

**V Jornadas de Investigadorxs en Formación**  
**Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)**  
**Ciudad de Buenos Aires, 7, 8 y 9 de octubre de 2020**

EJE 9: Arte, cultura y medios de comunicación en la historia reciente

**Teatro, liminalidad y periodismo: algunos apuntes sobre la Guerra de Malvinas (1982)**

Ricardo Dubatti<sup>1</sup>

**Resumen**

La Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) marca un antes y un después en la historia de la Argentina. Si bien la Guerra de Malvinas habitualmente es sopesada en relación exclusiva a la dictadura, muchas veces incluso omitiendo su relación con los procesos históricos de la Cuestión Malvinas, su conexión con la Junta Militar no puede ser soslayada. La guerra es impulsada, organizada (al menos en aspectos vagamente generales, como sugiere Balza, 2014), justificada y transmitida por el gobierno militar. En este sentido, se trata de un acontecimiento intervenido y mediado por los medios de comunicación. Numerosos estudios focalizan en la conexión entre la cultura y la Guerra de Malvinas, pero muy pocos se han detenido en su relación con el teatro. Al día de la fecha, el teatro ha producido más de cien casos de estudio, que comienzan ya en 1982 y que involucran poéticas y concepciones de todas partes del país (R. Dubatti, 2019, 2020). El presente trabajo retoma un artículo previo que examinaba la relación liminal entre teatro y periodismo (R. Dubatti, 2017, pp. 353-363) para relevar algunas de esas propuestas y expandirlas, ya no estudiando un caso específico, sino ofreciendo un panorama de diferentes textos teatrales que interrogan a la Guerra de Malvinas.

**Palabras clave:** Memoria – Representación – Teatro Comparado

La Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) marca un antes y un después en la historia de la Argentina. Su contexto remite a dos fuentes que dictan su carácter “dilemático” (Rozitchner, 2015): por un lado, se trata de un hecho impulsado por la dictadura cívico-militar autodenominada

---

<sup>1</sup> Licenciado en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Filiación institucional: CONICET / Universidad Autónoma de Entre Ríos, [ricardo.dubatti@gmail.com](mailto:ricardo.dubatti@gmail.com).

“Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983), gobierno *de facto* responsable de crímenes de lesa humanidad; por el otro, la Cuestión Malvinas, historia extensa, supranacional, polifacética, que nuclea todos los acontecimientos asociados con las disputas por la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur. Debido a esto, el conflicto bélico con el Reino Unido presenta unas condiciones especialmente complejas a la hora de producir una lectura histórica orgánicas de los hechos.

Si bien la Guerra de Malvinas habitualmente es sopesada en relación exclusiva a la dictadura, muchas veces incluso omitiendo su relación con los procesos históricos de la Cuestión Malvinas, su conexión con la Junta Militar no puede ser soslayada. La guerra es impulsada, organizada (al menos en aspectos vagamente generales, como sugiere Balza, 2014), justificada y mostrada por el gobierno militar. En este sentido, se trata de un acontecimiento intervenido por medios de comunicación que operaban de forma parcial hacia el gobierno, ya sea por censura, por amenaza, por simpatía o intervención directa de las Tres Fuerzas. En este contexto, la rendición no solo marca el quiebre definitivo entre la Junta y la sociedad en general, sino que –como sugiere Escudero (1997)– produce un giro brusco en la mentalidad de la sociedad argentina, en tanto la derrota “aparece” de forma repentina para buena parte de la población en el continente.

Los medios de comunicación han producido su propia lectura tanto fáctica como simbólica de los hechos de la guerra. Esto ha tenido un fuerte impacto en sus imaginarios y representaciones. Numerosos estudios focalizan en la conexión entre la cultura (entendida como manifestación amplia de las prácticas sociales) y la Guerra de Malvinas, pero son más bien pocos los que se han detenido en su relación con el teatro. Esto resulta llamativo, ya que al día de la fecha, el teatro ha producido más de cien casos de estudio, que comienzan ya en 1982 y que involucran poéticas y concepciones de todas partes del país (R. Dubatti, 2019, 2020).<sup>2</sup>

Debido a esta conexión, el presente trabajo retoma algunas ideas ya presentes en un artículo previo que examinaba la relación liminal entre teatro y periodismo (R. Dubatti, 2017, pp. 353-363). El objetivo es relevar algunas de esas propuestas y expandirlas. Ya no estudiando un caso específico sino ofreciendo un panorama de diferentes textos teatrales que interrogan a la Guerra de Malvinas.

---

<sup>2</sup> Desarrollamos la investigación con una beca doctoral del CONICET, titulada: “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria”. Cuenta con la dirección de Hugo Mancuso y la co-dirección de Mauricio Tossi.

## **Liminalidad, teatro y periodismo**

El teatro es una disciplina liminal, permeable. Si bien a lo largo de su historia ha desarrollado características que nos permiten distinguir diferentes períodos y concepciones, es posible proponer una definición transversal con el fin de percibir “lo uno y lo diverso” (Guillén, 1985), lo común y lo divergente en su devenir. Jorge Dubatti (2017) articula esta idea a través de la noción de teatro-matriz. Siguiendo a este teórico, si la teatralidad es una condición antropológica del ser humano, el teatro constituye un uso tardío de la misma, en tanto el teatro-matriz reúne “todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación” (p. 17).

Jorge Dubatti propone entonces una doble noción de liminalidad. En primer lugar, como referencia a todo objeto poético que problematiza la relación entre teatro y no-teatro. En segundo, como medio para pensar aspectos inmanentes al acontecimiento del teatro-matriz. Al considerar ambos aspectos, la liminalidad se define como “la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado/enunciación, constructo poético/construcción poética); representación/no-representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/teatralidad poética; convivio/tecnovivio, etc.” (p. 23).

De este modo, Dubatti parte de la teoría de Ileana Diéguez (2014) –que a su vez se nutre del pensamiento teórico de Victor Turner–, pero incorpora un mayor espesor de acontecimiento a través de su vínculo con el teatro-matriz. Esta segunda noción otorga al teatro una multiplicidad de recursos que potencian su valor como actividad social que habla de su tiempo. Al mismo tiempo, refuerzan su carácter como medio imaginista (*imaginistic medium*) productor de formas singulares de pensamiento, transmisión y comunicación (Rozik, 2014, p. 13).

Nuestra propuesta es examinar entonces cómo el teatro de la posguerra (y por tanto de la posdictadura) se ha nutrido de procedimientos del periodismo para representar (Chartier, 1992, 2007) los hechos y las consecuencias de la guerra. Sobre este segundo término a considerar, Jorge B. Rivera (1995) afirma:

el periodismo cultural es aquel que refleja lealmente las problemáticas globales de una época, satisface demandas sociales concretas e interpreta dinámicamente la creatividad potencial del hombre y la sociedad (tal como se expresa en campos tan variados como las artes, las ideas, las letras, las creencias, las técnicas, etc.), apelando para ello a un bagaje de información, un tono, un estilo y un enfoque adecuado para la materia tratada

y a las características del público elegido. (p. 11)

Propone así pensar esta actividad desde una doble matriz complementaria, provechosa para su relación con el teatro: el periodismo como actividad tanto *reproductiva* (en tanto habla de fenómenos culturales que circulan y “que contribuye a la difusión o divulgación tanto de patrimonios tradicionales, como de patrimonios incorporados al acervo”) como *creadora* (en tanto “explora –con fines de producción– campos estéticos e ideológicos inéditos y disponibles”).

Observamos en la historia del teatro argentino que los procedimientos asociados con el periodismo (en su sentido de creación y reproducción) nutren sus raíces en al menos dos grandes vertientes que introducen una forma singular de enfocar las representaciones sociales. Por un lado, una externa, articulada por la influencia del naturalismo, el realismo y el teatro político cultivado por figuras como Eugene O'Neill, Arthur Miller, Bertolt Brecht, Peter Weiss e incluso Augusto Boal. Por el otro, una interna, en tanto ya había a comienzos del siglo XX un fuerte interés por retratar la vida cotidiana, con el sainete como “reflejo” de la vida en el conventillo. A partir del trabajo de referentes como Roberto Cossa, Griselda Gambaro o Germán Rozenmacher –y otros nombres vinculados con las matrices del “realismo reflexivo” (Pelletieri, 1997)<sup>3</sup> estas dos vertientes convergen para delinear un fin político y estético relativamente común: señalar *objetivamente* los conflictos sociales de la Argentina. En la posguerra esta forma de mirar va a dejar de ser necesariamente explícita, pero va a incorporar (como veremos en un momento) otros recursos.

La conexión de ambas vertientes se hallaba en la imagen proyectada sobre los cuerpos en escena característica del teatro (Rozik, 2014) para *mostrar* problemáticas sociales inmediatas. Allí resonaba la (presunta) objetividad del fotoperiodismo, en tanto también ofrecía al espectador situaciones sociales “tal como son”. Sin embargo, ambos se anudaban a través de una falsa oposición entre subjetividad y objetividad. Como sugiere Susan Sontag (2003) al hablar de pintura y fotoperiodismo:

El habla común fija la diferencia entre las imágenes hechas a mano como las de Goya y las fotografías, mediante la convención de que los artistas “hacen” dibujos y pinturas y los fotógrafos “toman” fotografías. Pero la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que

---

<sup>3</sup> De forma significativa, como señala Marcela Sosa (2002), el realismo reflexivo “no refleja en forma objetiva la realidad sino que selecciona hechos significativos de la misma y los interpreta. El realismo reflexivo construye su imagen a través de procedimientos que producen un 'efecto de realidad'” (p. 4). Resulta muy interesante por lo tanto conectar estas observaciones con la perspectiva de Sontag.

eligió alguien; fotografiar es encuadrar y encuadrar es excluir. (p. 57)

El interrogante se halla entonces en cómo el medio teatral concibe estas relaciones durante la posguerra, que se vinculan al realismo teatral, pero lo trascienden.<sup>4</sup>

En un texto previo (R. Dubatti, 2017) fueron relevadas ocho “acciones” que el teatro toma liminalmente del periodismo: recortar la mirada; dar voz a quienes no la tienen; testimoniar sobre tiempos y acontecimientos recientes; criticar / denunciar; construir universos de sentido; examinar fenómenos sociales antropológicamente; documentar lo cotidiano; y generar memoria (pp. 357-358). Releyendo tal listado, los criterios clave que Rivera (1995) señala para el periodismo –la veracidad, la actualidad, la visibilización de información, el interés y la originalidad (pp. 32-33)– producen resonancias constantes. Allí radica nuestro interés por retomar estas acciones, descritas de forma somera en dicho artículo y examinadas desde un único caso de estudio –*Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema. Proponemos en esta ocasión multiplicar los casos con el fin de dar mayor espesor al valor productivo de esta relación observada.

### **El teatro como herramienta periodística en el caso de Malvinas**

El teatro porta en su etimología la noción de *theatron*, es decir, espacio para la mirada (Surgers, 2005). Comparte así con el periodismo la capacidad de orientar la mirada del espectador sobre acontecimientos específicos. Esto implica una responsabilidad ética, en tanto se selecciona y se trae al presente algo relevante que se considera digno de ser mostrado (en detrimento de otras opciones). Se abre de este modo el terreno para que la Guerra de Malvinas sea construida desde múltiples ángulos y enfoques posibles, a través de un entramado complejo de imaginarios (Baczko, 1991), representaciones (Chartier, 1992, 2007) y tópicos (Eco, 1993). En este sentido, algunas piezas proponen abarcar contextos más amplios, por ejemplo, a través de la puesta en relación de la violencia de la Guerra de Malvinas con la violencia cotidiana del gobierno *de facto*. Debido a esto organizamos los textos dramáticos en cinco grupos, que sugieren cinco formas diferentes de aproximarse a la relación entre la guerra y la escena (R. Dubatti, 2019, 2020).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Debido a la extensión del presente trabajo, no nos adentraremos en la dirección contraria. Sin embargo, consideramos necesaria la realización de un trabajo complementario que piense aquellos procedimientos del teatro que son llevados a la fotografía y el periodismo.

<sup>5</sup> Los cinco grupos corresponden a: 1) textos dramáticos que refieren de forma directa a la guerra y tematologizan su contenido; 2) textos dramáticos que hacen referencias breves a la guerra; 3) textos dramáticos que hacen referencias a otras guerras, donde resuena Malvinas; 4) textos previos a la guerra, pero resemantizados luego de la misma; 5) espectáculos extranjeros que tocan o desarrollan el tema de la guerra de

Dentro de estos conjuntos, el primero –dedicado a obras que refieren de forma explícita a la guerra y tematologizan su contenido– es el más extenso e incluye textos dramáticos que presentan miradas muy diferentes. Así, encontramos por ejemplo los casos de *La sogá* (1990), de Beatriz Mosquera, *Los Padres* (2014), de Luigi Serradori, o *Tumbamadre* (2016), de Ariel Hernán Toledo. Mosquera narra la historia de un ex combatiente tratando de reinsertarse en la sociedad. Serradori mira la guerra desde una perspectiva inter-generacional al pensar las secuelas que deja en la familia de una niña tanto la guerra como la dictadura. La obra de Toledo por el contrario se concentra de lleno en la Guerra de Malvinas y sus efectos en un joven soldado y su familia. Las tres piezas comparten un eje común que reflexiona sobre los efectos de la guerra en los soldados, así como en sus familias luego de la guerra. Sin embargo, cada una plantea campos referenciales radicalmente diferentes, que modifican cómo se interpretan. Hallamos entonces elementos comunes y divergentes que, puestos en diálogo, problematizan no solo lo que se afirma, sino también lo que se omite.

En tanto espacio de la mirada, el teatro es un territorio potente para construir universos de sentido. El teatro y el periodismo portan la capacidad política de organizar la mirada y articular diferentes modos de ver, de ratificar, reforzar e incluso socavar otras formas de interpretar los hechos históricos. Aparece nuevamente la idea de disciplinas marcadas por una ética. Esto nos lleva a la posibilidad de dar voz, de testimoniar, de denunciar, de reflejar los hechos de lo cotidiano, contar historias, activar los trabajos de la memoria, procedimientos que el teatro de la guerra aprovecha en numerosas ocasiones.

En el corpus del teatro de la guerra hallamos numerosos textos dramáticos y espectáculos que apuntan a dar voz a figuras que suelen quedar relegadas en los relatos históricos. Se trata de piezas articuladas alrededor de protagonistas asociados a grupos subalternos dentro del “campo de batalla” de la posguerra (Cardoso, 2013). Su objetivo es reducir la mediación y generar economías simbólicas alternativas. Tal es el caso de *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988), de Vicente Zito Lema, de *Palomas en Malvinas* (2015), de María Rosa Corrales, o *Campo Minado* (2016), de Lola Arias. Estas tres piezas (una vez más, a través de muy diferentes recursos) reconstruyen las voces de sus protagonistas. En el primer caso, Zito Lema focaliza sobre la situación de un “loco de la guerra” que intenta dar cuenta de su experiencia tanto en el campo de batalla como en el hospital Borda (el texto dramático se basa en una entrevista que Zito Lema publica unos meses antes en *Fin de siglo*, estudiada en R. Dubatti, 2018). La obra de Corrales, por su parte, centra su mirada sobre las enfermeras de la guerra y sus experiencias, invisibilizadas hasta hace algunos años (reunidas, por ejemplo, en Panero, 2015). Finalmente, Arias opta por directamente colocar en la escena a ex combatientes para hablar de

---

Malvinas. Para una lectura pormenorizada, remitimos a R. Dubatti, 2019 y 2020.

sus propias vivencias personales. Mientras que las primeras dos piezas apelan a articular una voz verosímil para sus protagonistas (que operan por sustitución sobre las figuras reales), Arias invierte la relación y transforma el dispositivo escénico en una caja que potencie la voz y el dramatismo de figuras reales.

Otras obras optan por testimoniar sobre los hechos de la guerra y focalizan sobre la necesidad de hablar de problemáticas de acuerdo a su inmediatez y relevancia social. Así, *El Sr. Brecht en el Salón Dorado* (1982), de Abelardo Castillo, *Del sol naciente* (1983), de Griselda Gambaro, o *El fusil de madera* (1983), de Duilio Lanzoni, retoman acontecimientos cercanos y buscan llevarlos ante el espectador como medio para traerlos al presente y registrarlos. El objetivo es que, una vez vistos, ya no sea posible simplemente negarlos o apartarlos de la conciencia. Como elemento adicional, cabe observar que se trata de sucesos dolorosamente cercanos, en tanto esas experiencias en escena señalan una relación prácticamente de contigüidad con la vida cotidiana. La obra de Castillo propone un “oratorio profano” que conecta los hechos de la dictadura cívico-militar con el nazismo, a través de intertextos con la poética de Brecht. Gambaro construye un Japón feudal *sui generis* que le permite sugerir la relación entre la guerra de Malvinas y el patriarcado. Por su parte, Lanzoni reconstruye dos momentos de la sociedad argentina y la guerra, el antes y el después de la rendición, con la memoria brotando como nueva voz de la democracia.

Los textos dramáticos de la guerra también pueden proponer una perspectiva crítica cuyo objetivo es remarcar situaciones no solo ocurridas en el campo de batalla, sino también por fuera de ella. En este caso, se trata de elementos no solo son registrados, sino puestos en cuestión de forma concreta. Así ocurre en *Las Malvinas* (1995), de Osvaldo Gugliemino, *1982. Obertura Solemne* (2012), de Lisandro Fiks, o *Trinchera* (2017), de Gustavo Gotbeter. La primera pieza pone en primer plano las complicidades entre civiles y la guerra, mientras que la segunda coloca en tela de juicio las lecturas parcializadas sobre los hechos históricos, mucho más complejo. Finalmente, la tercera señala los abusos y la violencia jerarquizada por parte de algunos superiores sobre sus tropas.

Otro procedimiento liminal con el periodismo es el examen sobre los modos de ver. En este caso, hablamos de trabajos que indagan y ponen en tela de juicio de qué maneras se construyen y reconstruyen los hechos históricos. En esta caso, *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), de Federico León, *Trasumanto* (2004), de Juan Pablo Santilli, o *Todos vivos* (2016), de Marcos Perearnau, son poéticas que no solo indagan sobre los hechos históricos, sino que también proponen reflexionar sobre la condición de posibilidad y los límites de tales interpretaciones. La pieza de León coloca a un ex combatiente en escena a narrar sus vivencias. Sin embargo, estas no concuerdan plenamente con las expectativas “épicas” del público. Santilli propone un relato que se va enquistando sobre sí mismo

para así preguntarse cómo pensar la relación entre recuerdo y memoria. Perearnau ofrece por su parte una “exposición” de un falso veterano que cuenta cómo se construye un relato verosímil sobre la guerra (que finalmente pone en duda quién habla y desde dónde). Así, las tres piezas interrogan al espectador acerca de la credibilidad de las historias narradas, de las expectativas del público sobre esos “relatos” y, finalmente, de la posibilidad real de transmitir de forma fiel (o no) las experiencias de la guerra.

Algunos materiales optan por narrar y documentar los hechos históricos. Tal es el caso de *Laureles* (1983), de Mónica Greco y Jose Luis de las Heras (al frente del grupo Teatro Rambla), *Silencio ficticio* (2010), de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso, o *Islas de la Memoria* (2011), de Julio Cardoso. La obra producida por Teatro Rambla se articula desde las coordenadas de La Plata y propone un relato construido luego de un proceso riguroso de documentación e investigación sobre la experiencia platense en la guerra. Fernández Cabral, por su parte, toma diferentes vivencias personales atravesadas durante la guerra y la posguerra y, a través de un alter ego, plasma esas situaciones en un relato que permite la exteriorización de una historia traumática. Para ello se vale también de cartas reales que aún conserva. Finalmente, la obra de Cardoso toma experiencias reales y las intercala con momentos de exposición que desarrollan la historia de la Cuestión Malvinas, así como también el uso de cartas reales, muchas extraídas directamente de la obra que realizaron con Fernández Cabral.

El teatro y el periodismo también pueden documentar lo cotidiano. Toda obra dialoga, de una manera u otra, con su contexto histórico, político, social, cultural, etc. En otras palabras, todo texto dramático o periodístico encarna una forma de dialogar con las costumbres de su tiempo y nos ofrece herramientas para indagar cómo se entendían ciertos procesos históricos. Así ocurre en *De a uno* (1983), de Aída Bortnik, *El próximo alistamiento* (1984), de Rubén Hernández, o *Facfolc. Tras un manto de niebla* (2016), de Fernando Locatelli. Las tres conectan la dictadura cívico-militar con la guerra desde de lo cotidiano. En el primer caso, la acción ocurre alrededor de una mesa familiar en un domingo que dura ocho años y que remite a la violencia intrafamiliar y al patriarcado. En el segundo, a partir del formato del teatro musical, Hernández construye un friso que muestra diversas facetas de la sociedad argentina durante la guerra. Por último, Locatelli reúne diversos hechos de la vida de un joven que, en un constante zig-zag, se rememoran y se enlazan, sugiriendo que la violencia de la guerra estaba ya codificada en la violencia represiva a través de abusos, tortura y miedo.

Finalmente, el teatro toma otro procedimiento que lo acerca al periodismo: la capacidad de estimular la memoria como trabajo (Jelin, 2002). Se trata de uno de los ejes más numerosos, incluyendo textos como *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992), de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata, *Los hombres vuelven al monte* (2012), Fabián Díaz, o *El Prado del Ganso Verde* (2013), de Eugenia



Cabral. Estas tres piezas muestran modos diferentes de pensar la memoria. En el primer caso, los autores construyen un dispositivo musical-expresionista con el que querían producir un acontecimiento teatral que explícitamente combatiera la desmalvinización estimulando al espectador. En la obra de Díaz escribe un poema dramático que funciona no solo como modo de indagar sobre la memoria colectiva, sino también en la personal, en tanto su autor basó algunos elementos en la figura de su padre, un ex combatiente. Por último, la obra de Cabral presenta un elemento diferente en tanto coloca a la memoria colectiva en relación directa con la historia, particularmente a través de las resonancias de la guerra con la llamada Conquista del Desierto.

Una observación se hace necesaria. Las “acciones” que hemos comentado no son excluyentes, sino que sugieren un entramado de gran complejidad, en tanto algunas piezas se conectan con más de una de estas acciones de forma simultánea. Así, *Laureles* documenta y denuncia la situación de los ex combatientes, *Museo Miguel Ángel Boezzio* interroga al espectador sobre la forma en la que se recuerda la guerra, pero la dispone como parte de la discusión acerca de los hechos traumáticos y por lo tanto apunta a reflexionar sobre la memoria como trabajo. La selección realizada responde entonces a la voluntad de diseccionar estas acciones para luego ponerlas en contexto, donde cada caso revela sus propias exigencias.

## **Conclusión**

A través del presente trabajo propusimos entonces examinar de qué maneras la liminalidad inherente al teatro (desde la noción de teatro-matriz) permite pensar sus relaciones con la labor del periodismo. Como hemos observado, numerosas obras de teatro vinculadas a la Guerra de Malvinas han ofrecido elementos para aproximarse a los hechos históricos e indagar sobre sus problemáticas. De este modo, podemos afirmar que la liminalización de los procedimientos periodísticos ha contribuido de forma valiosa al registro, documentación, reflexión y transmisión de imaginarios e interrogantes sobre los hechos históricos.

## **Bibliografía**

Baczko B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión.

Balza, M. (2014). *Malvinas. Gesta e incompetencia*. Sudamericana.

Cardoso, J. (2013). La posguerra como campo de batalla. En Cardoso, J. (comp.) *Primer congreso Latinoamericano “Malvinas, una Causa de la Patria Grande”* (pp. 198-214). Universidad Nacional

de Lanús.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.

Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Paso de Gato.

Dubatti, J. (2017). Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales. En Dubatti, J. (coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro*: 13-42. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.

Dubatti, R. (2017). Liminalidad entre periodismo y teatro: entrevista/dramaturgia (en torno a la Guerra de Malvinas). En Dubatti, J. (coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro*: 353-363. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.

Dubatti, R. (2018). 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* N° 6 junio.

Dubatti, R. (2019). Prólogo. Teatro de la guerra: corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos. En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*: 7-38. Ediciones del CCC.

Dubatti, R. (2020). Prólogo. La guerra en el teatro: Representar la guerra de Malvinas en la escena. En Dubatti, R. (comp.) *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*: 7-38. Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC.

Eco, U. (1993). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.

Escudero, L. (1997). *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Gedisa.

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diversos. Introducción a la literatura comparada*. Crítica.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.

Panero, A. (2015). *Mujeres invisibles. Remoto Atlántico Sur, 1982*. Bubok.

Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Galerna.

Rivera, J. B. (1995). *El periodismo cultural*. Paidós.

Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Colihue.

Rozitchner, L. (2015). *Las Malvinas: de la guerra “sucia” a la guerra “limpia”*. Biblioteca Nacional.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.

Sosa, M. (2002). Teatro y sociedad: En un azul de frío de Rafael Monti. *Actas VII Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales*.

Surgers, A. (2005). *Escenografías del teatro occidental*. Ediciones Artes del Sur.