

## Representar lo compartido, compartir lo representado: Los que no fuimos (2007), del grupo La Cochera\*

Ricardo Dubatti\*\*

### Resumen

A poco tiempo de cumplirse el cuarenta aniversario de la Guerra de Malvinas, es fácil comprobar que su impacto como acontecimiento histórico se sostiene todavía hoy. Buena parte de los procesos políticos, sociales y culturales que surgen durante el conflicto bélico contra el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte siguen atravesando hoy la vida cotidiana. El presente artículo propone cruzar el campo de aportes teatrales a la comprensión de la guerra. Con el fin de ilustrar parte del alcance de los aportes del teatro de la guerra, quisiera focalizar en *Los que no fuimos*, espectáculo estrenado por el grupo La Cochera en la Ciudad de Córdoba en 2007. Considero sugestivo tomar esta pieza en tanto se construye sobre la base de algunas de las problemáticas más significativas que giran en torno a las representaciones teatrales, en especial aquellas vinculadas a los imaginarios.

**Palabras clave:** Teatología. Memoria. Representación.

### Abstract

Shortly after the fortieth anniversary of the Malvinas War, it is easy to see that its impact as a historical event is still sustained today. Much of the political, social and cultural processes that arose during the war against the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland continue to permeate daily life today. This article proposes to cross the field of theatrical contributions to the understanding of war. In order to illustrate part of the scope of the contributions of the theater of war, I would like to focus on *Los que no fuimos*, a show premiered by the group *La Cochera* in the City of Córdoba in 2007. I consider suggestive to take this piece as it is built on the basis of some of the most significant problems that revolve around theatrical performances, especially those linked to social imaginaries.

**Keywords:** Theatreology. Memory. Representation.

---

\* Recibido: 20-02-2022. Aceptado: 13-04-2022.

\*\* CONICET / Universidad Autónoma de Entre Ríos. Buenos Aires, Argentina. [ricardo.dubatti@gmail.com](mailto:ricardo.dubatti@gmail.com)

## Resumo

Logo após o 40º aniversário da Guerra das Malvinas, é fácil ver que seu impacto como evento histórico ainda é sustentado hoje. Grande parte dos processos políticos, sociais e culturais que surgiram durante a guerra contra o Reino Unido da Grã-Bretanha e da Irlanda do Norte continuam a permear a vida cotidiana hoje. Este artigo propõe cruzar o campo das contribuições teatrais para o entendimento da guerra. A fim de ilustrar parte do escopo das contribuições do teatro de guerra, gostaria de focar em *Los que no fuimos*, um espetáculo estreado pelo grupo *La Cochera* na cidade de Córdoba em 2007. Considero sugestivo tomar esta peça, pois ela é construída com base em alguns dos problemas mais significativos que giram em torno das performances teatrais, especialmente aquelas ligadas aos imaginários.

**Palavras-chave:** Theatreologia. Memória. Representação.

A poco tiempo de cumplirse el cuarenta aniversario de la Guerra de Malvinas, es fácil comprobar que su impacto como acontecimiento histórico se sostiene todavía hoy. Buena parte de los procesos políticos, sociales y culturales que surgieron durante el conflicto bélico contra Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte, siguen atravesando la vida cotidiana de Argentina. En algunos casos, se trata de procesos de alta visibilidad, como en lo relacionado con las negociaciones diplomáticas o a las investigaciones por presuntos crímenes de lesa humanidad durante la batalla. En contraste, otros casos son más discretos y forman el trasfondo sobre el que se proyectan los análisis históricos, como ocurre con las disputas en torno a la memoria.

En las últimas décadas, ha proliferado un campo de estudios centrado en la *historia sociocultural* (analizada por Andrea Belén Rodríguez, 2017), campo dedicado a pensar las problemáticas generales de la guerra, con sus efectos y sus huellas en la sociedad. Si bien todo análisis histórico traza una relación con el contexto sociocultural, se trata de un significativo cambio de perspectiva con relación a lecturas previas que tendían a privilegiar las acciones militares o el impacto político de la guerra. Tal mirada, con el antecedente de la “cultura de guerra” (González Calleja, 2008), abre una perspectiva de estudio valiosa porque invita a pensar la Guerra de Malvinas de forma ampliada, como acontecimiento complejo, que ilumina problemáticas poco indagadas o todavía en penumbras.

Si cruzamos las dos interpretaciones más comunes en torno a la noción de cultura, a saber, como corpus de obras (tangibles, acumulables, fácilmente demarcables), pero también como conjunto

de prácticas sociales cotidianas (intangibles, de difícil aprehensión, en constante cambio), la historia sociocultural observa dos caras de un mismo fenómeno. Como resultado, la Guerra de Malvinas cobra un espesor mayor, más inquietante pero también más valioso, revela una multitud de ángulos y perspectivas novedosas desde donde atender los sucesos de la batalla, y deja en evidencia que no pueden ser reducidos únicamente a lo estrictamente militar o político. A su vez, acerca los hechos de la historia, en tanto dejan de sugerirse como parte de un nicho tabicado, en apariencia ajeno, y hacen manifiesto su impacto, pasado y presente, en la sociedad como un todo.

En el presente artículo me gustaría atravesar el campo de los aportes teatrales a la comprensión de la guerra. Si bien se trata de un territorio relativamente poco explorado hasta el momento, su valor es elevado en tanto ya cuenta con más de cien casos de estudio. Es pertinente remarcar también que dicho corpus indaga de forma sostenida los sucesos históricos (sus primeros pasos datan ya de 1982) e incluye propuestas de notoria calidad. En este sentido, la definición ampliada de cultura propuesta impone sopesar no solo las poéticas de los referentes teatrales que han indagado sobre la guerra (Lola Arias, Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Federico León, Vicente Zito Lema, entre otros), sino también las de aquellos autores que pese a tener una visibilidad relativamente menor, hacen aportes cruciales para su reimaginación.

Con el fin de ilustrar parte del alcance de los aportes del teatro de la guerra, quisiera focalizar en el espectáculo *Los que no fuimos*, estrenado por el grupo La Cochera en la Ciudad de Córdoba en 2007. Considero sugestivo tomar esta pieza, en tanto se construye sobre la base de algunas de las problemáticas más significativas que giran en torno a las representaciones teatrales, en especial aquellas vinculadas a los imaginarios. Para ello, procederé primero a presentar los ejes teóricos fundamentales sobre los que se monta mi análisis para luego aplicarlos a una de las poéticas más singulares que ha producido la guerra, en tanto articula una lectura que excede la perspectiva autoral para devenir en colectiva.

### **Hebras, apropiaciones**

Hablar de “Malvinas” (sin ninguna otra palabra que la acompañe) exige una advertencia temprana. Al día de hoy es todavía común su confusión (de forma más o menos consciente) con el conflicto bélico. No obstante, un examen atento revela que, como tal, “Malvinas” se nutre de varios procesos: la Guerra de Malvinas; la cuestión Malvinas (que anuda todas las disputas en torno a la soberanía del archipiélago; es decir, incluye a la guerra pero la excede); la causa Malvinas (el conjunto de ideas desde las cuáles se apunta a justificar la guerra); y el territorio propiamente dicho, por nombrar solo cuatro. Como se aprecia, “Malvinas” es un hilo formado por diversas hebras. Tal

perspectiva exige que, como intérpretes, debamos estar atentos a los múltiples ángulos que forman ese nudo simbólico (Lorenz, 2012).

A partir de aquí centraré mi atención en la hebra que privilegio para mi trabajo, la Guerra de Malvinas. Constituye un acontecimiento histórico (Badiou, 2015) que, pese a su corta duración, impone un campo simbólico novedoso que corta la historia y demarca un antes y un después de la guerra. Sin embargo, su impacto no puede reducirse únicamente a lo político, ya que también altera radicalmente las formas en las que son concebidas tanto la posguerra como la posdictadura<sup>1</sup> (Escudero, 1997: 25-26). A su vez, sus procesos de memoria reportan una serie de complejidades, en especial cuando se examinan fenómenos desafiantes como la llamada “desmalvinización”, que impone una erosión social de la guerra que dicta silencios y omisiones.

De allí mi interés por el teatro, mirador privilegiado (no casualmente *theatron*, del griego, significa “espacio de la mirada”) desde el cual observar minuciosamente cómo se han articulado diversas lecturas de la Guerra de Malvinas a lo largo de la posguerra. Como se verá en un momento, el teatro es una lupa que observa y magnifica un ángulo privilegiado entre otros. Habla de los hechos históricos, los retoma pero también los interpreta, los filtra y los reconfigura a través de los imaginarios de cada momento histórico de la posguerra. Esto significa que el arte también calla, omite o silencia, toma desvíos y licencias, imagina y re-imagina la guerra como solo ella puede hacerlo. Allí entra la noción de representación teatral.

Roger Chartier (1992) propone entender las representaciones como todas las prácticas que habilitan a un grupo social específico apropiarse de un bien simbólico, sea histórico o cultural. Para ello no es suficiente con tener en cuenta qué se dice sino también cómo se dice, a través de qué medios se articula esa lectura de mundo. En un texto posterior (Chartier, 2007) agrega que el valor de estudiar tales apropiaciones radica en la necesidad de atender no solo lo tangible sino también los imaginarios, las ideas que acompañan a un colectivo social durante un momento dado y que repercuten de diferentes modos en su día a día. Así, como afirma Hugo Mancuso (2010: 232): “si algo existe en el mundo de los hechos [...] produce efectos prácticos. No es inocuo que algo exista o no exista”. Por ello es necesario atender la semantización de la forma (Szondi, 1994: 14).

La pregunta basal que debemos hacernos es: ¿qué ofrece el teatro como singularidad? ¿Qué es lo que hay en el teatro que determina sus modos de apropiación? La respuesta es el convivio teatral. Si, de acuerdo con Jorge Dubatti (2020), asumimos al convivio teatral como el acontecimiento que

---

<sup>1</sup> Ambas denominaciones sugieren esta doble tensión entre corte (ya no estamos en guerra) y continuidad (sus procesos históricos siguen ocurriendo) en la democracia argentina. Posguerra y posdictadura cargan la herencia del pasado.

ocurre en el encuentro de por lo menos un actor y un espectador produciendo *poiesis* en un momento y en un espacio específicos, las representaciones quedan atravesadas por esa manera singular de percepción. Esto significa que el teatro produce goce estético pero también *piensa* (Rozik, 2014) desde el cuerpo y a través del cuerpo, tanto del actor como del espectador. Plantea así un modo único de semantizar la forma, diferente al de otras disciplinas artísticas.<sup>2</sup>

Propongo entonces realizar un reajuste sobre los términos traídos por Chartier y defino a las representaciones teatrales como una forma particular de apropiación, que trabaja desde el convivio, desde y hacia lo corporal, trazando nexos singulares con la memoria, la metáfora, la referencialidad, los afectos, la sensorialidad, etc. Tales apropiaciones delinean un objeto de estudio concreto. Ante los desafíos que plantea el trabajo con imaginarios sociales, las representaciones teatrales ofrecen artefactos culturales específicos, pasibles de ser estudiados en su peculiar composición.

Asumo las representaciones teatrales como metáforas epistemológicas (Eco, 1984). Observa Umberto Eco: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (pp. 88-89). El teatro comunica, apunta sus propios sentidos y usos, afirma. Sin embargo, también nos reenvía a su tiempo, a su contexto y sus cotextos, a aquellas textualidades con las que dialoga. Como resultado, el teatro pone en tensión pasado y presente, vuelve sobre sucesos ya ocurridos y los reinserta en un tiempo nuevo, el presente del convivio. El teatro semantiza y resemantiza a la vez, fricción que aporta a su singular modo de pensamiento.

Como herramienta de análisis me sirvo de la Poética Comparada, puente entre la Poética y el Teatro Comparado. Tal disciplina disecciona las poéticas desde su relación con la territorialidad, distinguiendo micropoéticas (poética de individuos poéticos, en el sentido de “individuo” que se extrapola de la Filosofía Analítica), macropoéticas (poéticas de conjuntos o grupos de individuos poéticos) y poéticas abstractas o archipoéticas (poéticas teóricas, cuya formalización se autonomiza del estudio de casos, sean individuos o conjuntos) (Dubatti, 2010: 91-116). Por su parte, la poética (con minúscula) es “el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados selección y combinación, a través de procedimientos” (Dubatti, 2009: 6).

---

<sup>2</sup> Es necesario destacar que tal perspectiva teórica no apunta a determinar cuál es la disciplina artística “más valiosa”, sino que simplemente plantea una singularidad del arte dramático. Si a eso se suma lo antes afirmado en torno a los múltiples ángulos para pensar “Malvinas”, el objetivo no es aislar las disciplinas sino estudiarlas individualmente con el fin de luego entablar un ejercicio comparativo que releve puntos de confluencia y de divergencia.

Desde este marco, privilegio el trabajo de análisis de las representaciones teatrales entendidas como micropoéticas y por lo tanto articuladas en torno a la triada trabajo – concepción – estructura. Tal uso habilita una lectura crítica que contemple no solo el resultado de la creación (estructura) sino también su proceso creativo (trabajo) y la mirada de mundo (teórica, filosófica, histórica, etc.) sobre la cual se monta (concepción). A su vez, se emplea un recorrido inductivo, que parte de las micropoéticas y sus rasgos singulares para luego establecer grupos macropoéticos y finalmente trazar lecturas teóricas, abstractas, que incluyan lo singular (situación que no necesariamente se respecta desde procedimientos deductivos, de lo abstracto a lo particular, o abductivos).

Pasemos a continuación a ver el caso de estudio seleccionado, *Los que no fuimos*, de La Cochera, para observar estas problemáticas en funcionamiento. Me detendré en tres partes. En primer lugar, haré una descripción de la génesis de la pieza, atendiendo los procesos y las concepciones detrás del trabajo de Paco Giménez y su equipo. En segundo, haré una descripción de las secuencias de la pieza y se señalarán procedimientos significativos para la poética. Finalmente, examinaré el aspecto semántico de la pieza.

### **La Cochera: espacio, cuerpo y confluencia**

La Cochera, grupo teatral fundado y dirigido por Paco Giménez desde 1984, constituye una de las poéticas más relevantes y prolíficas del teatro de posguerra y posdictadura (Dubatti, 2012; Halac, 2006). Si bien mucho se ha escrito sobre la singularidad de este grupo radicado en la Ciudad de Córdoba, una de las obras que menos espacio ha recibido hasta el momento es *Los que no fuimos* (2007), pieza dedicada a explorar los imaginarios de la Guerra de Malvinas, incluyendo sus causas y sus consecuencias. Así, con motivo del vigésimoquinto aniversario de la guerra, Giménez propone simultáneamente volver sobre los hechos del pasado así como sobre su impacto en un presente acalorado por el la fecha simbólica.

*Los que no fuimos* es una de las piezas de mayor originalidad dentro del corpus del teatro de la guerra, en tanto constituye una poética colectiva, articulada desde el trabajo grupal, convivial, pragmático, de los ensayos y las funciones. A su vez, representa uno de los pocos espectáculos vinculados al teatro de la guerra que no se crea con un texto dramático en mente ni es registrado como tal. Por el contrario, siempre fiel a su mirada personal, Giménez apunta a problematizar estas categorías al tiempo que se establece un dispositivo escénico complejo, dotado de una respiración y de un pensamiento propios. A causa de todo esto, es posible afirmar que la pieza de La Cochera forma el caso más peculiar dentro de las poéticas que parten de los imaginarios de la guerra pero priorizan

la creación poética (Dubatti, 2022).<sup>3</sup>

Francisco Daniel “Paco” Giménez (Cruz del Eje, provincia de Córdoba, 1952) es actor, director y maestro de teatro. Si bien se gradúa en Interpretación Actoral en la Universidad Nacional de Córdoba en 1973, ya a comienzos de la década de 1970 dirige las puestas del grupo La Chispa así como trabajos de la Comedia Infante Juvenil. En 1976, bajo la presión de la violencia paraestatal, deja la Argentina para radicarse en México. Allí da continuidad a la producción teatral de La Chispa, al tiempo que se vincula con el grupo Circo, Maroma y Teatro, y dirige *Hijole Mano* en 1979. Durante ese tiempo trabaja como actor de variedades en el bar *El Fracaso*, de la directora mexicana Jesusa Rodríguez y la artista cordobesa Liliana Felipe.

En 1983 Giménez retorna a Córdoba e inaugura los talleres de formación e indagación escénica que luego forman la base para el Teatro La Cochera. Desde 1984 hasta el presente, Giménez perfila a La Cochera como centro de una actividad teatral intensa, prolífica e innovadora, con fuerte presencia nacional e internacional. A partir de 1991 dirige al grupo La Noche en Vela (Buenos Aires) y a otros diversos elencos.

La Cochera surge como un “centro de producción e investigación teatral independiente”, actualmente cuenta con más de cincuenta espectáculos estrenados a lo largo de sus 39 años de existencia. La clave de su copiosa producción radica en la labor de una treintena de actores, organizada de acuerdo a tres equipos de trabajo: Delincuentes Comunes (grupo con el que desarrolla su primer espectáculo, homónimo, en 1985), Grupo Teatro La Cochera y Los que dijeron OH! En todos los casos, como se observa en las gacetillas de prensa del equipo,<sup>4</sup> se privilegia “una dinámica

---

<sup>3</sup> Dentro de mi tesis doctoral sobre las relaciones entre teatro y la Guerra de Malvinas establezco una periodización basada en tres tendencias principales. Desde 1982 hasta 1992 se privilegia una mirada memorialista, donde se apunta a construir una lectura macropolítica que resalta la importancia de la memoria como medio para evitar la repetición de los horrores del pasado reciente [así ocurre en *El corazón en Madryn* (1985) de Carlos “Tata” Herrera o en *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992) de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata, entre otras]. Desde 1993 hasta 2007, las poéticas retoman la Guerra de Malvinas pero ahora como punto de partida para la exploración de universos poéticos. Lo ambiguo, lo pesadillezco y lo jeroglífico se introducen como forma de abrir nuevos sentidos y problematizar el presente, pero siempre priorizando lo micropolítico [*Bar Ada* (1993) de Jorge Leyes; *En un azul de frío* (2002) de Rafael Monti, entre otras]. Desde 2008 hasta el presente se produce una lectura intermedia entre las dos tendencias previas, que posiciona al teatro como estímulo para la memoria, pero ahora utilizando lo poético como forma de generar una labor crítica, micropolítica, en el espectador [*Silencio ficticio* (2010) de Andrés Fernández Cabral; *Queen Malvinas* (2010) de Agustín Palmeiro; *Campo Minado* (2016) de Lola Arias, entre otras].

<sup>4</sup> Disponible en: página *blogspot* de La Cochera: <http://losquenofuimos.blogspot.com/> [Fecha de consulta: 3/9/2021]

basada en procesos de formación y de investigación, [que] propician la creación y producción autogestiva de obras”, cuya coordinación y dirección general están a cargo del propio Giménez.

La labor de La Cochera ha sido bien documentada, con aportes notables como los realizados por Argüello Pitt (2006) y Valenzuela (2004, 2009). A diferencia de la perspectiva formulada por el “tercer teatro” de Eugenio Barba, La Cochera establece una ética “sacrílega” y “erótica” (Valenzuela, 2009: 20), una “dramaturgia del apostador” (p. 227) que despliega un campo de tensiones cuya columna vertebral es lo diverso dispuesto en un plano horizontal. Así, la singularidad del teatro de Giménez es su fuerza para extraer los “jugos dramáticos” (Valenzuela, 2004) de los participantes, en especial a partir de una instancia de “necesidad, deseo y azar” (p. 64), atenta a discontinuidades y resistencias, no atenuadas o corregidas (como sería el caso del Odin Teatret) sino realizadas.

La horizontalidad, con Giménez como guía en la distribución de “trazos” que se dibujan y se continúan por los diversos intérpretes (Valenzuela, 2009: 246), establece una subjetividad política alternativa, apartada de posicionamientos a priori, que prioriza las relaciones sociales basadas en la “materia prima viva”, los actores (Vouillat, 2000: 4), con sus resistencias y transacciones. Entrevistado por Guadalupe Pedraza Cáceres (2015), Giménez apunta: “no teníamos política, porque tener una orientación o una postura ideológica hubiera hecho que no fuéramos lo que somos”. Sin embargo,

sí es político porque yo siempre hago la analogía entre lo que es un país y lo que yo promuevo en el teatro La Cochera. Un país: vos nacés, entrás a trabajar o te integrás al medio y te tenés que adecuar a un sistema que está armado a pesar tuyo y antes de que vos tengas intenciones de entrar y ahí te las tenés que arreglar para moverte, para defenderte, para pelear, para innovar, para lo que sea. Y acá ocurre una cosa de que es al revés, estamos las personas y a raíz de los que estamos se organiza cómo queremos hacer el teatro, cómo queremos vivirlo. Entonces eso me parece que sí es una postura política [...] porque entre ellos no se elegirían [sic] muchos, sucede con los habitantes de un país, cada uno tiene su lugar y durante todos estos años han permanecido sin tener que dar ningún tipo de postura determinada [...] pero estar con gente que nada que ver ni con la onda expresiva o estética que tienen, ni con lo que les gusta ni con su aspecto ni con nada, es muy divertido.

Giménez concluye: “soy el encargado de ver en qué territorio, por decir en qué espectáculo, esta gente tan diversa tiene que convivir [...] En ese sentido me parece que es una postura política frente a la existencia de vida [...] El asunto es que nos juntamos y esa es más o menos la existencia en La Cochera”.

Las citas seleccionadas subrayan la tensión que subyace detrás de lo insólito (Argüello Pitt, 2006: 153-155) en la producción teatral de La Cochera, entendido como campo de nuevas (inter)subjetividades, crucial no solo para generar un pensamiento otro colectivo hacia el interior de



un elenco, sino también en relación con el público.<sup>5</sup> Se evocan así las condiciones de trabajo de la dramaturgia de la dirección de escena, en especial a través de la combinación de lo subjetivo y lo diverso, en principio no contiguo (Argüello Pitt, 2015: 51), pero también del forzamiento de los ejercicios (p. 38).

Vale remarcarlo, las imágenes de La Cochera son entramadas en un proceso largo y cambiante, reverso oculto, acumulativo y espeso, que muta a través de la “incrustación” de las escenas ofrecidas por los actores (Valenzuela, 2009: 230). Giménez entonces no actúa como director que determina un sentido único o clausurado. Por el contrario, opera como sujeto que extrae, selecciona, yuxtapone, duda, confronta y, especialmente, desordena. Los procesos creadores de Giménez se rigen como palimpsestos escénicos donde se dibuja, se borra y se vuelve a dibujar. Para ello no produce un entrenamiento a la manera de Eugenio Barba (como “ética actoral iniciática”, Valenzuela, 2004: 126) sino un sistemático des-entrañamiento del singular espesor que portan los intérpretes en sus cuerpos e imágenes (pp. 106-107), unido a un espectáculo que solo esos actores pueden dar. Como capa superficial, el sentido se olvida para así revelar lo que se expresa involuntariamente desde el cuerpo y está por fuera, lo indecible, que señala los límites del lenguaje (escrito) y su racionalidad naturalizada (Del Estal, 2017).

Sin embargo, como se dijo, en contraste a la atención que ha recibido la producción general de La Cochera, el caso de *Los que no fuimos* ofrece una situación de excepción, en tanto es un espectáculo que hasta el momento ha recibido un espacio marginal en comparación a otras producciones de Giménez. Como prueba de esto basta señalar la prácticamente nula producción académica que ha recibido como caso de estudio singular. Examinemos ahora la génesis de la pieza, su peculiar trabajo creativo.

*Los que no fuimos* surge a partir de una consulta de Claudio Maravilla, doctor del Hospital Neuropsiquiátrico de San Roque (Córdoba) a cargo del Instituto de Atención Integral a ex combatiente de la Guerra de Malvinas (Tavano, 2007: 23). En una entrevista con la crítica Beatriz Molinari (2007a), Giménez cuenta: “Maravilla se preguntaba qué otras cosas pueden sumarse a la terapia, que no sean los procedimientos conocidos para el bloqueo traumático. Esa sensibilidad por la temática se relaciona también con los veinticinco años, una fecha para la movida” (s/p). Debido a

---

<sup>5</sup> Tal receptividad afectiva se instaura con el nombre La Cochera. En una entrevista para la revista *Sigmund*, Giménez afirma: “porque esto, en sus inicios, era un salón al lado de una cochera: pero la cochera puede llegar a ser una metáfora. Yo soy una cochera, un lugar de estacionamiento. Tengo pensionados, que es la gente que me quiere y que yo quiero, que está ahí. Apencada desde hace mucho tiempo. Es un hogar que hasta ahora no ofrece dinero, ni contrato ni nada, pero sí mucho disfrute y afecto para que la gente quiera seguir estando” (Chirino, 1998: 81).

esto, el espectáculo es asumido como “una conmemoración” cuyo sentido es “recordar en compañía de otros, porque los que vengan a la obra ya saben a lo que nos referimos”. No obstante, “no podíamos arrogarnos ser portavoces porque nosotros no pusimos el cuerpo. En el teatro alucinamos que ponemos el cuerpo, embebidos de información o de vivencias próximas” (s/p). El teatro aparece entonces como vehículo para movilizar esas tensiones entre cuerpos presentes y ausentes.

El espectáculo responde entonces a un cruce de perspectivas y disciplinas heterogéneas, deudora del formato del “collage” (Molinari, 2007b: s/p). Así, *Los que no fuimos* se compone, nuevamente siguiendo a Molinari, “sobre datos del imaginario colectivo, los actores arman el teatro de operaciones con ritmo de performance. Una mirada poética y desprejuiciada elabora el recuerdo de la guerra en el espacio que va llenándose de emblemas y objetos” (s/p). Esto se ratifica al consultar el *blogspot* oficial de la pieza (cuya última actualización data de 2007), donde es posible hallar un invaluable paratexto denominado “Concepto del proyecto”,<sup>6</sup> que sintetiza el concepto detrás de la pieza. Allí se afirma que *Los que no fuimos* es un

espectáculo performático creado en conmemoración de los veinticinco años de la guerra de Malvinas.

Monasterolo, Gerber, Altamirano, González, Orellano, Acevedo, Olmos, Trapote, Rossi y Garabano

Nueve actores de la edad de los que fueron y uno de la edad de los que los mandaron.

Ellos alucinarán a la distancia –Temporal y espacial– la involucración [sic] de su propio cuerpo en la beligerante circunstancia.

Los que no fueron... estarán.

Cada actor dará un microconcierto cruzando plástica, música y teatro, conmovido por una ceremonia que recuerda aquél acontecimiento.

Atmósfera, temperatura, dolor, memoria, miedo, rigor, peligro, color, sexo, patriotismo, humor, olor, cielo, mar, ave...

Cada actor creará su propio stand y su pequeña empresa escénica para ofrecer al público su producto, materia artística hecha de seso y entraña.

El equipo se vale de bibliografía alusiva, periodística, literaria, de registros personales, de informes oficiales y apócrifos, de fantasías, identificaciones y sueños.

Conmemoración, homenaje y celebración. Tres palabras susceptibles que no se ajustan a cualquier medida y criterio. Por ahora los nuestros están abiertos, porque estamos creando tan temerariamente como otros practican la destrucción...

Dichas “ceremonias” se construyen sobre diferentes estímulos traídos por los propios intérpretes. Al respecto Molinari (2007b) resalta que

alguien leyó *Los Pichiciegos*, de Fogwill; o *Viaje al infierno*, de un soldado inglés [Vincent Bramley, 1992] [...] David Gerber, por ejemplo, es clase '63. No fue a Malvinas. Dice que no sabe si llamar casualidad al encuentro, en este tiempo, con ex compañeros de la colimba. [...]

<sup>6</sup> Disponible en: <http://conceptopaco2006.blogspot.com/2007/08/cmo-pintaba-el-ao-anterior.html> [Fecha de consulta: 7/9/2021]

A Olmos, en cambio, le llamó la atención la figura de Margaret Thatcher y su popularidad después de la guerra. (s/p)

Nuevamente, la construcción de la pieza deviene como un proceso “temerario” en tanto se articula sobre lo fortuito, sobre aquellos registros y elementos altamente heterogéneos (basta con comparar la novela de Fogwill con el libro testimonial de Bramley) que atraviesan a cada integrante del elenco y que forman un entramado complejo, rara vez llano o armonioso.

La segunda sección del paratexto establece una mirada centrada en el trabajo del director, con el propio Giménez tomando el punto de vista de la declaración, sellada con su firma. A causa de su valor como documento que contiene e ilustra algunos de los ejes centrales tanto de la micropoética como también del trabajo de La Cochera, la cita es nuevamente extensa:

Éste, como todos los espectáculos que promuevo y dirijo, no tiene un libreto ni guion previos. La conmemoración de los veinticinco años de la guerra de Malvinas es el tema que nos motiva a mí y a los otros once miembros del equipo.

La retrospectiva a un cuarto de siglo atrás afloja recuerdos, nos pone a estudiar y a tomar posición emocional y de la otra, que no es frecuente. Somos, fundamentalmente, creadores de espectáculos teatrales, de los que son el resultado de varios meses de taller sin modelos. Por eso arribamos a un resultado artístico y a un sentido de obra casi simultáneamente. Hace veintiún años que La Cochera trabaja de esa manera y también La Noche En Vela de Buenos Aires, que también dirijo desde hace dieciséis.

Refresco el concepto de esta peligrosa patriada –me refiero al espectáculo– y luego doy paso a un primer listado de materiales primos hallados en diferentes escenas presentadas experimentalmente por los actores que pertrechados y a la vez indefensos entran en la circunstancia teatral propuesta como quizá los soldados en aquella que hoy conmemoramos.

Así, como veremos más adelante, la pieza establece una singular perspectiva sobre la memoria, cercana a la propuesta por Halbwachs (2004): una memoria colectiva, abierta y en constante proceso de cambios, tensiones y disputas, no solo simbólicas sino también afectivas.

En el paratexto que describe el “Concepto del proyecto” se incluye a su vez un relevamiento de diversas imágenes sobre las cuales se trabajó a lo largo de los ensayos. Son presentadas dentro de “un listado de las escenas / recursos propuestos por los creadores hasta ese momento [2006]”. A continuación reproduzco dicho listado que ofrece Giménez, reorganizado de acuerdo a si “perduraron hasta el estreno” o no:

Escenas / recursos que perduran	Escenas / recursos descartados
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Titulares de diarios de aquella época puestos sobre el piso</li> <li>-Hombre con muletas y una sola pierna               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Comiendo chocolate</li> </ul> </li> <li>-Chorreando tierra de dos frascos</li> <li>-Viento y ronquidos con la voz               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Tema: el miedo</li> </ul> </li> <li>-Con trajes de soldados envueltos en papel de diario               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Ovejas y albatros</li> <li>-Canción al hermano</li> <li>-Mister dando la espalda</li> <li>-Francés descubridor</li> <li>-Gritos a mansalva</li> <li>-Blandiendo un cuchillo</li> </ul> </li> <li>-Etéreo tirando puñados de papel picado               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Objetos imantados</li> </ul> </li> <li>-Abanderado que emula a Verdaguer y agota la cuerda de un juguete               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Hombre mayor de gran voz que delira y se exalta oralmente</li> <li>-Marcha coreográfica [sic] quebrada y sin avance</li> </ul> </li> <li>-Fragmento de <i>La vida es sueño</i> de Calderón de la Barca               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Llanto de viejo</li> <li>-Dama inglesa esquivando un misil</li> </ul> </li> <li>-Hombre con timbre para dar fin a las cosas que asustan</li> <li>-Pasa con una torta, con un plato humeante, con vino y soda embotellados</li> <li>-Construyendo las islas como un pesebre ¿Qué le ponemos?</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Disco de vinilo puesto en tocadiscos</li> <li>-Voz extraña resonando en la penumbra</li> <li>-Con la punta de la muleta estrella el vidrio de un cuadro</li> <li>-Un hombre vestido de Argentina toca y canta a lo Charly               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Presentando el espectáculo</li> <li>-Haciendo una pequeña percusión</li> <li>-Payasito preguntón</li> <li>-Sánguche con guante</li> </ul> </li> <li>-Bombita de chocolate impacta en una boca               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Golpes contra la pared</li> </ul> </li> <li>-Militar escondido dentro de bolsa de dormir               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Cotillón y disparos artificiales</li> </ul> </li> <li>-Muerto que llora y escucha un tango               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Danza de piernas y brazos</li> </ul> </li> <li>-Butoh del que no la come ni la bebe               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Herido contestatario</li> </ul> </li> <li>-Mujer araña en medio del combate</li> <li>-Disputa verbal sobre Las Malvinas como si jugaran al truco               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Revista a una tropa de armas invisibles</li> </ul> </li> <li>-Guerra de juguete desde atrás y delante de los espectadores</li> <li>-Balsa con ruedas con un rockero que consiguió madera</li> <li>-Robinson Crusoe que ayuda a empujar la balsa cargada               <ul style="list-style-type: none"> <li>-Guitarra apenas tocada que reverbera casi mágicamente</li> </ul> </li> <li>-Voz ininteligible se hace entendible a causa de una máquina</li> <li>-Juntar cables y producir sonido de guerra, soltar y volver a conectar</li> </ul>

Tabla 1 *Cuadro de escenas e imágenes consideradas durante los ensayos de Los que no fuimos*

Este listado aporta una sugestiva vista de ojo de águila sobre el espesor y la heterogeneidad de elementos puestos en juego durante los ensayos. A su vez, revela una serie de problemáticas inherentes a las formas de producción de La Cochera.

Ante todo, la dificultad para separar “recursos” y “escenas”. Ambos conceptos muchas veces se ven imbricados y pueden dispararse mutuamente. Sin embargo, en el marco de un hecho colectivo, convivial y pragmático, remiten a unas coordenadas que no se pueden reponer con precisión quirúrgica. En segundo, la imposibilidad de determinar los límites de las imágenes (como veremos), especialmente por la deliberada resistencia que oponen al lenguaje escrito (Argüello Pitt, 2015; Del Estal, 2017). Por último, a causa de su variabilidad, como se aprecia en recursos que en principio

podrían parecer transparentes en su relación con el lenguaje escénico del teatro “tradicional” (“Gritos a mansalva” o “Golpes a la pared”, por ejemplo), pero también otros opacos (“Dama inglesa esquivando un misil”, “Guitarra apenas tocada que reverbera casi mágicamente”).

A su vez, se incorporan lenguajes que desafían perspectivas. Así lo asegura Graciela Mengarelli, integrante fundadora de La Chispa, que se encarga del trabajo corporal del elenco:

Trabajamos la emoción que pasa por el cuerpo [...] Desde ahí se trabaja y ese es el sello de La Cochera. Recuperé la compañía de estos actores. Yo trabajo siempre desde la línea de lo que llamo butoh criollo. Como en el butoh original (japonés), me ocupo de ese cuerpo devastado, de posguerra; el cuerpo como escenario de una lucha perdida. (Molinari, 2007b: s/p).

Mengarelli luego agrega que, “además, este grupo de hombres solos tiene una particularidad: los rasgos masculinos, como el fútbol o el nacionalismo, aparece encarnado por este otro cuerpo de actores” (Molinari, 2007b: s/p). Nuevamente, el cuerpo señala el elemento que sustrae a la historia y la memoria de su potencial quietud para pasar a circular en un entramado complejo de relaciones cambiantes y conflictivas.

Este cruce entre lenguajes, referencias y corporalidades en convivio se traduce, finalmente, en una lectura de la Guerra de Malvinas de enorme originalidad, que apunta a desestabilizar los lugares comunes. Hablando con Tavano (2007), Giménez subraya que “una cosa tiene que quedar en claro: nosotros no participamos del horror, físicamente. Frente a los testimonios tremendos solo queda sobrecogerse. Nos quedan los imaginarios” (p. 23). El cuerpo, en su carnadura social, fenomenológica, se conecta con el “cuerpo social” y lo tensiona al sustraer la palabra como garantía de una comunicación presuntamente transparente para pensar las fricciones y las grietas que abre la metáfora (tanto como espacio de relación entre ausencia y presencia, como espacio de desemejanza).

### **Secuencias, nexos, procedimientos**

*Los que no fuimos* se estrena el 2 de abril de 2007 en la sala La Cochera<sup>7</sup> y realiza funciones ininterrumpidamente hasta julio (agregando luego algunas funciones en septiembre). Forma parte de la programación del ciclo Derecho a la Cultura (UNC), del ciclo Teatro por la Justicia (Red de Salas) y del Festival Internacional de Teatro Mercosur. Se trata de una poética construida desde una dramaturgia colectiva, grupal, organizada por Giménez como director (Argüello Pitt, 2006), pero abierta a un desarrollo complejo y múltiple. El análisis que ofrezco se centra, por tanto, en un texto

---

<sup>7</sup> Ficha artístico-técnica: Actúan: Marcelo Acevedo, Pablo Altamirano, Walter Garabano, David Gerber, Néstor González, Hugo Olmos, Lalo Orellano, Hernán Rossi, Víctor Trapote. Entrenamiento físico: Graciela Mengarelli. Iluminación: Lucas Solé. Sonido: Juan Manuel Barberis. Dirección: Paco Giménez.

espectacular<sup>8</sup> creado sobre la acumulación de trabajo colectivo en la sucesión de encuentros, ensayos, indagaciones e incluso las funciones, que generan un devenir micropolítico.

Debido a su “voluntad antipredicativa” (Argüello Pitt, 2015: 55), la pieza prescinde de contar un relato de forma convencional y despliega una estructura desafiante para el análisis de su historia. Sin embargo, por más que apunte a anular o socavar las condiciones de un relato convencional de corte aristotélico, no deja de contar *algo*. Así, recorro al formato propuesto por Argüello Pitt en *Nuevas Tendencias Escénicas* (2006: 96-112), donde da una descripción del espectáculo *Uno* (1987).

Argüello Pitt parte de un listado de cuadros (como el presentado anteriormente para *Los que no fuimos*) y desarrolla su desglose en aspectos generales. Para ello hace una aclaración que tomo como propia: “De las dieciocho secuencias que segmentamos [para *Uno*] solo algunas coinciden con los cuadros que han definido los ‘delincuentes’ [tal era el grupo que la realizaba]” (p. 101). Luego agrega: “Intentamos realizar una descripción general de las secuencias, pero siempre parcial, para dar cuenta de la experiencia, sintetizando aspectos que nos parecen significativos” (p. 101).

Teniendo esto presente, he optado por dividir y describir la pieza a partir de una serie de “secuencias” (término que tomo también de Argüello Pitt), dieciocho para ser exactos, algunas de ellas conectadas a través de “nexos” (noción que también tomo del teórico citado). En la medida que podemos identificar las secuencias con las imágenes que Giménez apunta en su paratexto, las incluyo entre corchetes.

**Secuencia 1:** Un hombre elonga. Sus pies están envueltos. Un compañero deja un paquete debajo de su cuerpo y cuando el hombre lo abre, encuentra una campera con patrón de camuflaje. El hombre la extiende en el suelo y se acuesta sobre ella. Un asistente le pone otra campera. El hombre abraza la campera militar y se la oculta debajo de la nueva campera. Apagón. *Nexo:* en la penumbra ingresa un militar con maletín. Recorre el espacio siguiendo un patrón circular. El militar sale y vuelve a entrar pero con una mesita que acomoda en el centro del espacio.

**Secuencia 2:** Las luces suben y entra un segundo militar. El primero dispone en la mesita un pequeño misil que extrae del maletín. Mientras tanto, el otro grita: “Vamos a escarmentar a quien quiera tocar un solo metro cuadrado de nuestro patrimonio de todos los habitantes de esta Nación. Vamos a

---

<sup>8</sup> Ante la ausencia de un texto dramático, mi análisis recurre a la grabación realizada en una función de mayo de 2007. Tal copia me fue facilitada por Gabriela Macheret, a quien agradezco. El registro se realiza desde las gradas, con una única cámara fija que acompaña la acción a partir de reencuadres y acercamientos a través del recurso de zoom.

recuperar las islas usurpadas por manos extranjeras”. Ingresan un conscripto con bloques de hielo en cada mano, así como el hombre con los pies envueltos y un abanderado escolar. Tras mover la mesa, el misil cae y el militar lo guarda. Comienza a recitar en tono marcial: “A las 4 y 43 el estallido de las primeras bombas le devolvió a la realidad. Una nube roja avanzaba a una velocidad escalofriante, haciendo temblar los edificios y destruyendo los vidrios. Aviones en llamas, cráteres humeantes, una nube de humo y de fuego”. Va sumando nuevas piezas a la bandeja: un soldadito de plástico y ovejas. Las sacude y prosigue: “Al principio uno le tiene miedo al dolor de las esquirolas, a las mutilaciones, al desangramiento. Después uno se acostumbra. Lo que más odio de esta guerra es morir sin conocer la victoria, morir sin saber el resultado. Me da alegría, un legítimo orgullo haber dejado en alto el honor dejado por nuestros muertos a la querida Fuerza Aérea Argentina. De haber dado un poco con ese todo que es la Patria”. El soldado de las manos congeladas suelta el hielo sobre la bandeja. El soldado de los pies envueltos echa turba de unos vasos [“Chorreando tierra de dos frascos”] mientras el militar del Ejército fuma. Finalmente, el militar pone el cigarrillo también en la bandeja. El militar de la Fuerza Aérea se lleva la bandeja con parsimonia. Los otros actores retiran las cosas. Queda en escena el abanderado, que entona la “Marcha de Las Malvinas”.

**Secuencia 3:** Luego de unos versos pasa al frente y anuncia “esto es una breve reseña histórica de las Islas Malvinas”. El relato inicia mencionando que las cartas de navegación de entre 1515 y 1520 ya incluyen a las islas. Luego se mencionan algunos de los hitos históricos: el paso de John Strong por el Estrecho San Carlos en 1690; la presencia de marineros de Saint-Malo desde 1701; la llegada de Louis-Antoine de Bougainville en 1764; la presencia inglesa en 1765; la creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776, entre otros. Un hombre entra y le canta al oído al abanderado, que intenta seguir. El hombre estudia la bandera y, de golpe, intenta usarla para callar al abanderado. El hombre afirma ser Bougainville [“francés descubridor”]: “les puse ese hermoso nombre, *les Malouines*, en homenaje a los primeros habitantes que traje del puerto de Saint-Malo. Yo traje cincuenta franceses primero y en el siguiente viaje cincuenta más y traje las vaquitas desde el Uruguay. Traje a los españoles que no sabían cómo llegar ¿Y qué pido yo a cambio? ¿Qué reclama la Francia? *Rien, rien* [nada, nada]”. Inmediatamente Bougainville ofrece objetos de industria francesa: aviones *Étendart*, misiles *Exocet*, jeeps, autos *Peugeot*, telecomunicaciones con *Telecom* o *Personal*. El abanderado se enoja y grita “bueno, basta, mierda” y se desarma la escena [“Abanderado que emula a Verdaguer y agota la cuerda de un juguete”]. *Nexo:* los actores fuera de escena se llevan los objetos que cargaban el abanderado y Bougainville. Ambos actores se cambian. Quien interpretaba al francés se sienta en una silla puesta de espaldas al público.

**Secuencia 4:** El joven de pie toca un llamador [“Hombre con timbre para dar fin a las cosas que asustan”] y el otro habla. El hombre sentado [“Mister dando la espalda”] comienza a criticar al por entonces gobernador De La Sota, “gran subsidiador de las empresas extranjeras”, que le va a pedir “a los yanquis de Houston, los petroleros que tienen la manguera para que por favor les de un pocito”. Continúa despotricando sobre la entrega de la Nación por parte de los poderosos, “todos petroleros, igual que Kirchner [Néstor, por entonces presidente] con Chávez [Hugo, por entonces presidente de Venezuela]” y luego alcanza los territorios patagónicos. El hombre de pie toca el llamador y el otro calla. El hombre sentado reinicia su reclamo: desde 1982 Argentina no puede comprar material militar y por tanto su fuerza se ha desmantelado, responsabilidad de Carlos Saúl Menem, gestor de la falta de trabajo e industria y de la venta de armas a Croacia y Ecuador. El hombre del llamador le manosea la cara: “¿Qué tiene que ver todo esto con los veinticinco años de las Malvinas?” Los hombres se pelean y el del llamador termina diciendo “es que no te escuché. No todos tenemos la misma capacidad intelectual”. Interviene el conservador.

**Secuencia 5:** El conservador dice que “esta discusión no tiene sentido. Pensar que nosotros en 1943 desfilábamos con el *Duce* [Benito Mussolini]”. Se trata de un conservador “octogenario”, que critica la situación presente del país, “acartonada”. Mientras los insultos crecen, un conscripto aparece, lo calla y le sirve un whisky. Complacido, el conservador toma la silla y se sienta.

**Secuencia 6:** Comienza a recitar un fragmento de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca [“Fragmento de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca”]. Mientras se pone una corona y dice sus parlamentos, detrás aparece el conscripto que le dio el whisky, que es mojado con una manguera. Cuando el hombre grita “y lo que soy es un compuesto de hombre y fiera”, el conservador se levanta y va hasta el soldado, que hace primero guardia, luego cuerpo a tierra y lagartijas, siendo mojado esporádicamente. Una vez interrumpido, el soldado se pone un gorro futbolero. Entra un indigente con una pelota. El soldado le quita la pelota y, con furia, la sumerge reiteradas veces en un balde con agua. Mientras los otros huyen, el hombre pateo la pelota y grita.

**Secuencia 7:** “¡Gol!”. Se suma el viejo del whisky y grita “¡Viva Perón, carajo!”. El soldado insulta a los rivales y se pone a baldear contra la pared. Empieza a sonar música de Ricky Martin junto a Madonna (la canción *Be careful*) y baja la luz. Llueven papelitos que salen de los bolsillos del viejo



[“Etéreo tirando puñados de papel picado”]. *Nexo*: el soldado entra a escena un ventilador mientras los otros actores salen.

**Secuencia 8:** El soldado apunta el ventilador al piso para hacer volar los papelitos por todo el escenario. Apagón gradual de la única luz que quedaba.

**Secuencia 9:** En la oscuridad se oyen voces. Comienza a sonar un audio extraído del programa *24 horas por las Malvinas*, presentado por Jorge “Cacho” Fontana y Lidia “Pinky” Satragno. Pinky anuncia una carta, leída por Fontana: “Queridos todos, porque en este momento no puedo decir un nombre en particular, porque todos somos uno solo, que seguimos con emoción, paso a paso, este hermoso gesto de ustedes y de la televisión argentina. Pongo a disposición un cheque por nueve millones de pesos, porque hoy, al recibir la comunión de la iglesia de Stella Maris por todos los hijos de las madres argentinas, sé que debo en estos momentos ser parte, porque tengo tres hijos queridos allá, pero pueden estar seguros que mi esposo defenderá esas islas hasta las últimas consecuencias. Pido que esta tarde se haga, antes de entonar el himno, un minuto de silencio por esa juventud que entregó su vida. Firma: Susana Argüello de Menéndez, la señora esposa del gobernador de las Islas Malvinas”. *Nexo*: una voz grita en la oscuridad, en un idioma ininteligible.

**Secuencia 10:** La luz se enciende e ingresa un actor disfrazado de Margaret Thatcher, que habla y avanza hacia el frente del escenario. Un hombre la golpea con un martillo de juguete dos veces. En ambas se oye un sonido metálico y Thatcher apenas se inmuta. Cansado, el hombre sale. Unos segundos más tarde se oye el sonido de un misil por el aire. Ingresan varios actores cargando el misil. Rodean a Thatcher y al final la chocan por detrás [“Dama inglesa esquivando un misil”]. Thatcher es movida por todo el escenario y sale. Los actores cantan y juegan con el misil (que es un tubo de oxígeno) mientras Thatcher vuelve a aparecer. Durante el clímax de la canción, explota un globo detrás de Thatcher, asustándola. Finalmente Thatcher se sienta sobre el misil, mientras los actores intentan sacarla. *Nexo*: los actores llevan a Thatcher al fondo del escenario y le comienzan a cambiar la ropa. Más adelante, un actor infla otro globo.

**Secuencia 11:** Thatcher es ahora un Papa que se acerca al actor que estaba adelante, mientras los demás cantan “aleluya”. El actor besa la mano como un monaguillo. El Papa finalmente le da una pelela al creyente y todos se van corriendo entre risas y mofas. *Nexo*: transición de luces. Queda un

solo actor en escena, apenas iluminado.

**Secuencia 12:** Los actores comienzan a bailar un tango, pero uno es acribillado. Con algo más de luz, el elenco empieza a cantar *Viernes 3 A. M.*, de Serú Giran.

**Secuencia 13:** Los actores se hayan reunidos y uno cuenta que un soldado fue a visitarlos en cuarto grado. Ellos querían darle una caja de galletitas. Narra también la situación de los apagamientos y de las restricciones que había en Córdoba ante la posibilidad de bombardeos y cómo el niño, de doce años, soñaba con ir a Malvinas con todo su equipo. La luz baja mientras los soldados juntan diferentes materiales que le van a permitir sobrevivir al clima y escapar de los radares ingleses, para “ser como un fantasma”. *Nexo:* la música sube.

**Secuencia 14:** Un actor aparece con una máscara de avión y simula que vuela. Pronto se suman los demás, que recorren el espacio erráticamente, y llevan el rostro descubierto. La música cambia y los hombres se cuadran. Cantan la “Marcha de las Malvinas”. Mientras entonan las estrofas, entra una mujer vestida de profesora que les guía. *Nexo:* la mujer ingresa un sillón. Los actores se sientan.

**Secuencia 15:** Silencio. Uno de los actores describe el bombardeo del 1 de mayo, que produce la muerte de varios compañeros, entre ellos uno que queda en sus brazos suplicando no morir. Según cuenta, se acerca un superior y pregunta qué pasa. Frente al dramatismo, el oficial le ordena “ríase”. Todos los soldados que están en escena ríen como pueden y el herido comenta que quizás puedan llorar a la noche, ya que muchos compañeros dependen de ellos. Otro cuenta que pertenecía a la Compañía A y que le mandaron a hacer muchos pozos de zorro. Una vez terminada la tarea de encontrar la posición definitiva, llueve y el pozo se les inunda. Los borceguíes no resistían la humedad e intentaban sobreponerse como podían, tomando mate y te amargo, con agua de los charcos. Mientras tanto otro actor comienza a jugar erráticamente con un avión de juguete. Pese a estar en guerra, “nadie nos decía nada” y no se veía al enemigo. Luego llega la rendición, que los soldados conocen recién cuando vuelven al aeropuerto y ven a los marines ingleses, que les dejan bañarse “luego de 69 días”. Mientras se oyen sonidos de ovejas [“ovejas y albatros”]. Otro actor los envuelve en un papel de “frágil” [“Construyendo las islas como un pesebre ¿Qué le ponemos?”] mientras canta la canción del hermano [“Canción al hermano”]. Uno de los actores explica que “el miedo no es igual, el miedo cambia; hay miedos y miedos” [“tema: el miedo”]. El miedo pasa a ser parte de lo siniestro, en tanto

es más fuerte el miedo que subyace en lo cotidiano, “como un clavo que se te mete en el medio de la lastimadura”. Se distingue así un miedo del momento y otro que queda latente. *Nexo*: el sillón se vuelca y todos gritan mientras la luz baja [“Gritos a mansalva”].

**Secuencia 16:** Los actores se arrastran y uno queda en brazo de otro, que grita para que no se vaya. Se repite la situación de la risa y el oficial, pero ahora actuada. El oficial le grita a todos los actores que se rían, pero nadie reacciona. Se enciende una luz a lo lejos y entra un personaje con muletas [“hombre con muletas y una sola pierna”]. El hombre recorre lentamente el espacio y se acerca al oficial. Silencio. El oficial toma una pastilla y se va. El hombre sigue avanzando hacia el frente del escenario, donde se detiene. Silencio. Una mujer le ofrece chocolates, primero a él y luego a los demás [“comiendo chocolate”]. Un chocolate viene con carta de un niño a “un querido soldadito de la patria”. *Nexo*: música y cambio de luz.

**Secuencia 17:** Uno de los actores se pone bajo una luz cenital y otro lo empieza a pintar. Más atrás otro se pone en posición de estaqueamiento contra la pared. La mujer comienza a poner sobre el sillón diferentes cruces y reza. El hombre pintado empieza a estirar su brazo mientras otros actores hacen movimientos basados en la técnica del *contact* [asimilables al butoh criollo que comenta Mengarelli en una de las entrevistas (Molinari, 2007b)]. Comienzan a pintar en torno del hombre estaqueado y a escribir en las paredes. El actor pintado comienza a moverse y a hacer la mímica de la voz que se escucha mientras los demás actores se suman a pintar colectivamente. El actor se da vuelta y encuentra al hombre estaqueado, que se retira y deja una silueta.

**Secuencia 18:** Los actores comienzan a arrancar, entre gritos, las cintas que escriben “Malvinas” en el piso. Todos se reúnen contra una pared mientras se arranca la última cinta. Suena el “Himno a la alegría” de Beethoven y los actores salen por arriba del muro con el dibujo del hombre estaqueado.

Desde una perspectiva procedimental, *Los que no fuimos* desarrolla una poética expresionista de mundo (Dubatti, 2009), que objetiva escénicamente la subjetividad de una figura externa a la obra. En su versión canónica, esta perspectiva típicamente corresponde a la del autor del texto dramático. Sin embargo, la pregunta escénica se altera rotundamente al considerar cómo trabaja La Cochera, a quién corresponde o pertenece en este caso la perspectiva desde donde se organiza tal objetivación. O mejor aún, a quiénes. Como remarca Valenzuela (2009), si bien es Giménez quien formula una

mirada global, el verdadero proceso surge del intercambio profundo, íntimo, entre los integrantes del elenco, grupo singular de personas que introduce toda una serie de variables como el azar, las transacciones creativas, los estímulos mutuos, etc.

La hipótesis de que *Los que no fuimos* trabaja con el expresionismo de mundo se sustenta a su vez sobre la articulación de procedimientos diversos, entre los que rápidamente se destaca uno de los elementos característicos de la propuesta de Giménez: el espacio casi vacío, con poca escenografía.<sup>9</sup> Como resultado, esta “conmemoración” se monta sobre un “espacio total”, abierto a la sucesión (a través de transiciones veloces y dinámicas) y a la conjunción de yuxtaposiciones como vida/muerte, sueño/vigilia, etc. (Tossi, 2015: 20-21). Este espacio vacío está nombrado: es el significante “Malvinas”, escrito en el piso con una cinta de papel al comienzo de la pieza. El espectáculo se carga entonces de este carácter abstracto que focaliza sobre imaginarios, cuerpos y fricciones.

Sin embargo, y en claro contraste con el expresionismo objetivo o de mundo en su versión canónica, articulado en torno a la mirada y la concepción de mundo de un autor singularizable que elige conscientemente mostrar un hecho particular, Giménez opta por multiplicar la voz y así transformarla en ruido. Si típicamente los autores que recurren a esta poética buscan una lectura concisa, clara, de los hechos, *Los que no fuimos* introduce una multitud de voces que entrelazan, se mezclan y se confunden. Como resultado, la poética apunta al ángulo voluntario. Si las voces no pueden ser identificadas de forma precisa porque se pisan, se solapan y/o se contradicen, es el espectador quien debe trazar los límites.

Esta característica responde a una de las propuestas de Argüello Pitt (2006), que sugiere incluir la producción de La Cochera como parte de lo que denomina “nuevas tendencias escénicas”. Este término (tomado de una definición de Guillermo Heras) hacía referencia a las tendencias que, si bien ya circulaban desde la década de 1960, se encontraban en auge no solo en Argentina sino en todo el mundo hacia comienzos de los años 2000. El teórico cordobés caracteriza estas obras heterogéneas y variadas en base a una serie de rasgos relativamente estables:

la diversidad de poéticas, la fragmentación de sentidos, el trabajo consciente sobre la polifonía de voces, la valoración por el trabajo corporal, el privilegio de lo no verbal, la aparición de lo oculto y lo siniestro, la parodia y la ironía como modo de crítica frente a un teatro más convencional, y la materialidad del espectáculo que se pone en evidencia al igual que las convenciones que enmarcan la recepción. (p.-19)

---

<sup>9</sup> Si bien se recurre a numerosos objetos escénicos, como se puede apreciar en la planta técnica incluida en el *blogspot*, la escenografía propiamente dicha requiere tan solo dos objetos básicos: un sillón y un tubo de oxígeno. Disponible en: <http://losquenofuimos.blogspot.com/> [Fecha de consulta: 7/9/2021]

Dentro de estas características globales, *Los que no fuimos* trae numerosas resonancias que aportan a nuestro análisis. Así se aprecia en el trabajo con escenas fragmentarias, que privilegia situaciones que en principio no cuentan más que con un campo semántico común, pero que abren una serie de sentidos diversos, múltiples, sobre dicho campo. Si *Uno* reportaba un trabajo sobre un eje (la comida) del que desprenden elementos derivados, en este caso, la exploración remite a un campo abierto, conflictivo.

En cada uno de estos cuadros se privilegia lo corporal y lo no verbal. Si bien se incluyen parlamentos, textos e incluso diálogos, cada cuadro reporta su propia serie de reglas y coordenadas nuevas. La sucesión temporal impone así un diálogo con las imágenes anteriores y posteriores, lo que introduce fricciones y abre nuevos ángulos posibles en torno al significante “Malvinas”. Lo corporal y lo no verbal multiplican sentidos y lecturas, dan al espectáculo una impronta basada en una polifonía de voces que finalmente se desjerarquizan mutuamente (que no es lo mismo que relativizarse). El movimiento constante trae aparejado entonces un fluir que peina a través del tema tópico de la pieza pero otorgando prioridad al espesor del significante, leído como proceso complejo, multifacético y no conclusivo.

En este aspecto, el cuerpo cobra un peso singular en tanto deviene territorio donde lo oculto se esconde y por lo tanto es el lugar donde puede revelarse en su máxima expresividad. Dentro de la poética de Giménez, lo no-mostrado es crucial para comprender la verdadera multiplicidad de la guerra. Lo oculto implica todo aquello que aparece cuando se rompe con el sentido racional de la superficie (como se vio con Valenzuela, 2004). Es por ello que implica no solo al actor sino a su observador, al espectador. Si el (des)entrenamiento de Giménez invita a los actores a producir “un teatro que no se parezca al teatro” (Argüello Pitt, 2006: 153), el espectador entonces es quien bucea entre los pliegues de las palabras, los signos y los cuerpos. Esto implica no solo examinar a los demás, sino también cobrar conciencia de lo que uno carga en sus propios pliegues.

Allí radica una de las claves de la ceremonia que propone La Cochera a través de *Los que no fuimos*: su materialidad se revela opaca y en ese movimiento se evidencia como material. Dicho de otro modo, el espectador no puede dejar de reconocer que aquello que exige una búsqueda profunda, atenta, es tal porque se esconde detrás de las capas de lenguaje del teatro y se revela únicamente en el momento del acontecimiento. Asistir a una función de este espectáculo implica asomarse a un territorio donde se muestra, se oculta y se muestra que se oculta. En ese devenir radica la potencia del teatro de Giménez, que retoma “Malvinas” como una usina de sentidos posibles y despliega un teatro de operaciones plagado de imágenes, sentidos y afectos. La pieza narra ya no una historia sino un desafío: asomarse a la multiplicidad de “Malvinas”.

Una vez que el espectador descubre la opacidad de los cuerpos y la profundidad insinuada

por fuera de las palabras y su racionalidad singular, ya no puede sino ponerse en guardia y participar. La conciencia sobre los procesos de reflexión implica volverlos palpables, materializarlos y alimentarlos a la máquina. El espectador ya no puede, entonces, hacer otra cosa que seguir produciendo nuevas reflexiones, en tanto no es posible abrir definitivamente los pliegues que aparecen en la escena, en el cuerpo o en “Malvinas”. La guerra pasa por capilaridad a los imaginarios, exigiendo que el espectador ponga en actividad sus propios saberes e intereses.

Esto ocurre porque las imágenes siempre dicen más de lo que la palabra puede decir, por más que se apele a la presunta transparencia de lo visual. Susan Sontag (2003) observa que esto se sostiene sobre la confianza ciega que se tiene de contar siempre con un epígrafe que nos ayude a situar la imagen. El teatro de Giménez trabaja sobre la producción de imágenes que borran todo epígrafe, anulan cualquier posibilidad de anclaje certero y abren el sentido hacia los territorios de lo inédito, aquello que no se esperaba y que aparece detrás del lenguaje, por fuera de su alcance (Argüello Pitt, 2006: 151). Lo ecléctico surge y revela una complejidad de sentidos y lenguajes en tensión.

El teatro de Giménez suma también elementos de parodia e ironía. En *Los que no fuimos* los encontramos en diversas imágenes que ayudan a restar cualquier vestigio de solemnidad a la escenificación del significant “Malvinas”. Allí radica otra de las claves del espectáculo. Se trata de una “ceremonia, homenaje y celebración” que evita detenerse en el peso real de los hechos históricos para entrar desde los imaginarios. La amplitud de formas de acercarse a la guerra y la horizontalidad que presentan refuerza el carácter polifónico y hacen que no sea posible anular sentidos, sino ampliarlos, explorar múltiples formas de mirar la guerra (de allí la aclaración sobre la relación de los intérpretes con la guerra que Giménez remarca). La risa aparece como medio para pensar la guerra, para entender los horrores de la guerra a través de su reverso.

Esto se refuerza a su vez por la presencia de personajes que se encuentran en constante movimiento. Si bien concordamos con Argüello Pitt (2006) que las obras de Giménez evitan la creación de personajes de acuerdo a las nociones del realismo, en esta pieza es indudable el uso de identidades múltiples que se van acomodando de acuerdo a las necesidades escénicas de cada secuencia. Se trata por lo tanto de personajes pero cuyo estatuto se encuentra adelgazado al límite, útiles para mostrar diferentes facetas sociales que pueden cambiar a gran velocidad (tómese por ejemplo el nexo entre las secuencias 3 y 4, donde los mismos actores cambian radicalmente de perfil de una secuencia a otra).

Como se ha esbozado, La Cochera establece una lectura singular de los imaginarios de la Guerra de Malvinas debido a su trabajo sobre una multiplicidad de lenguajes en constante desplazamiento. Como se observó, el desborde de lo inédito deviene en vehículo para contrarrestar el

sentido racionalizado y jerarquizado del lenguaje (Del Estal, 2017) y poder así ofrecer una mirada abierta, múltiple, de la guerra. Se trata de articular una lectura horizontal, deliberadamente conflictiva, en tanto se nutre de miradas simultáneas.

Antes se planteó la pregunta en torno a quién (o quiénes) habla(n) en esta poética expresionista objetiva o de mundo, es decir, a quién corresponde la subjetividad que se objetiva en escena. La ficción colectiva (Gac-Artigas, 2017: 51-72)<sup>10</sup> ofrece una valiosa respuesta, en tanto serían los actores y Paco Giménez, *juntos*, quienes articulan la concepción de mundo que subyace al espectáculo. Al trabajar en torno a un “nosotros” simultáneamente uniforme y múltiple, La Cochera transforma la escena en una zona de liminalidad donde lo biográfico personal y lo particular de cada actor se imbrica en un proceso creativo colectivo, mezclando lenguajes (verbales y no verbales) y anulando toda jerarquía.

*Los que no fuimos* deshace y rehace los imaginarios en torno al significante “Malvinas”. Los toma como punto de partida pero los filtra primero a través de la subjetividad individual de cada actor, que propone alguna imagen que le interesa sobre el tema, y luego a través de la mirada colectiva, del “entre” que ocurre en torno a esas voces. Las relaciones fortuitas que se producen al interior de esa subjetividad grupal se empiezan a traducir como un pensamiento “autónomo”, perteneciente al colectivo. De allí el énfasis en el trabajo sobre lenguajes no verbales, en tanto propician un intercambio donde los actores escriben en el aire y los trazos comienzan a anudarse, a confundirse, a mezclarse.

El trabajo sobre los imaginarios de la guerra, con sus matices y variaciones, implica necesariamente un efecto de capilaridad que revela que “Malvinas” está en contacto con otras problemáticas de la historia argentina. Encontramos así referencias a la dictadura, a la preguerra y a la posguerra, a imaginarios recientes pero también lejanos en el tiempo. A su vez, aparece una tensión constante entre el nacionalismo entendido como referente arcaico, abstracto, mítico y el nacionalismo banal como práctica de lo cotidiano. El cruce entre lo abstracto y lo particular revela zonas de tensión y potencia los sentidos de la pieza, al tiempo que desestabiliza los lugares comunes que los espectadores (y los propios actores) creen conocer.

De allí la importancia del título de la pieza, que articula múltiples niveles. El primero remite

---

<sup>10</sup> Si bien Gac-Artigas (2017: 51-72) analiza una novela que tematologiza el teatro, es posible transportar sus ideas al caso de La Cochera, a saber: la tensión liminal de la vida cotidiana como *theatrum mundi*; la reconfiguración subsecuente del pacto de convenciones con el espectador; el trabajo con diferentes soportes y registros; la disposición de voces diversas en fricción; la inclusión del espectador como coproductor de sentido; y, finalmente, la articulación de un “nosotros” abierto, poroso y permeable (como se verá en el título de la pieza).

a una advertencia en torno a la responsabilidad de tocar hechos dolorosos de la historia reciente. Como dijo Giménez, los actores no han estado en la guerra y eso debe quedar claro. Según esta lógica, el cuerpo y experiencia se asimilan, por lo que hay aspectos de la guerra que los actores no pueden (y no van a tratar de) traer a escena. Se impone una distancia ética: el espectador no debe esperar que se asuma el lugar de los ex combatientes.

Sin embargo, los cuerpos de los actores sí están atravesados por imaginarios de toda clase, por lo que pueden intervenir desde el campo de la cultura. Allí encontramos un segundo nivel, con otra advertencia del elenco, complementaria a la primera: “los que no fuimos” significa que quienes intervienen en la obra no conocen en forma directa la experiencia de la guerra. Esto impone una distancia lúdica con los hechos, en tanto quienes actúan no conocen la guerra *real*. Tal distancia abre la posibilidad de explorar desde el juego, sumergirse en el significante, imaginar y reflexionar colectivamente, pensar los efectos de la guerra desde adentro y afuera al mismo tiempo. Advertido, el espectador cambia sus expectativas y se suma al juego de explorar los alcances de “Malvinas”.

Por último, el título de la pieza plantea un plural abierto y poroso que en principio podría asumirse como limitado a los integrantes del elenco. Sin embargo, como Molinari (2007a) bien sugiere, el nombre de la pieza define “por negación” (p. 1). Así, si el espectador tampoco ha tenido experiencia directa de la guerra, su intervención como cocreador de la pieza también lo absorbe y le invita a compartir el acto de recordar, celebrar e imaginar colectivamente. El plural se ramifica entonces en un sentido deliberadamente amplio, que repone a la vez el dentro / fuera del teatro de operaciones (real o escénico) e impone la necesidad de que cada participante contemple su posición en la cartografía imaginaria de la guerra.

A modo de conclusión, *Los que no fuimos* centra su interés en un cuerpo colectivo que reflexiona conjuntamente y desmonta cualquier posibilidad de asumir un punto de vista individual. Por ello afirmo que se trata de una ficción colectiva, en tanto hace estallar la noción de autor, la anula. El pensamiento que la pieza produce se corresponde con la voz múltiple del elenco, donde ya no es posible decidir qué pertenece a quién. No obstante, como territorio que semiotiza todo lo que toca, el teatro absorbe la negación y la presenta como afirmación de lo negado. Así, el verdadero protagonista de la pieza es el “cuerpo social”, colectivo, con sus contradicciones. Allí radica el gesto de conmemoración, de “recordar en compañía de otros”.

Si bien Giménez no pretende desplegar un relato “tradicional”, el espectáculo cuenta algo y se inserta en un campo de disputas. ¿Cuál es ese campo? El teatro como espacio de memoria colectiva. Resuena así una perspectiva cercana a la propuesta por Halbwachs (2004) y sus cuadros de la



memoria, donde lo individual se forma a partir del cruce, de la yuxtaposición, las transacciones, el azar y la ambigüedad. La pieza entonces afirma algo concreto sobre la Guerra de Malvinas: la necesidad de hacer circular la reflexión desde lo colectivo, lo compartido, con el fin de celebrar pero también de señalar lo silenciado, lo negociado y lo que se cree consensuado.

## **Bibliografía**

- Argüello Pitt, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas: teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. Córdoba: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Badiou, A. (2015). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Chirino, E. (1998). “Reportaje a Paco Giménez: Yo soy una cochera”. *Sigmund*, (7), Córdoba, agosto, 81.
- Del Estal, E. (2017). *Gramática de lo Innombrable. Lo Indecible y lo Innombrable*. [Texto inédito facilitado por su autor].
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- \_\_\_\_\_. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, R. (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 doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Escudero, L. (1997). *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Barcelona: Gedisa.
- Gac-Artigas, P. (2017). “De la autoficción a la ficción colectiva: ‘Y todos éramos actores: un siglo de luz y sombra’, de Gustavo Gac-Artigas”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios*

- Literarios*, (14), 51-72. Disponible en : <http://impossibilia.org/index.php/impossibilia/issue/view/14> [Fecha de consulta: 8/9/2021]
- González Calleja, E. (2008). “La cultura de la guerra como propuesta historiográfica: una reflexión general desde el contemporaneísmo español”. *Revista Historia Social*, (61), 69-87.
- Halac, G. (2006). “Teatro independiente en Córdoba. Identidad y memoria”. *Cuadernos del Picadero*, (11), diciembre. Disponible en: <https://www.yumpu.com/es/document/read/49778986/cuadernos-de-picadero-instituto-nacional-del-teatro> [Fecha de consulta: 8/9/2021]
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Ediciones Anthropos.
- Lorenz, F. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mancuso, H. R. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Molinari, B. (2007a). “Teatro de operaciones”. *La Voz* [Suplemento de Espectáculos], 12 de marzo, 1.
- \_\_\_\_\_ (2007b). “Teatro convencido”. *La Voz* [Suplemento de Espectáculos], 29 de junio, p. 1.
- Pedraza Cáceres, Guadalupe (2015). “Entrevista a Paco Giménez”. *Coordenadas Escénicas*. 30 de junio [original de 2005]. Disponible en : <https://coordenadasescenicas.blogspot.com/2015/06/entrevista-paco-gimenez-30-anos-de-la.html> [Fecha de consulta: 6/9/2021]
- Rodríguez, A. B. (2017). “Por una historia sociocultural de la guerra y la posguerra de Malvinas. Nuevas preguntas para un objeto de estudio clásico”. *PolHis*, 10, (20), julio diciembre, 161-195.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Tavano, E. (2007). “Los que no fuimos”. *Rumbos*, 1 de abril, Córdoba, 22-23.
- Tossi, M. (2015). “Coordenadas dramáticas (o el esbozo de un estudio preliminar)”. *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Editorial UNRN, 9-46.
- Valenzuela, J. L. (2004). *Las piedras jugosas. Una aproximación al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- \_\_\_\_\_ (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires:

Instituto Nacional del Teatro.

Vouillat, C. (2000). "La Cochera cumple quince años". *Artes Escénicas*, (16), 4.