

La Guerra de Malvinas en primera persona: *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998) de Federico León

Ricardo Dubatti

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo
ricardo.dubatti@gmail.com

Resumen: La Guerra de Malvinas (1982) marca un antes y un después en la historia de la Argentina. A 37 años de la guerra, formular una lectura histórica orgánica resulta conflictivo ya que –en consonancia con los conceptos de Agamben– nunca ha dejado de acontecer. El teatro se posiciona en la Posguerra argentina como un constructo memorialista, territorio valioso debido a su potencial para activar los trabajos de la memoria. El caso de *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), de Federico León (Buenos Aires, 1975), ocupa un espacio central en nuestra investigación. Esto se debe a que articula desde una perspectiva crítica teatro, testimonio, conferencia y museo para construir una representación particular de la guerra y sus efectos. El presente artículo busca examinar desde las directrices de la Poética Comparada de qué maneras León produce un dispositivo de estímulo que apunta a movilizar al espectador y que permite no solo revisitar hechos del pasado reciente, sino también producir nuevos pensamientos sobre la historia.

Palabras clave: Representación – Memoria – Poética Comparada – Metáfora epistemológica – Postdictadura

Malvinas War in first person: *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998) by Federico León

Abstract: The Malvinas War (1982) marks a before and after in the history of Argentina. 37 years after the war, formulating an organic historical reading is conflicting because –in keeping with the concepts of Agamben– it has never stopped happening. The theater is positioned in the post-war Argentina as a memorialist construct, a valuable territory due to its potential to activate the works of memory. The case of the *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998) by Federico León (Buenos Aires, 1975), occupies a central space in our research. This is because it articulates theater, testimony, conference and museum from a critical perspective to build a particular representation of the war and its effects. The present article seeks to examine from the guidelines of Comparative Poetics in what ways Leon produces a stimulus device that aims to mobilize the viewer and allows not only revisit facts from the recent past, but also produce new thoughts about history.

Palabras clave: Representation – Memory – Comparative Poetics – Epistemological Metaphor – Postdictatorship

En el presente trabajo estudiamos *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998) de Federico León (Buenos Aires, 1975). Mediante el empleo de herramientas de la Poética Comparada¹ nos proponemos revisar de qué maneras configura una apropiación o representación² específica de la Guerra de Malvinas (1982) y sus efectos en la posguerra.

En nuestra investigación,³ rastreamos y reunimos aquellos textos dramáticos que refieren a

1 Para un panorama más amplio, véanse Guillén (1985) y Jorge Dubatti (2009a, 2012).

2 Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992; *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 2007.

3 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 co-dirección de Mauricio Tossi.

la Guerra de Malvinas y sus efectos.⁴ Todo texto o espectáculo teatral porta condiciones específicas que transforman al teatro en una zona de estímulo particular: un constructo memorialista⁵ marcado por el convivio⁶ que puede generar una activación de los trabajos de la memoria.⁷ Esto es especialmente significativo en el marco de la Postdictadura, novedosa etapa de la cultura argentina⁸ donde la memoria actúa como presencia constante.⁹

La Guerra de Malvinas marca una inflexión en la historia argentina. Sus acontecimientos y sus resultados funcionan como un punto de no retorno tanto para la Junta Militar del gobierno *de facto* como para la sociedad argentina.¹⁰ Estos procesos sociales devienen una vivencia traumática¹¹ que continúa actuando en el presente debido al carácter dilemático¹² del conflicto, arraigado en un nacionalismo sedimentado de manera consistente.¹³ Esta compleja experiencia se proyecta a su vez en una multiplicidad de enfoques diferentes conviviendo, no siempre complementarios o armoniosos, lo que dificulta configurar una lectura histórica orgánica.¹⁴

A pesar de esto, consideramos que estas diferentes perspectivas y sus tensiones son indispensables para comprender la Guerra de Malvinas como acontecimiento histórico, político y social. Por tal motivo, examinamos a continuación el caso de *Museo Miguel Ángel Boezzio*, obra ideada y dirigida por Federico León. En primer lugar, nos interesa explicitar la génesis de la pieza, con especial atención al marco en el que se produce. Inmediatamente procedemos a la descripción de su poética. Analizamos luego la combinación de procedimientos que emplea y, finalmente, ofrecemos una interpretación sobre la manera específica en que opera en el nivel semántico.

Proyecto Museos y génesis de la pieza

4 Dubatti, Ricardo, “Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra”, en Dubatti, R. (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2017a, pp. 7-26; *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2019a. (En prensa.)

5 Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

6 Dubatti, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel, 2012.

7 Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

8 Cattaruzza, Alejandro, “Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria” en *Storiografía*, N° 16, 2012, pp. 82-83.

9 Traverso, Enzo, “Historia y memoria. Notas sobre un debate”. En Franco, M. y Levín, F. (comps.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 67-97.

10 Escudero, Lucrecia, *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*, Barcelona, Gedisa, 1997; Guber, Rosana, *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001; Lorenz, Federico, *Las guerras por Malvinas*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, entre otros.

11 Empleamos el término traumático del modo en que lo emplea Elizabeth Jelin (2002), quien lo define como ausencia presente. Esta noción es útil debido a que evita el reduccionismo de pensar lo traumático en términos estrictamente psicológicos o subjetivistas.

12 Rozitchner, León, *Las Malvinas: de la guerra “sucias” a la guerra “limpia”*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015.

13 Mancuso, Hugo, “Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra”. F. Mallimaci y H. Cuchetti (comps.) *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*, Buenos Aires, Gorla, 2011, pp. 63-84.

14 Palermo, Vicente, *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

Museos surge como propuesta del Centro de Experimentación Teatral (CeT) del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, fundado en 1990. El proyecto era coordinado por Vivi Tellas (1955). Entre 1995 y 2000 realiza un total de cinco ediciones que reúnen quince espectáculos inspirados en museos considerados no artísticos, como el Museo Penitenciario, el Museo de la Morgue Judicial y el Museo de Farmacobotánica, entre otros. El catálogo publicado en 2001 por Libros del Rojas incluye la siguiente presentación:

Museos tiene tres intenciones: mirar la ciudad de otro modo, relacionar el teatro con una escenografía histórica y reflexionar sobre las decisiones políticas que promueven ciertas formas de exhibición. / El proyecto consiste en elegir tres museos no artísticos de la ciudad de Buenos Aires y asignarle cada uno a un director de teatro, que lo convierte en un objeto de investigación. / El proyecto en dos etapas. La primera es un workshop en el que el director y un grupo de actores trabajan con la institución museo como si fuera un texto teatral. La segunda es una puesta en escena de los resultados de la investigación.¹⁵

Más adelante, Tellas agrega:

Después de poner en marcha el proyecto Museos empezaron las preguntas. Son las preguntas que aparecen inevitablemente cuando, para investigar sobre el teatro, intención central del CeT, se enfrenta al teatro con otra cosa: otra textura, otra materia, algo extranjero al teatro. / En la mezcla museo/teatro sospecho que hay algo en común: una transversal, no una simetría. Algo que hace que esa semejanza sea inquietante y siniestra: la desaparición del tiempo real. / A medida que los directores avanzan en sus investigaciones, se los ve cada vez más apasionados y llenos de ideas. ¿Qué hay en los museos que enciende de esa manera la curiosidad y la imaginación teatral de los artistas?, me pregunto. / Quizá cada director ve la posibilidad de dar una nueva vida, una segunda oportunidad, a esos objetos condenados a la quietud, a ser recordados. También la posibilidad de intervenir, de pasar de un estado inofensivo a un estado amenazante. Aunque sea teatro.¹⁶

Así, el diálogo entre espacios se multiplicaba también entre los artistas. Observa la investigadora Brenda Werth: “Antes de desarrollar el proyecto, los directores visitaron los museos para inspirarse y, luego, se reunieron en un taller con los demás directores para hacer una sesión de *brainstorming* sobre la creación de las obras”¹⁷. Finalmente, estas piezas se estrenaban en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires.¹⁸

Sobre la convocatoria y el disparador del espectáculo, Federico León comenta en el texto introductorio incluido en *Registros. Teatro reunido y otros textos*:

Realicé una investigación sobre el Museo Nacional Aeronáutico, haciendo foco en una

15 Tellas, Vivi, *Proyecto Museos*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001, s/p.

16 Ídem [Ed. cit.], s/p.

17 Werth, Brenda, “Ritos íntimos y Propuestas Éticas en el Proyecto Museos de Vivi Tellas”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Año 3, Nº 3, septiembre-diciembre, Porto Alegre, 2013, p. 790.

18 De manera significativa, muchos de los procedimientos e intereses desplegados en Proyecto Museos se van a ver reconceptualizados en propuestas posteriores de Tellas como el *Ciclo Biodrama: Sobre la vida de las personas* – dedicado a indagar sobre las vivencias cotidianas de personas “comunes”, realizado entre 2002 y 2008, del que se desprenden su propuesta del biodrama, que continúa desarrollando– y *Archivos* –abocado a la problemática de cómo se construyen memorias desde la acumulación de materiales heterogéneos–. Esto confiere de cierta continuidad a las indagaciones y le permite profundizar desde diferentes perspectivas para pensar no sólo lo real en relación al arte y a la vida cotidiana, sino las tensiones entre ficción y no-ficción.

sección dedicada a la aviación durante la guerra de Malvinas. La totalidad de los objetos exhibidos, así como de los testimonios escritos, mostraban un triunfo argentino (aeronáuticamente hablando) expuesto a través de un recorte de información que privilegiaba las “proezas” aisladas.¹⁹ Pero al ubicar este sector del museo en el contexto general de la guerra, todas estas hazañas evidenciaban derrotas: derrotas exhibidas como si fuesen trofeos.²⁰

Esto motiva a León a colaborar con Miguel Ángel Boezzio (1958), ex piloto de Malvinas que, luego de la guerra, permanece once años internado en el Hospital José Tiburcio Borda, de neuropsiquiatría. El objetivo era trabajar

bajo la forma de una conferencia. Boezzio utilizaba como material de exposición su propio pasado; con un procedimiento similar al empleado en el Museo, otorgaba una excesiva valoración a pequeños acontecimientos de su vida que en su lógica adquirirían una importancia exagerada.²¹

Continuando con la lógica expositiva del museo,

al final se iluminaban las paredes del teatro y podían verse pegados todos los diplomas, documentos, fotografías que Miguel había exhibido. Al mismo tiempo, se oía una conversación entre Miguel y yo, una grabación-registro de los ensayos, que daba cuenta de cómo habíamos construido el espectáculo.²²

Finalmente León observa que

lo que planteaba *Museo Miguel Ángel Boezzio* era qué lugar ocupaba el espectador. Si se reía de Miguel por la excesiva valoración que él le daba a acontecimientos aparentemente insignificantes, sumamente importantes bajo su mirada (diplomas, fotografías, notas, poemas, etc.). O si respetaba en silencio y ese respeto era solemne. / Por otro lado cuestionaba los límites y tensiones entre realidad y ficción; lo que puede o no puede ser ficcionalizado.²³

La pieza se estrena próxima al decimoquinto aniversario de la guerra. A pesar del tiempo transcurrido y de los procesos de desmalvinización²⁴ que se producen desde el preciso momento mismo del retorno al continente de los conscriptos, la guerra oscila entre el silencio y la proximidad. Si bien las omisiones eran constantes, el hecho histórico se mantenía cercano debido a diferentes acontecimientos políticos y sociales que, o bien remitían a la batalla de manera directa o al marco institucional del gobierno *de facto* que la proyectó. Así se suceden, por ejemplo, el Informe

19 Esto responde a que cada fuerza realiza sus balances sobre el desenvolvimiento que tuvo en las islas. En ese marco, la Fuerza Aérea queda bien posicionada –pese a la derrota– debido a que sus pilotos logran resolver las limitaciones técnicas para realizar un papel destacado (Lorenz, 2009). Lo contrario ocurre con el Ejército, que queda expuesto por las difíciles condiciones que experimentaron las tropas de tierra. De modo similar, la Armada realiza un balance negativo ya que, luego del hundimiento del ARA General Belgrano, sus unidades de mar se repliegan a causa de la inferioridad técnica frente al enemigo. Para un panorama general sobre el desenvolvimiento de la Fuerza Aérea y las acciones de sus pilotos, remitimos a *Guerra Aérea en Malvinas* (1985) de Benigno Héctor Andrada.

20 León, Federico, *Registros. Teatro reunido y otros textos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 64.

21 Ídem [Op. cit.], p. 64.

22 Ídem [Op. cit.], pp. 64-65.

23 Ídem [Op. cit.], p. 65.

24 Cangiano, Fernando, “Desmalvinización’. La derrota argentina por otros medios”, *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, N°80, abril, 2012, pp. 29-37.

Rattenbach (1983), el juicio a las Juntas Militares (1985), las leyes de Obediencia Debida (1986) y Punto Final (1987), los diversos levantamientos “carapintada” (pascua de 1987; enero y diciembre de 1988; diciembre de 1990), el Acuerdo de Madrid de 1990, el hallazgo de los llamados “archivos del terror” (1992), entre otros. También se producía la “política de seducción” del canciller Guido Di Tella (1931-2001), cuyo objetivo era estimular un acercamiento con los pobladores de las islas.²⁵ Por otra parte, es significativo traer a la memoria los cinco viajes a las islas que familiares y ex combatientes realizan entre 1997 y 1998, rodeados de una considerable atención mediática (estos viajes replicaban un primero realizado el 18 de marzo de 1991 con la mediación de la Cruz Roja Internacional).²⁶

Adicionalmente, muchos ex combatientes se encontraban en condiciones económicas muy desfavorables, especialmente debido a la dificultad que experimentaban a la hora de conseguir empleo. Debido a esto, no era extraño verlos haciendo venta ambulante e incluso mendigando en la vía pública. A su vez, no todos podían disponer de atenciones psicológicas, por lo que muchos terminan internados en asilos o suicidándose.²⁷

Si bien, como nuestra investigación señala, existía ya un número considerable de textos dramáticos dedicados a problemáticas vinculadas a la Guerra de Malvinas,²⁸ *Museo Miguel Ángel Boezzio* presentaba una característica inédita hasta ese momento: era protagonizada por un ex combatiente.

Un museo del yo

*Museo Miguel Ángel Boezzio*²⁹ se estrena el 5 de diciembre de 1998 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. Es programada dentro del III proyecto Museos, junto a *M.O.R.S.E.* de Eva Halac (realizado sobre el Museo de Telecomunicaciones) e *Instalación Teatral: Tafí Viejo* de Cristian Drut (sobre el Museo Nacional Ferroviario). Realiza únicamente dos funciones, el 5 y el 6 de diciembre.

25 Canciller argentino desde 1991 a 1999. Si bien su peculiar modo de acercamiento a los pobladores fue muchas veces cuestionado (especialmente por el envío de tarjetas navideñas y osos de peluche a los pobladores de las islas) así como también su postura de mantener la soberanía “bajo paraguas” (es decir, fuera de agenda), el resultado general de sus gestiones aporta a que se restituya en 1999 un vuelo mensual a las islas desde el continente, pasando por Río Gallegos. Véase la nota publicada “Para Di Tella, se cayó un Muro” en el diario *La Nación* el 15 de julio de 1999. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-15/pag03.htm>

26 Véase la nota periodística “Viaje de jóvenes a las Malvinas”, publicado por el diario *La Nación* el 8 de enero de 1999. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/123889-viaje-de-jovenes-a-las-malvinas>

27 No existen datos oficiales que contabilicen de manera sistemática el número de suicidios de ex combatientes. No obstante, se estima en la actualidad que oscila entre 350 y 500. Estos números no sólo son elevados si se los examina aisladamente, sino que resultan particularmente inquietantes si se tiene en cuenta que durante la guerra de Malvinas se producen 649 bajas argentinas.

28 Dubatti, Ricardo, “Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra”, en Dubatti, R. (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2017a, pp. 7-26; *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2019a. (En prensa.)

29 Ficha técnica: Actor: Miguel Ángel Boezzio. Diseño de luces: Alejandro Le Roux. Diseño de sonido: Nicolás Varchausky. Fotografía: Guillermo Arengo. Asistencia de dirección: Jimena Anganuzzi. Dirección: Federico León.

El texto dramático de la pieza se construye como texto post-escénico.³⁰ Para nuestro estudio priorizamos dicho material como fuente. No obstante, con el fin de comprender de manera más precisa las tensiones entre texto y escena, complementamos su análisis con la filmación de la función del 6 de diciembre.³¹ Para la descripción y análisis optamos por una división en tres secuencias, diferenciadas en el uso y combinación de procedimientos: 1) la conferencia de Boezio; 2) la representación teatral a Florencia; y 3) la exposición de las transparencias. Procedemos a desarrollar brevemente cada una.

Primer secuencia – Conferencia: La obra comenzaba desde el ingreso del público. Una extraña figura daba sala y entregaba los programas de mano. Estos presentaban la obra y aseveraban: “Usted está participando de una memoria viva. De la mano de su protagonista. Leída y afirmada por él mismo”³². Una vez acomodada la audiencia, el hombre cerraba la puerta y pasaba a ocupar el escenario. Quien había dado sala resultaba ser el propio Miguel Ángel Boezio. Como marca el texto dramático, la interacción con el público en esta primer secuencia se produce como una “conferencia”³³. Así, Boezio daba la bienvenida “al Museo Miguel Ángel Boezio”³⁴ y pasaba inmediatamente a explicar que no tenía su traje de piloto: “Procedí a quemarlo, por eso no lo tengo hoy acá, porque me trae recuerdos con esquilas”³⁵. Acto seguido, el ex combatiente pasaba a hacer gala de sus logros:

¿Ustedes tienen diplomas? No. Bueno, yo sí. Esa es la diferencia entre ustedes y yo. Que yo puedo tener un diploma y estar matriculado y a ustedes les falta la matrícula, y yo con mi matrícula hago lo que quiero. No es para ofender a nadie pero vamos a decir las cosas como son. Las trascendencias no llegan solas.³⁶

Luego de cambiarse y describir su vestimenta, se sienta en la mesa dispuesta sobre el escenario con diversos documentos y pasa a leer su currículum. Enumera oficios y diplomas que van desde un certificado de mecanografía en la Universidad Nacional de la Boca o ayudante de cocina en la panadería “Chichilo”, hasta su actual trabajo como bombero auxiliar³⁷. Muestra una primera foto, de Florencia, una ex novia. Boezio comenta:

Ella tomó un arma y se pegó un tiro. Por causas de fuerza mayor mandaron un ataúd a mi casa diciendo que era el mío pero no era yo, mientras que yo estaba operado en Uruguay por la

30 Dubatti, Jorge, “Otro concepto de dramaturgia”, *Agenda Cultural Alma Mater*, N°158, septiembre, Medellín, Universidad de Antioquía, 2009b, p. 4. Entendemos por texto post-escénico: “clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal hetero-estructurado” (p. 4). El texto dramático publicado (León, 2005) consiste en un guión de acciones sobre el cual se iba articulando escénicamente la pieza.

31 Agradecemos a Federico León por poner a nuestra disposición dicho material.

32 Ídem [Ed. cit.], p. 30. Reservamos la bastardilla para las didascalias. Respetamos las citas a Boezio como se consignan en el texto dramático.

33 Ídem [Op. cit.], p. 70.

34 Ídem [Op. cit.], p. 70.

35 Ídem [Op. cit.], p. 70-71.

36 Ídem [Op. cit.], p. 71.

37 Ídem [Op. cit.], p. 72.

expansión de una granada que me fracturó parte de las piernas y un brazo, por lo cual tengo dos piernas biónicas, un brazo y un ojo biónico.³⁸

Guarda la foto de Florencia y lee un extenso poema, no transcrito en el texto dramático.³⁹ Boezzo aclara que el poema es de su autoría, “hecho el 24 del tres del noventa y uno”⁴⁰. Lee luego un listado donde busca su nombre⁴¹. El ex combatiente señala: “¿Ven que estoy acá? Acá también figuro”⁴². Retoma los certificados, esta vez deteniéndose en uno sobre manejo de productos químicos e inmediatamente muestra fotos con “*autoridades del Hospital Neuropsiquiátrico Borda*” y luego “*más fotos*”⁴³. El expositor anticipa que luego se van a presentar las transparencias a los costados de la sala y procede a un “*interviút (Como le dice Miguel al intervalo)*”⁴⁴. Durante el mismo, Boezzo fuma un cigarrillo y se pasea por el escenario. Una vez que termina, se produce una nueva serie de documentos, con énfasis en un certificado de “*playero de estación de servicio*” que “*me llevó un total de 125 horas. (Lee.) Dice así: 'Por la presente certifico que el señor Miguel Ángel Boezzo ha participado en calidad de alumno de playa de 125 horas'*”⁴⁵. Muestra nuevas fotos, algunas con bomberos y otras con mujeres y comenta la “*invitación especial*” al estreno de un film titulado *Desventuras de una joven médica*. Lee hasta encontrar su nombre⁴⁶ y luego acota: “¿*Vieron que aparezco acá también?*”⁴⁷. Continúa con algunos certificados adicionales, que incluye su asistencia a las Jornadas de Salud Mental. Boezzo muestra también diplomas vinculados al deporte, donde se destaca un certificado de un torneo de fútbol organizado en el Hospital Borda. Boezzo saca la foto de su ex novia Florencia y la pega en el fondo del escenario.

Segunda secuencia – Teatro: La luz del escenario baja y se vuelve más convencionalmente teatral. La luz que iluminaba al público se retira. Como el texto indica, se pasa a “*teatro. Representación frente a la foto de la novia suicidada*”⁴⁸. Boezzo improvisa un poema, donde describe la distancia y el desconcierto ante la ausencia de su ex novia Florencia. El ex soldado

38 Ídem [Op. cit.], p. 72.

39 Como permite comprobar la filmación de la función del 6 de diciembre, el poema está dedicado a una mujer que aparece en los sueños de Boezzo. La composición describe el anhelo de la voz y la mirada de esta figura femenina (nunca explícita si se trata de Florencia o no), al tiempo que narra la insalvable distancia que evita que puedan encontrarse.

40 Ídem [Op. cit.], p. 72.

41 En el texto dramático no se encuentra indicado, pero se trata de un listado de autoridades del cuerpo de bomberos de La Boca.

42 Ídem [Op. cit.], p. 72.

43 Ídem [Op. cit.], p. 77.

44 Ídem [Op. cit.], p. 77.

45 Ídem [Op. cit.], p. 77.

46 Hasta el momento no hemos hallado referencias a la película mencionada. Como detalle interesante, en la lista de nombres que lee incluye a Miguel Ángel Materazzi, quien crea en 1968 la técnica del Psicocine –técnica dedicada a la exploración de las patologías a través del cine y la actuación–. Es posible que el film citado sea uno de los numerosos trabajos de Psicocine que Materazzi ha realizado.

47 Ídem [Op. cit.], p. 78.

48 Ídem [Op. cit.], p. 78.

comenta los elementos que están en la foto.⁴⁹

Tercera secuencia – Exposición: Una vez concluido el poema, Boezzio retoma el diálogo directo con el público:

Bueno, esto ha sido Museo Miguel Ángel Boezzio. Gracias por aceptarme en este país. ¿Cuál es la verdad? ¿Qué es mentira? A partir de lo que yo demostré. Porque ustedes tienen parte de mi culpa. A mi derecha y a mi izquierda de mi cuerpo están las transparencias, todo lo que mostré y demostré, en las paredes del teatro para que certifiquen.⁵⁰

El texto dramático indica el “*final*” de la pieza⁵¹. Sin embargo, inmediatamente marca: “*Cinta Off Boezzio, mientras el público observa los diplomas y las fotos pegadas en las paredes del teatro. (Conversaciones entre Boezzio y yo grabadas durante todo el proceso de ensayos. La gente debería irse escuchando la conversación)*”⁵². El ex combatiente ya se ha retirado de la escena y las luces de la sala se encienden para iluminar las paredes laterales, que reproducen los documentos que Boezzio mostró. Si bien se sugiere que la obra ha concluido, el público no es desalojado sino que es libre de escuchar la entrevista grabada y/o acercarse a las transparencias. El diálogo entre León y el ex combatiente no se encuentra transcrita en el texto dramático por lo que reproducimos a continuación algunos de los diálogos tal como se presentan en el video. La conversación comienza con Boezzio explicando:

Hay cosas que no [se pueden explicar]. Hay cosas que son privadas que son ya muy minuciosas. Casi como que, te digo me intimidan en una transferencia, pero no te digo me intimidan a nivel propio. Como si estuviera diciendo mi real verdad. Las digo pero no con la suficiente transparencia como para que se den cuenta. Ellos mismos tienen que sacar las conclusiones, no yo. (...) La conclusión se la tiro al público. El público es el que responde. El que le busca la vuelta, el que le busca la punta, en qué fallé. A mí la crítica me parece fabulosa. Ojo, lo que no tiene crítica, no sirve.

Continúa luego analizando cómo deberían producirse las reacciones del público y pasan a comentarse diferentes tópicos. Así describe su situación en Hospital Borda:

En eso yo fui partícipe de alguna manera. Por eso fue el motivo por el cual yo me trasladé, es decir, me trasladaron por una falta de personalidad propia de mis facultades mentales. Me tuvieron que transferir al Hospital Borda. ¿Cómo llegué ahí? Bueno, porque yo tenía muchas memorias con esquirlas de Malvinas. Y a raíz de eso fui a parar al Hospital Borda, en el cual estuve once años. Y bueno, más otro tanto que ya salí de alta, ya recuperado, con una recuperación no total. (...) Porque a uno siempre le quedan pequeñas secuelas.

Luego de comentar sus heridas en la guerra, Boezzio se niega a describir su actuación en las islas como piloto. Finalmente cuenta sobre el carácter *vivo* del Museo:

49 Su interpretación, de acuerdo a la grabación que pudimos ver, era ampulosa y exagerada, haciendo manifiesta la voluntad de mostrar una presencia escénica diferente a la de la secuencia previa.

50 Ídem [Op. cit.], p. 83.

51 Ídem [Op. cit.], p. 83.

52 Ídem [Op. cit.], p. 83.

Las cosas vivas tienen un cierto significado, una cierta postura, que la gente no puede asimilar o no lo quiere resolver, de alguna manera. Creo que a la gente hay que atraerla, no ahuyentarla. Cuanto más público es y más escuchan estas vivencias de unipersonal (por unipersonal me refiero de una persona sola) frente a un micrófono (...) que se va a ir con una respuesta de un vínculo que ellos buscaron, de alguna manera. Ellos buscaron un cierto respaldo, una cierta jerarquía que no la van a poder lograr. Y ahora tienen la posibilidad de lograr algo que ellos soñaron o vieron, que a través de una página, de un folleto, de ver las cosas de otra manera. No es una cosa, un catálogo, no es una cosa escrita ni dibujada, sino [que] es personaje vivo, de carne y hueso y escuchado por la gente, de alguna manera, y que la gente tenga también sus respuestas hacia mí, hacia mi persona, hacia lo que soy y a lo que puedo llegar a ser.

Luego de unos veinticinco minutos de conversación, Boezzio vuelve a salir a escena, agradece y despide al público que se ha quedado, que ahora sí es invitado a retirarse.

Una poética de la inquietud

Museo Miguel Ángel Boezzio apela a la acción directa sobre el espectador. Diseña un dispositivo de estímulo donde el público es movilizado a producir nuevas reflexiones sobre aquello que se presenta. En este sentido, la historia de Boezzio opera como punto de partida para cuestionar los gestos de teatralidad –en sentido antropológico– que se construyen socialmente. A su vez, en consonancia con Hayden White⁵³, se coloca la mirada sobre la tensión entre ficción y no ficción, especialmente a través de las fricciones que se producen entre las diferentes formas de relato.

A pesar de las tensiones entre las diferentes secuencias, la pieza mantiene a lo largo de su duración una base de monólogo⁵⁴. Beatriz Trastoy afirma que

el monólogo no debe ser confundido con el soliloquio, ya que mientras el primero es el discurso que un personaje hace a otro u otros, admitiendo, inclusive, breves réplicas de parte de su receptor o receptores ficcionales, el soliloquio no supone existencia de ningún interlocutor⁵⁵.

A su vez, como observa Laura Fobbio, “el monólogo obstaculiza cualquier posibilidad del lector / espectador para invisibilizarse; el personajes lo está mirando, le habla, cada gesto que hace lo tiene en cuenta”⁵⁶. La dinámica escénica que propone el monólogo permite una relación de inmediatez con el espectador, especialmente acentuada durante la primer secuencia, pero también presente –y puesta en tensión por oposición– en las siguientes dos.

Manteniendo estas características fundamentales del monólogo, el empleo de las diversas

53 White, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

54 Incluso en la instancia de entrevista de la tercer secuencia Boezzio es quien detenta la palabra, con réplicas breves de León. Hacia el final del material grabado, León comienza a solicitar datos y detalles más precisos, entablando una estructura más dialógica. A pesar de esto, las respuestas del ex combatiente desarticulan esta reciprocidad, ya que elige qué contestar y de qué manera.

55 Ídem [Op. cit.], p. 56.

56 Fobbio, Laura, *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Córdoba, Comunicarte, 2009, p. 18

instancias de conferencia, teatro y exposición acentúa los desplazamientos entre diferentes estrategias y expectativas de recepción. Pasar de una expectación pasiva / intelectual –la conferencia, con el auditorio iluminado– a una pasiva / emotiva –el teatro, con el público a oscuras– para finalmente disponer una expectación activa / abierta basada en la participación –la exposición–, pone en evidencia el carácter convencional de cada una.

Simultáneamente, la relación conferencia – teatro – exposición apela a producir tensiones no resueltas entre un dispositivo de mostración ordenado de manera lógica y un material que trastoca el cumplimiento de las reglas y expectativas habituales que exige cada una. De la misma manera que el museo diseña una lógica (consciente o inconsciente) que trata de justificar el acopio,⁵⁷ todo testimonio de vida (habitualmente) deviene significativo por la relevancia de su contenido, así como por la potencia de su organización, que exige una consistente cohesión.

Sin embargo, la pieza de León no permite una síntesis plenamente satisfactoria entre estos aspectos. El carácter *auto*-biográfico suele llevar la promesa (implícita) de insertar al espectador en el mundo del expositor, vivenciar sus experiencias (casi) en primera persona⁵⁸. Este efecto se potencia al hablar de un ex combatiente de guerra, instancia en la que los valores cotidianos se trastocan⁵⁹. Así, Boezio parece tomar de manera literal el sentido de lo *bio*-gráfico y cuenta situaciones cotidianas principalmente posteriores a la guerra y a su internación, que devienen insignificantes ante el extraordinario marco de la guerra. Se trata de un ex combatiente que no presenta medallas, fotos del campo de batalla ni *memorabilia* de la guerra, sino que habla con grandilocuencia casi exclusivamente de sus logros cotidianos fuera del combate.

Debido a que se trata de una figura que el espectador no puede terminar de dilucidar en sus motivaciones –¿Boezio es realmente un veterano de guerra? ¿Los documentos que ofrece producen un sentido claro de eso? ¿Podría tratarse más bien de un interno del Hopsital Borda que asume haber estado en Malvinas? ¿O habiendo estado en Malvinas, su situación actual de desequilibrio no nos permite comprobar qué es testimonio y qué pura invención?–, el dispositivo de exposición no sólo se evidencia como insuficiente para llenar esos huecos, sino que demuestra que habitualmente poseen un uso dramático.

Una vez más, la pieza apunta hacia el ángulo voluntario o espectadorial. Si los documentos no hablan de manera transparente y el expositor no aporta el sentido faltante, es la audiencia quien debe tomar decisiones, incluso cuando no puede anclarlas sobre un terreno firme. La distancia

57 Señala Trastoy: “todo museo muestra los objetos conservados de manera permanente y, si bien, a veces en apariencia no se verifica ninguna relación sintáctica o semántica entre ellos, el hecho mismo de estar vinculados espacialmente hace que tales objetos devengan *colección*” (2006: p. 3; énfasis en el original).

58 Debido a la extensión del artículo, remitimos a *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*, Laín Corona, Guillermo y Santiago Nogales, Rocío (eds.), Madrid, Visor, tomo III, 2019.

59 Es innegable el interés que genera la guerra como relato de vida, especialmente considerando la gran cantidad de bibliografía testimonial que existe sobre la Guerra de Malvinas.

crítica que produce reconocer diferentes modos de aproximarse a un mismo hecho –como ocurre con la conferencia, el teatro y la exposición– se proyecta hacia el campo semántico, íntimamente conectado.

Se construye de esta manera una poética de la inquietud: el teatro como una zona de estímulo que no deja de desplazarse y que no permite al espectador quedarse quieto, incluso cuando está sentado en la oscuridad de la sala. Esta heterogeneidad de impresiones y movimientos que se producen en el espectador propone una obra *abierta*⁶⁰, productora de interpretaciones y recorridos *plurívocos* que oponen resistencia a la clausura de sentido.⁶¹

El tiempo del museo, el tiempo del teatro

En la presentación de las obras seleccionadas para Museos III, Alan Pauls sugiere que León entiende el museo como “asilo de lo *ex...*”⁶² Concordamos con esta lectura, ya que la obra no focaliza tanto en el combatiente como en el carácter de *ex* de su protagonista. La Guerra de Malvinas aparece en el texto dramático como un antecedente trágico que altera completamente la vida de su protagonista, no sólo de manera física –el reemplazo del cuerpo por partes “biónicas”– sino también psicológica –su estancia en el Borda– y emocional –la pérdida de Florencia–. El acento no se halla en la guerra sino en la vida posterior, en la continuidad temporal de una persona marcada a fuego –literal y metafóricamente– por un hecho histórico puntual.

A través de esta continuidad temporal, teatro y museo entran en fricción. El museo yuxtapone elementos heterogéneos que se sugieren al espectador como conectados entre sí a través de un criterio unificador, explícito o no. Como sugiere Tellas en la introducción del catálogo de Museos, esto implica una puesta en suspensión de la historia, un recorte de objetos, extraídos de su contexto histórico, dispuestos separadamente y enhebrados por una interpretación externa que se presenta como lógica. El teatro comparte este acto de cruce de lo heterogéneo, pero su carácter convivial altera la relación de esos elementos⁶³. A través del convivio producido por Boezio, León desarticula la ilusión teatral y cuestiona los actos de interpretación y jerarquización que se

60 Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984, pp. 63-92.

61 Como hemos observado, la entrevista grabada entre Boezio y León sugiere las claves del rol de espectador. Estas ideas expresadas por Boezio –citadas más arriba– son orgánicas con el pensamiento de León, quien observa en la presentación de *Registros* (2005) : “Me interesa que las obras encuentren su forma de manera orgánica, por esta razón los procesos son largos y nada puede preverse, todo tiene que ser susceptible de ser modificado, todo tiene que pasar por el filtro de la comprobación, por lo que se verifica entre los actores y el director durante el proceso de ensayos. Así como cuando ensayo avanzo sin saber cuál es el destino final, cuando termina una función el espectador no captura de manera racional lo que vio. La recepción funciona de la misma manera que la formación de un actor y el proceso de una obra, por acumulación, y en cualquier momento cae una ficha, algo decanta de manera desordenada, caóticamente, intuitivamente, sensorialmente” (p. 3).

62 En Tellas, Vivi, *Proyecto Museos*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001, s/p. Énfasis en el original.

63 Tratoy (2006) sugiere al referirse a los proyectos Museos, Biodrama y Archivos (coordinados por Vivi Tellas), que teatro y museo tienen en común: “el placer de la exhibición y la contemplación; [el objetivo de] atesorar la memoria y el pasado; el deseo de democratizar el acceso a los bienes culturales; la voluntad de educar y entretener con métodos no tradicionales” (p. 5).

construyen como una *dramaturgia pública*⁶⁴ en el ámbito del museo. León propone pensar la historia *viva*, fluyendo y, por lo tanto, en contradicción.

Colocar a un ex combatiente real en escena implica un acto de mostración que exige re-examinar cómo los protagonistas de la guerra son extraídos de la historia para constituirse como una pieza “ex”. *Museo Miguel Ángel Boezzio* muestra simultáneamente lo real –el cuerpo del actor– y el relato –la construcción de un modo de enunciación particular del relato de ese cuerpo–. Tanto la presencia de un cuerpo real afectado por esas experiencias de violencia extrema –como es Boezzio– como la ausencia de otro –el de Florencia– ponen el énfasis en la fragilidad de cuerpo y memoria. Ambos devienen efímeros, pasibles de ser desgarrado por lo real de la muerte⁶⁵. La tensión no resuelta entre cuerpo y ficción reclama que el espectador se vincule con la escena desde una perspectiva diferente, especialmente si es consciente de cómo la ficción puede reforzar o poner en cuestión esa memoria⁶⁶. Se desprenden así dos ángulos complementarios, uno histórico –que incluye aspectos micro y macrohistóricos– y otro meta-histórico.

A través de las experiencias particulares de Boezzio (microhistóricas) y de los efectos que la guerra tuvo en él (macrohistóricos), se reflejan vivencias de ex combatientes asociadas, por ejemplo, con la pobreza y la locura. Incluso cuando el veterano parece no referirse específicamente a la guerra, en sus relatos y documentos aparecen *topics*⁶⁷ donde resuenan diferentes tipos de experiencias de ex combatientes, como el buscavidas⁶⁸ o el “loco de la guerra”⁶⁹.

En el plano metahistórico / metaficcional, el espectáculo proyecta en el espectador el desarrollo de un sentido crítico acerca de cómo se interpretan los hechos históricos. La memoria de

64 Bennett, Tony, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, Nueva York, Routledge, 1995, p. 60.

65 Sánchez, José, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México DF, Paso de Gato, 2013, pp. 173-184.

66 Al momento de corregir el presente trabajo, preparamos un nuevo artículo que permita dar cuenta de la tensión entre cuerpo escénico y cuerpo real con una mayor profundidad.

67 Eco, Umberto, *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993, pp. 125-134. Eco propone: “el topic es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector, mientras que la fábula forma parte del contenido del texto (se trata de una oposición entre instrumento pragmático y estructura semántica). (...) hay topics que pueden plantearse como macroproposiciones de fábula (el topic de la primera parte de Caperucita Roja es, sin duda, 'encuentro de una niña con el lobo en el bosque', la macroproposición que se obtiene por abstracción a partir de las estructuras discursivas es 'una niña encuentra al lobo en el bosque'). Pero también hay topics de oración y topics discursivos que desaparecen cuando se abstrae el 'tema dominante' de un texto” (p. 126). Luego agrega: “el topic no sólo sirve para disciplinar la semiosis y reducirla: también sirve para orientar la dirección de las actualizaciones” (p. 127).

68 Cabe vincular la obra de León con un texto dramático como *Silencio ficticio* (2010) de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso o *Todos vivos* (2015) de Marcos Perearnau. En estos tres textos aparece el ex combatiente como una figura que debe intentar reinsertarse como puede, realizando pequeños trabajos e incluso, como ocurre en el texto de Perearnau, explotando situaciones sociales en beneficio propio. Recientemente hemos completado un artículo sobre la pieza de Fernández Cabral y Julio Cardoso (R. Dubatti, 2019b).

69 En este caso, resuena *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988) de Vicente Zito Lema, que se articula alrededor del relato de Miguel, un ex combatiente que se encuentra encerrado en el Hospital Borda debido –entre otras cosas– a su paranoia hacia los “gurkas”, que no sólo remiten a los combatientes nepalíes que combaten por Reino Unido durante Malvinas, sino también a otros pacientes, enfermeros y policías. Para un estudio pormenorizado, remitimos R. Dubatti 2017b y 2018.

la guerra que construyen León y Boezio deviene memoria *ejemplar*⁷⁰. La Guerra de Malvinas, como hecho trágico particular con condiciones específicas, actúa como punto de partida que permite pensar otras estructuras donde la historia es presentada como naturalmente dada. Esto implica estimular la indagación de matices y contradicciones, impulsar la comparación con otros acontecimientos que presentan puntos de contacto. En contraste, la memoria del museo – especialmente en los términos que enuncia Tellas en la introducción de Museos– actúa de manera *literal*, debido a que responde a intereses particulares y propone una lectura cerrada y unívoca⁷¹.

Estos gestos apelan a esbozar una doble serie de interrogantes sobre la Guerra de Malvinas, que se proyectan hacia el presente del espectador. La primera serie se vincula con la vida cotidiana, donde Boezio deviene representante de las voces calladas de los ex combatientes: ¿Cómo se encuentran hoy? ¿Qué lugares ocupan en la sociedad? ¿Qué implica ser portador de una vida (presuntamente) extra-ordinaria? La segunda, vinculada al heroísmo. Especialmente teniendo en cuenta la vivencia de León en el Museo de Aeronáutica, ¿los conscriptos eran héroes o eran personas comunes? ¿Sus acciones son realmente excepcionales o deberían ser leídas como ordinarias en el marco extraordinario de la guerra? Considerando su larga estancia posterior en el Borda por los efectos de la guerra, ¿Boezio es víctima o héroe?

Esto no busca relativizar ni minimizar la capacidad de agencia de los ex combatientes, sino recontextualizarla para comprenderla⁷² en sus motivaciones íntimas. Se abre un término intermedio entre los relatos de lamento y de exaltación nacionalista⁷³, porque, como sugiere el constructo memorialista que propone León, lo real aparece siempre como un espacio fluctuante, contradictorio, nunca plenamente orgánico.

El filósofo Tomás Abraham comenta: “Si la historia de Miguel Ángel Boezio es verdad, no lo sé. No sé si es verdad, sé que es real”⁷⁴. Esta frase opera como una síntesis: no hay modo de saber si lo que se cuenta es cierto, pero es real al momento en que opone resistencia y genera una serie de cuestionamientos que modifican el modo en que es interpretado el mundo. Si la Guerra de Malvinas puede ser presentada desde una infinidad de perspectivas y ángulos que relativizarían su peso en la historia, sus efectos son incuestionablemente reales porque continúan afectando la realidad.

La pieza de León se coloca así en un espacio significativo. Esto se debe a que opera como puente entre diferentes percepciones sobre la Guerra de Malvinas. En este sentido, resulta

70 Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.

71 El disparador del Museo Aeronáutico sugiere eso mismo para León. El impacto de cómo un acontecimiento histórico, social y político, como es la guerra puede llevar a que los elementos de la derrota sean expuestos como restos de una suerte de victoria pírrica, proponiendo una reescritura de la historia que responda a los intereses de la Fuerza Aérea, notablemente joven en comparación con el Ejército y la Armada.

72 Bloch, Marc, *Apología de la historia o el oficio del historiador*, México DF, Fondo Nacional de Cultura Económica, 2001.

73 Blanco, Oscar, Imperatore, Adriana y Kohan, Martín, “Transhumantes de neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas”, *Espacios*, Buenos Aires, 13 de diciembre, 1993.

74 León, Ídem [Ed. cit.], p. 84.

interesante pensar el arco que se produce desde *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988) de Vicente Zito Lema –donde una serie de entrevistas a un ex combatiente internado en el Hospital Borda deviene en un monólogo dramático⁷⁵– con propuestas posteriores como *Silencio ficticio* (2010)⁷⁶, escrita e interpretada por Andrés Fernández Cabral –basada en su experiencia real como veterano de guerra, pero presentada a través de un personaje ficcional–, *Todos vivos* (2015) de Marcos Perearnau –donde se indaga acerca de cómo se construye el verosímil del testimonio de la guerra–, o *Campo Minado* (2016) de Lola Arias –quien reúne a seis ex combatientes de ambos bandos, para exponer sus vivencias de guerra y posguerra a través de diferentes registros y formatos de espectacularización–. Simultáneamente, la pieza de León articula numerosos procedimientos e interrogantes que luego se emplean en diferentes propuestas posteriores. En este sentido, además del trabajo de Vivi Tellas en propuestas como Archivos o Biodrama, podemos mencionar otras producciones del propio León –por ejemplo *Yo en el futuro* (2009)–, así como de Agostina Luz López, Laura Kalauz, Belén Charpentier y Lola Arias, entre otros.

Museo Miguel Ángel Boezzio es una poética de la inquietud que busca indagar en la construcción del mundo. Para ello parte de la puesta en tensión del dispositivo ficcional con lo real, entendido como aquello que no puede ser capturado y que opone resistencia. El convivio y las diferentes formas de aproximarse a los hechos históricos configuran de este modo un constructo memorialista que apela a movilizar al espectador, colocarlo en una zona de cuestionamiento, reflexión y comparación. La Guerra de Malvinas deviene entonces en un hecho específico que permite volver a tomar consciencia de los problemas sociales de la posguerra, al tiempo que también propone repensar las relaciones entre relato, ficción, memoria e historia.

Bibliografía

- Abraham, Tomás, “El teatro menor de Federico León”, *El Amante*, enero, Buenos Aires, 1999.
- Andrada, Benigno Héctor, *Guerra aérea en las Malvinas*, Buenos Aires, Emecé, 1985.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, Nueva York, Routledge, 1995.
- Blanco, Oscar, Imperatore, Adriana y Kohan, Martín, “Transhumantes de neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas”, *Espacios*, Buenos Aires, 13 de diciembre, 1993.
- Bloch, Marc, *Apología de la historia o el oficio del historiador*, México DF, Fondo Nacional de Cultura Económica, 2001.
- Cangiano, Fernando, “Desmalvinización!. La derrota argentina por otros medios”, *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, N°80, abril, 2012, pp. 29-37.
- Cattaruzza, Alejandro, “Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria” en *Storiografía*, N° 16, 2012, pp. 71-91.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Chartier, Roger, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- Dubatti, Jorge, *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires,

75 Para un estudio más extenso, remitimos una vez más a R. Dubatti, 2017b y 2018.

76 Desarrollamos las particularidades de esta micropoética en R. Dubatti, 2019b.

- Atuel, 2009a.
- Dubatti, Jorge, "Otro concepto de dramaturgia", *Agenda Cultural Alma Máter*, N°158, septiembre, Medellín, Universidad de Antioquía, 2009b.
- Dubatti, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel, 2012.
- Dubatti, Ricardo, "Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra", en Dubatti, R. (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2017a, pp. 7-26.
- Dubatti, Ricardo, "Gurka (*un frío como el agua, seco*) de Vicente Zito Lema: delirio, confinamiento y represión social institucionalizada". R. Mirza (comp.) *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad*, Montevideo, Universidad Nacional de la República, 2017b, pp. 123-138.
- Dubatti, Ricardo, "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*, Universidad de Valparaíso, N° 6, junio, 2018, pp. 79-96.
- Dubatti, Ricardo, *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2019a.
- Dubatti, Ricardo, "La Guerra de Malvinas (1982) en el teatro patagónico Silencio ficticio (2010) de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso". En Garrido, M. (dir.) *X Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia*. Neuquén: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue, 2019b. (En prensa.)
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984.
- Eco, Umberto, *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993.
- Escudero, Lucrecia, *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Fobbio, Laura, *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Córdoba, Comunicarte, 2009.
- Guber, Rosana, *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- Laín Corona, Guillermo y Santiago Nogales, Rocío (eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*, Madrid, Visor, tomo III., Madrid, Visor, tomo III, 2019.
- León, Federico, *Registros. Teatro reunido y otros textos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Lorenz, Federico, *Malvinas. Una guerra argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009.
- Lorenz, Federico, *Las guerras por Malvinas*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- Mancuso, Hugo Rafael, "Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra". F. Mallimaci y H. Cuchetti (comps.) *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*, Buenos Aires, Gorla, 2011, pp. 63-84.
- Palermo, Vicente, *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- Rozitchner, León, *Las Malvinas: de la guerra "sucias" a la guerra "limpia"*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015.
- Sánchez, José, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México DF, Paso de Gato, 2013.
- Tellas, Vivi, *Proyecto Museos*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.
- Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Trastoy, Beatriz, *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires, Nueva Generación, 2002.
- Trastoy, Beatriz, "El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea", *Orbis Tertius*, N°11, La Plata, 2006, pp. 1-8.
- Traverso, Enzo, "Historia y memoria. Notas sobre un debate". En Franco, M. y Levín, F. (comps.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós,

2007, pp. 67-97.

Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Werth, Brenda, “Ritos íntimos y Propuestas Éticas en el Proyecto Museos de Vivi Tellas”, *Revista Brasileira de Estudos da Presenca*, Año 3, N° 3, septiembre-diciembre, Porto Alegre, 2013, pp. 789-804. Werth, Brenda, “Ritos íntimos y Propuestas Éticas en el Proyecto Museos de Vivi Tellas”, *Revista Brasileira de Estudos da Presenca*, Año 3, N° 3, septiembre-diciembre, Porto Alegre, 2013, pp. 789-804.

White, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.