

Como citar:

Dubatti, R. (2017). Teatro de la guerra: aportes al corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 11, 121-143

TEATRO DE LA GUERRA: APORTES AL CORPUS DE REPRESENTACIONES DE LA GUERRA DE MALVINAS EN TEXTOS DRAMÁTICOS Y ESPECTÁCULOS*

THEATER OF THE WAR: CONTRIBUTIONS TO THE CORPUS OF REPRESENTATIONS OF MALVINAS WAR IN DRAMATIC TEXTS AND SHOWS

Ricardo Dubatti**

** *Licenciado en Artes (orientación Combinadas). CONICET / Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo. Buenos Aires, Argentina. E-mail: ricardo.dubatti@gmail.com*

RESUMEN

El autor del artículo, dentro de su investigación sobre las representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino, realiza un relevamiento de textos dramáticos y espectáculos en los que, de diferentes formas, desde 1982 hasta el presente, se hace referencia a los acontecimientos bélicos y sus consecuencias políticas, sociales y culturales. Acontecida hace más de 36 años, la Guerra de Malvinas aún constituye una presencia sensible en la sociedad argentina contemporánea. A través del estudio de las representaciones, el teatro se constituye como vehículo de la memoria y construye metáforas epistemológicas que permiten hablar de lo decible y lo no decible. A través del relevamiento y análisis del corpus "Guerra de Malvinas en el teatro argentino", el autor propone construir una historia de cómo el teatro ha formulado una interpretación específica de la historia reciente.

PALABRAS CLAVE

Historia, memoria, metáfora, poética, postdictadura, teatrología.

ABSTRACT

The author of the article, within our research on the representations of the Falklands War in the Argentine theatre, conducts a survey of dramatic texts and shows in which, in different ways, from 1982 to the present, reference is made to the events of war and their political, social and cultural consequences. More than 36 years ago, the Falklands War is still a sensitive presence in contemporary Argentine society. Through the study of representations, the theatre is constituted as a vehicle of memory and constructs epistemological metaphors that allow us to talk about what is decidable and what is not decidable. Through the survey and analysis of the corpus "Guerra de Malvinas in the Argentine theatre" we propose to build a story of how the theatre has formulated a specific interpretation of recent history.

KEY WORDS

History, memory, metaphor, poethics, postdictatorship, teatrology.

* Recibido: 12 de octubre de 2017 - Aprobado: 30 de noviembre de 2017.

En el marco de nuestra investigación sobre las representaciones de la Guerra de Malvinas¹ en el teatro argentino², venimos realizando un relevamiento de textos dramáticos y espectáculos en los que, de diferentes formas, desde 1982 hasta el presente, se hace referencia a los acontecimientos bélicos y sus consecuencias políticas, sociales y culturales. Publicamos una primera contribución a dicho relevamiento en el prólogo a nuestra antología *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (R. Dubatti, 2017a, pp. 7-26). En el presente artículo ofrecemos una ampliación considerable de aquel listado (de 60 a más de 80 piezas rastreadas), así como un replanteamiento de los ejes de clasificación (de 3 a 5) según los tipos de referencia, las poéticas (teatro convencional y teatro liminal) y los contextos de producción (en Argentina y fuera de ella).

El relevamiento demuestra que, en la última década, la escritura de textos teatrales sobre la Guerra de Malvinas se ha incrementado. A mayor distancia histórica de los hechos bélicos, mayor crecimiento del interés por su representación. Sucede que, a pesar de haber acontecido hace ya más de 36 años, la Guerra de Malvinas constituye una presencia sensible en la sociedad argentina contemporánea. Esto se puede apreciar, más allá de la voluntad de

“desmalvinización” de algunos sectores³, en al menos tres factores.

En primer lugar, la Guerra de Malvinas resuena de manera constante en la vida cotidiana actual. Basta caminar por las calles de Buenos Aires o toda Argentina para observar pintadas en las paredes, impresos en remeras y camperas, calcomanías en automóviles privados y transportes públicos, tatuajes en los cuerpos, locales comerciales, plazas, escuelas y monumentos que llevan el nombre de las islas, incluso museos específicos dedicados a la historia y la investigación, etc. Esto se ve reforzado por los medios de comunicación masivos y alternativos (gráficos, radiales, audiovisuales, internet) que regularmente presentan noticias sobre temas de diplomacia, geopolítica, “notas de color”, recapitulaciones históricas, efemérides, reclamos de los excombatientes, manifestaciones de asociaciones vinculadas a la Guerra, presentaciones de

1 Enfrentamiento bélico entre Argentina y el Reino Unido, ocurrido entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, durante la última dictadura cívico-militar. Tras 74 días, concluyó con la rendición argentina y precipitó el llamado a elecciones y la restitución de la democracia (diciembre de 1983).

2 Beca Doctoral del CONICET: “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria”, bajo la dirección de Hugo Mancuso y la codirección de Mauricio Tossi.

3 El concepto de “desmalvinización” fue acuñado por Alain Rouquié en 1982 y ha atravesado una serie de sentidos diversos. Si bien ha mantenido a lo largo del tiempo cierta matriz vinculada al silencio sobre Malvinas, se ha leído desde contextos distintos –diplomacia, soberanía, reconocimiento a los excombatientes, historia, etc.–, lo que complejiza su interpretación. En ocasiones se lo simplifica peligrosamente. No es lo mismo pensar el proceso de “desmalvinización” desde la óptica de la Junta Militar en el final de la dictadura o desde las dificultades que atraviesa Raúl Alfonsín durante el primer gobierno de postdictadura, condicionado por las presiones de las Tres Fuerzas militares. El término de Rouquié es desarrollado provechosamente por investigadores como Federico Lorenz (2012, 2014). En un sentido complementario, el Observatorio Malvinas de la Universidad Nacional de Lanús emplea el término “remalvinizar” como modo de confrontar el olvido. De manera similar, el CECIM de La Plata utiliza el verbo “malvinizar”. El Área de Estudios Nuestramericanos del Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini” realizó recientemente un ciclo de paneles vinculados a Malvinas donde se debate, entre otras problemáticas, un tercer proceso de “desmalvinización” impulsado por el gobierno de Mauricio Macri. En un reciente comunicado –fechado el 18 de septiembre de 2018–, los empleados del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur emplean el concepto “desmalvinización” en la misma dirección.

publicaciones y actos conmemorativos, etc., sobre los acontecimientos históricos y la situación actual del conflicto y el diálogo con Inglaterra y organismos internacionales.

En segundo lugar, diferentes acciones institucionales evidencian procesos aún inconclusos: la guerra “sigue aconteciendo” en el presente, en la Posguerra. Las recientes noticias sobre la identificación de 99 de los 123 combatientes sepultados en el Cementerio de Darwin por el Equipo Argentino de Antropología Forense⁴, sobre su condición de “NN” (“No Nominado” o “Nomen Nescio”) o de “Soldados Solo Conocidos por Dios”, o sobre las actuales investigaciones de crímenes de lesa humanidad en las islas⁵, mantienen en vilo la atención pública.

En tercer lugar, la multiplicidad de experiencias y puntos de vista que atraviesan los relatos sobre la Guerra y la Posguerra instalan un permanente debate que renueva la energía social para la discusión sobre las versiones de lo sucedido. La dramaturga y directora Lola Arias comenta con motivo del estreno de su film Teatro de Guerra (2018), integrado al proceso creativo de su espectáculo Campo Minado (2016), ambos dedicados a la(s) memoria(s) del conflicto:

[Malvinas] es un tema que para la sociedad argentina tiene un peso emotivo e histórico muy fuerte, todo el mundo tiene una relación con la Guerra de Malvinas. [...] No sólo para los veteranos es una guerra que quedó enmarcada en su memoria, sino para todos los argentinos, las generaciones que la vivieron, los que fueron, los que no fueron, los que quedaron, la cantidad de historias que me cuentan las personas cuando ven las películas, sobre quiénes eran en ese momento, algo de la película hace que la gente entre como en una especie de máquina del tiempo y vuelva el tiempo atrás que los hace pensar quién era y dónde estaban en ese momento. (Gallego, 2018, s.p.)⁶

Para algunos analistas este cruce de perspectivas diversas puede interpretarse negativamente, ya sea porque cada persona parece tener su propia lectura y la considera fundamental (Palermo, 2007, p. 22), o porque el paso del tiempo ha hecho perder a dichas lecturas su potencia crítica (Sarolo, 2007, p. 472). En efecto, la multiplicidad plantea dificultades para realizar una interpretación histórica orgánica. Sin embargo, creemos que la presencia de diferentes lecturas conviviendo, armoniosa o conflictivamente, pone en evidencia que

4 Véase el artículo publicado en diario La Nación: “Malvinas: Identificaron dos nuevos soldados argentinos en Darwin”. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/2176265-malvinas-identificaron-dos-nuevos-soldados-argentinos-darwin>

5 Véase la nota publicada el 16 de mayo de 2018 en el diario Tiempo Argentino, titulada: “Piden la detención de 26 militares por torturas a soldados en Malvinas”. Disponible en <https://www.tiempoar.com.ar/nota/piden-la-detencion-de-26-militares-por-torturas-a-soldados-en-malvinas>

6 Algo semejante nos sucede con aquellas personas enteradas de nuestra investigación. Observamos reacciones en al menos tres ejes: 1) la interrogación por el corpus, sobre si existen textos teatrales sobre Malvinas, si alcanzan para una investigación, si hay variedad de miradas; 2) la interrogación hacia los hechos en un sentido fáctico: ¿qué pasó realmente, por qué se perdió, se podría haber ganado?; 3) la manifestación de la vivencia personal: en qué situación se encontraba esa persona el 2 de abril de 1982 o, en su defecto, el 10 de abril, ambos días marcados por las manifestaciones de adhesión popular en Plaza de Mayo.

se trata de un acontecimiento que todavía se mantiene abierto. Contrariamente a algunas posturas, como la sostenida por los intelectuales que firman en 2012 un documento por “una visión alternativa”⁷, la Guerra y sus efectos no resultan simple o fácilmente clausurables.

Como afirma Manuel Cruz (2007), el pasado se interpreta siempre desde el presente y hacia el futuro (p. 22). Debido a que el pasado se presenta como persistente o “irrevocable” (Bevernage, 2014, pp. 25-26), Posguerra y Posdictadura marcan un quiebre y una continuidad con el pasado: son al mismo tiempo “lo que viene después de” y “lo que ocurre como consecuencia de”. Esta condición doble se manifiesta a través de procesos que siguen vigentes, porque en realidad nunca han dejado de acontecer (Agamben, 2000, p. 15) y por tanto marcan la necesidad de producir memoria y la voluntad de volver sobre la historia reciente. Esta presencia de la memoria genera que la Postdictadura se convierta en una etapa culturalmente inédita para la historia argentina (Cattaruzza, 2012, pp. 71-91; J. Dubatti, 2012a, pp. 203-252).

⁷ Según una nota del diario Clarín, al 30 de marzo de 2012 el documento había sido firmado, entre otros, por Beatriz Sarlo, Hilda Sabato, Luis Alberto Romero, Daniel Sabsay, Juan José Sebreli, Santiago Kovadloff, Vicente Palermo, Emilio de Ipola, Fernando Iglesias, Jorge Lanata, Pepe Eliashev, Rafael Filippelli, Roberto Gargarella, Gustavo Noriega, Marcos Novaro, José Miguel Onaindia, Jorge E. Torlasco, Carlos D. Malamud, José Emilio Burucúa, Liliana De Riz, Pablo Aveluto, Susana Belmartino, Rogelio Alaniz, Cristina Piña, Sylvina Walger, Federico Monjeau, Marcela Ternavasio, Luis Priamo, Patricio Coll, Ricardo López Göttig, Hugo Caligaris, Raúl Mandrini, Rodrigo Moreno, Emilio Perina, Héctor Ciapuscio, Hugo Vezzetti, Juan Villegas, Anahí Ballent, Edgardo Dobry, Marylin Contardi, Osvaldo Guariglia, Raúl Beceyro, Emilio Gibaja, Jorge Goldenberg y Rubén Perina. El documento puede consultarse en la página web de La Nación: <https://www.lanacion.com.ar/1450787-una-vision-alternativa-sobre-la-causa-de-malvinas>

La Guerra de Malvinas posee un fuerte carácter dilemático (Rozitchner, 2015, p. 120). Lucrecia Escudero Chauvel (1996) afirma:

Creo que esta fue muy sencillamente la paradoja de la guerra y la tremenda fuerza afectiva del evento: la infancia del libro de clase donde pintábamos a las islas con los colores patrios y la racionalización de una guerra absurda que, de ganarla, perpetuaría al infinito la cruel soberbia militar. (p. 25)

Luego agrega:

[...] esto constituyó la segunda paradoja de la guerra: la información ‘de adentro’, la verdadera, en la que creíamos como nuestra, frente a la información ‘de afuera’ que ¿no podía acaso siempre formar parte de una contracampaña mundial de desinformación dirigida contra nuestro país? Después de todo, esto era una guerra y todas las estrategias informativas estaban permitidas. (1997, p. 25)

A través de este elocuente testimonio se revela parte de la complejidad de Malvinas. No solo el carácter dilemático antes mencionado, sino también el peso simbólico/nacionalista (Guber, 2001; Lorenz, 2012; Vitullo, 2012), asociado al factor educativo (Mancuso, 2011, pp. 63-

85) y subjetivo/afectivo (Palermo, 2007; Gamberro, 2008, s.p.) de la causa.

Hoy la Guerra posee relevancia porque implicó un punto de quiebre tanto para la Junta Militar como para la sociedad (Guber, 2001; Verbitsky, 2002; Ministerio de Educación de la Nación, 2009) y porque, como sintetiza Escudero (1996), tuvo un efecto adicional:

La guerra de las Malvinas contribuyó, como ningún otro suceso político contemporáneo, a desarmar un complicado andamiaje de certezas básicas y 'verdades objetivas' sobre el que algunos argentinos se habían instalado con comodidad. La información casi siempre nos coloca en una situación por lo menos inconfortable: dudar es más difícil que mentir. (p. 26)⁸

Este duro revés genera un cambio importante: el paso de la dictadura a la democracia ya no se produce mediante una "transición pactada" sino "por colapso" (López, 2007, p. 119).

⁸ La caída de este entramado de certezas no evitó la producción de un relato oficial que buscaba conectar el accionar "antisubversivo" de la dictadura contra los grupos armados –denominado "guerra sucia", de carácter represivo, ilegal y paraestatal– y la Guerra de Malvinas –como "causa justa", legítima–. Esta lectura de los hechos tenía como fin concebir ambos enfrentamientos como parte de un mismo proceso contra "los enemigos del país", lo que permitía reducir el impacto negativo de ambos acontecimientos impulsados por las Tres Fuerzas [para una lectura crítica de este relato, resulta revelador el análisis cruzado de Vezzetti (2002) y Rozitchner (2015)].

La Guerra de Malvinas constituye un hecho traumático, entendido como una ausencia presente (Jelin, 2002, p. 15) que se manifiesta irrepresentable. Así, como observa Hugo Mancuso (2010), se delimita un territorio que marca lo "decible" y lo "no decible" (pp. 226-227). En esta cartografía, el teatro puede actuar como "vehículo de la memoria", es decir, como medio de activación de los "trabajos de la memoria" (Jelin, 2002, p. 12). Esto implica la puesta en acción de los documentos de la memoria-archivo, dislocando su carácter acumulable y estático, y multiplicándolo como un proceso continuo, en constante movimiento. Esto significa tomar la historia como un potencial aprendizaje colectivo, universal, disponible para un conocimiento mayor (Todorov, 2008, pp. 30-31) y, por tanto, adentrarse en un campo de tensión, de diálogo y conflicto. Si tanto recordar como olvidar son parte de un mismo proceso de la memoria – como remarca Paul Ricoeur (1999, p. 56) –, existe siempre una pérdida inevitable que es parte constitutiva del mismo. Esto se debe a que se trata de un fenómeno de la cultura viviente y como tal está siempre desplazándose.⁹

⁹ Esta pérdida a su vez se encuentra atravesada por la dificultad de lectura inherente a la guerra en sí misma. En una reciente mesa redonda en la que participamos junto a Silvia Araujo, Martín Kohan y Mariano Saba (XXVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano, UBA, 2018), ante el interrogante de cómo comprender el "absurdo" de la guerra surgió esta problemática desde al menos dos miradas. La primer perspectiva respondía a un enfoque que implicara posicionarse por fuera de los valores de la guerra, a la manera de Rodolfo Fogwill (1983) en *Los pichiciegos*, desmantelando las lógicas del nacionalismo y el militarismo. La otra, más próxima a las reflexiones de Primo Levi (2015), sugiere que los muertos son los únicos que realmente pueden dar testimonio de la experiencia del exterminio, en este caso solo los caídos. Estos dos acercamientos ponen en evidencia el anclaje vivencial diverso de los protagonistas y las dificultades para pensar de manera unívoca la guerra, ya que son dos enfoques que se sugieren complementarios, pero no lo son completamente. La discusión completa se encuentra disponible en nuestro archivo.

MEMORIA Y TEATRO

“Hemos dicho que el artista quiere perpetuarse en el juego de la sorpresa. ¿Por qué? Hay una explicación y sólo una. Porque el mundo lo sobrepasa. Él quiere cubrir aquello que lo sobrepasa: el mundo, la vida, el devenir permanente. Su acción quiere cubrir un desequilibrio, un déficit”

Noé (2015, p. 36)

Sumergirse en los textos dramáticos significa indagar sobre las diversas miradas, desplegarlas y analizarlas. Como señala Lotman (1996), todo texto es *automodélico*, incluye sus propias reglas e instrucciones de lectura. No obstante, como afirma el dramaturgo y teatrólogo Andrés Gallina (2015), “la dramaturgia será siempre transicional, un elemento de pasaje, un *work in progress*; su naturaleza es la de una forma que genera condiciones de intercambio. [...] En consecuencia, no habría nunca en la dramaturgia un ser, sino un devenir” (p. 4). Por tanto, entenderemos todo texto teatral no como pura textualidad sino como portador de matrices –de dirección, de actuación, de iluminación, etc.– que apuntan hacia una puesta en escena y su potencial convivio.

Como observa Paola Belén Ehrmantraut (2009), “la guerra [de Malvinas] produjo ensayos, novelas, poemas y películas, pero [...] la literatura y el cine, como emergentes de la imaginación nacional, han producido su propia versión no solo de la guerra sino de las islas” (p. 3). Lo mismo podemos afirmar sobre el teatro. El estudio sistemático de cada obra posibilita

un acercamiento al conjunto “Guerra de Malvinas en el teatro” y nos permite formular una “historia de tercer grado”, siguiendo a Michel-Rolph Trouillot (2017). Más allá de la historia fáctica (de primer grado) y de las representaciones sociales en un sentido general (de segundo grado), el teatro (y el arte) estarían construyendo un tercer nivel de la historia, que da cuenta además de los “silencios” de los otros dos niveles. El corpus que ofrecemos, en su diversidad y complejidad de representaciones, nos invita a indagar de qué manera el teatro ha construido su propia mirada de la guerra. Los textos que incorporamos en el siguiente corpus ofrecen “representaciones” de la Guerra de Malvinas entendidas, de acuerdo con Roger Chartier (1992), como “las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (p. 50). En este sentido, el desafío consiste en:

[...] 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. (Chartier, 2007, pp. 62-63)

Esto implica no solo analizar el contenido de las piezas, sino también tener en consideración su semantización de la forma (Szondi, 1994). Señala Chartier (1992) 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” (p. 41). El teatro, como experiencia de la cultura viviente en constante actualización y como medio imaginístico específico (Rozik, 2014, p. 13), construye metáforas epistemológicas (Eco, 1984), enfrenta la resistencia a la memoria y presenta el conflicto en el centro de la escena.

Sugiere Marvin Carlson (2001, p. 1) que toda obra de teatro remite a la experiencia de estar viendo cosas que ya se han visto antes. Esto reenvía a una multiplicidad de memorias que se entrecruzan en la escena, como aquella del espacio escénico, del cuerpo de los actores, de la sala como ámbito cultural, etc. Así el teatro deviene en un “lugar de la memoria” (Nora, 2008, p. 111), una zona¹⁰ donde se produce la confluencia y superposición de diversas memorias. En el teatro se exagera tal confluencia de memorias porque aparece un factor determinante: es un lugar de la memoria marcado por el convivio (J. Dubatti, 2012b).

Teatro y memoria comparten territorios y entablan relaciones específicas. Algunas de ellas son: 1) ambos son fenómenos radicantes (Bourriaud, 2009), se encuentran anclados en unas coordenadas espacio-temporales específicas que determinan su funcionamiento social; 2) ambos son mutables, se encuentran en

constante desplazamiento; 3) funcionan simultáneamente como principio estructurante y antiestructurante (Diéguez, 2013, p. 25), lo que los hace incapturables; 4) son fenómenos vinculantes (Halbwachs, 2004); 5) son acontecimientos performativos, marcados por los rituales y las modalidades que las vehiculizan. Teatro y memoria forman parte de un fluir común, marcado por la pérdida y lo inaprensible (Benjamin, 2009, p. 135), pero también son “herramienta de formación de subjetividades alternativas” (J. Dubatti, 2006, p. 16).

Como sugiere el epígrafe de Luis Felipe Noé, el arte consiste no solo en un intercambio, sino también en un interrogarse constante. Esto es constitutivo no solo para el artista, sino también para el espectador, que experimenta ese encuentro como una forma de alterar su vivencia del mundo.

CORPUS

Carlos Gamerro, autor de la novela *Las islas* (1998) y de su adaptación al teatro (2011), ha afirmado que la “Guerra de Malvinas fue la construcción ficcional más elaborada de la historia argentina del siglo XX” (2008, s.p.)¹¹. En dicha construcción ha intervenido una considerable cantidad de trabajos artísticos, y es relevante visibilizarlos.

En nuestro prólogo a *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (R. Dubatti, 2017a, pp. 7-26), habíamos optado por dividir el

¹⁰ La noción de “lugar” no responde necesariamente a la idea de un espacio físico concreto, sino que puede referir a uno abstracto o subjetivado. Tómese el ejemplo provisto por Nora del Tour de France, donde confluyen deporte, turismo y geografía.

¹¹ Disponible en <http://www.no-retornable.com.ar/v2/dossier/gamerro.html>

corpus de textos dramáticos y escénicos en tres grandes grupos. El avance en nuestra investigación nos ha permitido incorporar una veintena de títulos, reformular la clasificación y proponer cinco grupos. Incorporamos un grupo de obras que hacen mención a Malvinas sin desarrollo dramático o escénico y otro de textos escritos y estrenados fuera de Argentina (algunos de ellos también representados en el país más tarde). Hemos realizado algunos desplazamientos de un grupo a otro, como en el caso de *Casino. Esto es una guerra* (1997) de Javier Daulte.

Agrupamos las obras del siguiente modo:

Grupo I: obras argentinas (escritas, estrenadas en Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) que desarrollan explícitamente, en formato total o fragmentario, la temática de la Guerra de Malvinas (los antecedentes de la guerra, los hechos bélicos, la posguerra) 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 convencional y el teatro liminal.

Grupo II: obras argentinas (escritas, estrenadas en 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 Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) que hacen referencia general a la guerra pero no necesariamente se refieren en particular a la Guerra de Malvinas. Podríamos 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.

Grupo IV: obras argentinas (escritas, estrenadas en Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) y de autores extranjeros (escritas, estrenadas fuera de 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 Argentina en los años de la Guerra y la Posguerra.

Grupo V: obras de autores extranjeros (escritas, estrenadas fuera de Argentina, o a posteriori representadas en el 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.

A continuación desplegamos el relevamiento de cada grupo¹² con algunas observaciones necesarias:

¹² En el caso de las obras argentinas, se privilegia la fecha de escritura a la de estreno.

GRUPO 1

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>	Duilio Lanzoni José Burón y Juan Forner
1984	<i>El próximo alistamiento. Después de la guerra</i>	Rubén Hernández
1985	<i>Sin adiós / El corazón en Madryn</i>	Carlos H. Herrera
1987	<i>El sur y después</i>	Roberto Cossa
1988	<i>Gurka (un frío como el agua, seco)</i>	Vicente Zito Lema
1991	<i>La soga</i>	Beatriz Mosquera
1992	<i>Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo</i> <i>Mar en calma</i> <i>¡Arriba Hermano!</i> ¹⁴	Oswaldo Buzzo/Néstor Zapata Alfredo Rosenbaum Omar Aíta
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>	Alberto Oteiza Oswaldo Guglielmino
1997	<i>Jugando a morir (Después de Malvinas)</i>	Ricardo Jordán Javier Daulte
1998	<i>Museo Miguel Ángel Boezzio</i>	Federico León
2002	<i>Ya camina. La niebla de Malvinas</i> <i>Malvinas. Grito sagrado</i>	Ademar Elichyri Marcelo Strupini

¹³ Cuando fue escrita en 1985, la obra fue llamada Sin adiós. Sin embargo, cuando el autor fue a registrar a Argentores en 2010 el estreno en radio-teatro, no lo autorizaron a usar el nombre original, y decidió cambiarlo por El corazón en Madryn.

¹⁴ Escrita entre 1988 y 1993 (véase al respecto Leyes, 1996, p. 45).

2003	<i>Mal... vino</i> <i>La causa justa</i>	Alejandro Mangone Mariel Brignasco (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> ¹⁵	Juan Pablo Santilli Luis Sáez Gerardo David Cristante Julio César Sotelo Alejandro Flynn Alberto Drago
2005	<i>En un azul frío</i> <i>El baile del pollito</i> <i>Operación 7. 02</i>	Rafael Monti Pablo Iglesias BiNeural-MonoKultur
2007	<i>Los que no fuimos</i>	Grupo La Cochera
2010	<i>Desfile Festejo del Bicentenario</i>	Fuerzabruta
2011	<i>Las islas</i> <i>Las islas de la memoria. Historias de guerra en la posguerra</i>	Carlos Gamero / Alejandro Tantanian (a partir de la novela homónima de Gamero) Julio Cardoso
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> <i>Los Tururú</i> <i>La guerra del gallo</i> <i>Piedras dentro de la piedra</i> <i>1982 Obertura Solemne</i>	Mariano Saba Carlos Aníbal Balmaceda Fabián Díaz Andrés Binetti Agustín Palmeiro Diego Quiróz (a partir de las novelas Los pichiciegos de R. Fogwill y Sin novedad en el frente de H.M. Remarque) Juan Guinot Mariana Mazover (a partir de Los pichiciegos de R. Fogwill) Lisandro Fiks

2013	<i>El prado del Ganso Verde</i> <i>Fondo patriótico</i>	Eugenia Cabral Nelson Mallach
2014	<i>Los Padres</i> <i>Pablo Malvinas. Secuencias de un suicidio</i> <i>Isla flotante</i> <i>74 días / 1982</i> <i>Nos arrancarían de este lugar para siempre</i> <i>Tumbamadre</i>	Luigi Serradori Jorge Márquez Patricio Abadi Soledad González Diego Faturos (versión libre de la novela La española inglesa de Miguel de Cervantes) Ariel Hernán Toledo
2015	<i>Carne de juguete</i> <i>Del lápiz al fusil</i> <i>Silencio ficticio</i> <i>Un ensayo sobre el dolor</i> <i>Rodillas negras</i> <i>Aliados</i> <i>Mujer con caja de herramientas</i>	Gustavo Guirado Javier Giménez Filpe Andrés Fernández Cabral Francisco Grassi Andrea Campos Esteban Buch (ópera con música de Sebastián Rivas) Mariela Veronesi
2016	<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>	Lola Arias Fernando Locatelli Marcelo Altable Daniel Goytia Marcos Perearnau
2017	<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> ¹⁶ <i>La causa justa</i>	Pilar Ruiz Laura Garaglia Juan Pablo Giordano / Carlos Romagnoli Gustavo Gotbeter Cristian Palacios (versión del cuento homónimo de Osvaldo Lamborghini)

16 Nombre provisorio. La pieza se encuentra aún sin estrenar.

2018	<i>Malvinas en tu Corazón</i> <i>Derechas</i>	Sergio Ballerini Bernardo Cappa y José María Muscari
------	--	---

Queda fuera de este cuadro el texto *El voluntario de Malvinas*, de Sofía Gianserra, que aún no hemos podido fechar ni por año de escritura ni de estreno.¹⁷

Como observará el lector, la pieza de Javier Daulte, *Casino. Esto es una guerra* (1997), ha sido desplazada al Grupo I debido a la explicitación de la referencia a la Guerra en un metatexto del autor.¹⁸

Ubicamos en este primer grupo un conjunto numeroso y particularmente heterogéneo, pasible de ser separado en dos grandes subgrupos:

A) Textos dramáticos de poética convencional. Trabajan con una estructura dramática lineal, ficción dramática y representación (cuentan una o varias historias, construyen personajes, situaciones, espacio, tiempo y objetos representados). Dentro de esta línea discernimos dos vertientes siguiendo a Benjamin Harshaw (1984, pp. 227-251) para la distinción entre campo referencial externo (CRE) y campo referencial interno (CRI):

1) Textos que acentúan la referencialidad externa (CRE). Algunas de las obras se

¹⁷ Agradecemos muy especialmente al equipo de la Biblioteca Teatral Alberto Mediza, de la Universidad Nacional de La Plata, por facilitarnos este material.

¹⁸ Estudiamos el caso in extenso en R. Dubatti (2018a).

presentan más abiertamente memorialistas, basadas en referencias reales (De Toro, 2014, pp. 149-159)¹⁹ o en imágenes o topics (Eco, 1993, pp. 125-134)²⁰ de la guerra: Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo (1992) de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata o *Malvinas en tu Corazón* (2018) de Sergio Ballerini. En ellos se hace presente la voluntad de difundir, de hacer manifiesto al espectador un acto de memoria que lo estimule a tomar conciencia sobre la historia reciente argentina.

2) Textos que acentúan la referencialidad interna (CRI). En contraste, otros textos responden más bien a una voluntad creativa que, partiendo del campo referencial histórico de Malvinas y de imágenes o topics que se desprenden del mismo, apuntan a la construcción de un

¹⁹ De acuerdo con Fernando de Toro (2014): "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 pues en escena es el mundo exterior" (p. 155). Este último es definido por De Toro como "referente real" (p. 156) 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" (p. 157).

²⁰ Como sugiere Eco (1993), los *topics* estimulan inferencias abductivas en el lector (y en el espectador). De esa manera permiten acotar el sentido al que apunta estratégicamente un texto.

universo poético donde se prioriza lo estético. Tal es el caso de *Casino. Esto es una guerra* (1997) de Javier Daulte.

Entre estos dos “extremos” encontramos casos muy diferentes que combinan de distintas maneras ambos enfoques como *Bar Ada* (1993) de Jorge Leyes²¹ o *Isla Flotante* (2014) de Patricio Abadi²², textos donde el acto de reflexión se propone a través del estímulo poético.

B) Textos dramáticos y espectáculos de teatro liminal. Aquellos que cruzan las artes, o tensionan ficción y no-ficción, representación y presentación. Corresponden a las nuevas teatralidades del tipo teatro de lo real, nuevo teatro documental, teatro performativo, teatro neotecnológico. Según Ileana Diéguez (2014):

Desde que [Victor] Turner lo introdujera en el campo de los estudios teóricos, lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno –ya sea ritual o artístico– y su entorno social [...]. Adelanto de mi percepción de lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales. (p. 24)

21 Remitimos al trabajo de próxima publicación en la revista *Gamma* (R. Dubatti, 2018b).

22 Para un análisis en mayor profundidad, remitimos al artículo publicado en revista *Conjunto* (R. Dubatti, 2017b).

Jorge Dubatti (2016) llama teatro liminal a aquellos fenómenos dramáticos y/o escénicos que “llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro?”, los que tensionan teatro y no-teatro. Antonio Prieto Stambaugh (2009, pp. 116-143) observa que se trata de propuestas que no reenvían de manera centrípeta hacia el drama en su concepción moderna –a la manera del “drama absoluto” de Szondi (1994)– sino que, en sentido inverso, se caracterizan por su fuerza centrífuga hacia el no-teatro. *Operación 7.02* de BiNeural-MonoKultur, ¿es una visita guiada o un espectáculo teatral? La relación del relato con un monumento, ¿implica que la historia es real o ficcional? El trabajo de Fuerzabruta en el contexto de la celebración del Bicentenario Argentino, ¿qué relaciones establece entre la teatralidad de un encuentro teatral y la teatralidad de un acto político? ¿Es un desfile, una fiesta, un homenaje, una obra de teatro?

Dos piezas pueden ser leídas desde la poética del biodrama: *Museo Miguel Ángel Boezio* (1998) de Federico León y *Campo minado* (2016) de Lola Arias. En ambos espectáculos se configura una fuerte relación entre actor y *performer*, entre arte y vida. En ambos casos se trata de excombatientes que presentan sus experiencias e impresiones sobre la batalla. Contar la guerra, en primera persona, se redimensiona al pensar su relación con el espectáculo. ¿Lo que se muestra es un relato testimonial o un artefacto poético? ¿Es ambos, al mismo tiempo, retomando la distinción de Harshaw, entre el CRE y el CRI? ¿Cómo marcar los límites entre ficción y realidad? Esto se enfatiza especialmente en la obra de Arias, que

apela a la espectacularidad del cruce con otros lenguajes como la música en vivo, el *talk show*, la danza, etc. También en el subgrupo de las expresiones liminales podemos pensar *Islas de la memoria* (2011) de Julio Cardoso, por su trabajo con la teatralización de testimonios reales sobre la Guerra.

Si bien este primer agrupamiento es el más relevante para nuestro estudio, debemos completar el corpus con los siguientes grupos:

memoria y construyen representaciones sociales y estéticas. Si bien se trata de piezas que no representan en su formato total o fragmentariamente la Guerra, al referirla puntualmente establecen conexiones de Malvinas con la materia ficcional que despliegan. En un momento de su espectáculo *Rescate emotivo* (2011), el payaso Walter Velázquez proyecta el listado internacional de todas las guerras que se hicieron en el siglo XX, y entre ellas aparece la Guerra de Malvinas. Trabaja la guerra como concepto y sugiere que la guerra es la síntesis de los males del mundo

GRUPO II

Año	Obra	Autor
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</i>	Consuelo Iturraspe ²³
	<i>La teoría del olvido</i>	Nicolás Blandi
2018	<i>El Trinche</i>	Jorge Eines y José Ramón Fernández
	<i>Eléctrico Carlos Marx</i>	Manuel Santos Iñurrieta
	<i>Vil Metal</i>	Maxi Rofrano

²³ Se trata de la versión breve presentada en el festival El Porvenir. El espectáculo en su versión completa se estrenó en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA a finales de septiembre de 2018 con el nombre Marisa Wayner VENDE [sic].

Las piezas seleccionadas dentro de este grupo toman a Malvinas como referencia circunstancial, puntual, momentánea, pero no desarrollan su contenido en situaciones y personajes específicos. No podemos ignorar estas piezas en nuestro estudio, ya que también estimulan la

contemporáneo –egoísmo, indiferencia, violencia, intereses económicos, etc.–. En *Marisa Wayner* (2017) de Consuelo Iturraspe, la narradora de la obra comenta que Marisa –la protagonista– siempre asocia su cumpleaños con los excombatientes porque cae el 2 de abril. Mientras ella sopla

las velitas la voz sugiere que ella siempre admiró su valentía. *Vil Metal* (2018) de Maxi Rofrano hace referencia al entusiasmo de uno de los protagonistas al sugerir que si se lo convence “es capaz de tomar las Malvinas”. En *Eléctrico Carlos Marx* (2018), Manuel Santos Iñurrieta incorpora las Malvinas como una utopía. Cuando exalta la manifestación del proletariado afirma: “Los obreros ingleses dicen Malvinas, no Falklands”. Un caso diferenciable es *Una carretilla de música* (2002) de Vicente Zito Lema, donde aparece el personaje de Marte “el interno que viene de la guerra”²⁴(Zito, 2015, p. 195), que remite al protagonista de *Gurka* (un frío como el agua, seco) (1988) y su obsesión por los gurkas. La pieza no gira alrededor del tema de la guerra –y nunca se explicita a qué guerra se hace

²⁴ Bastardilla en el original debido a que se trata de una didascalía.

referencia–, pero como en ella confluyen diversos personajes de obras anteriores del autor marcados por la obsesión y la locura, podemos establecer el vínculo intratextual con *Gurka*.²⁵

En todos estos casos del grupo, Malvinas aparece como una referencia simbólica, desde la cual se puede leer cierto carácter del personaje, pero también como una clave particular para aproximarse al mundo que lo rodea.

En este tercer grupo, encontramos piezas que refieren de manera metafórica, no explícita a la guerra. Afirma Jorge Dubatti (2012b):

²⁵ Sobre *Gurka* (un frío como el agua, seco) de Vicente Zito Lema, remitimos a R. Dubatti (2017c, 2018c).

GRUPO III

Año	Obra	Autor
1984	<i>Del sol naciente</i>	Griselda Gambaro
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 Taba</i>	Alejandro Ocón
2002	<i>Una carretilla de música</i>	Vicente Zito Lema
2004	<i>Continente Viril</i>	Alejandro Acobino
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 / Mariano Saba

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

Textos como *Delsolnaciente* (1984) de Griselda Gambaro²⁶ o *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1991) de Daniel Veronese, tematizan la guerra en general, y acaso

²⁶ Julieta Vitullo (2012) estudia el texto de Gambaro como referido a la Guerra de Malvinas. Hemos optado, sin embargo, por incluirlo en el Grupo III debido a que la ausencia de referencias explícitas a Malvinas, así como lo elíptico y lo ambiguo tienden a generar una lectura estructural sobre el poder.

puedan referir metafórica, oblicuamente a la Guerra de Malvinas. En ambos la guerra aparece por fuera de la escena, se hace presente a través de los personajes. Los textos apelan a la ambigüedad referencial que permite que el espectador realice un recorrido más amplio, más plurívoco (Eco, 1984). Si bien *Pericones* (1988) de Mauricio Kartun transcurre en un primitivo buque frigorífico que viaja de Buenos Aires a Europa hacia fines del siglo XIX, muchas situaciones de su intriga resuenan anacrónicamente por conexión con otros momentos históricos posteriores. En una de ellas, la de la muerte del Fogonerito de Unquillo por los piratas ingleses (Acto I, Escena 8), se metaforiza la representación de los jóvenes (casi adolescentes) soldados argentinos que murieron en la guerra, muchos de ellos, como el Fogonerito, de origen provinciano (Kartun, 1992, pp. 1137-1139).

GRUPO IV

Año	Obra	Autor
1982	<i>Regreso a casa, versión libre de Todos eran mis hijos de Arthur Miller [1947]</i>	Antonio Germano
	<i>Rebelión en Malvinas [s.d.]</i> ²⁷ <i>Santa Juana [1923]</i> ²⁸	Manuel Ferradás Campos Gerardo Fernández (versión sobre texto de George Bernard Shaw)
1983	<i>El inglés [1974]</i>	Juan Carlos Gené

²⁷ Leída el sábado 3 de abril de 1982 por Radio Nacional, en el programa Las Dos Carátulas, con motivo de la "recuperación". Agradecemos a Sergio Amigo, quien interpretó el personaje del pulpero, por este dato sobre radioteatro.

²⁸ Realizó funciones en el Teatro Municipal San Martín en 1982 y 1983. Dirección de Alejandra Boero.

1993	<i>Tercero incluido [1981]</i>	Eduardo Pavlovsky (versión dirigida por Lito Cruz) ²⁹
2004	<i>Hamlet [1601]</i>	Luís Cano (reescritura del texto de W. Shakespeare)
2006	<i>El Martín Fierro [1872]</i>	Julián Howard (sobre texto de J. Hernández)
2011	<i>Todos eran mis hijos [1947]</i>	Arthur Miller (versión dirigida por Claudio Tolcachir)
2018	<i>Hans y Shohanna, reescritura de Romeo y Julieta de William Shakespeare [1595]³⁰</i>	Sebastián Kirschner

29 Se trata de una de las obras más representadas de Pavlovsky: cuenta con decenas de puestas posteriores.

30 Título provisorio. A estrenarse tentativamente durante 2019.

En este grupo ubicamos textos anteriores a la Guerra que, al ser escenificados durante la Guerra o en la Posguerra, se resemantizan produciendo ya sea referencias explícitas al campo referencial de la Guerra de Malvinas o resonancias metafóricas en el público. La operación de vínculo con la referencia bélica puede concretarse tanto en el polo productivo como en el receptivo. En el polo productivo se ubica el caso de Julián Howard, quien en su trabajo sobre Martín Fierro buscó generar una representación visual que remitiera a los excombatientes que no recibieron apoyo del Estado y quedaron en la pobreza. En el polo receptivo, sobresalen las funciones de *Todos eran mis hijos* (1947) de Arthur Miller, en la versión que Claudio Tolcachir realiza en 2011. Como el mismo Tolcachir comentó, era frecuente en el público y la crítica vincular la denuncia filicida de este texto sobre la Segunda Guerra Mundial con el correspondiente cargo sobre la Guerra

de Malvinas. El sentido de dilema moral que plantea Miller sin duda puede adquirir resonancias en la responsabilidad de todos los sectores de la sociedad argentina que apoyaron la Guerra. Respecto de *El inglés*, de Juan Carlos Gené, remitimos a nuestro estudio (R. Dubatti, 2017d). Hemos optado por dejar fuera de este grupo el caso de *La tercera invasión inglesa* (1936) de Sixto Pondal Ríos y Carlos Alberto Olivari, comentado por Cox y Glickman (2011, cap. III), ya que no contamos con datos fehacientes sobre su representación durante la Guerra o la Posguerra de Malvinas. (Ver Grupo V)

Si bien este grupo excede el marco de nuestra investigación, debemos dar cuenta de sus contenidos ya que, a través de la lectura o de las puestas en escena, estos textos extranjeros aportan sus representaciones a la cultura argentina. Uno de los casos insoslayables es la pieza *Sink the Belgrano!* (1986) de Steven Berkoff. Ha sido publicada

GRUPO V

Año	Obra	Autor
1986	<i>Sink The Belgrano!</i>	Steven Berkoff (Inglaterra)
2011	<i>El salto de Darwin</i>	Sergio Blanco (Uruguay)
2012	<i>Hundan el Belgrano</i>	Claudia Marocchi (versión de la obra de S. Berkoff en Buenos Aires)
2013	<i>Tebas Land</i> <i>¡Hundan el Belgrano!</i>	Sergio Blanco (Uruguay) Diego Faturos (versión sobre texto de S. 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)

en Argentina con traducción de Rafael Spregelburd y cuenta con al menos dos versiones y puestas en escena en Buenos Aires, a cargo de Claudia Marocchi y Diego Faturos, respectivamente. El disparador de la composición fue para Berkoff (1989, p. I) la investigación de Desmond Rice y Arthur Gavshon (1984) *The Sinking of the Belgrano*. Los ensayistas focalizan el accionar de Margaret Thatcher y la dirigencia británica para la “recuperación” de las islas. Berkoff propone una sátira en verso que le permite exhibir las contradicciones y la hipocresía de los representantes británicos que, como sugieren Rice y Gavshon, tomaron provecho de la Guerra para sus propios intereses políticos. También sobresalen *El salto de Darwin* y *Tebas Land* de Sergio Blanco. En 2017 la segunda se estrenó en Buenos Aires bajo la dirección de Corina Fiorillo. En *Tebas Land*, estructurado desde

las estrategias de la autoficción, se cuenta que Sergio Blanco escribió una pieza sobre la Guerra de Malvinas, que iba a estrenarse en un teatro oficial de Buenos Aires pero finalmente fue rechazada. La obra en cuestión es *El salto de Darwin*. El personaje de Sergio Blanco observa que “fue escrita en el 2011 para ser realizada en el Teatro San Martín con motivo de los 30 años. Habíamos empezado con el proyecto, pero luego desistieron”³¹. *El salto de Darwin*, de próximo estreno en Argentina, está construida como una road movie en la que la familia de un combatiente caído en la guerra viaja al sur para tirar sus cenizas en un glaciar. En el camino se encuentra con Kassandra, una novia del joven, que los acompaña y poco

31 Agradecemos a Sergio Blanco por facilitarnos los textos.

a poco se va transformando en el soldado muerto. El texto entrelaza procedimientos variados: autoficción, teatralismo e incluso una clase de historia sobre los hallazgos de Charles Darwin durante sus viajes por el sur, incluidas las Malvinas.

En el caso de la pieza de Valecillos, no estrenada en la Argentina, está compuesta por cuatro partes. Según la sinopsis que se ofrece en la página web del Festival de Teatro de Caracas, se trata de:

Cuatro historias que nos hablan de la guerra, de la guerra que nadie quiere vivir y mucho menos cuando luchamos por la paz. Cuatro historias de guerra en tiempos y geografías distintas. Grita Cassandra, ambientada en la guerra de la antigua Yugoslavia, narra el encuentro de dos hermanas serbias, separadas por una cerca, a causa de la guerra entre serbios y croatas. Un chiste de las Malvinas presenta a través de la ironía, la historia de dos ex combatientes de la guerra de las Malvinas, quienes marcados por los suicidios de sus compañeros de guerra, intentan sobrellevar la indiferencia del Estado y de la gente ante su situación. El Medio Oriente plantea, a través del humor, la relación de una pareja de orientales venezolanos y su reacción al malinterpretar una noticia en la radio. Mandrake Copperfield, hijo de Houddini es la historia de un matrimonio colombiano desplazado por los conflictos de su país, que debe hacer un gran acto de magia para poder sobrevivir en una tierra extraña.

CONCLUSIÓN

En suma, consideramos que de la confluencia de los textos reunidos en estos cinco grupos surge una visión múltiple de las representaciones de la Guerra de Malvinas bajo la forma teatral, dramática o escénica. El relevamiento de este amplio corpus provee la base para una sistematización de las poéticas de estos textos y sus interpretaciones de la Guerra y la Posguerra de Malvinas.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2009). *Sobre el concepto de historia. En Estética y política* (pp. 131-152). Buenos Aires, Argentina: Las Cuarenta.
- Berkoff, S. (1989). *Sink the Belgrano! / Massage*. Londres, Inglaterra: Faber and Faber.
- Bevernage, B. (2014). *Historia, memoria y violencia estatal*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Carlson, M. (2001). *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Michigan, Estados Unidos: University of Michigan Press.

- Cattaruzza, A. (2012). Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria. *Storiografía*, 16, 71-91.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, España: Gedisa.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona, España: Gedisa.
- Cruz, M. (2007). De la memoria y el tiempo. En *Cómo hacer cosas con recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas* (17-30). Buenos Aires, Argentina: Katz.
- De Toro, F. (2014). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. México DF, México: Paso de Gato.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. México DF, México: Paso de Gato. Edición revisada y aumentada.
- Dubatti, J. (2006). Introducción. Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura. En J. Dubatti (Coord.), *Teatro y producción de sentido en la postdictadura. Micropoéticas III* (pp. 7-25). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del CCC.
- Dubatti, J. (2012a). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Dubatti, J. (2012b). Las Malvinas en el teatro argentino: memoria en escena, del testimonio a la metáfora. *La Revista del CCC [en línea]*, 14/15. ISSN 1851-3263. Recuperado de <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/316/>
- Dubatti, J. (2016). Teatro-matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Cena*, 19. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/65486>
- Dubatti, R. (2017a). Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra. En R. Dubatti (Comp.), *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (pp. 7-26). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del CCC.
- Dubatti, R. (2017b). La Guerra de Malvinas en la novísima dramaturgia argentina: poéticas de herencia, silencio y herida. *Conjunto*, 184, 17-24.
- Dubatti, R. (2017c). *Gurka (un frío como el agua, seco)* de Vicente Zito Lema: delirio, confinamiento y represión social institucionalizada. En R. Mirza (Comp.), *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad* (pp. 123-138). Montevideo, Uruguay: Universidad Nacional de la República.
- Dubatti, R. (2017d). Hipótesis de conflicto: *El inglés*. *Actas Congreso Internacional Juan Carlos Gené*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires. (En prensa).

- Dubatti, R. (2018a). *Casino. Esto es una guerra* (1997) de Javier Daulte: 'onírica revisión' de la Guerra de Malvinas. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 34, 194-209.
- Dubatti, R. (2018b). El teatro como vehículo de la memoria para la Guerra de Malvinas: *Bar Ada* (1993) de Jorge Leyes. *Revista Gramma*. (En prensa).
- Dubatti, R. (2018c). Para la génesis de *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema: periodismo y dramaturgia liminalizados por la Antropología Teatral Poética. *Panambí*, 6, 79-96.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona, España: Planeta-Agostini.
- Eco, U. (1993). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, España: Lumen.
- Ehrmantraut, P. B. (2009). *Masculinidades en transición: la Guerra de las Malvinas en la literatura y el cine*. Saint Louis, Estados Unidos: Washington University.
- Escudero, L. (1996). *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Barcelona, España: Gedisa.
- Fogwill, R. (1983). *Los pichiciegos*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Gallego, R. (2018). Entrevista con Lola Arias: "Todo el mundo tiene una relación con la Guerra de Malvinas". *Escribiendo Cine*. Recuperado de <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0015173-lola-arias-todo-el-mundo-tiene-una-relacion-con-la-guerra-de-malvinas/#>
- Gallina, A. (2015). *Dramaturgia y exilio*. México DF, México: Paso de Gato.
- Gamerro, C. (2008). Pequeña entrevista a Carlos Gamerro, de Marcelo López. *No Retornable*. Recuperado de <http://www.no-retornable.com.ar/v2/dossier/gamerro.html>
- Guber, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas, Venezuela: Anthropos.
- Harshaw, B. (1984). Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework. *Poetics Today*, 5(2), 227-251.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Kartun, M. (1992). Pericones. En AA.VV., *Teatro argentino contemporáneo. Antología* (pp. 1107-1195). Madrid, España: Centro de Documentación Teatral y Fondo de Cultura Económica.
- Levi, P. (2015). *Así fue Auschwitz: testimonios 1945-1986*. Barcelona, España: Península.
- López, E. (2007). Malvinas y las relaciones cívico-militares. *Cuadernos Argentina Reciente*, 4, 118-122.

- Lorenz, F. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Lorenz, F. (2014). *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia, España: Frónesis Cátedra.
- Mancuso, H. R. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires, Argentina: Editorial SB.
- Mancuso, H. R. (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* (pp. 63-84). Buenos Aires, Argentina: Gorla.
- Ministerio de Educación de la Nación (2009). *Pensar Malvinas. Una selección de fuentes documentales, testimoniales, ficcionales y fotográficas para trabajar en el aula*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Educación de la Nación.
- Noé, L. F. (2015). *Antiestética*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- Palermo, V. (2007). *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Prieto, A. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En D. Addame (Coord./Ed.), *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana* (pp. 116-143). Xalapa, México: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.
- Rice, D. & Gavshon, A. (1984). *The Sinking of the Belgrano*. Londres, Inglaterra: Secker & Warburg.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, España: Arrecife.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Colihue. (Traducción de Ricardo Dubatti y Nora Lía Sormani).
- Rozitchner, L. (2015). *Las Malvinas: de la guerra "sucía" a la guerra "limpia"*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional.
- Sarlo, B. (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Seoane, A. (2012). Performances teatrales en las provincias. *Territorioteatral.org*. Recuperado de http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n9_02.pdf

Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona, España: Destino.

Todorov, T. (2008). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Trouillot, M. R. (2017). *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la Historia*. Granada, España: Comares.

Verbitsky, H. (2002). *Malvinas. La última batalla de la Tercera Guerra Mundial*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Vezzetti, H. (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Vitullo, J. (2012). *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.

Zito, V. (2015). *Todo es teatro. Obra completa 1970-2015*. Río Cuarto, Argentina: UNIRIO.