

Diablotexto

Digital



Pensar la Guerra de Malvinas desde la lente del teatro: *Piedras dentro de la piedra* (2012), de Mariana Mazover

***Thinking Malvinas War Through the Lens of Theatre: Piedras dentro de la piedra* (2012), by Mariana Mazover**

RICARDO DUBATTI

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ENTRE RÍOS /CONICET

ricardo.dubatti@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0479-9636>

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 21 de junio de 2022

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 166-188**

DOI: 10.7203/diablotexto.11.24513

ISSN: 2530-2337



Resumen:

Cuarenta años han transcurrido desde la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982). Sin embargo, su persistencia como acontecimiento histórico (Badiou, 2015) hace que al día de la fecha siga marcando unos de los sucesos de mayor impacto para la Argentina del siglo XX. Esto se refleja en manifestaciones no solo sociales o políticas, sino también culturales, signadas por la presencia de imaginarios recurrentes. El presente trabajo busca ofrecer algunas líneas teóricas en torno a cómo el teatro ha producido representaciones singulares de la guerra, tomando como referencia el caso de *Piedras dentro de la piedra* (2012), de Mariana Mazover, espectáculo inspirado de forma libre sobre la novela *Los pichiciegos* (publicada originalmente en 1983), de Rodolfo Fogwill.

Palabras clave: Memoria; representación; teatrología; historia; Guerra de Malvinas

Abstract:

Forty years have passed since the Malvinas War (April 2 – June 14, 1982). However, its persistence as a historical event (Badiou, 2015) means that to date it continues to mark one of the events with the greatest impact for Argentina in the twentieth century. This is reflected in not only social or political manifestations, but also cultural ones, marked by the presence of recurrent imaginaries. The present text seeks to offer some theoretical lines around how the theater has produced singular representations of war, taking as reference the case of *Piedras dentro de la piedra* (2012), by Mariana Mazover, a freely inspired show on the novel *Los pichiciegos* (originally published in 1983), by Rodolfo Fogwill.

Key words: Memory; representation; teatrology; history; Malvinas War



A pesar de haber transcurrido más de cuarenta años de su inicio, la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) constituye aun hoy uno de los sucesos de mayor impacto para la Argentina del siglo XX. Esto se debe a que su peso como acontecimiento histórico (Badiou, 2015) no solo impone fuertes repercusiones políticas y sociales sino también culturales. Si la Guerra de Malvinas inicialmente reporta un apoyo masivo para el “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983), se debe a que el conflicto, en términos generales, es visto a través del prisma de “imaginarios sociales” (Backzo, 1991) anteriores a la guerra, en muchos casos ajenos a la dictadura cívico-militar. Sin embargo, tal perspectiva cambia tras la rendición, cobrando un mayor peso la reciente violencia represiva de la Junta Militar (Lorenz, 2012: 101-105). Como resultado, se crea un campo simbólico tan novedoso como problemático, aún latente.

Desde un ángulo cultural, la Guerra de Malvinas debe ser posicionada como parte de una historia más extensa¹. Sin embargo, simultáneamente, es impulsada y ejecutada por un gobierno de facto que arrastraba un desgaste sostenido, en especial tras las investigaciones de Derechos Humanos² y ante una economía cada vez más volátil. Considero que estas fricciones entre imaginarios sociales y procesos históricos diversos, no siempre armónicos o complementarios, son determinantes en tanto atraviesan y signan las reflexiones en torno a Malvinas (no solo la guerra).

¹ Pienso en la Cuestión Malvinas, término que empleo para denominar al conjunto extenso, inter y supranacional, que nuclea todos los procesos históricos vinculados a las discusiones en torno a la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur. En este marco, la Guerra de Malvinas pasa a ser un hito más entre muchos otros, con algunas de sus raíces en hechos que la anteceden ampliamente, como las Invasiones Inglesas de 1806 y 1807. Desde esta perspectiva es posible comprender mejor, por ejemplo, cómo el “pirata inglés” (siguiendo la expresión que todavía se usa popularmente hoy en día) formaba un opositor particularmente provechoso en el contexto de la guerra. Esto es significativo a la luz de la influencia de los autores de la llamada escuela del revisionismo histórico. Véase por ejemplo Scalabrini Ortiz (1957; originalmente publicado en 1939).

² Ya en 1976 algunos organismos internacionales de Derechos Humanos comienzan a denunciar que la dictadura cívico-militar había desplegado un cruento aparato para-estatal (desarrollado en Calveiro, 2019) a través del cual se torturó y se desapareció (eufemismo del dictador Jorge Rafael Videla para hacer referencia a aquellas personas sobre las cuáles *no se sabía* si estaban vivas o muertas) tanto a civiles como a opositores.



La Guerra de Malvinas ha sido *imaginada* desde diversos territorios y cartografías de la Argentina y ha sido *sentida* desde afectos de toda clase. Por lo tanto el arte habilita un modo de pensamiento lateral, diferente al que proponen otras disciplinas (Rozik, 2014), en tanto no debe necesariamente cumplir con las exigencias que tiene, por ejemplo, el historiador³. Esto es significativo en el marco de la posguerra, en tanto el prefijo “pos-” habilita una doble interpretación no excluyente: la pos-guerra como lo que ocurre cronológicamente luego de la guerra, pero también como consecuencia de ella (J. Dubatti, 2012). Por lo tanto, dicho potencial lateral del arte abre la posibilidad de indagar cómo fue Malvinas re-imaginada e incluso re-vivida luego del conflicto, en un tiempo histórico marcado todavía por la continuidad de procesos sociales, políticos y culturales de la guerra, en tanto no han dejado de ocurrir (Agamben, 2000) porque no se ha resuelto la cuestión de fondo.

Me gustaría focalizar la mirada en torno a las particularidades del teatro como disciplina que puede propiciar tales formas de pensamiento. El caso del corpus que aún continúa reuniendo bajo la denominación “teatro de la guerra” (R. Dubatti, 2020) plantea una síntesis ilustrativa en torno al impacto de la guerra en la posguerra. A pesar de su cuantiosa producción, que incluye más de 110 textos dramáticos y espectáculos de diferentes coordenadas de la Argentina y que exploran directamente a la guerra de forma sostenida ya desde 1982 (R. Dubatti, 2022), el corpus, con algunas excepciones muy esporádicas, experimenta una baja visibilidad que genera un efecto de presunto vacío y atomización (24). En reiteradas ocasiones se me ha consultado si hay un corpus teatral. Efectivamente existe e incluso cuenta con aportes de referentes del campo cultural argentino, como Abelardo Castillo, Roberto “Tito” Cossa, Griselda Gambaro, Mauricio Kartun, entre otros. Esto habla de las dificultades no solo del

³ Federico Lorenz (2021) sugiere tomar precauciones en torno a la noción de “soberanía” para el caso de Malvinas. De acuerdo con Lorenz esto responde al peligro de incurrir en una imposición teórica *a priori* que deviene finalmente en una tautología que se reproduce en forma mecánica (por ejemplo, la afirmación “las Malvinas fueron, son y serán argentinas”), situación que produce un conflicto de intereses con los objetivos éticos de un historiador.



teatro sino generales para evitar los “clichés historiográficos” (Mancuso, 2006: 214) que aún atraviesan al campo simbólico de la posguerra⁴.

Propongo partir de la exposición de algunos ejes teóricos sobre los cuáles se monta mi investigación⁵ para luego realizar un breve análisis sobre un caso representativo: *Piedras dentro de la piedra* (2012), de Mariana Mazover, espectáculo inspirado libremente en torno a la emblemática novela *Los pichiciegos* (2012; publicada originalmente en 1983), de Rodolfo Fogwill [1941-2010]. En este trabajo intentaré mostrar algunas de las problemáticas que se revelan cuando el teatro opera como ámbito para construcción de representaciones específicas signadas por el cuerpo del actor y del espectador.

Algunos apuntes sobre imaginarios y representaciones teatrales

Para mi tesis de doctorado (R. Dubatti, 2022) me interesé, en principio, por examinar el caso de los “imaginarios sociales” (Baczko, 1991), es decir, aquellas “referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través de la cual «se percibe, se divide y elabora sus finalidades» (Mauss) [sic]” (28). Fundamentalmente, se trata de símbolos que se desprenden de la imaginación y que por lo tanto constituyen un “elemento fundamental de la conciencia humana” (28). Esto impone un uso social indispensable, ya que gracias a estos imaginarios

⁴ Hugo Mancuso (2006) observa: “[tales] 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). En mi tesis (R. Dubatti, 2022) he delineado por lo menos siete “clichés” recurrentes, que enumero brevísimamente a continuación: 1) “la perspectiva del loco”, o las decisiones históricas reducidas a la “locura” de sus actores; 2) la guerra relámpago, o Malvinas como un conflicto que aparece y desaparece de forma fugaz, casi inmotivada; 3) la guerra sin conflicto, es decir, como enfrentamiento entre dos contrincantes perfectamente idénticos o simétricos; 4) la guerra como amenaza de retorno, como posibilidad de reivindicación futura de la dictadura; 5) la desmalvinización como la derrota por otros medios, es decir, como continuación de la acción concreta y sistemática de las fuerzas británicas; 6) la dicotomía héroe / víctima, que reduce el accionar de los soldados y sus experiencias; y 7) la guerra como sinónimo de democracia, como hecho exclusivo del colapso de la dictadura.

⁵ Dicha investigación da como resultado la tesis de doctorado titulada “*Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socio-culturales en el teatro argentino (1982-2007). Poéticas dramáticas, historia y memoria*” (R. Dubatti, 2022). Actualmente desarrollo un proyecto para continuar sobre la misma base teórica pero focalizando en el recorte 2008-2022.



una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores [...] Designar su identidad colectiva es, por consiguiente, marcar su 'territorio' y las fronteras de éste, definir sus relaciones con los 'otros', formar imágenes de amigos y enemigos, de rivales y aliados; del mismo modo, significa conservar y modelar los recuerdos pasados, así como proyectar hacia el futuro sus temores y esperanzas. Los modos de funcionamiento específicos de este tipo de representaciones en una colectividad se reflejan particularmente en la elaboración de los medios de su protección y difusión, así como de su transmisión de una generación a otra (28).

Esto implica pensar los imaginarios sociales como zonas de multiplicidad en disputa constante, en tanto desarrollan "legitimaciones" y "guardias" (17). A su vez, remiten no solo al marco social, sino a un pensamiento colectivo, en tanto

[los imaginarios sociales] intervienen activamente en la memoria colectiva para la cual [...] a menudo los acontecimientos cuentan menos que las representaciones imaginarias a las que ellos mismos dan origen y encuadran. Tal vez, los imaginarios sociales operan todavía más vigorosamente en la producción de visiones del futuro, en especial en la proyección sobre éste de obsesiones y fantasmas, de esperanzas y de sueños colectivos (29).

Sin embargo, como observa el propio Baczko, los imaginarios sociales forman un campo de estudio complejo, en tanto corresponden a conceptos abstractos de difícil síntesis (27).

Es por ello que considero pertinente aproximarnos a las representaciones teatrales, herramientas que permiten examinar cómo se producen dispositivos de reflexión y de problematización sobre acontecimientos de la memoria y / o de la historia y que nos posibilitarán anclar tales imaginarios sociales en prácticas y objetos de estudio más concretos. Para ello planteo un giro teórico en torno a la noción de representación de Roger Chartier. A través de diferentes textos (1992, 2007) Chartier afirma que las representaciones son prácticas diversas que habilitan la apropiación de bienes simbólicos en una sociedad dada. Tales apropiaciones no se limitan simplemente a reproducir en forma mecánica los relatos hegemónicos, sino que introducen cambios en el contenido pero también en el soporte y las formas particulares en las que cada representación retoma los imaginarios sociales de un momento histórico dado.

Estudiar las representaciones específicas del teatro implica atender su singularidad y exige entonces pautar algunas definiciones metodológicamente



determinantes, en tanto ayudan a elaborar una perspectiva más precisa en torno a cómo el teatro puede retomar los hechos de la guerra. Siguiendo las propuestas de Jorge Dubatti (2020), concibo al teatro como fenómeno de la cultura viviente que produce un uso específico de la teatralidad antropológica. Así, el teatro acontece cuando se encuentran por lo menos dos partícipes, un actor y un espectador, que producen póesis (es decir, despliegan un universo poético que se escinde del mundo cotidiano), tanto actoral como expectatorial respectivamente, mientras comparten unas coordenadas espacio-temporales únicas. Allí radica el pacto que forma al teatro y que determina la manera en la que percibimos teatralmente⁶.

Tal definición reporta una serie de elementos valiosos a considerar. En primer lugar, el teatro como práctica territorial que responde a unas coordenadas singulares y únicas, que interroga e imagina desde una posición geográfica única. De este modo, no es lo mismo realizar un espectáculo teatral sobre Malvinas en Río Grande (provincia de Tierra del Fuego, parte del Teatro de Operaciones Sur) que en Monte Caseros (provincia de Corrientes, fuera de los Teatros de Operaciones, pero aportando un número importante de soldados conscriptos) o la ciudad balnearia de Mar del Plata (fuera del teatro de operaciones, pero cercana por su influencia portuaria).

En segundo lugar, el trabajo del actor como productor de póesis. Si una parte de la memoria de la Guerra de Malvinas se encuentra en los imaginarios sociales, el actor aporta un trabajo de actualización y re-actualización, vinculado con la concretización escénica de cada función (Pavis, 1998). Dicho en otros términos, el trabajo actoral canaliza esos imaginarios y trae a escena esas voces, sonidos e imágenes, les da un cuerpo y una respiración únicas que se pierden al momento en que baja el telón final y concluye el convivio. La relación directa del actor y el espectador implementa una relación sincrónica, no mediada, que redimensiona el momento breve del acontecimiento.

⁶ El presente artículo no pretende reducir a las artes a una competencia en torno a cuál representaría “mejor”. Por el contrario, su objetivo es comprender la especificidad del teatro para poder observar, en forma comparativa, las relaciones productivas que se establecen entre las diferentes artes.



El tercer elemento a tener en cuenta es, como ya se mencionó, la presencia del espectador produciendo poíesis. Esto significa que no se trata de una figura pasiva, puramente receptiva, como se lo ha imaginado durante décadas. Si el convivio exige que el espectador produzca poíesis a la par que el actor, significa que siempre trabaja, sea en mayor o menor medida, durante la escena. Esto constituye un punto crucial, en especial si tenemos en consideración que muchas veces se asume que solo es el actor el que produce teatro. Por el contrario, podemos afirmar que la presencia fisiológica del espectador, interviniendo en tiempo real al igual que el actor, altera drásticamente el modo en que se articulan, se perciben y se interpretan los imaginarios que se despliegan en escena.

Al considerar estos ejes, son tanto el actor como el espectador los que producen pensamiento en torno a la Guerra de Malvinas, activando saberes e imágenes que circulan socialmente, pero también marcando afectos, problematizando qué se siente, cómo y cuándo, con el cuerpo como espacio de cruce. A su vez, la co-presencia en tiempo real impone lenguajes, estructuras y limitaciones que aportan a la singularidad del teatro. Como resultado se produce pensamiento a través del convivio: *entre* único que une al actor y al espectador, relación efímera, *no mediada*, que potencia su impacto a través de su carácter inasible. Finalmente, esto implica un modo de pensamiento que no se limita a lo puramente racional, sino que habilita una multiplicidad de ángulos que se redimensionan por los efectos del convivio: afectivos, corporales, sensoriales, simbólicos, entre otros.

Es a través de estos ejes el teatro conforma una variante singular para la articulación de lo que Umberto Eco (1984) denominaba “metáfora epistemológica”, que no solo implica volver a traer hechos del pasado al presente sino también re-tomarlos, intervenirlos, alterarlos. En el caso del teatro, medio que depende del convivio y que traza su pensamiento sobre los cuerpos, esto significa que cada función es diferente y que por lo tanto el alcance varía en cada momento en que el actor y el espectador se reúnan. A su vez, como sugería el propio Eco, esta clase de metáfora permite reconstruir y sopesar un modo de pensar que nos reenvía a un momento histórico y social particular, pero que se



reactualiza en el devenir presente, en su diálogo con un ahora que está siempre en fuga, huyendo hacia adelante. En este aspecto, nos permite desarrollar diversas hipótesis en torno a cómo el teatro ha dado cuerpo y convivio a la Guerra de Malvinas y sus imaginarios sociales.

Como se dijo, esto impone a su vez ciertas limitaciones constitutivas. Si el cuerpo y el convivio son la base del teatro, representar la guerra implica, entre otras cosas, considerar: soportes y materialidades diversas con potencialidades particulares (la simultaneidad de lenguajes en el teatro frente a la preeminencia de la textualidad en la narrativa o la mediación de la imagen fílmica); contextos de producción que reclaman procesos diferentes (si queremos filmar una película tendremos que conseguir equipos, habrá que elegir si se filma en locaciones o en un estudio, etc.); formas de circulación (el cine y la narrativa poseen una portabilidad más dinámica, incluyendo la posibilidad de copias digitales y descargas de internet); territorialidades (el convivio impone una cercanía que resalta la proximidad de lo vivo pero queda limitada a ella; es posible ver *registros* de Eduardo Pavlovsky actuando, pero ya no es posible experimentar el convivio de verlo actuar), entre otros.

Desde esta perspectiva, el teatro toma imágenes del acervo de los imaginarios sociales, regresa sobre la memoria colectiva y la interviene. Así, algunas imágenes se vuelven recurrentes, otras aparecen de forma menos común y otras son silenciadas u omitidas. Tal selección se enmarca en usos, saberes y comportamientos diferentes, atravesados por la territorialidad y por la temporalidad particular de cada ámbito en el que se produce el convivio. A su vez, la presencia de los cuerpos redimensiona el carácter intersubjetivo del teatro, en tanto actor y espectador se reconocen afectados por el convivio. Finalmente, como disciplina performativa, el teatro es cuando ocurre el convivio, por lo que la memoria del teatro se halla puesta en acción, activada como trabajo (Jelin, 2002).

Esto repercute en algunos ejes significativos en torno a cómo el teatro pensó Malvinas, en particular a la hora de representar una guerra desbordada, pensada desde las cercanías del frente de batalla pero que impacta sobre la sociedad argentina como un todo, o a cómo la experiencia de los conscriptos



opera como garantía del carácter real, concreto, de la guerra (hecho que otras disciplinas han explorado, pero no desde la materialidad del cuerpo). Retomaré ambos ejes al hacer referencia acerca de cómo construye sentido en torno a la Guerra de Malvinas el espectáculo *Piedras dentro de la piedra*, pero antes me gustaría atender algunos aspectos de su génesis creativa.

Habitar la cueva

*Piedras dentro de la piedra*⁷ se estrena el 29 de marzo de 2012 en La Carpintería Teatro (ciudad autónoma de Buenos Aires) y realiza funciones hasta el 30 de noviembre del mismo año. Según se consigna en la edición realizada por la editorial Libretto en 2014, el espectáculo es “el resultado de un trabajo de investigación colectiva sobre la guerra de Malvinas realizada con los actores del elenco y Fernando Sala y Pablo Correa” (45) y es todavía hoy recordado por la incorporación de personajes femeninos como soldados. En una entrevista inédita realizada en 2017, Mariana Mazover observó en torno al proceso creativo⁸:

En realidad el impulso inicial no fue “hacer una obra sobre Malvinas” sino trabajar sobre *Los pichiciegos*. Es decir, estuvo primero la novela, el deseo de hacer algo con la novela, y obviamente parte de mi interés por *Los pichiciegos* tenía que ver, no con Malvinas, sino más bien sobre la operación literaria de Malvinas. *Los pichiciegos* es un libro que Fogwill publica muy pegado al fin de la guerra [la primer edición es de 1983], y, desde la construcción ficcional, es capaz de revelar lo escamoteado; de producir una verdad sobre esa guerra; ni el discurso periodístico ni el historiográfico habían aún franqueado la barrera de la versión oficial.

Luego la autora agrega con respecto a los personajes femeninos:

Eso se liga con la incorporación de las mujeres. Yo retomé esa novela treinta años después, entonces lo que pensaba es “cómo reponer” ese movimiento fundante del libro, el hacer visible, decible, representable algo que está afuera, escamoteado, de las versiones. Treinta años después la verdad que funda *Los pichiciegos*, ya era una verdad aceptada, consensuada, difundida. En cambio, el hecho de que hubo mujeres y qué pasó especialmente con ellas aún era algo más solapado. Hace unos años salió finalmente un libro [*Mujeres invisibles*, de Alicia Panero, 2015], pero en ese momento, 2010, 2011, cuando empiezo a trabajar sobre la novela [...] era un dato desconocido. También es

⁷ Ficha artístico-técnica: Actúan: Alejandra Carpineti, Mariano Falcón, Laura Lértora, Hernán Lewkowicz, Alejandro Lifschitz y Sebastián Romero. Escenografía y vestuario: Cecilia Zuvalde. Iluminación: Alfonsina Stivelman. Maquillaje: Ana Pepe. Música Original: Mariano Pirato. Fotografía: Malena Figó y Claudio Da Passano. Audiovisual: Pablo Bellocchio. Asistencia de dirección y producción: Natalia Slovendiansky. Dirección y dramaturgia: Mariana Mazover.

⁸ Entrevista realizada por correo electrónico. Disponible en mi archivo de investigación.



cierto que para mí fue casi una pregunta natural, porque yo soy mujer. Eso me llevó a preguntarme: “¿hubo mujeres en la guerra?” [...] También tenía ganas de trabajar con actrices mujeres, entonces se fue ligando todo desde ahí. [...] Hicimos muchos encuentros con el público, y era tema obligado en las charlas debates, tratar de entender ese asunto.

Este interrogante incluye entonces un punto de contacto con la novela pero que al mismo tiempo marca una diferencia crucial a la hora de explorar el universo poético de la Guerra de Malvinas.

Sobre el proceso creativo propiamente dicho, la página web donde se promocionaba el espectáculo⁹ incluye una serie de metatextos valiosos. Uno de ellos señala:

Con todo ese arsenal de estímulos [la novela de Fogwill, los interrogantes en torno a la mujer] comenzamos a ensayar. El objetivo de los ensayos era construir el universo de la obra: mundo poético y personajes; y no construir conflicto y trama narrativa. Separé el trabajo dramático en dos instancias: la investigación del imaginario en torno a la Guerra, la indagación del Universo, la Construcción de Imágenes y la Creación de personajes lo trabajamos en conjunto en los ensayos, en el intercambio con los actores. Paralelamente fui construyendo la línea dramática y la articulación de los conflictos –la trama– a modo de esquema dinámico; que fue el trabajo de organización y articulación del material surgido del proceso de ensayos. Y luego, escribí el texto de la obra, con la supervisión, amorosa y precisa de mi maestro Ricardo Monti (Mazover, 2012).

En el mismo texto se remarca que la elección del espacio dramático también cobró un valor significativo para la reconstrucción simbólica de la guerra:

[...] la concentración de la acción dentro del espacio de la cueva que alberga a los desertores nos permitía trabajar tres aspectos cruciales para la creación dramática:
–Potencia dramática para engendrar la escena en las peripecias de los personajes en su lucha por la supervivencia dentro de una cueva de la que no pueden salir y en esa particular forma habitar el tiempo en la eterna espera por el fin de la guerra, cuando el riesgo de morir de inanición o ser capturado es lo que acecha.
–Potencia alusiva para evocar teatralmente a través de los relatos de sus protagonistas las vivencias del campo de batalla, y así poder construir la Guerra como Extraescena;
–Potencia discursiva para develar, a través de la voz y las vivencias de los personajes, la irracionalidad del Gobierno Militar que condujo al país a la guerra, y el horror al que todos los jóvenes de este país han sido sometidos entre 1976 y 1982 con la puesta en marcha de la Maquinaria de Matar [sic] articulada sobre los resortes del Estado.
En la situación de desertión y ante el riesgo de ser descubierto y capturado –conflicto central que atraviesa a la obra– el enemigo no es sólo el ejército contrario; también lo es el Ejército propio. Ninguna otra situación nos proveía tanta potencia metafórica para develar, sin decirlo, que en la Guerra de Malvinas, nuestros conscriptos se enfrentaron no sólo al horror de combatir al enemigo en inferioridad de condiciones tácticas,

⁹ Enlace disponible en <https://pedrasdentrodela piedra.wordpress.com> [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2022]



armamentísticas y estratégicas, sino, justamente por ello, también fueron víctimas de las propias jerarquías militares que estaban llamadas a proteger sus vidas.

Con respecto a la figura del desertor, Mazover comenta en la entrevista realizada en 2017 que “la figura del desertor, me parece la más interesante en la guerra: el que se niega a jugar el juego del patriotismo, el que no puede terminar de ser interpelado y atravesado por la arenga de la nación”¹⁰.

Al ser consultada en torno a los objetivos de la puesta, en particular si el objetivo era estimular la memoria o incluso propiciar la polémica, Mazover responde:

Sí, hay algo siempre funcionando que es “sigamos hablando de la guerra”; pienso a la guerra en relación a lo que Malvinas significó para la política interior, el ocaso de la dictadura en Argentina (y el ascenso de Thatcher en Reino Unido) para mí. Malvinas funciona como revelador en última instancia de la dictadura, ese filicidio gigante y ejecutado por todos los medios. De hecho en *Piedras...* puse mujeres y puse un Civil. Marcelino Jesús de los Camiones es un civil: uno que decide mandarse a la guerra a prestar sus propios camiones transportadores de ganado; para mí era importante “reflejar” o jugar con la pata civil de todo el asunto. Para mí, poner el texto en escena era continuar el diálogo: hicimos funciones para colegios, y fue hermoso. Sé que en algunas escuelas se trabaja el texto (se lo lee en relación a *Los pichiciegos*); a mí eso me produce mucha alegría: estaba en el programa inicial.

Por último, pero no por ello menos relevante, como motivación adicional para el trabajo con el universo poético que Fogwill despliega desde su novela, Mazover afirma que

algo que me movía mucho también era el puente con Fogwill. La gente que me decía: “ahora quiero leer *Los pichiciegos*”; eso te diría que fue muy importante para mí. Hace un tiempo me encontré con Vera, la hija [...] fue muy generosa, muy abierta a aceptar que hiciéramos con libertad sobre la novela, pero decidió no ver la obra. No vino a ninguna función (Andy, otro de los hijos, sí). Hace unos meses [2017] me la encontré personalmente a Vera y finalmente me pude presentar en persona y agradecerle, y le dije: la verdad, que de todo, la escena más hermosa, éramos nosotros, todo el elenco, todos tirados en el piso en la salita del jardín de infantes donde ensayábamos, leyendo, subrayando el libro. Eso fue para mí *Piedras...*, el amor a un escritor que marcó mi vida, un modo de vincularme con su obra. [...] El día que vi la noticia de su muerte, lloré arriba

¹⁰ En dicha entrevista Mazover menciona un breve texto del novelista Milan Kundera, extraído de *El telón*, que también sirvió de inspiración: “Hay momentos en que la Historia, sus grandes causas, sus héroes, pueden parecer irrisorios y cómicos [...] Desde todos los puntos de vista, político, jurídico, moral, el desertor se vuelve poco grato, condenable, emparentado con los cobardes y los traidores. / La mirada del novelista lo ve de otro modo: el desertor es aquel que se niega a conceder un sentido a las luchas de sus contemporáneos. Que se niega a encontrar grandeza trágica en las masacres. Aquel a quien le repugna participar como bufón en la Comedia de la Historia”. Replico la cita al texto como figura en la página web del espectáculo.



de la pantalla, del teclado de la compu, y a las dos horas ya estaba reuniendo un elenco con la propuesta. A ver si podía no estar tan muerto...

Con respecto a la selección de fragmentos del texto con el cual dialoga directamente *Piedras dentro de la piedra*, la autora observó que “fueron seleccionándose a partir de subrayados. No hubo un plan. Hubo una decantación natural, algunos motivos muy significativos: el polvo químico, la naranja del final, lo de las ovejas, el tema del miedo, algunos repertorios léxicos, y luego, algunos textos específicos”.

En relación al trabajo con fuentes que complementarían el desarrollo del espectáculo, Mazover remarca:

Era algo sobre lo que ya había investigado bastante. Tengo un tío ex combatiente, conscripto, así que fue un tema muy presente en mí desde siempre. Tengo toda una dimensión personal también relacionada con Malvinas, con cómo fue viendo los efectos de la guerra en el hombre, en el soldado, a través de ese tío. El abandono del Estado, la lucha por la pensión, todo eso. Particularmente, una lectura casi tan sustancial como *Los pichiciegos*, fue *Partes de Guerra*, de Graciela Speranza y Fernando Cittadini. Es un libro que narra toda la guerra con testimonios, es alucinante. De ahí también sacamos bastante material en relación con la guerra, con el delirio táctico y de todos los órdenes que fue el armado y la ejecución de la guerra.

Finalmente, al consultar en relación a la respuesta del público, la dramaturga y directa observó:

Algún fundamentalista de Fogwill la detestó, en el sentido de que si conocés los *Pichis* [sic], como que no te encontrás con una versión “literal”, una transposición, eran infinitas las operaciones de variación... Y luego, hubo unas muy interesantes, con lecturas que lograban capturar los movimientos sobre la novela, las mutaciones a nivel de la fábula, de la afección de los personajes, etc... Fue algo muy feliz. De hecho, fue una obra que no terminó nunca. Siempre está en los planes de algún investigador, en un foro, en un congreso... En ese sentido me parece que está bueno, que trascendió la cuestión de las funciones en el teatro para formar parte de un asunto mayor que son las representaciones de Malvinas. De cómo vamos a seguir narrando todo ese horror.

Como Mazover observa, algunos textos académicos se volcaron a analizar *Piedras dentro de la piedra*. Entre ellos podemos destacar el valioso trabajo de Verónica Perera (2016: 76-99) sobre la pieza, titulado “De mujeres, pícaros y fugas: memorias de la Guerra de Malvinas”, publicado en el número 12 de la revista *Caracol*. En dicho escrito Perera remite a algunos de los ejes clave de la poética: el ámbito de la cueva, la relación negada al nacionalismo y la presencia



de personajes femeninos con especial impacto en el desarrollo de la trama. Propongo retomarlos rápidamente y luego adicionar algunas observaciones en torno a los procedimientos que la pieza emplea y a cómo modifican el sentido que se produce sobre la historia.

Re-imaginar la guerra, re-imaginar a Fogwill

Perera señala en torno al espacio de la cueva que opera como un espacio de recorte donde los seis personajes –dos sargentos, dos cabos, un soldado sin instrucción y un civil– se ocultan “para sustraerse” del combate (87). En dicha cueva, los desertores articulan una vida conectada al conflicto bélico pero que produce sus propios vínculos sociales a una escala micropolítica. Esto se enlaza con la negación de los valores nacionalistas, en tanto la guerra no tiene lugar en este espacio sino que se encuentra excluida. Al tratarse de desertores, la épica queda anulada por el hecho de huir del frente de combate. A eso hay que adicionar que, como afirma Mazover en una de las citas previas, el enemigo no era tanto el ejército británico como los propios aliados. Finalmente, la presencia de personajes femeninos rompe con la ilusión de documentación (no hubo mujeres soldado en la guerra porque ninguna de las tres fuerzas lo permitía, como aclara Panero, 2015) pero habilita un campo de relaciones donde uno de estos personajes, la sargento Mabel, articula un sistema de contención basado en la dignidad. Volveré sobre estas nociones.

Resulta sugestivo que Mazover trabaje sobre *Los pichiciegos*, en tanto constituye una de las obras más trascendentes para las representaciones de la Guerra de Malvinas. Julieta Vitullo (2012) afirma que constituye la “ficción fundacional de la guerra” (72), en tanto articula un campo referencial que luego sería retomado de modo recurrente por otras poéticas. Por su parte, Martín Kohan (2014) conecta la novela de Fogwill con el principio de la “desarticulación nacional” y remarca que

[...] así la guerra, contada sin ese sistema de valores trascendentes, despojada de su lógica primordial, no puede sino desviarse hasta llegar a ser básicamente un juego de astucias, una red comercial de intercambio, un afán sostenido de supervivencia a cualquier precio; sin rastro alguno de épica, de heroísmo, de sacrificio, de valor.



Kohan observa que tal “desarticulación” constituye un recurso que la narrativa testimonial de los ex combatientes no puede explorar, en tanto implica socavar ciertos valores determinantes para la guerra –nociones como patria, nación, honor, etc.–. A su vez, sintetiza otra de las grandes posibilidades de la literatura ficcional, donde es posible *no* denunciar los horrores del frente de batalla. En sintonía con esto, Carlos Gamerro (2018) resalta que *Los pichiciegos* sienta un principio fundamental para la literatura de Malvinas, a saber, “su independencia de los testimonios, su no-sujeción a la verdad y *aun al realismo*” (101; énfasis mío).

Las citas a Kohan y Gamerro permiten establecer una doble diferencia que Mazover plantea frente a la poética de Fogwill. Por un lado, su conexión con el realismo. Por el otro, la presencia de una lógica de denuncia. Si bien en principio la premisa que rige a la pieza teatral se monta sobre una situación que reporta resistencia a la idea de realismo histórico (se trata de desertores que viven dentro de una cueva o pozo de zorro en el medio de una guerra), la ejecución escénica sugiere efectivamente una poética fundamentalmente realista. Esto revela una conexión con los hechos de la guerra, que imponen un espacio de fricción insoslayable a *Piedras dentro de la piedra*.

Si seguimos a Jorge Dubatti (2009) en su definición de la poética realista teatral, hallamos una serie de afirmaciones que la subyacen: a) el mundo es “objetivo”, pasible de ser descrito en base a un régimen de experiencia montado a partir de la observación de las costumbres sociales; b) el arte puede mimetizar dicho mundo a través de las reglas que se desprenden de la observación; c) la ilusión de contigüidad es el fundamento de la relación entre arte y mundo; d) su forma típica, el realismo, depende de la suspensión de la incredulidad; y e) el artista, como observador, reproduce su funcionamiento (37-39). Al sopesar todos estos elementos, la poética realista aparece como vehículo privilegiado para mostrar de forma presuntamente transparente la esencia del mundo cotidiano y llevarla a escena. Esto implica la proyección de una relación de correspondencia entre el universo poético y el cotidiano, que ya no se hallan separados sino unidos.



Como se dijo, *Piedras dentro de la piedra* se articula escénicamente sobre la base de una poética teatral realista. Si en la novela de Fogwill se juega en torno al testimonio de alguien que estuvo en el ámbito de la cueva y vivió junto a los “pichis”, grupo de desertores que deciden huir de la guerra y refugiarse bajo tierra con la esperanza de no ser descubiertos por los enemigos internos, es decir los superiores de su propio ejército, en el caso de la pieza de Mazover es el propio dispositivo teatral el que remite a lo real por contigüidad. Mientras que Fogwill se distancia del realismo (como sugiere Gamerro) con el fin de socavar ciertos valores, Mazover articula y resalta otros valores, pero que se vinculan con aquellos que los desertores rechazan. Esto marca una diferencia crucial en torno al aspecto semántico de la pieza y destaca la forma singular en la que interpreta los hechos de la guerra pero también el mundo cotidiano sobre el cuál se monta.

Desde esta perspectiva, podemos concordar que tanto *Los pichiciegos* como *Piedras dentro de la piedra* proponen socavar valores típicamente asumidos como base para la guerra. Sin embargo, lo hacen de formas diferentes. En la novela de Fogwill estos elementos son acentuados por la relación de inmediatez con la Guerra de Malvinas, que acontecía al mismo tiempo que Fogwill escribía. Opera así una perspectiva que, como observaba Kohan, estalla tales valores y los vuelve obsoletos, los extrae de su contexto donde hacen sistema y los deja en evidencia en sus cortocircuitos. La guerra aparece entonces reflejada como un acontecimiento absurdo a partir de su falta de sentido por fuera de un sistema de valores autoimpuesto y naturalizado.

En contraste, como se propuso, el realismo acarrea una serie de implicancias diferentes a la hora de mostrar tales problemáticas. De acuerdo a la entrevista con Mazover, la relación que se sugiere con la guerra está mediada por el tiempo y por la propia novela de Fogwill. Esto impone un gesto de cercanía entre el espectáculo y el régimen de experiencia cotidiano, en tanto el teatro aparece como espacio de reflexión desde donde pensar la novela (y desde allí la guerra) unos treinta años después. Al mismo tiempo, el realismo pone en contigüidad esos cuerpos que aparecen en escena con el horror no solo de la guerra sino también de la dictadura cívico-militar. Así los cuerpos pueden



testimoniar (poéticamente) a través de la cercanía con el combate, incluso como desertores.

Esto repercute a su vez en la no denuncia de la que habla Kohan. *Piedras dentro de la piedra* sí busca subrayar la violencia de la guerra y de la dictadura, hecho que resignifica las imágenes y las referencias articuladas al interior del universo poético de la pieza. De este modo, el realismo acentúa el peso de esas imágenes en su conexión de contigüidad con los hechos históricos y los pone de perfil para ser observados desde el régimen de experiencia de lo cotidiano del presente del espectador y sus conocimientos. Como resultado, la guerra también es presentada como un acontecimiento absurdo, pero porque se centra en una serie de valores interesados, negativos, identificables con aquellos de la épica bélica.

En contraste, una economía de valores otra sí puede ser rescatada¹¹, donde resulta determinante la presencia de Mabel. Esta sargento establece una diferencia en el ámbito de la cueva en tanto impone un sistema de relaciones contenedor, comúnmente asociado con lo femenino¹², que se corre de los valores épicos de la guerra y evidencia una posibilidad de matizar los conflictos al interior de la trama.

Así se establece un contraste notorio con la novela de Fogwill. Mazover plantea una serie de valores encarnados en Mabel que finalmente permiten desplegar un orden social que se distancia de la guerra pero que, de una forma u otra, es parte de ella porque se recorta desde sus contornos. Si bien Mabel en ningún momento es codificada socialmente como figura “femenina”, no es casual que sea un personaje femenino el que rompe con la lógica masculina de la guerra. Al mismo tiempo, su figura contrasta con la del otro sargento, Gandini, que en principio intenta tomar el mando de la situación cuando los desertores piensen que acaban de ser descubiertos.

¹¹ Podemos asumir en este sentido que la experiencia de los soldados opera como aquello “real” que dota de potencia a los cuerpos que Mazover pone en escena. Dicho valor impone un límite: no todos los que actúan en la guerra *necesariamente* se manejan con sus reglas.

¹² A través de este término no se busca reproducir una perspectiva esencialista del género sino señalar una imagen sumamente común durante la guerra, pero también antes y después: la guerra como un hecho de fuerza, por lo tanto exclusivamente masculino. Remito a la crítica que ofrece Virginia Woolf en *Tres guineas* (2020; original de 1938).



De este contraste surge un marco que desliza un rol diferente en Mabel. Los intentos de Gandini por recuperar el orden en la cueva solo logran, en el mejor de los casos, sostener la situación apremiante entre los desertores y, en el peor, dificultarla aún más. Se trata de decisiones fundamentalmente restrictivas (racionar el polvo químico, no salir ni para ir al baño, no dejar que entre nadie ajeno a la cueva) y articuladas desde la jerarquía como forma de imponer un orden. Sin embargo, estas lecturas finalmente son reencausadas por la propia Mabel, que despliega un ámbito de contención y de igualdad que no olvida la importancia de la jerarquía como compromiso con los demás. Resulta elocuente entonces que Mabel proteja a Olga Ana (que acaba de aparecer en la cueva, herida), proponga cuidarse mutuamente y finalmente se ofrezca como voluntaria para acompañar a Gandini, que se va a entregar para proteger a los demás¹³.

Esto se refleja a su vez en la notable diferencia que marcan las gestiones de Mabel como líder de los desertores y en el cambio de suerte que los soldados tienen frente al texto que inspira el espectáculo teatral. Si en la novela de Fogwill los personajes mueren de forma poco heroica, podría decirse que incluso de forma casi arbitraria, en la pieza de Mazover los personajes sobreviven y pueden enfrentar sus diferentes suertes desde otra perspectiva. Esto ocurre porque Mabel se asegura de sostener un orden interno basado en el afecto y en la protección. Así, aunque cueste asumir con Perera (2016) que los personajes femeninos son “pícaras” (91; los personajes masculinos tampoco parecen ser especialmente ingeniosos, más allá de sobrevivir como desertores), indudablemente proponen una distancia en relación a la épica.

Al mismo tiempo, Mabel introduce una perspectiva sobre el amor que también quiebra con la lógica de la épica. Cuando se cuentan historias de guerra, el amor típicamente queda reservado a entes abstractos como la patria o, en todo caso, como parte ajena al combate, en particular a través de figuras (no casualmente femeninas) como la madre, la hermana o la novia. Esto tiene por

¹³ Incluso en el gesto de nobleza de Gandini, la acción de Mabel cobra un peso especial por su desinterés personal.



resultado que la sexualidad sea vista como un territorio también externo a los hechos de la guerra. En el caso de la pieza de Mazover, el amor marca una diferencia porque pasa a ser una parte de los elementos internos de la comunidad y Mabel los defiende abiertamente. Contrasta así la mirada típica en torno a la sexualidad en la guerra, muchas veces conectada con los abusos y la violencia física.

Tal relación entre sexualidad y desertión genera ciertas resonancias con lo afirmado por Gabriel Giorgi (2004) que, al leer *Los pichiciegos*, destaca una conexión íntima entre desertión y homosexualidad. Así, al igual que ocurre con estas figuras, que según Giorgi “le ‘roban’ su cuerpo al orden soberano” y así “se reflejan en su negación del Estado” (58), Mabel reporta una sexualidad basada en el goce y por lo tanto también “improductiva” (Vitulo, 2012: 169) para el orden soberano que se asocia con la guerra, portador de una perspectiva patriarcal y heteronormativa. De este modo, Mabel también niega su cuerpo al Estado, pero nuevamente lo hace desde una perspectiva algo diferente a la que propone Fogwill, optando por ser ella misma quien decide e incluyendo la sexualidad en el universo de la guerra.

Como bien observa Perera (2016), los personajes femeninos de Mazover

tampoco son vidas que el Estado protege. Son cuerpos tan subalimentados, mal entrenados y mal equipados para la contienda militar como los de sus compañeros varones. Sin embargo, la trama de la obra no les asigna lugares culturalmente codificados como «femeninos», o roles despreciados, degradados, humillados. (91)

A pesar de esto, resulta significativo que es a través de Mabel que se articulan todos aquellos valores positivos que la obra rescata. El hecho de que Mabel sea una mujer (se identifica a sí misma como tal, la llaman sargenta, etc.), pero al mismo tiempo no se ve encasillada socialmente en los roles asumidos como “de mujer”, impone una distancia crucial que remarca la sensación de estar viendo una guerra familiar pero simultáneamente extraña, anacrónica, ajena.

Algo similar se plantea, como vimos tanto en la entrevista como en el texto de Perera, con el espacio de la cueva. La cueva funciona como un “entre”, como un no lugar que no existe porque nadie lo debe encontrar pero también porque la desertión es siempre asumida como una acción cobarde, negativa. Se resalta



y se problematiza así el borde entre lo cotidiano y lo siniestro (Segade, 2014); entre la guerra como vida cotidiana y la vida cotidiana de la guerra; entre los hechos singulares de Malvinas pero también los hechos de la novela de Fogwill. Contar historias de ese “entre” resulta entonces revelar matices que no se encasillan fácilmente en un bando u otro.

Tal tensión reporta una apertura a reimaginar el campo referencial de la guerra desde la distancia del tiempo y de la novela, pero sin perder de vista el potencial recuerdo de que la guerra, aunque de forma diferente, efectivamente *ocurrió*. Esto apunta a colocar la mirada en el espectador y el modo en que éste procesa aquello que pasa en la cueva, en ese espacio donde la guerra no está pero se filtra por todas las grietas de la piedra. Considero que no es casual entonces que Mazover haya realizado una división entre el universo poético de la pieza y la trama al momento de crear el espectáculo, en tanto no es tan significativo aquello que ocurre en la historia sino cómo se desarrolla y qué significa para los personajes y para el espectador.

En este aspecto, tanto el trabajo sobre la ilusión de contigüidad como el hecho de compartir el convivio entre actores y espectadores cambian la manera en la que se percibe la acción escénica. Al momento de ver a Mabel y a Gandini salir de la cueva, el espectador no puede evitar producir un marcado silencio. Esto responde en un principio a la sensación de amenaza, que le reclama especial atención para tratar de percibir cualquier sonido o indicio que permita comprender qué está ocurriendo realmente afuera. Sin embargo, también se conecta con la presencia y con un gesto que queda implícito, en tanto el público no puede abandonar el espacio de cueva, queda dentro, se convierte, metafóricamente, en parte de los desertores a los cuales Mabel y Gandini cubren.

La obra propone un teatro de estímulo que apunta a un espectador atento y receptivo que es quien finalmente debe examinar de qué maneras la pieza articula escénicamente una lectura de la guerra, de *Los pichiciegos*, y de ambos elementos a la vez. El espectador entonces debe tomar diferentes decisiones que justamente ponen en juego cómo se entienden los sucesos de la escena, desafiando los límites de lo que conoce y exigiendo que arriesgue respuestas a



preguntas que quedan deliberadamente ambiguas: si el mundo de la guerra es “cosa de hombres”, ¿Mabel es una mujer o no? ¿Qué significa que ella represente un ejemplo de dignidad entre los desertores? ¿Realmente los descubrieron o se trata de una situación que se ha sobredimensionado por el marco extraordinario de la guerra? Las miradas se multiplican y la obra pone en funcionamiento la memoria como herramienta de reflexión, pero especialmente como medio para indagar sobre la historia, para volver a pensar sobre Malvinas y su alcance hoy.

Piedras dentro de la piedra parte entonces de *Los pichiciegos* pero ofrece una perspectiva intervenida, diferente a aquella de la novela. Como observa Mazover, en tanto se encuentra atravesada por interrogantes que responden al tiempo transcurrido y al contexto sociohistórico de la posguerra, la pieza creada remite a una reflexión montada sobre la poética (y el gesto político) fundante de Fogwill pero abierta a nuevas cavilaciones. A su vez, las capacidades y las limitaciones del teatro alimentan y orientan las formas en las que esas preguntas que atraviesan al acto creativo. De este modo, el realismo y los personajes femeninos aparecen como herramientas que sirven para hablar de los hechos de la guerra y de la dictadura cívico-militar, pero también de lo cotidiano.

A pesar de recurrir a la ficción teatral para reflexionar sobre hechos históricos como los de la Guerra de Malvinas, la pieza escrita y dirigida por Mazover pone en evidencia algunas de las maneras singulares a partir de las cuales el teatro puede retomar la memoria del conflicto. Esto no implica únicamente repetir hechos ya familiares o conocidos sino también, simultáneamente, desplegar estrategias propias que ayuden a indagar, profundizar e incluso problematizar los conocimientos del espectador y del artista. Así, a través de su potencia como espacio de representación o apropiación, el teatro abre desde los cuerpos y el convivio una zona de estímulo cuya riqueza es la posibilidad de construir nuevas lecturas históricas, poéticas y simbólicas junto al espectador.



BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- BADIOU, Alain [1988] (2015). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- BACZKO, Bronislaw [1983] (1991). *Imaginario sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CALVEIRO, Pilar (2019). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CHARTIER, Roger [1989] (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*. Barcelona: Gedisa.
- CHARTIER, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- DUBATTI, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- DUBATTI, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- DUBATTI, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- DUBATTI, Ricardo (2020). "Prólogo. La Guerra en el teatro: representar la Guerra de Malvinas en la escena", en *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones del CCC / Instituto Nacional del Teatro, 10-43.
- DUBATTI, Ricardo (2022). *Nadar en diagonal: Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socio-culturales en el teatro argentino (1982-2007). Poéticas dramáticas, historia y memoria*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires. De próxima publicación.
- ECO, Umberto [1962] (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- FOGWILL, Rodolfo [1983] (2012). *Los Pichigiegos*. Buenos Aires: Interzona.
- GAMERRO, Carlos (2018). *Shakespeare en Malvinas*. Comodoro Rivadavia: Espacio Hudson.
- GIORGI, Gabriel (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- KOHAN, Martín (2014). "A salvo de Malvinas", *Bazar Americano* (septiembre-octubre), año XI, n.º 48. Disponible en línea: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=286> [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2022]
- LORENZ, Federico (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- LORENZ, Federico (2021). "Apuntes para una agenda de investigaciones para Malvinas y el Atlántico Sur". *Fuegia*, volumen IV, n.º 1, 26-39. Disponible en línea: https://www.untfd.edu.ar/uploads/archivos/Vol_IV_1_26_39_2021_Lore_nz_1640016803.pdf [Fecha de consulta: 14 de junio de 2022].
- 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.
- MAZOVER, Mariana (2012). “Palabras de la autora y directora”, en gacetilla de prensa del espectáculo. Disponible en: <https://piedrasdentrodelapiedra.wordpress.com> [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2022]
- MAZOVER, Mariana (2014). *Piedras dentro de la piedra*. Buenos Aires: Libretto.
- PANERO, Alicia (2015). *Mujeres invisibles. Remoto Atlántico Sur, 1982*. S/d: Bubok.
- PAVIS, Patrice [1987] (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PERERA, Verónica (2016). “De mujeres, pícaros y fugas: memorias de la Guerra de Malvinas”, *Caracol*, n.º 12, 77-99. Disponible en línea: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/121424> [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2022].
- ROZIK, Eli [2002] (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl [1939] (1957). *Política británica en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Fernández Blanco.
- SEGADE, Lara (2014). “Lo monstruoso, lo siniestro y lo grotesco en algunos relatos de la guerra: las Malvinas como frontera”, *Cuadernos de literatura*, (julio-diciembre) vol. XVIII, n.º 36, 211-236. Disponible en línea: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/10937> [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2022]
- VITULLO, Julieta (2012). *Las islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la Literatura y el Cine Argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- WOOLF, Virginia [1938] (2020). *Tres guineas*. Buenos Aires: Godot.