieri, Osvaldo (1998). “La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)”. En *Dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 21-40.

Pellettieri, Osvaldo (2004). “La producción dramática de Javier Daulte y el sistema teatral porteño (1989-2000)”. En *Teatro 1*. Buenos Aires: Corregidor, 13-42.

Pinta, María Fernanda (2015). “Puesta en escena, puesta en serie. Prácticas artísticas y curatoriales en el teatro argentino contemporáneo”. *Investigación Teatral*, Vol. 4-5, Núm. 7-8, diciembre-agosto, 76-96.

Radice, Gustavo (2020). “Poética del resto y los archivos: Teatro documental / Documento teatral”. En Dubatti, R. (comp.) *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 125-133.

Radice, Gustavo, y Di Sarli, Natalia (2009). “La tendencia del Teatro Político: El Taller de Teatro Rambla”. *Blog Teatro y Cultura de La Plata Argentina*, 27 de mayo. [Consultado 22/3/21] Recuperado de: <http://blogteatrolaplata.blogspot.com/2009/05/la-tendencia-del-teatro-politico-el.html>

Radice, Gustavo y Di Sarli, Natalia (2018). “Teatro platense en la postdictadura. La emergencia de lo político en la primera etapa de la democracia”. *Afuera. Estudios de crítica cultural*, La Plata, 1-5. [Consultado el 20/3/2021] Recuperado de: <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/print.php?page=05.Artesescenicass.Radice.Sarli.htm>

Ragué, J. M. (1994). “El teatro de Griselda Gambaro contemplado desde la perspectiva de la crítica feminista”. En Pereira Poza, Sergio (ed.) *Del rito a la posmodernidad*. Santiago: IITCTL, 59-67.

Ricci, Jorge (2009). *Momentos del Teatro Argentino*. S/D: Editorial del Cardo. Disponible en línea: <https://biblioteca.org.ar/libros/134843.pdf>

Ricci, Jorge (2017). *Momentos del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. Disponible en línea: <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/1210/Momentos%20del%20teatro%20argentino%20WEB.pdf>

Rud, Lucía y Soria, Carolina (2012). “La guerra de Malvinas y el teatro 30 años después: entre el teatrealismo y el realismo”, *Teatro XXI*, Año 18, No. 32, primavera, 57-63.

Russo, Miguel (1995). “La escritura en escena. Se publica el teatro completo de Abelardo Castillo”. *Página / 12*, Suplemento *Primer Plano*, domingo 1° de octubre, 6-7.

Sagasetta, Julia (1996). “Jorge Leyes: entre el teatro de Entre Ríos y el Caraja-Jí”. En Lena Paz, Marta (comp.) *Los dramaturgos/as del Interior del país. Actas de las Terceras Jornadas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 96-104.

Sánchez, José Antonio (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México DF: Paso de Gato.

Schoo, Ernesto (1996). “El nuevo teatro”. *Diario La Nación*, 25 de diciembre. Disponible en

línea: <https://www.lanacion.com.ar/214124-el-nuevo-teatro>

Sikora, Marina (2013). “La comedia de la premodernidad a la postmodernidad: de Nicolás Granada a Javier Daulte”. *Cuadernos del CILHA*, año 14, N°19.

Siracusa, Gloria (2011). “Teatro histórico en el Bicentenario. Monólogos de la Revolución”. En Garrido, M. (dir.) *Actas de las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: EDUCO, 162-173.

Siracusa, Gloria (2012a). “La memoria construye la historia: El león y nosotros de A. Flynn”. En Garrido, M. (dir.) *Actas III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: EDUCO, 327-335.

Siracusa, Gloria (2012b). “El león y nosotros, de Alejandro Flynn”. En Garrido, M. (dir.) *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*, Neuquén: EDUCO, 293-302.

Sosa, Marcela Beatriz (2004), “Teatro y sociedad: En un azul de frío de Rafael Monti”, en Sergio Bravo, S y Caramella, R. (coord.) *Actas del I Congreso Internacional “La cultura de la cultura en el Mercosur”* (2003). Vol. II. Salta: Secretaría de Cultura, 1093-1102.

Tarantuviez, Susana (2007). *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor.

Tavano, Eugenia (2007). “Los que no fuimos”. *Rumbos*, 1 de abril, Córdoba, 22-23.

Trastoy, Beatriz (2006a). “El homicidio como clave interpretativa en la dramaturgia de Javier Daulte”. Inédito. Disponible en el repositorio de Archivo Artea: <http://archivoarte.uclm.es/textos/el-homicidio-como-clave-interpretativa-en-la-dramaturgia-de-javier-daulte/>

Trastoy, Beatriz (2006b). “El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea”. *Orbis Tertius*, N°11, 1-8.

Tellas, Vivi (2001). *Proyecto Museos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Torres, Victoria (2016). “Más cerca del cañón que del canon: las primeras ficciones de la Guerra de Malvinas”. En Durán, María Semilla (comp.) *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario nacional*. Villa María: EdUVIM, 177-192.

Valenzuela, José Luis (2004). *Las piedras jugosas. Una aproximación al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Valenzuela, José Luis (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Verzero, Lorena (2017). “Representaciones afectivas/efectivas: 'La memoria también puede funcionar como un campo minado'”. *Conjunto*, N°185, 32-41.

Verzero, Lorena (2018). “Cartografía afectiva de la patria: Malvinas, un imaginario topográfico del desborde”. *AdVersus. Revista de Semiótica*, año 15, N°35, 147-158.

Villagra, Irene (2013) *Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. Buenos Aires: Al Margen.

Villagra, Irene (2015) *Estudio Crítico de Fuentes. Historización Teatro Abierto Ciclos 1982 y 1983. Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio Crítico de Fuentes*

Primarias y Secundarias. Buenos Aires: edición de la autora.

Villagra, Irene (2016). *Estudio crítico de fuentes: historización Teatro Abierto ciclos 1982 y 1983*. Buenos Aires: Edición de la autora.

Werth, Brenda (2010). *Theatre, Performance, Memory Politics in Argentina*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Werth, Brenda (2013a). “Ritos Íntimos y Propuestas Éticas en el Proyecto Museos de Vivi Tellas”, en *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 3, n° 3, pp. 789-804, septiembre-diciembre. Disponible en línea: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

Werth, Brenda (2013b). “A Malvinas Veteran Onstage: From Intimate Testimony to Public Memorialization”. *South Central Review*, vol. 30, n. 3, otoño, 83-100.

II. Malvinas y la Guerra de Malvinas en la literatura y las otras artes: cine, narrativa y poesía

Amati, Mirta (2020). (comp.) *Malvinas en la Universidad: representaciones, experiencias y memorias*. General Sarmiento: Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Araújo, Silvia (2016). “Malvinas a escena: las adaptaciones teatrales de Los Pichiciegos de Rodolfo Fogwill”. En Peliza, María Marta, Picallo, Ximena, y Sayago, Sebastián (comps.) *Literatura-Lingüística: Investigaciones en la Patagonia IX*. Trelew: EDUPA, 100-107.

Araújo, Silvia (2018). “La Guerra de Malvinas en la narrativa y en la dramaturgia argentina del 30° aniversario”. Dubatti, Ricardo (coord.) dossier Representaciones de la Guerra de Malvinas. *Adversus. Revista de Semiótica*, año XV, n°35, diciembre, 113-121.

Araújo, Silvia (2019). “Ficciones de Malvinas: Diálogos, préstamos y tensiones entre el género narrativo y el género dramático”. *Identidades*, año 9, n° 16, marzo, 18-37.

Aulich, James (1992). (comp.) *Framing the Falklands War: Nationhood, Culture & Identity*. Buckingham: University Press.

Balestrino, Graciela (2002): “Tiempo y memoria en *Como una madre* de Rafael Monti”. VII Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UNJu, octubre de 2002). Inédito facilitado por Marcela Sosa.

Barba, Andrés (2018). “La risa es el mejor antídoto contra la posverdad”. *Río Negro*, 13 de enero. Disponible en línea: <https://www.rionegro.com.ar/portada/cultura-show1/la-risa-es-el-mejor-antidoto-contra-la-posverdad-FC4253315>

Berbéri, Carine y O' Brien Castro, Monia (2015). (comps.) *30 Years After: Issues and Representations of the Falklands War*. Londres: Routledge.

Bernal, Manuel y Caballero, Diego (2018). “Combatiendo al olvido: la guerra de Malvinas en el heavy metal argentino”. Ponencia leída en el XX Congreso REDCOM. *Primer congreso latinoamericano de comunicación de la UNVM. Comunicaciones, poderes y tecnologías: de territorios locales a territorios globales*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María. Disponible en línea.

Billingham, Peter (2014). *Edward Bond: A Critical Study*. Londres: MacMillan.

- Blanco, Oscar, Imperatore, Andrea y Kohan, Martín (1993). “Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas”, *Espacios*, Buenos Aires, 13 de diciembre, 82-86.
- Blejmar, Jordana (2017). “Autofictions of Postwar: Foesting Empathy in Lola Arias' Minefield/Campo Minado”. *Latin American Theatre Review*, 50 (2), 103-123.
- Blejmar, Jordana (2020). “Malvinas, un sentimiento. Apuntes sobre Campo Minado y Teatro de Guerra, de Lola Arias”. En Blejmar, Jordana, Page, Philippa y Sosa, Cecilia (eds.) *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*. Buenos Aires: Librería, 110-123.
- Ciccone, Carlos, Heredia, Julieta, Irazábal, Pedro y Suñer, Nayla (2017). *Malvinas en el aula. Una propuesta desde la literatura*. Viedma: Universidad Nacional del Comahue.
- Díaz, Silvina (2019). “Campo Minado. Las representaciones de la memoria”. *Teatro XXI*, (35), 89-93.
- Dufour, Ernesto, Trejo, César, y Vassallo, Sofía (2020). “Campo minado y las sutiles formas de la dominación colonial británica”. Observatorio Malvinas. Disponible en línea.
- Durán, María Semilla (2015). “The Falklands War: Readings Over Time”. En Berbéri, Carine y O' Brien Castro, Monia (comps.) *30 Years After: Issues and Representations of the Falklands War*. Londres: Routledge, 39-56.
- Durán, María Semilla (2016). (comp.) *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario nacional*. Villa María: EdUVIM.
- Ehrmantraut, Paola Belén (2013). *Masculinidades en transición: la guerra de las Malvinas en la literatura y el cine*. Córdoba: DocumentA Escénicas.
- Flachsland, Cecilia (2015). “Una banda de sonido para Malvinas”. *Desarma y sangra. Rock, política y nación*. Buenos Aires: Casa Nova, 57-70.
- Fogwill, Rodolfo (2012). *Los Pichigiegos*. Buenos Aires: Interzona.
- da Fonseca Figueira, José A. (1978). *Cómo los poetas les cantaron a las Malvinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Gallego, Rolando (2018). “Entrevista con Lola Arias: 'Todo el mundo tiene una relación con la Guerra de Malvinas'”. *Escribiendo Cine*. Disponible en línea: <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0015173-lola-arias-todo-el-mundo-tiene-una-relacion-con-la-guerra-de-malvinas/>
- Gamerro, Carlos (1998). *Las Islas*. Buenos Aires: Simurg.
- Gamerro, Carlos (2002). Tras un manto de neblina, en suplemento Radar de *Página 12*, 16 de junio. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-228-2002-06-17.html>
- Gamerro, Carlos (2008). Pequeña entrevista a Carlos Gamerro, de Marcelo López, en revista *No Retornable*. Disponible en línea: <http://www.no-retornable.com.ar/v2/dossier/gamerro.html>
- Gamerro, Carlos (2012a). *Las islas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gamerro, Carlos (2012b). El eterno retorno, en suplemento *Radar* de *Página 12*, 10 de junio.

Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4695-2012-06-10.html>

Gramuglio, María Teresa (2002). “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”. *Punto de Vista*, N° 74, diciembre, 9-15. Disponible en línea: ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/pdv74.pdf

Green, Melissa (2001). “The Falklands War Plays and Their Effect on Modern British Drama”. Disponible en: <http://www.iainfisher.com/berkoff/berkoff-study-falklands.html>

Guerrero Iraola, Jerónimo (2021). *Tecnologías de impunidad. Cómo la dictadura intentó ocultar los crímenes cometidos durante la Guerra de Malvinas*. La Plata: Editorial Universidad de la Plata / Cecim La Plata / Instituto Malvinas de la Universidad Nacional de La Plata.

Islas, Marcelo (2007). *Teatro, locura y sociedad en la obra dramática de Vicente Zito Lema*. Tesis de doctorado Departament de Filologia Espanyola, Universitat de Valencia.

Kohan, Martín (1999). “El fin de una épica”. *Punto de Vista*, N° 64, agosto, 6-11. Disponible en línea en: <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/pdv64.pdf>

Levín, Florencia (2013). *Humor político en tiempos de represión. Clarín, 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo XXI.

López Casanova, Martina (2008). “Malvinas: una historia ‘fuera de escena’ o un relato ‘fuera de lugar?’”. *Literatura argentina y pasado reciente. Relatos de una carencia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional / Universidad Nacional de General Sarmiento, 79-96.

Mantiñán, Graciela (2005). “*A vos te falta Malvinas*”. *Señales de identidad en el relato testimonial de la guerra de Malvinas (1982-2005)*. Tesis de Maestría de Literaturas Española y Latinoamericana, Universidad de Buenos Aires.

Ministerio de Educación Presidencia 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 Presidencia de la Nación.

Perera, Verónica (2016). “De mujeres, pícaros y fugas: memorias de la Guerra de Malvinas”. *Caracol*, n° 12, 77-99.

Perera, Verónica (2017). “Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en Campo Minado de Lola Arias”. *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, N°16, 299-323. Disponible en línea: [http://anagnorisis.es/pdfs/n16/VeronicaPerera\(299-323\)n16.pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n16/VeronicaPerera(299-323)n16.pdf)

Perera, Verónica (2018). “Soberanía estallada: Memorias de Malvinas en Campo minado de Lola Arias”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performativas*, volumen 9, n° 13, abril-septiembre, 160-173.

Perera, Verónica (2019). “Acontecimiento y masculinidades en el arte de Lola Arias”. *Latin American Theatre Review*, vol. 53, N°1, noviembre, 79-100, <https://journals.ku.edu/latr/article/view/9791>

Perlongher, Néstor (1997). “Todo el poder a Lady Di. Militarismo y anticolonialismo en la guerra de Malvinas”. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, 179-180.

Sarlo, Beatriz (2007b). “No olvidar la guerra de Malvinas”. *Escritos sobre literatura argentina*.

Buenos Aires: Siglo XXI, 449-453.

Schvartzman, Julio (1996). “Un lugar bajo el mundo: Los Pichiciegos, de Rodolfo E. Fogwill”. *Microcríticas. Lecturas argentinas*. Buenos Aires: Biblos, 133-146.

Schlickers, Sabine (2016). “Narraciones perturbadoras: la guerra de Malvinas en la literatura y el cine”. En Durán, María Semilla (comp.) *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario nacional*. Villa María: EdUVIM, 277-300.

Segade, Lara (2012). *La guerra en cuestión: relatos de Malvinas en la cultura argentina 1982-2012*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.

Soriano, Osvaldo (1986). *A sus plantas rendido un león*. Buenos Aires: Sudamericana.

Souto, Luz C. (2018). “Por ausente, por vencido. Contar Malvinas desde la ficción”. *Aletria: revista de estudios de literatura*, N°23, agosto.

Svetliza, Exequiel (2017). *La guerra de Malvinas y su escritura en clave ficcional*. Tesis doctoral en Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

Tarantuviez, Susana (2021). “El teatro de Lola Arias: del intimismo posmoderno a una poética de deconstrucción histórica”. En Cancellier, Antonella y Barchiesi, Maria Emilia (eds.) *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas y enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur*. Padova: Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, 571-590.

Tato, María Inés y Dalla Fontana, Luis Esteban (2020). (comps.) *La cuestión Malvinas en la Argentina del siglo XX. Una historia social y cultural*. Rosario: Prohistoria.

Vitullo, Julieta (2012). *Islas Imaginadas. La Guerra de Malvinas en la Literatura y el Cine Argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

Williams, Laura Linford (2005). *Malvinas Myths, Falklands Fictions: Cultural Responses to War from Both Sides of the Atlantic*. Tesis de doctorado, Florida State University.

III. Malvinas y la Guerra de Malvinas: historia, sociedad, política, testimonios, memorias, documentos

Aguiar, Félix et al (1985). *Operaciones terrestres en las Islas Malvinas*. Buenos Aires: Círculo Militar.

Almeida, Juan Lucio (1972). *Qué hizo el gaucho Rivero en las Malvinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Altamirano, Carlos (1982). “Lecciones de una guerra”, *Punto de Vista*, n°15, 3-5.

Álvarez Torres, Augusto (2019). “Apoyo del Perú a la Argentina en la Guerra de Malvinas”. En Ambroggio, Iván *Malvinas. Un pretexto para legitimar a un gobierno totalitario*. Córdoba: Tinta Libre, 235-251.

Ambroggio, Iván (2019). *Malvinas. Un pretexto para legitimar a un gobierno totalitario*. Córdoba: Tinta Libre.

Andrada, Benigno Héctor (1985). *Guerra aérea en las Malvinas*. Buenos Aires: Emecé.

- Baccaro, Pablo E. (2013). *Fuego 6, 1, 2 El Hundimiento del Belgrano: el hecho y la ley de la guerra*. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús.
- Balza, Martín (2014). *Malvinas. Gesta e incompetencia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Balza, Martín (2019). “Martín Balza dijo que el hundimiento del General Belgrano no es ‘un crimen de guerra’”. Perfil, 3 de mayo. Disponible en línea: Entrevista a Balza: <https://www.perfil.com/noticias/politica/martin-balza-dijo-hundimiento-ara-general-belgrano-no-fue-crimen-de-guerra.phtml>
- Barba, Andrés (2018). “La risa es el mejor antídoto contra la posverdad”. *Río Negro*, 13 de enero. Disponible en línea: <https://www.rionegro.com.ar/portada/cultura-show1/la-risa-es-el-mejor-antidoto-contra-laposverda-FC4253315>
- Becerra, Alfredo (1998). *Protestas por Malvinas (1833-1946)*. Buenos Aires: Caja.
- Bergero, Ignacio (2015). (coord.) *1982: un frío desconocido. Dos muchachos, dos historias, dos islas*. Río Gallegos: Universidad Nacional de la Patagonia Austral.
- Biangardi Delgado, Carlos (2012). *Cuestión Malvinas. A 30 años de la guerra del Atlántico Sur*. Buenos Aires: Dunken.
- Bonzo, Héctor (1992). *1093 tripulantes del Crucero ARA General Belgrano. Testimonio y homenaje de su Comandante*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bottazzi, Florencia (2021). “‘Los chicos de la guerra’ y los chicos y las guerras. Los manuales escolares y la disputa de sentido en torno a enseñar Malvinas en la escuela”. *Actas de las II Jornadas de la Cuestión Malvinas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Bramley, Vincent (1992). *Viaje al infierno. Escenas de una batalla en la Guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Britos, Maximiliano (2020). “‘Cada uno en lo suyo defendiendo lo nuestro’. El deporte durante la Guerra de Malvinas a través de la mirada de la prensa deportiva”. En Tato, M. I. y Dalla Fontana, L. E. (dirs.) *La cuestión Malvinas en la Argentina del siglo XX. Una historia social y cultural*. Rosario: Prohistoria, 99-119.
- Büsser, Carlos (1987). *Malvinas. La guerra inconclusa*. Buenos Aires: Fernández Reguera.
- Burns Marañón, Jimmy (1992). *La tierra que perdió sus héroes. La guerra de Malvinas y la transición democrática en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bustos, Dalmiro (1982). *El otro frente de la guerra. Los padres de las Malvinas*, Buenos Aires: Ramos Americana.
- Byron, Clara (2000). (comp.) *La Guerra de Malvinas desde la perspectiva de Clausewitz*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- CAERCAS (1988). *Informe Rattenbach. El drama de Malvinas*. Buenos Aires: Espartaco. Versión abreviada.
- Caillet-Bois, Ricardo (1982). *Una tierra argentina. Las Islas Malvinas*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- Calvi, Mario J. (1982). *Malvinas. El mito destruido*. Buenos Aires: Ediciones Devoto.
- Camogli, Pablo (2007). *Batallas de Malvinas*. Buenos Aires: Aguilar.

- Campagna, Juan (2013). *Valor geoestratégico de las Islas Malvinas en la distribución de poder de principios del siglo XXI*. Tesis de grado, Universidad Nacional de Cuyo.
- Canclini, Arnoldo (1996). *La Armada Argentina en Tierra del Fuego. Presencia y acción*. Buenos Aires: Instituto de Publicaciones Navales.
- Canclini, Arnoldo (2008). *Malvinas. Su historia en historias*. Buenos Aires: IPN.
- Canclini, Arnoldo (2014). *Malvinas 1833. Antes y después de la agresión inglesa*. Buenos Aires: Claridad.
- Cangiano, Fernando (2012). “Desmalvinización', la derrota argentina por otros medios”. *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, N 80, abril, 28-38.
- Cangiano, Fernando (2019). *Malvinas. La cultura de la derrota y sus mitos*. Buenos Aires: Dunken.
- Carballo, Pablo (2017). *Halcones de Malvinas. La experiencia de aquellos que lucharon con Dios en el alma y un halcón en el corazón*. Buenos Aires: Argentinidad.
- Cardoso, Julio (2013). “La posguerra como campo de batalla”. En Cardoso, J. (comp.) *Primer congreso Latinoamericano “Malvinas, una Causa de la Patria Grande”*. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús, 198-214.
- Cardoso, Oscar, Kirschbaum, Ricardo y Van der Kooy, Eduardo (2012). *Malvinas. La trama secreta*. Buenos Aires: Sudamericana.
- del Carril, Bonifacio (1982). *La cuestión Malvinas*. Buenos Aires: Hyspamerica.
- Chao, Daniel (2021). *¿Qué hacer con los héroes? Los veteranos de Malvinas como problema de Estado*. Buenos Aires: SB Editorial.
- Costa, Eduardo José (1988). *Guerra bajo la cruz del sur. La otra cara de la moneda*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Costa Méndez, Nicanor (1993). *Malvinas. Esta es la historia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Crosby, Ronald (1981). *El reto de las Malvinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Cruz Castiñeiras, Juan (2018). *Operación Olvido. La Post Guerra de Malvinas*. Buenos Aires: edición de autor.
- De Amézola, Gonzalo (2005). “Posibilidades y limitaciones de la enseñanza de la historia reciente en los manuales escolares. El caso de la Guerra de Malvinas”. *Actas de las IV Jornadas de Sociología de la UNLP. La Argentina de la crisis: Desigualdad social, movimientos sociales, política e instituciones*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1-20. Disponible en línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6752/ev.6752.pdf
- De Amézola, Gonzalo, Dicroce, Carlos y Garriga, María Cristina (2007). “Cuentos de guerra. El conflicto de Malvinas en la Escuela”. *Clio & Asociados. La historia enseñada*. 1 (11), 69-88.
- Destéfani, Laurio Hedelvio (1982). *Malvinas, Georgias y Sandwich del Sur, ante el conflicto con Gran Bretaña*. Buenos Aires: Edipress.
- Destéfani, Laurio Hedelvio (s/a). *Las Malvinas en la época hispana (1600-1811)*. Buenos Aires: Corregidor.

Eddy, Paul, Linklater, Magnus y Gillman, Peter (1988). *Una cara de la moneda. La guerra de las Malvinas según la versión completa del The Sunday Times Insight Team de Londres*. Buenos Aires: Hyspamérica.

Erlich, Uriel (2015). *Malvinas, soberanía y vida cotidiana*. Villa María: EduVIM.

Escudero, Lucrecia (1997). *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Barcelona: Gedisa.

Esteban, Edgardo y Romero Gorri, Gustavo (1993). *Iluminados por el fuego. Confesiones de un soldado que combatió en Malvinas*, Buenos Aires: Sudamericana.

Esteban, Edgardo y Romero Gorri, Gustavo (2005). *Malvinas. Diario del regreso. Iluminados por el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana.

Feinman, Jose Pablo (2002). “La guerra y la gloria”. Suplemento *Radar*, 31 de marzo.

Ferrari, Germán (2013). *1983. El año de la democracia*. Buenos Aires: Planeta.

Forti, Dardo (2014). *Hasta el último día. Logística: la “otra guerra” de Malvinas*. Buenos Aires: Atlántida.

Freedman, Lawrence (2005). *The Official History of the Falklands Campaign: War and diplomacy. Volume II: War and Diplomacy*. Londres y Nueva York: Psychology Press

Freedman, Lawrence y Gamba-Stonehouse, Virginia (1992). *Señales de guerra. El conflicto de las Islas Malvinas de 1982*. Buenos Aires: Vergara.

Gallardo, Agustín (2012). *Vidas Marcadas. Nuevas crónicas sobre Malvinas*. Buenos Aires: Atlántida.

Gamarnik, Cora, Guembe, María Laura, Agostini, Vanina y Flores, María Celina (2019). “El regreso de los soldados de Malvinas: la historia de un ocultamiento”. *Nuevos Mundos Nuevos*. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/76901?lang=pt>

Gamba, Virginia (1984). *El peón de la Reina*, Buenos Aires: Sudamericana,

Gamba, Virginia (2016). “Las negociaciones bilaterales y el rol del grupo de presión de las Islas Malvinas”. En Lanús, Juan Archibaldo (coord.) *Repensando Malvinas. Una Causa Nacional*. Buenos Aires: El Ateneo, 87-106.

Gamerro, Carlos (2012), “El eterno retorno”. *Radar de Página 12*, 10 de junio. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4695-2012-06-10.html>

García Márquez, Gabriel (2008). *Notas de prensa II. Obra periodística (1961-1984)*. Buenos Aires: Sudamericana.

Goebbel, Julius (h) (1950). *La pugna por las Malvinas. Un estudio de la historia legal y diplomática*. Buenos Aires: Ministerio de la Marina, Servicio de Informaciones Navales.

Groussac, Paul (1936). *Las Islas Malvinas*. Buenos Aires: Comisión Protectora de Bibliotecas Populares.

Guber, Rosana (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Guber, Rosana (2004). *De chicos a veteranos. Memorias argentinas de la guerra de Malvinas*.

Buenos Aires: Antropofagia.

Guber, Rosana (2016). *Experiencia de Halcón. Ni héroes ni kamikazes, pilotos de AB4*. Buenos Aires: Sudamericana.

Guber, Rosana (2018). “Una guerra implausible. Las ciencias sociales, las humanidades y el lado moralmente probo en los estudios de Malvinas”. Gandara, Florencia y Lorenz, Federico (comps.) *La guerra y posguerra de Malvinas. Aproximaciones a un campo en construcción*. Buenos Aires. Disponible en línea.

Hastings, Max y Jenkins, Simon (1997). *The Battle for the Falklands*. Londres: Pan Books.

Hernández, J. (1952). *Las islas Malvinas*. Buenos Aires: Joaquín Gil Editor.

Herrscher, Roberto (2007). *Los viajes del Penélope*. Buenos Aires: Tusquets.

Horowicz, Alejandro (2012). *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*. Buenos Aires: Edhasa.

Irazusta, Julio e Irazusta, Rodolfo (1934). *La Argentina y el imperialismo británico*. Buenos Aires: Cóndor.

Jiménez, Juan Francisco, Alioto, Sebastián y Villar, Daniel (2018). *Malvinas. Hombres, ganados y tecnología rural criolla (siglos XVIII y XIX)*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

Jofre, Oscar y Aguiar, Félix (1990). *Malvinas. La defensa de Puerto Argentino*. Buenos Aires: Círculo Militar.

Kasanzew, Nicolás (2019). *Malvinas. A sangre y fuego*. Buenos Aires: Argentinidad.

Keegan, John (2000). *The face of Battle*. Londres: Pimlico.

Kon, Daniel (1982). *Los chicos de la guerra. Hablan los soldados que estuvieron en Malvinas*. Buenos Aires: Galerna.

LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Larraquy, Marcelo (2020). *La guerra invisible. El último secreto de Malvinas*. Buenos Aires: Sudamericana.

López, Ernesto (2007). “Malvinas y las relaciones civiles-militares en Argentina”. *Cuadernos Argentina Reciente*, N° 4, 118-123.

Lorenz, Federico (2007). “La necesidad de Malvinas”. *Puentes. Revista de la Comisión provincial de la memoria* N°20, abril.

Lorenz, Federico (2009). *Malvinas. Una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lorenz, Federico (2011). *La guerra de Malvinas y el después*. La Plata: Comisión Provincial por la memoria, 7 septiembre.

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

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

Lorenz, Federico (2021). “Apuntes para una agenda de investigaciones para Malvinas y el

Atlántico Sur”, inédito facilitado por el autor.

Mantello, Paulo (2007). *Malvinas, mi historia*. Comodoro Rivadavia: Vela al viento.

Migone, Mario Luis (1996). *33 Años de vida Malvinera*. Buenos Aires: Instituto de Publicaciones Navales.

Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (2015). *La Cuestión Malvinas. A 50 años de la Resolución 2065 (XX) de las Naciones Unidas*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

Mistretta, Felipe (2020). “Crónica y la construcción de la imagen del enemigo a través de la figura de Margaret Thatcher durante la Guerra de Malvinas”. En Tato, M. I. y Dalla Fontana, L. E. (dirs.) *La cuestión Malvinas en la Argentina del siglo XX. Una historia social y cultural*. Rosario: Prohistoria, 121-140.

Montarcé Lastra, Antonio (1946). *Redención de la soberanía. Las Malvinas y el diario de doña María Saez de Vernet*. Buenos Aires: Padilla y Contreras.

Morales, Matías Joaquín (2012). *Malvinas. La guerra de los neutrales*. Buenos Aires: Continente.

Moreno, Juan Carlos (1950). *Nuestras Malvinas. La Antártida*. Buenos Aires: El Ateneo.

Moreno, Juan Carlos (1973). *La recuperación de las Malvinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Morgan, David (2020). *Cielos hostiles. El conflicto de Malvinas a través de los ojos de un piloto de Sea Harrier*. Buenos Aires: El Cazador.

Niebieskikwiat, Natasha (2012). *Lágrimas de hielo. Torturas y violaciones a los derechos humanos en la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Norma.

Niebieskikwiat, Natasha (2014). *Kelpers: ni ingleses ni argentinos. Cómo es la nación que crece frente a nuestras costas*. Buenos Aires: Norma.

Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2007). *La dictadura militar 1976-1983: del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.

Muñoz Azpiri, J. L. (1966). *Historia completa de las Islas Malvinas*, 3 vols. Buenos Aires: Oriente.

Observatorio Malvinas (2013). *Malvinas en la historia. Una perspectiva suramericana*. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús.

Palacios, A. (1958). *Las Malvinas Argentinas. Archipiélago argentino*. Buenos Aires: Claridad.

Palermo, Vicente (2007). *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.

Panero, Alicia (2015). *Mujeres invisibles. Remoto Atlántico Sur, 1982*. S/d: Bubok.

Panizo, Laura Marina (2015a). “Muerte y violencia en la última dictadura militar en Argentina (1976-1982): el caso de los desaparecidos y los caídos en la Guerra de Malvinas”. En Bondar, C. I. y Kraustofl, E. M. (comps) *Lecturas antroposemióticas sobre la muerte y el morir desde Latinoamérica*. Posadas: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, 163-

213.

Panizo, Laura Marina (2015b). “Los héroes santos: muerte y sacralización en el caso de los caídos en la guerra de Malvinas”. *Revista digital de la Escuela de Historia*, 7 (13), 11-32.

Panizo, Laura Marina (2016). “Cuerpos muertos, violencia y sacrificio: diferentes sentidos en el marco de la Guerra de Malvinas”. *Amerika [En línea]*, N° 15. Disponible en: <https://journals.openedition.org/amerika/7698>

Panizo, Laura Marina (2019). “Del sacrificio impuesto al sacrificio voluntario. Una contribución para el análisis de la violencia y la muerte en la Guerra de Malvinas”. En Garriga Zucal, Jerónimo y Panizo, Laura Marina (comps.) *Sufrir, matar y morir. Contribuciones a la socio-antropología de las violencias y la muerte*. Buenos Aires: TeseoPress, s/p.

Panizo, Laura Marina (2021). “Inhabiting Death in the Presence of the Body: Challenges of Exhumation in the Case of the Malvinas War”. *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 40, N° 1, 40–53.

Pastorino, Ana (2013). *Malvinas. El derecho de libre determinación de los pueblos y la población de las islas*. Buenos Aires: Eudeba.

Picco, Ernesto (2020). *Soñar con las islas. Una crónica de Malvinas más allá de la guerra*. Rosario: Prohistoria.

Reynoso, Alicia (2018). *Crónicas de un olvido. Mujeres enfermeras en la Guerra de Malvinas*. Córdoba: Tinta Libre.

Rice, Desmond y Gavshon, Arthur (1984). *The Sinking of the Belgrano*. Londres: Secker & Warburg.

Robledo, Julián (2017). *Felices Pascuas. Breve historia de los carapintadas*. Buenos Aires: Planeta.

Rodríguez, Andrea Belén (2020). *Batallas contra los silencios. La posguerra de los ex combatientes del Apostadero Naval Malvinas (1982-2013)*. General Sarmiento: Ediciones UNGS.

Romero, Luis Alberto (2003). *Breve historia contemporánea argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Romero, Luis Alberto (2004). *La Argentina en la escuela*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rouquié, Alain (1983a). *Poder militar y sociedad política en la Argentina. I – hasta 1943*. Buenos Aires: Emecé.

Rouquié, Alain (1983b). *Poder militar y sociedad política en la Argentina. II – 1943-1973*. Buenos Aires: Emecé.

Rozitchner, León (2015). *Las Malvinas: de la guerra “sucias” a la guerra “limpia”*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Ruiz Moreno, Isidoro (1988). *Comandos en acción. El ejército en Malvinas*. Buenos Aires: Emecé.

Santos La Rosa, Mariano (2009). “La causalidad histórica en los manuales escolares”. *XII Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia*. Bariloche: Universidad Nacional del

Comahue, 1-19.

Santos La Rosa, Mariano (2019). “Malvinas. La construcción histórica de una causa nacional en el ámbito escolar (1870-1945)”. *Clio & Asociados. La historia enseñada*, 28, 20-32.

Sarlo, Beatriz (2019). “Apéndice. El discurso autoritario y la dictadura argentina”. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 346-355.

Schönfeld, Manfred (1984). *La guerra austral*. Buenos Aires: Desafío.

Solari Yrigoyen, H. (1998). *Malvinas. Lo que no cuentan los ingleses (1833-1982)*. Buenos Aires: El Ateneo.

Soriano, Osvaldo (1983). “Desde París, Alain Rouquié”. *Humor Registrado*, n°101, marzo, 44-50.

Speranza, Graciela y Cittadini, Fernando (2005). *Partes de Guerra. Malvinas 1982*. Buenos Aires: Edhasa.

Traba, Juan (1983). *Las Malvinas. Pasado, presente, porvenir*. Rosario: edición del autor.

Terragno, Rodolfo (2002). *Falklands / Malvinas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Túrolo, Carlos (h) (1983). *Malvinas. Testimonio de su gobernador*. Buenos Aires: Sudamericana.

Veigas, Gustavo (2011). “El héroe que resultó represor”. *Página 12*, 10 de julio. Disponible en línea: www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-171908-2011-07-10.html

Vernet, Marcelo Luis (2020). *Malvinas, mi casa. Vísperas, Diario de María Sáez de Vernet y Apostillas*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas.

Wainfeld, Mario (2012). “Contarlo desde marzo”. *Página / 12*, 1 de abril. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-190883-2012-04-01.html>

Woodward, Sandy (1992). *One Hundred Days: Memoirs of the Falklands Battle Group Commander*. Londres: Harper Collins.

Yofre, José Bautista (2011). *1982. Los documentos secretos de la guerra de Malvinas / Falklands y el derrumbe del proceso*. Buenos Aires: Sudamericana.

IV. Teoría y metodología

Abuín González, Ángel (1997). *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (2006). *Homo Sacer. El poder soberano y la vida nuda*. Valencia: Pre-Textos.

Alonso de Santos, José Luís (2007). *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Madrid: Castalia.

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la*

circulación del nacionalismo. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Araque Osorio, Carlos (2018). "Preparación para la escena, epistemología y pedagogía teatral". En *Investigación, pedagogía teatral y práctica docente. Acciones y reflexiones sobre la formación escénica* (junto con Carlos Manuel Vázquez Lomelí e Isabel Cristina Flores Hernández). México DF: Mextli, 50-128.

Arfuch, Leonor (2002). "Representación". En Carlos Altamirano (dir.) *Términos críticos de Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós, 206-209.

Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: NuevaVisión.

Badiou, Alain (2004). *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. México DF: Herder.

Badiou, Alain (2015). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

Benjamin, Walter (2009). "Sobre el concepto de historia". En *Estética y Política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 129-152.

Bevernage, Berber (2014). *Historia, memoria y violencia estatal*. Buenos Aires: Prometeo.

Bloch, Marc (2001). *Apología para la Historia o el oficio del historiador*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica.

Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Carlson, Marvin (2001). *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Michigan: University of Michigan Press.

Carr, Edward (1984). *¿Qué es la historia?* Barcelona: Planeta-Agostini.

Catanzaro, Gisela (2011). *La nación entre naturaleza e historia. Sobre los modos de la crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Cattaruzza, Alejandro (2012). "Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria". *Storiografía*, N°16, 71-91.

Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*. Barcelona: Gedisa.

Chartier, Roger (1996). "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen". *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial, 73-99.

Chartier, Roger (2005). *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México DF: Universidad Iberoamericana Departamento de Historia.

Chartier, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.

Chartier, Roger (2012), "El sentido de la representación", conferencia.

Chevrel, Yves (1982). *Le naturalisme*. Paris: PUF.

- Clausewitz, Karl von (1948). *De la guerra*. Lima: Hora del Hombre.
- Collingwood, Robin George (1968). *Idea de la historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Danan, Joseph (2012). *Qué es la dramaturgia*. México DF: Paso de Gato.
- De Marinis, Marco (1998). *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- De Marini, Marco (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, Fernando (1989). *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, Fernando (2014). *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. México DF: Paso de Gato.
- Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA Escénicas.
- Diéguez, Ileana (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. México: Paso de Gato.
- Doat, Jan (1961). *Teatro y Público*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Dubatti, Jorge (2008). Teórico X para la Cátedra Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, FFyL, UBA, Unidad Poéticas de Modernización, formas del realismo en el siglo XX. Disponible en el blog de cátedra historiadeltatrouniversa.blogspot.com.ar
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, Jorge (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2012b). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2012c). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Dubatti, Jorge (2013). “O teatro de Bertolt Brecht na Argentina: observações sobre o Teatro Comparado”, en João Pedro Alcantara Gil, Marta Isaacsson, et al. (eds.), *O Espectador Criativo: Colisão e Diálogo*, Porto Alegre, AGE Editora, Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013, pp. 104-113. En portugués. [Volumen que recoge las conferencias dictadas en el 14° Simposio da International Brecht Society.]
- Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del Teatro III*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2017). “Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales”. En Dubatti, Jorge (coord.) *Poéticas de Liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 13-36.

Dubatti, Jorge (2019). “Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral: el espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización”. En Dubatti, Jorge (coord. y ed.) *Poéticas de Liminalidad en el teatro II*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 21-37.

Dubatti, Jorge (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.

Dubatti, Jorge (2020b). “¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?”. *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), Madrid, IIº Época, N° 44 (enero-junio), pp. 31-66. Disponible: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT>

Dubatti, Jorge (2021). “Poética Genética: propuesta de un modelo teórico-metodológico para el análisis de procesos de creación escénica”. En Ariza Gómez, D. E. y Zuluaga, L. F. (comps.) *El hombre flor. Investigación-creación en torno a Áyax de Sófocles en clave de masculinidades*, Manizales: Universidad de Caldas / Sílabas, 39-47.

Eco, Umberto (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Eco, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen.

Eco, Umberto (1993). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Milan: Bompiani.

Fortier, Mark (2002). *Theory / Theatre. An introduction*. Londres: Routledge.

Gallina, Andrés (2014). *Dramaturgia y exilio*, México DF: Paso de Gato.

Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Grésillon, Almuth (1994). *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: Presses Universitaires de France.

Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Godio, Julio (2006). “La dimensión política de la anomalía. Pasado y presente”. *La anomalía argentina. De la tierra prometida a los laberintos de la frustración*. Buenos Aires: Miño & Dávila, 47-182.

Guattari, Félix, y Rolnik, Suely (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

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

Halbwachs, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Antropos.

Hall, Stuart (1997). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.

Halperín, Marcelo (2018). *El imaginario y la simbología en los sistemas de dominación*. Buenos Aires: Ciccus.

- Hamon, Philippe (1973). "Un discours constraint". *Poétique*, 16, 411-445.
- Harshaw, Benjamin (1984). "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework". *Poetics Today*, 5, 2, 227-251.
- Hessen, Johan (1951). *Teoría del conocimiento*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Iser, Wolfgang (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Jakobson, Roman (1975). "El realismo artístico". En Piglia, Ricardo (comp.) *Polémica sobre el realismo*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 157-176.
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2018). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kartun, Mauricio (2016). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.
- Lois, Élide (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Mancuso, Hugo (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
- Mancuso, Hugo (2006). "La anomalía sociocultural argentina. Ascenso y decadencia de la Argentina cosmopolita". *La anomalía argentina. De la tierra prometida a los laberintos de la frustración*. Buenos Aires: Miño & Dávila, 183-246.
- Mancuso, Hugo (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Mancuso, Hugo (2011). "Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra", en F. Mallimaci y H. Cuchetti (comps.) *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*, Buenos Aires: Gorla, 63-84.
- Mancuso, Hugo (2012). "La via regia de la restauración nacionalista: nuevo proyecto pedagógico y refundación nacional". *Adversus. Revista de Semiótica*, IX, 22, junio, 14-29.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- Mesnard, Philippe (2011). *Testimonio en resistencia*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Nora, Pierre (2008). *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce.
- Oliveras, Elena (2004). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.
- Oliveras, Elena (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.

- Pagés Larraya, Antonio (1978). "Literatura argentina y conciencia territorial". En Randle, Patricio (coord.) *La conciencia territorial*. Buenos Aires: OIKOS, 109-126.
- Palti, Elias (2006). *La Nación como problema. Los historiadores y la "cuestión nacional"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (1998b). "Modernidad y Posmodernidad en el teatro Argentino Actual". *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna, 147-167.
- Pellettieri, Osvaldo, dir. (2001). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires V. El teatro actual 1976-1998*, Buenos Aires, Galerna / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Ribagorda Lobera, Miguel (2017). *El espectador – intérprete. Aproximación neurocientífica a la comunicación y la recepción teatral*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Ricoeur, Paul (1983-1985). *Temps et récit*. París: Suil, vol. III.
- Ricoeur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- Ricoeur, Paul (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rozik, Eli (2008). *Metaphoric thinking. A study of nonverbal metaphor in the arts and it's archaic roots*. Tel Aviv: Tel Aviv University.
- Rozik, Eli (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue. Traducción de Ricardo Dubatti y Nora Lía Sormani.
- Sarlo, Beatriz (2007a). "Política, ideología y figuración literaria". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 327-355.
- Schmucler, Héctor (2019). *La memoria, entre la política y la ética. Textos reunidos de Héctor Schmucler (1979-2015)*. Buenos Aires: CLACSO.
- Spang, Kurt (1998). "Apuntes para la definición y el comentario del Drama Histórico". *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, 11-50.
- Szondi, Peter (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Trastoy, Beatriz (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Traverso, Enzo (2007). "Historia y memoria. Notas sobre un debate". En Franco, Marina y

Levín, Florencia (comps.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 67-97.

Todorov, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Trouillot, Michel-Rolph (2017). *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la Historia*, Granada: Comares.

Ubersfeld, Anne (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Ubersfeld, Anne (1998). *La escuela del espectador*, Madrid, Ediciones de la ADE.

Ubersfeld, Anne (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.

Ubersfeld, Anne (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

Verbitsky, Horacio (2002). *Malvinas. La última batalla de la Tercera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Sudamericana.

Vezzetti, Hugo (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Vezzetti, Hugo (2015). "Memoria e imaginación histórica: usos de la figura del genocidio". *Alter / nativas*, 5, 0, 1-13

Villanueva, Darío (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Villegas, Juan (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.

Wunenberger, Jean-Jacques (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

V. Bibliografía general

Adorno, Theodor (1983). *Teoría Estética*. Buenos Aires: Hyspamérica.

Adorno, Theodor (2003). *Notas sobre literatura. Obra completa, tomo 11*. Madrid: Akal.

Alabarces, Pablo (2008). *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.

Allouch, Jean (2006). *Erótica del duelo. En tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

Arfuch, Leonor (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Argüello Pitt, Cipriano (2006). *Nuevas tendencias escénicas: teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.

Argüello Pitt, Cipriano (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. Córdoba: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Barrenechea, Ana María (1978). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)". *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas:

Monte Ávila, 87-103.

Barthes, Roland (2017). “El efecto de realidad”. *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*. México DF: Ediciones de Godot, 229-238.

Bataille, George (1997). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.

Baudrillard, Jean (1993). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.

Bennett, Tony (1995). *The Birth of the Museum. History, theory, politics*. New York: Routledge.

Berkoff, Steven (1986). *Sink the Belgrano!* Londres: Routledge.

Bernstein, Michael (2000). “Unspeakable no more: Nazi Genocide and it’s Self-Appointed Witnesses by Adoption”. *Times Literary Supplement*, 3 de marzo.

Billig, Michael (1995). *Banal Nationalism*. Londres: Sage.

Bovo, Ana María (2002). *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.

Brecht, Bertolt (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.

Brecht, Bertolt (1999). *80 poemas y canciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Brecht, Bertolt (2015). *Teatro completo*. Madrid: Cátedra. Edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz.

Burke, Edmund (1997). *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.

Calveiro, Pilar (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Calveiro, Pilar (2019). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Carsten, Jane (2007). “Introduction: Ghosts of Memory”. *Ghosts of Memory. Essays on Remembrance and Relatedness*. Australia: Blackwell, 1-35.

Casas, Ana (2012). “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. En Casas, Ana (comp.) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libro, 9-43.

Castillo, Abelardo (1978). “Editorial”. *El Ornitorrinco*, n°4, 5.

Castillo, Abelardo (1998). *El oficio de mentir. Conversaciones con María Fasce*. Buenos Aires: Emecé.

Castillo, Abelardo (2014). *Diarios. 1954-1991*. Buenos Aires: Alfaguara.

Cheng, François (2016). *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela.

Ciccone, Carlos Sebastián (2016). “Malvinas en México 86. Una lectura en clave política del discurso del diario Crónica”. *Cuadernos de H Ideas* [En línea], vol. 10, N° 10, diciembre.

Consultado el 25/08/2021. Disponible en línea:
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/3599>

Cociffi, Gaby (2017). “La sangrienta historia de los gurkas en la guerra, ¿mito o realidad?”. *Infobae*, 28 de marzo. Disponible en: <https://www.infobae.com/sociedad/2017/03/27/la-sangrienta-historia-de-los-gurkas-en-la-guerra-mito-o-realidad/>

Copland, Aaron (2013). *Cómo escuchar la música*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Corbin, Alain (2016). *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*. Barcelona: Acantilado.

Cosse, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta: una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cubeiro, Ana (2015). “El juego escénico en el teatro de Paco Giménez: objetos y sujetos en tensión”. *Avances*, N°24, Universidad Nacional de Córdoba, 109-121.

Cubeiro, Ana (2019). “Metáforas, resistencias y contagios: análisis de los objetos escénicos en el espectáculo Peligran los vasos de Paco Giménez”. *telondefondo*, N°30, julio-diciembre, 18-37. Disponible en línea:
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/7243/6497>

Del Estal, Eduardo (2009). *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.

Del Estal, Eduardo (2021). *Gramática de lo Innombrable. Lo Indecible y lo Innombrable*. Buenos Aires: Atuel (en prensa).

Diago, Nel y Monleón, José (2007). (eds.), *Teatro, memoria e historia (Acción Teatral de la Valldigna VII)*. Valencia: Universitar de Valencia.

Doana, Victoria (2016). “Algunas consideraciones en torno a los estudios sobre memoria en Latinoamérica”. *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología*, vol. 25. n° 4, octubre-diciembre, 129-142.

Dornheim, Nicolás Jorge, 1985. “En busca de una forma (casi) perdida. Teoría y textualidad de la literatura epistolar”. *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo), 18, 101-114.

Dobrovsky, Serge (2012). “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”. En Casas, Ana (comp.) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libro, 45-64.

Even-Zohar, Itamar (1994). “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”. *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Santiago de Compostela: Ed. Darío Villanueva / Universidad de Santiago de Compostela, 357-377.

Eidelman, Jacqueline. y Roustan, Mélanie (2013). “Introducción. Estudios de públicos: investigación básica, elección de políticas y apuestas operativas”. En Eidelman, Jacqueline Eidelman, Roustan, Mélanie y Goldstein, Bernadette (comps.) *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. Buenos Aires: Ariel, 21-46.

Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Adaba.

- Fobbio, Laura (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba: Comunicarte.
- Freud, Sigmund (1999). *La interpretación de los sueños I*. Madrid: Alianza.
- Frye, Northrop (1996). *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*. Barcelona: Muchnik.
- Fukelman, María (2019). (comp.) *Teatro aplicado. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Gac-Artigas, Priscila (2017). “De la autoficción a la ficción colectiva: ‘Y todos éramos actores: un siglo de luz y sombra’, de Gustavo Gac-Artigas”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, N°14, 51-72. Disponible en línea: <http://impossibilia.org/index.php/impossibilia/issue/view/14>
- Gambaro, Griselda (2014). *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.
- García Barrientos, José Luis (2009). “Acotación y didascalias: un deslinde para la dramaturgia actual en español”. En *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1125-1139.
- Gassner, John (1967). *Teatro moderno*. México DF: Editorial Letras S.A.
- Giella, Miguel Ángel (1991). *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Girard, René (2002). *La voix méconnue du réel*. Paris: Grasset.
- Grossberg, Lawrence (1992). “Power and Daily Life”. En *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. Nueva York: Routledge, 89-112.
- Halac, Gabriela (2006). “Teatro independiente en Córdoba. Identidad y memoria”. *Cuadernos del Picadero*, N°11, diciembre. Disponible en línea: <https://www.yumpu.com/es/document/read/49778986/cuadernos-de-picadero-instituto-nacional-del-teatro>
- Jacobi, Daniel y Denise, Fabrice (2013). “La concurrencia al patrimonio antiguo en Arlés: públicos, visitantes de monumentos y visitantes de museos”. En Eidelman, Jacqueline, Roustan, Mélanie y Goldstein, Bernadette (comps.) *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. Buenos Aires: Ariel, 129-141.
- Lascault, Gilbert (1990). “Anamorfosis”. En Souriau, Etienne (dir.) *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 92.
- Lavocat, Françoise (2012). “Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation”. *Vox Poética*, abril, 1-29.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. México DF: Paso de Gato.
- Lescot, David (2001). *Dramaturgies de la Guerre (penser le théâtre)*. París: Circé.
- Levi, Primo (2000). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Aleph.
- Levi, Primo (2015). *Así fue Auschwitz: testimonios 1945-1986*. Barcelona: Península.

- Lipari, Lisabeth (2013). "Listening Others". En Carlyle, A. y Lane, Cathy (eds.) *On Listening*. Cornwall: Uniformbooks, 156-159.
- Manduca, Ramiro (2016). "Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia". *Revista de historia*, n° 17, 247-272.
- Manzone, Verónica (2019). "Escrituras escénicas y prácticas colaborativas como devenir político del acontecimiento teatral". *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA*, N°13, 11-18. Disponible en línea: <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/issue/archive>
- Marchán Fiz, Simón (1994). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Akal.
- Martínez Estrada, Ezequiel (2017). *La cabeza de Goliath*. Buenos Aires: InterZona.
- Massey, David (2005). "The Elusiveness of Place", "Throwntogetherness: The Politics of the Event of Place" y "There are no Rules of Space and Place". En *For Space*. Londres: Sage Publications, 130-148, 149-162 y 163-176.
- Miller, Arthur (2015). "Todos eran mis hijos". *Teatro Reunido*. Buenos Aires: Tusquets, 9-85.
- Ministerio de Defensa, Presidencia de La Nación (2014). *Listas negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas*, facsimilar. Buenos Aires.
- Negrin, M. (2013). "Traidores de textos: Volver a leer con los oídos". *El Toldo de Astier*, 4 (7), 26-34. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5800/pr.5800.pdf
- Negrón, María (2011). "Museos". *Pequeño Mundo Ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra, 137-138.
- Nietzsche, Friedrich (1994). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Nino, Carlos S (1997). *Juicio al mal absoluto. Los fundamentos y la historia del juicio a las juntas del Proceso*. Buenos Aires: Emecé.
- Norton, Nelle (1985). *The Journey Is Home*. Boston: Beacon Press.
- Ogás Puga, Gisela y Ogás Puga, Grisby (2017). "Metateatralidad: hacia una praxis intraliminal". En Dubatti, Jorge (coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 139-152.
- Ozick, Cynthia (2016). "Metáfora y memoria". En *Metáfora y memoria. Ensayos reunidos*. Buenos Aires: Mardulce, 57-84.
- Pellarolo, Silvia (1997). *Sainete criollo. Democracia / Representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pérez Artaso, Ariana (2017). "La toma del espacio para generar obra. Sobre la especificidad del acontecimiento teatral en experiencias Site Specifics participativas". En Dubatti, Jorge (coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 153-167.
- Perinelli, Roberto (2016). "Teatro Abierto 82, una crónica". En AAVV., *Teatro Abierto 1982*. Buenos Aires: Argentores, 7-10.

- Picotti C., Dina V. (1998). *La presencia africana en nuestra identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Pisanti, Valentina (1998). *L'irritante questione delle camere de gas. Lógica del negacionismo*. Milán: Bompini.
- Pollock, Sheldon (2010). "Comparison Without Hegemony". En Joas, Hans y Klein, Barbro (eds.) *The Benefit of Broad Horizons. Intellectual and Institutional Preconditions for a Global Social Science. Festschrift for Björn Wittrock on the Occasion of his 65th Birthday*. Leiden: Brill, 185-202.
- Pujol, Sergio (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación 1976-1983*. Buenos Aires: Emecé/Planeta.
- Robin, Régine (2002). "La autoficción: el sujeto siempre en falta". En Arfuch, Leonor (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometo, 43-56.
- Robin, Régine (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Rock, David (1993). *La Argentina autoritaria. Los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública*. Buenos Aires: Ariel.
- Said, Edward (1996). "El desafío de la ortodoxia y la autoridad". *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 467-500.
- Schávelzon, Daniel (2003). *Buenos Aires Negra. Arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires: Emecé.
- Sennett, Richard (2012). *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama.
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Spivak, Gayatri (2009). "Nationalism and the Imagination". *Lectora*, N°15, 75-98.
- Spregelburd, Rafael (2001). "Apéndice I - Procedimientos". *Fractal*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 111-125.
- Spregelburd, Rafael (2011). "Las tragedias optimistas". *Otra Parte*, N° 25. Disponible en línea: <https://www.revistaotraparteimpresa.tk/n%C2%BA-25-verano-2011-2012/las-tragedias-optimistas>
- Stiegler, Bernd (2012) *La quietud en movimiento. Una breve historia cultural de los viajes en y alrededor del cuarto*. Buenos Aires: Paidós.
- Svanascini, Oscar (1976). *Tres maestros del haiku*. Buenos Aires: Torres Aguero Editor.
- Tossi, Mauricio (2013). "Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral". En Casas, Ana (ed.) *El autor a escena. Intermedialidad y ficción*. Madrid: Iberoamericana, 59-79.
- Tossi, Mauricio (2015). "Coordenadas dramáticas (o el esbozo de un estudio preliminar)". *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Editorial UNRN, 9-46.
- Tossi, Mauricio (2021). *Poéticas de la otredad en la dramaturgia argentina: un estudio comparado de las regiones Patagonia y Noroeste (1983-2008)*. Tesis doctoral defendida en la

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Tison, Stéphane (2001). “Le traumatisme de la Grande Guerre”. En Ferenczi, Thomas (dir.) *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?* París: Complexe.

Vouillat, C. (2000). “La Cochera cumple quince años”. *Artes Escénicas*, N°16, 4.

Weil, Simone (1961). “La Ilíada o un poema de la fuerza”. *La fuente griega*. Buenos Aires: Sudamericana, 49-66.

Westphal, Bertrand (2004). “La guerre au théâtre: stratégie et dramaturgie”. *Revista de las Literaturas Modernas. Los espacios de la Literatura*, 34, 9-22.

Wickham, Philip (2005). “Dramaturgies de la guerre”. *Jeu*, 117 (4), 93-116.

Witte, Ann (1996). *Guiding the plot. Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990*. Nueva York: Peter Lang.

White, Hayden (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Buenos Aires: Prometeo.

White, Hayden (2010), *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.

Woolf, Virginia (2020). *Tres guineas*. Buenos Aires: Godot.

VI. Fuentes

1) Instituciones y archivos consultados

Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina)

Biblioteca Teatral Alberto Mediza (La Plata)

Biblioteca Utopía (Centro Cultural de la Cooperación)

Muro de la Memoria Malvinera, archivo desarrollado por el Observatorio Malvinas desde 2013 hasta el presente.

2) Archivos personales consultados

Andrés Fernández Cabral

3) Archivos digitales citados

<http://eldecirdeltataherrera.blogspot.com.ar>

<http://vocesenescenablogspot.com>

Hemeroteca diario *El País*

<http://losquenofuimos.blogspot.com/>

4) Entrevistas realizadas por el autor

Carlos Horacio Herrera (2017)

Oswaldo Buzzo (2017)

Néstor Zapata (2017)

Vicente Zito Lema (2018)

Javier Daulte (2018)

Andrés Fernández Cabral (2019)

Mónica Greco (2020)

Silvya Iparraguirre (2020)

Rubén Hernández (2021)

Horacio del Prado (2021)

Rafael Monti (2021)

Diego Ferrando (2021)

Paco Giménez (2021)

5) Documentos

Carta “Malvinas: por una visión alternativa”. Citada en <https://www.lanacion.com.ar/1450787-una-vision-alternativa-sobre-la-causa-de-malvinas>

Jornada Homenaje a Julio Cardoso, registro en video.
