

Cuadernos del CILHA N.º 43 – 2025
Publicación continua
ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615
CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 01/10/25
Aprobado: 18/11/25
pp.1- 19
<https://doi.org/10.48162/rev.34.119>

Carne de Juguete y la espectralización teatral: cuerpos y grotescos en la Guerra de Malvinas (1982)

*Carne De Juguete and Theatrical Espectración: Bodies and
Grotesques in the Malvinas War (1982)*



 **Ricardo Dubatti**

Universidad Autónoma de Entre Ríos
Universidad de Buenos Aires
Argentina
ricardo.dubatti@gmail.com

Resumen

Estudiar la Guerra de Malvinas (2 de abril-14 de junio de 1982) implica aproximarse a un objeto de estudio problemático y relevante. Problemático en tanto se sitúa en unas coordenadas históricas particulares, a mitad de camino entre un conflicto anticolonialista y la dictadura cívico-militar del “Proceso de Reorganización Nacional”. Debido a esto, así como al hecho de no haber concluido los procesos de duelo y de disputa en torno a la soberanía, la Guerra de Malvinas se constituye en un hecho relevante, en tanto representa un suceso imaginario vivo, activo, que produce nuevas interpretaciones y sentidos históricos. El presente artículo pretende examinar las representaciones teatrales de la Guerra como herramienta de apropiación singular de los bienes simbólicos de una cultura dada. Se analiza la obra *Carne de juguete* (2015) de Gustavo Guirado como caso modelo para pensar lecturas abiertas, atentas a la labor del espectador como cocreador de sentido.

Palabras clave: imaginarios, memoria, teatrología, malvinología, teatro argentino contemporáneo

Abstract

Studying the Malvinas War (April 2-June 14, 1982) involves approaching a problematic and relevant subject matter. It is problematic in that it is situated within a particular historical context, halfway between an anti-colonialist conflict and the civil-military dictatorship of the “*Proceso de Reorganización Nacional*” (National Reorganization Process). Because of this, as well as the fact that the processes of mourning and disputes over sovereignty have not been concluded, the Malvinas War is a relevant event in that it represents a living, active imaginary event that produces new interpretations and historical meanings. This article aims to examine theatrical representations of the War as a tool for the singular appropriation of the symbolic assets of a given culture. Gustavo Guirado’s play *Carne de juguete* (2015) will be taken as a model case for considering open interpretations, attentive to the work of the spectator as a co-creator of meaning.

Keywords: imaginaries, memory, theater studies, Malvinology, Argentine contemporary theatre

La Guerra de Malvinas moldea y determina tanto la dictadura como la postdictadura argentina. Su duración es breve, tan solo 74 días, entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982. Sin embargo, su impacto a nivel político, social, cultural y económico produce ecos hasta hoy. Indagar en “Malvinas” es insoslayable para comprender los procesos culturales de la historia argentina en su totalidad, no solo aquellos inmediatamente asociados a la guerra¹. Esto se debe a que el conflicto tiene una posición única, de fuerte carga simbólica tanto ayer como hoy, que la dota de una vigencia espectral.

En un primer sentido, la Guerra de Malvinas es el único enfrentamiento bélico internacional directamente impulsado por la República Argentina durante el siglo XX y el primero desde la guerra de la Triple Alianza (1864-1870). A su vez, constituye una confrontación directa con el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte que, si bien representaba uno de los modelos más relevantes para las élites argentinas (especialmente en términos económicos), también evidenciaba un extenso historial de disputas territoriales. Aunque suelen leerse como sucesos aislados, la fundación de Puerto Egmont (1765) y su posterior reclamo a España (1771), las Invasiones Inglesas (de 1806 y de 1807), la mediación inglesa en la Banda Oriental (1826), la usurpación de las Islas Malvinas (1833), el bloqueo anglo-francés del Río de la Plata (1845-1850), la anexión de las islas Georgias del Sur y Sandwich del Sur (1908) o el pacto Roca-Runciman (1933), entre otros hitos, manifiestan un

interés sostenido de parte del Reino Unido por el Atlántico Sur y sus territorios.

En un segundo sentido, la Guerra de Malvinas debe ser examinada en sus nexos con la dictadura cívico-militar del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983). A pesar de que una parte considerable de la bibliografía se propone explorar la Guerra por fuera de la agencia del gobierno de facto, no es posible ignorar la relevancia de este proceso político, y por lo tanto necesariamente cultural, en su devenir: la guerra es impulsada por la Junta Militar, simbolizada por sus medios de comunicación (intervenidos de forma directa o indirecta), ejecutada por sus Tres Fuerzas. Así, por ejemplo, aunque la Armada Argentina usaba las Islas Malvinas como hipótesis de conflicto desde hacía por lo menos una década, los errores logísticos o la nula planificación y ejecución conjunta durante la batalla se redimensionan ante la ansiedad de la Junta Militar por interrumpir los 150 años de administración británica en las islas que se cumplían en enero de 1983.

Resulta evidente, entonces, que para poder valorar en una medida más precisa la pervivencia simbólica y política de la Guerra de Malvinas se hace necesario cruzar ambas trayectorias descritas. Para ello es preciso tomar un marco más extenso –la Cuestión Malvinas– dentro del cual situar la Guerra, en tanto que contextualiza ese doble trabajo de lectura diacrónica (una historia político-cultural extensa que va, por lo menos, desde 1520 hasta el presente) y sincrónica (más contenida, la Guerra en el marco de la Dictadura)². A esta idea es

¹ El presente artículo es resultado de la instancia posdoctoral en la Universidad de Buenos Aires, proyecto titulado *Las representaciones teatrales de la Guerra de Malvinas: la poética del expresionismo en Carne de juguete* (2015), de Gustavo Guirado. Con la dirección de proyecto Natacha Koss y la dirección del plan de estudios de Laura Cilento.

² La disputa por la soberanía de las Islas Malvinas, Sandwich del Sur y Georgias del Sur (Islas Malvinas, Islas San Pedro e Islas Esquivel, de acuerdo con la toponimia argentina) continúa todavía abierta, en tanto organismos internacionales como la Organización de las Naciones Unidas siguen reconociendo un conflicto colonial entre las partes, incluso tras la guerra. Aunque la ONU no posee

posible sumar una segunda hipótesis, complementaria, que afirma la fuerza de la Guerra de Malvinas (y de la Cuestión Malvinas) como un *suceso imaginario vivo* (Ricoeur, 2001). Su vitalidad radica así en su productividad simbólica, en su potencia para seguir estimulando cadenas de imaginarios, con sus interrogantes y sus respuestas provisionales, en tanto efectivamente está activa hoy en la cultura argentina como ausencia-presente.

Los imaginarios de la Guerra de Malvinas, teatrales o no teatrales, hablan de un deseo sostenido, muchas veces dado por inexistente debido a su baja visibilidad. Así, por ejemplo, en una entrevista reciente, Eduardo Sacheri (2025) asevera que “no hay ficción sobre Malvinas” (s. p.)³. Sin embargo, existe un extenso archipiélago ficcional (la “isla” teatral incluye al menos 218 textos y espectáculos en 43 años de posguerra), un fuerte interés persistente por imaginar Malvinas y comprender mejor sus complejidades de ayer y hoy, pero que además invita a proyectar futuros, como, por ejemplo, a través de su potencial para intervenir en las disputas del *soft power* (Nye, 2004).

En el presente trabajo se focaliza sobre algunos de los aportes de la práctica teatral a la reformulación del campo simbólico de la Guerra de Malvinas en la posguerra más reciente, bajo la concepción del teatro

como práctica humana convivial que actualiza y, en ocasiones, desafía los comportamientos culturales (Lotman, 1999). Para ello proponemos analizar el impacto de los cuerpos y del grotesco en las representaciones de la guerra desde un primer acercamiento en torno a la teoría de la espectralización teatral. Para ilustrar dichas nociones tomamos el caso de *Carne de juguete* (2015), espectáculo a cargo de Gustavo Guirado.

El teatro como expectar, espectral y espectralar

La teoría de la espectralización teatral se desprende de una revisión de las teorías de las representaciones y, por ello, el enfoque que proponemos parte de la lectura de autores como Roger Chartier (1992, 2007, 2022), Paul Ricoeur (2001, 2013), Michel Foucault (1984) y Louis Marin (2001), así como de Cornelius Castoriadis (1998), Hugo Mancuso (2010, 2025) y Yuri Lotman (1999). Tal revisión es resultado, a su vez, de una investigación prolongada cuyo objetivo es el relevamiento de los modos mediante los cuales el teatro despliega su singularidad para producir apropiaciones simbólicas; es decir, su potencia para instaurar sucesos de poiesis corporales (sea como procesos o como artefactos) que intervienen en el campo cultural, mediando entre lo imaginado y lo imaginable⁴.

facultades legislativas representa uno de los árbitros mejor ponderados a nivel mundial. En su Resolución 2065 (XV), firmada el 10 de diciembre de 1965, la ONU reconoce que existe un conflicto entre Argentina y el Reino Unido y los invita a negociar. Luego, a través de sucesivas resoluciones, afirma que no se puede aplicar el principio de autodeterminación de los pueblos en Malvinas porque se trata de un pueblo implantado. Se refuerza así la posición argentina como nación que hereda el territorio del imperio español en 1811, pero también remarca la usurpación del archipiélago por parte de Inglaterra el 3 de enero de 1833, tras el ataque de la corbeta *Clío*, que expulsa a los representantes de la incipiente nación latinoamericana.

³ Sacheri (2025) amplía: “exagerando demasiado, habrá una decena de novelas. Es decir, falta una sociedad interrogándose desde el lado de la ficción. Ese fue un poco el motivo de que me pusiera con la novela y me preguntara por qué esta incomodidad y silencio”. Debe destacarse que tal afirmación no se limita a pensar la ficción solo en términos de narrativa, ya que luego agrega que “[hay] alguna que otra película y obra de teatro” (s. p.). Resulta curiosa su lectura si consideramos que, desde 2012 al presente, se duplica el corpus de obras teatrales, con un nuevo pico en 2022.

⁴ Esta investigación tuvo como resultado una tesis doctoral (Dubatti, 2022) y diversos artículos (2023, 2025a, 2025b, entre otros).

Lotman (1999) concibe la cultura como un ecosistema semántico autónomo, autoconsciente, donde conviven toda clase de textos (asumidos como tejidos complejos de relaciones semióticas). En ella existe un balance relativo, estructurado en torno a una jerarquía interna que traza un centro, un adentro y un afuera en constante fluctuación y permeabilidad, en tanto se trata de un organismo cambiante, vivo. En este marco el arte es una labor privilegiada para la “explosión”, la aparición de lo inesperado, pero también para la autoconservación del sistema (Mancuso, 2025). La otredad es potencialmente disruptiva, pero forma parte necesaria del funcionamiento propio de toda cultura, que traza ejes (siempre provisorios) de lo posible y lo imposible, lo factible y lo no factible.

Las representaciones pueden definirse como prácticas humanas diversas, no exclusivamente artísticas, que facultan la apropiación de bienes simbólicos en una sociedad situada en una cartografía espacio-temporal única. Dicha voluntad no se limita al contenido, sino que implica a su vez la forma. Asimismo, son simultáneamente transitivas y reflexivas (Chartier, 2022, p. 146), es decir, reemplazan a una cosa por otra a través de cierta pretensión de similitud, pero nunca confundida con la “cosa real”. Debido a esto las representaciones son un accionar, *pensamiento en devenir*, pero también objeto autocontenido, *resultado* (un cuadro, una película, un manga, etc.).

Aunque es imposible predecir o controlar por completo el alcance final, pragmático, del uso de una apropiación artística específica, las representaciones son hechos de comunicación y están

necesariamente direccionados de forma más o menos consciente. Como práctica humana, implican un actuar con y sobre la semiósfera (Lotman, 1999), sobre el entorno que circunda al individuo, ya sea por el mero deseo de *tratar* de dar sentido a un suceso que causa incertidumbre. Por consiguiente, la abducción del lector/espectador puede orientarse de modo tal que se potencien determinados efectos, ciertas imágenes o incluso silencios (Eco, 1993), volviendo sobre el pasado, pero también estableciendo metáforas epistemológicas para la presentificación de interpretaciones novedosas (Eco, 1984).

La especificidad de las representaciones artísticas recae en que el arte es una *escisión dialéctica*, una negación de “lo real”, la imposición de un corte o de una distancia, por mínima que sea, que da lugar a la manifestación de una realidad que se asume como otra (Castoriadis, 1998). Marca entonces la fractura entre figura y fondo (Del Estal, 2009) que hace reversibles la forma y el caos, *capaz de asimilarse* al régimen de experiencia de lo cotidiano, pero que no está obligado a ser necesariamente mimético. Así, impone siempre un cierto grado de consciencia (aunque cree la ilusión de no parecer arte), de otredad y de explosión potencial (aunque pueda ser usado para conservar el *statu quo* cultural) que, por nuestra condición humana, tendemos a anclar en el mundo que nos rodea (Ricoeur, 2001).

Las representaciones nos sitúan en un intersticio privilegiado. Invitan a atender de qué maneras se tensan las conexiones entre lo cotidiano y lo extracotidiano, cómo se *intenta* producir sentido⁵, cómo se altera el ecosistema cultural, cómo se piensa lo

⁵ Por supuesto que no siempre resulta como se desea, como ocurre en el caso de *El sur y después* (1988), de Roberto “Tito” Cossa (1934-2024). Sobre una poética expresionista, el recorrido histórico que planteaba su espectáculo ponía la mirada en la crueldad de un

norte (a veces europeo, a veces norteamericano) poderoso, rico, hacia un sur nacional empobrecido. Se trataba de mostrar una violencia estructural, unilateral, por lo que cuando llega a escena el regreso de la democracia en la Argentina, se criticaba la

factible y lo no factible en un momento histórico dado. Al mismo tiempo, nos proveen de artefactos que podemos desarmar con el fin de ver cómo están montados, cómo debían (hipotéticamente) funcionar y cómo han sido usados. El potencial del arte y sus apropiaciones (por imaginación, por desviación, por fractura) radica en su fuerza para *no clausurar* dicho sentido.

En esta línea, el teatro carga un modo único de escisión dialéctica: despliega un acontecimiento convivial basado en la coexistencia y la coparticipación activas, en la reciprocidad de por lo menos un actor y un espectador produciendo poiesis en unas coordenadas cartográficas, situadas en el tiempo y en el espacio, pero irrepetibles (J. Dubatti, 2024). Articula por lo tanto una representación mediatizada por los cuerpos afectados, donde la poiesis (puesta en acción concreta de la imaginación, el universo ficcional tal como es desplegado, pero también el proceso de cocreación de dicho universo ficcional) ocurre desde y a través de los cuerpos en trabajo.

Aun cuando la abstracción propia del arte como dialéctica invita a la explosión, e incluso cuando toma contenidos o poéticas históricas, el teatro potencia su agencia mediante la intraducibilidad del acontecimiento *in vivo*, en tanto los cuerpos devienen oquedades fracturadas porque son negados con el fin de dar el salto ontológico (J. Dubatti, 2024). Allí radica la dialéctica inherente a las representaciones teatrales: lo que está en escena,

simultáneamente *es y no es en los cuerpos*; está y no está *en los cuerpos* (según las sugerencias de Del Estal, 2009). Los soldados en escena construyen la Guerra de Malvinas aunque los actores quizás no habían nacido cuando ocurrió. El teatro es un arte del *poder ser* (R. Dubatti, 2025), que se esculpe sobre los cuerpos en convivio.

Se ha de considerar, entonces, tanto la labor del actor como la del espectador, verdadero coproductor de la poiesis y cocreador del sentido que articulan las apropiaciones. Por lo tanto, existe un aspecto volitivo ya que, advierte Chartier (1992), los lectores/espectadores pueden adueñarse del sentido y escapar a la interpretación de quien creó la pieza⁶. Empero, existe también un aspecto perceptivo, en tanto el espectador hace una labor *corporal*, signada por saberes pero también por intuiciones e imaginaciones que producen un modo de pensamiento que es en y a través de su cuerpo. Es por ello una reflexión racional, pero también sensorial y afectiva, ejes centrales en las apropiaciones en general y especialmente preponderantes para la Guerra de Malvinas.

Se impone por lo tanto la necesidad de examinar las maneras de establecer líneas de convergencia y de divergencia con aquello que conocemos (o creemos conocer) de la Guerra de Malvinas y lo que el teatro nos estimula a recuperar e imaginar. En efecto, es posible asistir a un teatro bélico, histórico o político sin conocer demasiado sobre el suceso que trae la escena. Toda apropiación teatral es

reinserción en el poder, bajo otras vestiduras, de muchas de las mismas fuerzas represivas y de sus aliados económicos que actuaban de larga data y que apoyaron a la dictadura. Sin embargo, la obra se vio envuelta en una polémica debido a la interpretación que realizaron algunos espectadores, entre ellos el crítico Osvaldo Quiroga, quienes consideraban como “antidemocrática” a la pieza porque ponía en duda los valores sobre los cuales se construía la base de la nueva democracia. Realizo un análisis pormenorizado de la pieza en R. Dubatti (2022).

⁶ Un caso que ilustra esta situación es la adaptación que Claudio Tolcachir realiza de *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller, en 2011. El clásico de Miller indaga las responsabilidades civiles durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el propio Tolcachir ha señalado en un encuentro de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires que el público, en lugar de imaginar dicho conflicto, pensaba en la Guerra de Malvinas y le hacía preguntas en torno al conflicto de 1982.

una interpretación que se actualiza en cada nueva función, en cada convivio, incluso si el espectáculo es realizado de la forma más mecánica posible.

Nos interesa destacar por lo menos tres temporalidades que se atraviesan y se retroalimentan en el convivio (J. Dubatti, 2024), y que remiten a procesos que el espectador realiza de forma simultánea a través de la percepción y del pensamiento corporal, racional, sensorial, intuitivo. Se trata de una separación conceptual, teórica, que tiene por objetivo problematizar los ejes sobre los cuales una poética coloca sus facultades de apropiación simbólica.

La primera temporalidad responde a una elaboración en el tiempo presente del convivio, que denominamos *espectación* (*sic*), es decir, la acción de ser espectador, de observar con atención activa. Fundamentalmente, consiste en el momento en el cual se asienta la *poiesis*, donde el universo ficcional construido por el actor se afianza como acontecimiento porque se encuentra con su contraparte necesaria para sostener la escisión poética del arte. En otros términos, es el puro presente de la percepción en el cual nos encontramos receptivos hacia aquello que está ocurriendo en ese preciso momento de la escena. Es un acto de entrega y de disposición ante la otredad, ante la explosión, y por ello no es una temporalidad pasiva.

Una segunda temporalidad es de *expectación* o anticipación, y, por lo tanto, prospectiva. Implica el momento en el que trazamos recorridos potenciales para las acciones futuras dentro de la obra, desplegando la *poiesis* actoral a través de procesos de abducción que se van a ir actualizando en el devenir de las sucesivas espectaciones. Tal es la base del célebre truco narrativo de Anton Chéjov (1860-1904): si aparece un revólver durante el segundo acto, intuimos, será disparado en

algún momento posterior (o por lo menos jugará un papel determinante en el drama). Retomamos así los elementos que la *poiesis* nos invita a imaginar y los conjugamos con saberes previos, con intuiciones que nos ayudan a anticipar acciones o situaciones.

Para ello son determinantes los *topics* (Eco, 1993), imágenes que no solo guían la semiosis, sino que la acotan y la orientan, estableciendo posibilidades más o menos “esperables”. Así, un campo de batalla tropical difícilmente nos sugiera ver en la escena a Malvinas y su territorio desarbolado; no obstante, quizás nos deje acercarlo a la batalla de Okinawa (1945) o a la Guerra de Vietnam (1955-1975), territorios más proclives en términos fácticos y/o imaginarios. Lo mismo se puede decir de los *frames* o marcos, racimos relativamente estables de *topics* que ayudan a enmarcar una narración. Cuando se desajustan tales expectativas, como espectadores, nos vemos tentados a pensar que una obra tuvo un final “forzado” o a asumir que algo no resultó “creíble”.

Una tercera temporalidad constituye un acto retrospectivo, que podría ser definido bajo el neologismo *espectración*. Aquí hago eco a *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (2001), de Marvin Carlson. Su hipótesis central es que toda obra de teatro bien podría llamarse *Ghosts* o *Espectros*, como la obra de Henrik Ibsen (1881; originalmente *Gengangere* en danés), debido a que el teatro es el acto de volver a ver “fantasmas” que ya se han visto, que regresan sobre la escena. Carlson lo aplica a una miríada de casos: cuando volvemos a ver una obra que conocemos, como *Hamlet*, cuando asociamos esa nueva versión a otros *Hamlet* vistos antes (quizás en el cine), al recordar a otros intérpretes que hicieron del príncipe Hamlet, o incluso cuando refrescamos otras piezas vistas en esa misma sala o con algún acompañante en particular.

La espectralización consiste así en el instante en el cual un espectador vuelve a ver espectros del pasado *que regresan*. La propuesta de Carlson implica que el público debe conocer muy bien a sus fantasmas, en tanto que despliega una teoría de la memoria y del reconocimiento, por lo que se asume cierto grado de familiaridad que hace posible el re-conocer. Es necesario preguntarse por los conocimientos de un espectador que, como se dijo, pueden estar lejos de ser los ideales para comprender en profundidad la representación, en especial aquellos casos que exploran sucesos históricos como los de la Guerra de Malvinas.

Observamos que la espectralización es un proceso, por lo menos, doble. Una primera instancia de espectralización, la histórica, implica el reconocimiento de una referencialidad más o menos estable, funcional. Muchos dramas históricos se basan sobre tal premisa porque permite la “inmersión” en una época, asimilar lo que pasa en escena con una serie de elementos históricos, pasados, que se asumen como específicos. Sin embargo, tiene su complemento en la espectralización poiética, que implica al principio multiplicador de la imaginación. Muchas piezas y espectadores no necesariamente apuntan a una precisión quirúrgica de los acontecimientos escénicos, sino que optan por el arma (no tan) secreta de las representaciones teatrales: la imaginación como vehículo para abrir campos de sentido allí donde hay ausencias presentes, vacíos.

La espectralización deviene entonces en una parte crucial porque permite volver a mirar aquello pasado, pero también completarlo, ampliarlo o expandirlo; rellenar los huecos que surgen o, por el contrario, asumir las “lagunas”. Es un proceso que, en este sentido, posibilita posicionar la mirada en la presencia o en la ausencia del fenómeno

referenciado y transformarlo así en una de las dos caras del espectro: su carácter de aparición, que está e interroga de forma directa a personajes y espectadores; o a través de su inmaterialidad, que revela que existe una oquedad que puede llenarse de sentido en tanto es un vacío que posee una fuerza gravitacional propia porque “tira” hacia él mismo. La espectralización piensa las tensiones no resueltas entre lo imaginado y lo conocido, entre lo reconocido y lo creativo.

El espectador, entonces, es una figura activa de la representación en tanto es necesario para la traducción de los hechos de la escena; pero también como figura que puede alterar el sentido pragmático, último, de la apropiación. Nótese en este sentido que espectralización, expectativa y espectralización forman tres temporalidades que están en constante movimiento y retroalimentación. Cuando observamos teatro, necesariamente estamos reconociendo elementos que nos disparan expectativas, *topics*, recuerdos, afectos, etc. que impactan en la labor creativa del auditorio y la modifican. Las representaciones teatrales, como actos humanos, están marcados también por estos procesos que involucran presencia y ausencia, interpretación e imaginación.

Espectros de Malvinas: *corpus* y periodización

Como se remarcó al comentar las afirmaciones de Sacheri (2025), el *corpus* de representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro es numeroso. Actualmente, y de acuerdo con el último conteo realizado en mi listado de investigación⁷, el *corpus* se compone de por lo menos 218 textos dramáticos y espectáculos que exploran y tematizan la Guerra de Malvinas en diversos grados. Si

⁷ Que continúa en expansión al día de la fecha.

bien es posible conceder que es un corpus que ha sufrido de una visibilidad más bien baja (que se quiebra con el estreno de *Campo minado*, de Lola Arias, en 2016), es posible apreciar que existe un interés federal, sostenido desde 1982 hasta el presente, que abarca rincones de toda la Argentina.

Dentro del marco de las representaciones de la Guerra de Malvinas, las tres temporalidades analizadas en el apartado previo invitan a observar artefactos/procesos teatrales que privilegian diferentes instancias de trabajo del espectador. De forma sugestiva, estas tres temporalidades que se conjugan en el convivio coinciden con la periodización que se ha propuesto del corpus de representaciones teatrales de la Guerra de Malvinas en sucesivos trabajos (R. Dubatti, 2022, 2023, 2025b, entre otros). Cada una de estas divisiones se corresponde con una tendencia predominante que atraviesa al período, aunque no por ello debemos pensar que no existe diversidad en las micropoéticas.

Una primera periodización se extiende aproximadamente desde 1982 hasta 1992 y privilegia lo que se conceptualizó como una memoria direccionada. En otras palabras, el teatro opta por mostrar de una forma concreta, directa, aquello que pasó, con una interpretación que se debe asimilar. Se propone al espectador una memoria unívoca, que indica un modo específico de leer los hechos, en particular ante los peligros del olvido y, sobre todo, de la llamada “desmalvinización”⁸. Coincide de

este modo con la espectralización (en función histórica), ya que busca operar un reconocimiento de lo que se asume como “real” y al que es necesario mostrar con la mayor de las claridades.

Un segundo período contiene textos dramáticos y espectáculos que privilegian una mirada poética. Se trata de materiales donde el énfasis está sobre el acontecimiento escénico mismo y su potencial para construir lecturas autónomas, propias. Si bien se parte de la Guerra de Malvinas como un campo simbólico fértil, la atención se coloca en el lenguaje específico que el teatro puede construir, sin que se busque anclar su sentido a uno cerrado. Por el contrario, se plantea al espectador escuchar a la poiesis del convivio hablar. El período se extiende aproximadamente desde 1993 hasta 2007 y coincide, aproximativamente, con la espectralización del tiempo presente de la poiesis.

Un tercer período, el más numeroso y extenso, en tanto inicia en 2008 y continúa en la actualidad, reúne textos dramáticos y espectáculos que privilegian una lectura poético-memorialista. Es decir, se opta por una tendencia hacia poéticas que buscan indagar ausencias en torno a Malvinas, pero que no cierran sentido. Lo poético del período previo deviene en una forma que ya no es autónoma sino ancilar a la memoria, pero ya no a una memoria unívoca sino *plurívoca*, que invita al espectador a sacar sus propias conclusiones. Resuena aquí la expectación y su búsqueda de anticipar el futuro, de comprender las implicancias del

⁸ La “desmalvinización” es una de las nociones más controvertidas del campo de la malvinología. Alain Rouquié acuña el término en 1983 con el fin de hacer referencia al riesgo que portaba para la Junta Militar el carácter fuertemente afectivo que había tomado Malvinas durante guerra, pero su sentido ha ido cambiando con el tiempo. Durante la década de los ochenta era usado como sinónimo de olvido, pero hoy se lo emplea tanto para pensar procesos de silenciamiento en torno a la guerra, como también

para denunciar toda acción que va en detrimento de los intereses argentinos en términos de la soberanía y ha dado lugar a términos como “malvinizar” o “remalvinizar”, que conforman su contracara. A pesar de estas diferencias, es posible afirmar que la desmalvinización consiste en el conjunto discursivo-textual de silencios y omisiones, ya sea que se las asuma como positivas o negativas, que dificultan y complejizan la discusión profunda en torno a Malvinas.

presente de la **espectación**, en tanto son piezas que funcionan como dispositivos de estimulación para la memoria como actividad o trabajo (Jelin, 2002).

Los casos estudiados revelan en las representaciones ciertos límites y ciertas poéticas recurrentes. Por un lado, las representaciones teatrales no cuestionan ni la soberanía del territorio ni la experiencia de los soldados conscriptos; por el contrario, las presuponen como parte de la “realidad” de la Guerra. No es casual entonces que sean el realismo y el expresionismo las poéticas más recurrentes, considerando que permiten retomar el tema o bien desde una hipotética objetividad de los hechos, pasible de ser reconstruida (realismo), o bien desde una óptica subjetiva que filtra una visión del mundo (expresionismo), sea la del autor o la de un personaje.

Ambos aspectos se basan en una interpretación de la Guerra como acontecimiento histórico (Badiou, 2004), es decir, como hecho que impone un campo simbólico nuevo proyectado en la posguerra pero que, al mismo tiempo, marca una pérdida inexorable, insalvable no solo por los daños materiales (muertos, heridos, suicidados, familias desgarradas, etc.), sino también en términos simbólicos. La Guerra de Malvinas deviene absurda no por falta de explicaciones posibles, que las hay y muchas, sino porque no es posible recuperar plenamente las condiciones que la causaron.

Tal irrecuperabilidad es –junto a su posicionamiento en la historia argentina reciente y el hecho de que no se ha terminado de elaborar duelo ni se ha concluido el conflicto de fondo– lo que revela el carácter espectral de la Guerra de Malvinas y la constituye como un suceso imaginario vivo. Si no es posible producir una recuperación plena de las condiciones materiales ni simbólicas que producen un conflicto que altera radicalmente a la

cultura argentina en su totalidad, es posible tomar el teatro como espacio del poder ser, como archipiélago de espectadores (R. Dubatti, 2025b), para pensar las cosas como fueron o, en todo caso, como podrían haber sido.

Reaparece la imaginación como un recurso humano que, como indican el corpus y la periodización propuestos, ha dado lugar a una caudalosa exploración que busca tratar de ordenar los sucesos y su impacto, pero también atender su peso simbólico en el pasado y en el presente. El teatro de la guerra aparece así como un vehículo para desafiar las lagunas de la memoria, los olvidos de la historia, los silencios sociales, los temores individuales, y para ello explora lo ocurrido y lo que produce todavía hoy en nuestra sociedad.

La Guerra de Malvinas es un conflicto territorial que revela la importancia de la territorialización como herramienta conceptual y teórica. En términos teóricos se debe a que las representaciones son fenómenos cartográficos, que se montan sobre unas coordenadas históricas, simbólicas, conceptuales, únicas. Cada uno de los teatros de la Argentina monta su propio teatro de operaciones de Malvinas, que dialoga con el espacio real y simbólicos de las islas. De este modo, no es casual que cada territorio despliegue una perspectiva singular de los hechos de la Guerra, que cambian fuertemente de acuerdo a qué tan cerca ocurrió el combate o cómo impactó (y sigue impactando) en la vida cotidiana, que se refracta de formas diversas en las poéticas que producen.

Desde una óptica conceptual, y en sintonía con las observaciones que nos encontramos desarrollando, el teatro ha pensado en una guerra que está atravesada por las experiencias específicas de sus soldados, otorgando prioridad a aquella de los soldados conscriptos, en particular los del Ejército Argentino. Como soldados-civiles, los conscriptos ofrecen una medida

de lectura para la imposibilidad de sentido: ellos viven la guerra de forma directa, pero no poseen los imaginarios simbólicos que forman a los cuadros, que reenvían a la gloria bélica. Más bien por el contrario, reportan una mirada desarticulada de un mundo que se sugiere como ajeno y hostil, dentro del cual su agencia está limitada, pero frente al cual intentan sostener lo que saben o creen saber.

Se piensa así en términos fenomenológicos que reenvían a la guerra vivida por cada soldado. Sin embargo, esos soldados constituyen una forma de experiencia mediada de la guerra, en tanto sus experiencias no repercuten únicamente en ellos mismos sino en la sociedad como un todo y, muy especialmente, en sus familias. Una parte considerable del teatro de la guerra se pregunta por cómo es posible ese lugar intermedio, ese espacio de guerra que se cuele en la vida cotidiana, cómo modifica la vida y las relaciones de los soldados, pero también de aquellos que están en la guerra, pero no pisan jamás el campo de batalla.

La perspectiva que el teatro ha seguido hasta el momento no es anti-épica, en tanto ni siquiera parece rechazar o invertir una épica de la guerra; simplemente se la omite porque los interrogantes siguen otro trayecto⁹. Se perfila, a través de esta indagación sobre la experiencia de los soldados y de sus familias, la noción de una guerra desbordada (R. Dubatti, 2022), que excede el campo de batalla y afecta a la sociedad en su totalidad. Se hace eco de la afirmación de Federico Lorenz (2012), al señalar que no hay una guerra sino *guerras* (en plural) de Malvinas. Tal desborde se comprueba no solo durante el combate sino

también en la posguerra, como acontecimiento que no se limita al último disparo, sino que abre un capítulo de la guerra: su continuidad simbólica (efectos, absurdos, traumas) y material (cuerpos heridos, familias rotas, etc.) como efecto directo sobre la posguerra.

Carne de juguete (2015), de Gustavo Guirado, pieza que se examinará a continuación, se sitúa cronológica y conceptualmente dentro del marco de la tendencia a producir una memoria poética plurívoca. A su vez, retoma la poética del expresionismo y es un ejemplo valioso para entender la importancia del cuerpo como espacio de experiencia de los soldados.

Cuerpos, risa y grotescos: *Carne de juguete*

Ante lo observado hasta aquí, el cuerpo y su materialidad ocupan un lugar central en las representaciones teatrales de la Guerra de Malvinas. Como se aprecia, no se trata únicamente del vehículo para la apropiación sino que su carga simbólica es esencial para los imaginarios debido a la experiencia de los conscriptos, hecho que coloca al organismo como una extensión del campo de batalla: ya sea que porte heridas físicas, visibles; o psicológicas, internas, ocultas por la opacidad de la carne.

Carne de juguete se estrena el 8 de julio de 2015 en la sala del subsuelo del Espacio Lavardén de la ciudad de Rosario, provincia

⁹ En clásicos como *Los pichiciegos* (1983), de Rodolfo Fogwill, o *Las islas* (1998), de Carlos Gamerro, se aprecia con nitidez la inversión sistemática de la antiépica. En ambas novelas se retoman imágenes de la guerra y se las interviene para articular un sentido crítico o paródico. Por ejemplo, el videojuego de *Las islas*, donde el ejército argentino es montado por Félix

a partir de los restos de otros ejércitos en tanto, se sugiere, Argentina no tenía el historial bélico notorio que pretende el ex oficial que le encarga el trabajo. Se resignifica así que los Fusiles Automáticos Ligeros (FAL) franceses no estuvieran siempre en condiciones para el combate o que el Crucero ARA General Belgrano (C-4) haya sido el USS Phoenix (CL-46) hasta 1951.

de Santa Fe¹⁰. La acción se ambienta en un viejo galpón que se encuentra a la venta, donde se acumulan cajas y cajas de recuerdos, juguetes, comida rancia y objetos deshechos. Sandra y Hugo/el Padre se reúnen allí para intentar decidir qué se puede tirar de todo lo que se ha acumulado en ese espacio polvoriento y abandonado. Sin embargo, repentinamente, varios de los juguetes empiezan a funcionar y se presentan Juan Carlos, joven que combatió en Malvinas, y su Madre, ambos fallecidos hace años. Son espectros que traen a la discusión los residuos de la guerra.

Sobre el proceso creativo, Guirado resalta en un texto crítico que acompaña a la publicación del texto dramático (J. Dubatti, 2017) que:

[...] yo había escrito una obra [...] Yo voy reescribiendo sobre el proceso de trabajo de los ensayos. Hay textos de la obra que siempre estuvieron en el texto original. Pero además en los ensayos surge tanta escritura que la obra duraría cuatro horas. El espectáculo tiene que ver con un largo proceso de año y medio, casi, de ensayos, de improvisaciones, de trabajar mucho con el imaginario de los actores, sus resonancias en relación a ese universo, a ese caudal de fuerza que significa Malvinas (p. 96).

El texto dramático publicado es post-escénico, es decir, un “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 heteroestructurado” (J. Dubatti, 2010, p. 137). Esto resulta relevante en tanto perfila el valor que Guirado da a la corporalidad y al convivio: “el tema general es Malvinas, pero la obra y la teatralidad tienen que ver no con la anécdota, que es solo uno de los relatos, sino con todo lo que los actores hacen” (en

J. Dubatti, 2017, p. 98). Las palabras y la revelación provienen de allí, ya que “la palabra, en todo caso, es una consecuencia de la sonoridad del cuerpo” (p. 98), base del poder “mítico [del teatro]: poder de, durante una hora, conectar con un orden distinto de cosas” (p. 99).

Con respecto a su vivencia de la Guerra, Guirado (J. Dubatti, 2017) comenta que, siendo clase de 1962, tendría que haber ido a combatir, pero que fue a causa de su inminente paternidad que no tuvo que hacerlo. Sin embargo, esto no lo distanció de los sucesos, ya que

[...] vivía en mi pueblo [Ceres] cuando se desató la guerra, yo trabajaba en la Municipalidad [...] No voy a olvidar cómo en plena guerra, con datos de los muchachos muriendo, con muchachos de mi pueblo en Malvinas, la Municipalidad de Ceres dejó a sus empleados salir antes para que fueran a ver el Mundial de Fútbol. Un día hablaban del “exocet”, que “el exocet es así”, “porque lo atamos con alambre”, “los vamos a hacer mierda”, y al otro día nadie hablaba más de la guerra, continuaba, pero hablaban todos de fútbol. Para mí fue lo más traumático ver cómo la sociedad enloquecía, se esquizofrenizaba [sic] [...] Por expresar que estaba enojado por lo de Malvinas, me acusaban de traidor a la patria. ¡Éramos pibes, éramos pibes! [...] Por eso la obra da cuenta no tanto del relato de la Guerra de Malvinas en sí, sino de aquellas voces [...] aquella circulación de la insanía colectiva, sobre todo de la clase media. Lo fundamental fue pulsar el imaginario a través de los cuadros sociales de la memoria (p. 101).

Esta extensa selección de testimonios revela ejes clave para Guirado: los cuerpos creativos, la apertura hacia la otredad y el impacto social de la Guerra de Malvinas.

En sintonía con otras piezas del corpus comentado, *Carne de juguete* toma como

¹⁰ Ficha artístico-técnica. Actúan: Claudia Schujman, Roberto Stábile, Federico de Battista, Yanina Mennelli. Construcción de juguetes: Alfredo Godoy Wilson. Dirección de arte: Mauro Guzmán. Diseño,

fotografía y filmación: Sofa Studio. Producción: Yanina Mennelli. Iluminación: Alejandro Ghirnalda, luego Carla Tealdi. Dirección general: Gustavo Guirado. Todas las referencias al texto dramático son extraídas de Guirado, 2017, pp. 103-128.

base a la poética del expresionismo pero la complejiza con elementos del grotesco o, mejor aún, de los grotescos (en sus vertientes “humanista” y “simbólica”), donde la risa, la tragedia, la imaginación y el realismo se imponen como elementos determinantes. Cabe remarcar que en tanto poética expresionista este espectáculo coloca al espectador ante una lectura subjetiva, parcializada, de los hechos de la Guerra. En este caso, tal lectura gira en torno a la óptica particular de Guirado, pero también a las del elenco que lo acompañó en el proceso de exploración de los imaginarios sociales que subyacen a la guerra, sus efectos y consecuencias.

Como acontecimiento teatral centrado en lo situacional, *Carne de juguete* se monta como un “drama espacial” que opta por el uso del espacio como ámbito contenedor para un relato que “entrega, predominantemente, un mundo a la contemplación del espectador [...] mostrando y caracterizando sectores del mundo” (Villegas, 1982, p. 64). Así, la acción se sitúa, en principio, en un lugar relativamente cotidiano, un simple galpón sin marcas demasiado significativas. Sin embargo, se trata de un ámbito extraño, aplastado por el polvo, donde objetos heterogéneos se han acumulado, donde lo orgánico (sean cuerpos o galletitas) se ha descompuesto pero cuyo proceso también parece haberse detenido en algún punto. Es un espacio signado por el tiempo, pero fuera del mismo.

Es en este ámbito simultáneamente común y misterioso que se despliegan los contrastes comunes del expresionismo de corte más onírico (Tossi, 2015), ya que los relatos que traen los personajes cruzan sueño y vigilia, fantasía y realidad, lo vivo y

lo inanimado, contradicciones que se hacen carne en la imagen (casi) oximorónica de espectros corporalizados de la Madre y del Hijo/Juan Carlos. Así, el entorno y estos dos personajes se vuelven parte de una misma fractura irresoluble, nunca explicada al espectador, imposible de anclar definitivamente en el terreno de lo real o de lo fantasioso.

La fractura llega a su vez al espacio donde se encuentra el público a través de un gesto de espejamiento. Si estamos en un galpón relativamente normal, el conjunto de los espectadores bien puede ser posicionado como la otra parte del mismo, potencialmente convirtiéndose ellos en objetos, cajas, juguetes y espectros como los que aparecen en la escena. Así, simultáneamente se tensa y se enfatiza la relación entre los cuerpos de los espectadores y de los personajes e instaura una sospecha persistente en el público: no hay manera de producir expectativas certeras, de anticipar el devenir de la trama, porque siempre puede ocurrir algo enteramente inesperado.

Tal articulación del drama espacial traslada la atención del espectador desde la historia hacia el cómo se cuenta. Así, se focaliza sobre las espectralizaciones (tanto poética e histórica) del espectador, en tanto se establece un juego de reconocimiento con los imaginarios de Malvinas pero que quedan lanzados a la imaginación y a los saberes específicos del teatro, donde la risa resulta determinante porque instala “un espacio de fricción” (J. Dubatti, 2009, p. 253). Contra la intuición generalizada, muchas obras teatrales exploran la Guerra de Malvinas desde la risa¹¹, en especial por su potencial humorístico o cuestionador, en tanto desencaja los saberes previos y los

¹¹ Prevalece en la cultura argentina la concepción de Malvinas como tema “delicado” sobre el cual se deben desarrollar conocimientos sólidos para así poder intervenir en una medida *justa*. Si bien dicha

lectura no es del todo errónea, hace eco de un cliché estético que asume la solemnidad como medio para garantizar la transmisión de *lo importante*. Se sobrentiende así el “peligro” de la risa por su potencialidad desestructurante.

pone en suspenso (Palacios, 2012). Es en esta línea lúdico-crítica que se debe leer *Carne de juguete* ya que, si la risa desafecta y objetualiza el cuerpo (Bergson, 2003), el hecho de que son personas (o que supieran serlo) potencia la incomodidad, simultáneamente divertida y trágica, de aquello que cuentan los personajes.

Si toda voz sugiere la presencia de un cuerpo como caja de resonancia (Del Estal, 2009), esto no es menos cierto para el caso de la risa. La risa puede operar como un modo de suavizar lo intenso (reírse de un accidente) o de intensificar lo suave (sobredimensionar los detalles). Manifiesta así la potencial reversibilidad entre lo trágico y lo cómico, elemento que Guirado entiende como fundamental para relatar situaciones que se manifiesten incómodas por su ambigüedad, que impone otra instancia de trabajo para el espectador, en tanto reírse en el contexto de una obra sobre la guerra y sus efectos no resulta inocente.

Como el título de la pieza ya anticipa, las imágenes que se despliegan remiten a lo grotesco, a lo simultáneamente carnal y sintético¹². Observa Frances S. Connelly (2016) que no existe un único modo de entender el grotesco, pero sí es posible identificar dos concepciones básicas, que remiten a dos formas diferentes de mirar. Opto por llamar “humanista” a aquella basada sobre el “Prefacio a Cromwell” (1969; originalmente de 1827), de Víctor Hugo; y “simbólica” a aquella que contiene las afirmaciones de la propia Connelly, en la “Introducción” que realizara a *Grotesco y arte moderno* (2016; 2003 1ra. Ed), como referencia fundante.

De forma inesperada, *Carne de juguete* hace uso de ambos grotescos. Parte del enfoque “humanista” al montar el convivio en un marco protorealista en tanto

establece una ilusión de contigüidad con el régimen de experiencia del espectador. Se asume así un mundo hipotético “real”, objetivo, que puede ser reproducido porque posee rasgos que lo constituyen. Dicho marco actúa como base para el cruce de opuestos inseparables, que son parte de un único y mismo mundo. Tal tensión estimula el potencial de denuncia “humanista” al revelar facetas ocultas de la sociedad que una vez vistas ya no pueden ser soslayadas. A estos elementos se anudan los recursos del modo “simbólico”, con la combinación de objetos distantes que desafían lo real, el uso de imágenes que surgen de la descomposición y de la deformación y, por último, pero no por ello menos importante, la presencia de lo metamórfico.

El cuerpo de los espectros es el nudo de los planos, de los grotescos. Madre e Hijo constituyen maneras espejadas de asumir las experiencias extremas de dolor y de sufrimiento: el hijo aguarda en las Malvinas, siente el verdadero hambre en el cuerpo, espera al enemigo, a las noticias del frente; la Madre se encuentra en el hospital y es allí que siente el llamado de su cuerpo, el dolor que regresa al cuerpo tras la guerra, aguarda el parte médico. Guerra y enfermedad trastornan los planes de vida, propios y familiares, afectan al cuerpo individual como una máquina sensible llevada al extremo de sus capacidades, pero también al cuerpo familiar y social, son acontecimientos que suspenden el tiempo, que desgastan.

La Madre se descompone poco a poco mientras que el hijo queda desfigurado en un instante fatídico. El Hijo muere con hambre, pisando una mina explosiva, congelado en un gesto que enfatiza el cuerpo y, podría decirse, la juventud: la didascalia indica “*pega un salto, se agarra*

¹² Para un análisis más profundo de las problemáticas, reenvío a los artículos de Cilento (2023) y Koss (2023).

fuertemente el sexo" (p. 125). Un gesto que es simultáneamente cómico y trágico. En contraste, la Madre sufre un cáncer y ha sido posteriormente cremada. Ninguno de los dos ha sido comido por los gusanos o los peces.

Explosión y cremación transforman al cuerpo en objeto, lo privan de su vitalidad. Ser comido por los peces podría ser una forma de devenir orgánicos nuevamente, de reincorporarse al mundo viviente. Sin embargo, tanto la Madre como Juan Carlos quedan convertidos en polvo, en restos imposibles para el espectador porque los cuerpos de los actores están completos, vivos. El convivio reenvía entonces a otras preguntas cruciales: ¿los espectros son corporales? Parecen sentir *como* nosotros, ¿cómo es ese sentir? Siendo imposible, ¿cómo *sería* ese sentir? ¿Cómo debería sentirse uno como espectador si fuera un espectro como esos que están del otro lado del galpón? El público se encuentra pensando en su propia manera de sentir como los espectros.

La espectralización deviene en campo para el despliegue de afectos que articulan sensaciones de placer y, pero especialmente, de displacer en el espectador. El público debe empezar por tomar decisiones que, finalmente, la pieza no pretende resolver. Muy por el contrario, el hecho de quedar latente es precisamente aquello que desafía cómo se imagina. No se trata de una lectura emancipada (a la manera de Rancière, 2008) sino de una lectura estimulada, guiada por una escena que propone al espectador un dispositivo de apertura que no se limita a las buenas intenciones (como cuestionaría Neveux, 2013) sino que queda abierta al displacer, a la inquietud y las sensaciones encontradas que el propio Guirado experimentó al momento de la guerra.

Algunos *topics* son los que precisamente orientan al espectador y lo llevan a conservar las conexiones de la guerra

dentro del teatro con la Guerra de Malvinas real. Por ejemplo, a través de las menciones a las galletitas que están rancias porque nunca fueron entregadas Guirado remite al *topic* de los defectos de logística; el hambre y la espera de Juan Carlos y su relato de las condiciones en que combatieron recuperan también el *topic* del soldado como indigente pero también aquellos del clima hostil; la denuncia que hace Sandra trae el *topic* de las imposiciones sociales, presente típicamente a través de la figura del padre (aunque en este caso también la madre queda incluida en el cuestionamiento); la insistencia de Juan Carlos por tener intimidad con Sandra reenvía al *topic* del joven en formación, entre otros (un listado de *topics* recurrentes se puede consultar en R. Dubatti, 2022).

A pesar de sus destinos crueles, madre e hijo se encuentran en apariencia completos y, de alguna manera, parecen *seguir viviendo* las experiencias inscriptas en sus cuerpos. Estas operaciones llevan a indagar también en torno a sucesos que continúan ocurriendo en nuestro régimen de experiencia porque quedaron suspendidos, pendientes de resolución. La tensión entre resolución y no-resolución invita al espectador a proyectar esos pasados en el presente, a traer la consciencia sobre Malvinas, en tanto nunca se ha terminado de ir. Los espectros teatrales manifiestan la importancia de articular una memoria como trabajo.

De este modo, la pieza desafía los valores de la guerra desde un corrimiento. No es la guerra como actividad presuntamente natural del hombre lo que es criticado. El acento está puesto más bien en las familias, en el impacto que produce la Guerra de Malvinas en la existencia micropolítica de estos personajes que no necesariamente existieron, pero invitan al espectador a pensar que quizás podrían haber existido. Se propone entonces atender el vacío que se produce e identificar que, efectivamente, hubo familias que sí vivieron esas

experiencias y que intentaron sobrellevarlas, al igual que los personajes y el espectador, como les fue posible. El cuestionamiento principal se desplaza entonces hacia el consenso social, “esquizofrenizado” (según el término coloquial empleado por Guirado), a través del cual se llegó al combate.

Para ello, los cuatro personajes de la pieza revelan un doble sistema de relaciones. Por un lado, articulan una serie de ángulos desde los cuales puede ser socialmente percibida la Guerra, con diferentes perfiles que reenvían a posturas de la época. Sin embargo, al mismo tiempo, se problematizan las relaciones temporales. La Guerra de Malvinas no solo interrumpe el presente de la familia, sino que altera su porvenir. No solo hace imposible el casamiento de Sandra y Juan Carlos, sino que también se proyecta como un vaciamiento del cuerpo para la madre, porque lo posee, pero ya no puede sentir dolor. La posguerra se constituye así como resultado de la guerra, como proyección en el tiempo de la misma, latente.

En este sentido, la Guerra de Malvinas queda abierta, como un suceso histórico pendiente, que regresa como los cuerpos espectrales de la Madre y el Hijo. El grotesco “humanista” finalmente explicita su aspecto de denuncia, cuando Sandra reclama a los padres de Juan Carlos que no solo estuvieran de acuerdo con el orgullo de la guerra, sino que, para colmo, ese orgullo sea genuino: “¡Eso era lo peor, que era cierto! No pude hacer otra cosa que vomitar, y mi vieja me daba té con yuyos porque decía que me habían caído mal las empanadas” (Guirado, 2017, p. 123). Nuevamente es el cuerpo en sus exabruptos el que evidencia los silencios y los sufrimientos de la Guerra.

Como se vio en los testimonios de Guirado, este aspecto es central en la construcción de *Carne de juguete*: el consenso de la guerra era real, aunque después todos

callaran o miraran hacia otro lado. Pese a la multitud que después de la guerra rechazaba los sucesos de la misma, durante el conflicto predominó la lógica del poder. La guerra no fue nunca un engaño, como se hace evidente en la discusión del Padre y Sandra, de los personajes que se encuentran todavía vivos, es decir, de quienes tenían que construir sentido de lo ocurrido. La Guerra pudo ocurrir y ocurrió por esa zona gris que Guirado observó ya en su tiempo y que llevaba a asumir que todo era inevitable. Estas nociones aplican a su vez a la dictadura cívico-militar, en tanto se exagera el factor de complicidad civil de una sociedad que no necesariamente miraba hacia un costado cuando las cosas ocurrían. Todas estas preguntas surgen entonces como un medio para mirar la Guerra de Malvinas ya no desde el frente de batalla sino desde Ceres, desde la territorialidad de lo cotidiano. Y desde la territorialidad del teatro.

A modo de conclusión

Carne de juguete se propone socavar cualquier pretensión de inevitabilidad, ya sea en el pasado del universo poético o del mundo real, así como también en el presente de la espectralización y del convivio. Toda posibilidad de que las cosas fueron como tenían que ser queda descartada porque la poiesis guía al espectador por un territorio imposible de anticipar o de anclar en lo racional. Por el contrario, el espectador se encuentra ante una poética que establece relaciones con lo real pero que siempre busca la manera de volverlo irreal, de distanciarlo.

El gesto final de la pieza, impulsado por el Hijo, donde se desentierra el muñeco del Topo Gigio, muestra entonces las posibilidades del teatro como espacio para desenterrar el pasado, para recuperar la inocencia perdida, pero con una nueva consciencia. Presenciar el pasado desde el presente del convivio, con su potencia del

poder ser implica que el espectador tome un rol activo en la elaboración del sentido sobre la historia. *Carne de juguete* se sitúa así dentro del corpus de textos dramáticos y espectáculos de tendencia poético-memorialista (R. Dubatti, 2022). Guirado construye un dispositivo que retoma

diferentes formas de grotesco con el fin de articular un espacio de rememoración, pero también de crítica, donde la risa ayuda a des-solemnizar al teatro, pero también a dar mayor peso a las acciones.

REFERENCIAS

- Badiou, A. (2004). *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. Herder.
- Bergson, H. (2003). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Losada.
- Carlson, M. (2001). *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. University of Michigan Press.
- Castoriadis, C. (1998). *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*. Eudeba.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*. Gedisa.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa.
- Chartier, R. (2022). Representación. En *El Pequeño Chartier Ilustrado. Breve diccionario del libro, la lectura y la cultura escrita* (pp. 145-150). Ampersand.
- Cilento, L. (2023). Razones para el humor en el grotesco. En L. Cilento (Coord.) y M. N. Koss (Ed.), *Dimes grotescos, directes exquisitos: actas de las III Jornadas Artes & Humor. Estéticas plurales y liminales* (pp. 88-95). Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Connelly, F. (2016). Introducción. En F. Connelly (Ed.), *Grotesco y arte moderno* (pp. 22-44). La balsa de Medusa.
- Del Estal, E. (2009). *Historia de la mirada*. Atuel.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue.
- Dubatti, J. (2010). Textos dramáticos y acontecimiento teatral. En *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado* (pp. 135-171). Atuel.
- Dubatti, J. (2017). Introducción a *Carne de juguete* de Gustavo Guirado: un drama espacial para una realidad estallada. En R. Dubatti (comp.), *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (pp. 95-102). Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- Dubatti, J. (2024). *Artes conviviales, tecnoviviales, liminales. Estudios de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Universidad de Coimbra.
- Dubatti, R. (2022). *Nadar en diagonal. Representaciones de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007)*. Eudeba.
- Dubatti, R. (2023). De mapas, cuerpos y apropiaciones: el teatro de la Guerra de Malvinas. En M. Tossi y V. Paoletta (Comps.), *Solidaridades territoriales: Un estudio sobre la praxis escénica argentina contemporánea* (pp. 157-172). Arte Publicaciones UNICEN.

Dubatti, R. (2025a). De inquietudes y de batallas: formas de apropiarse de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino. En P. Narodowski (Comp.), *4tas. Jornadas de Investigación/UNAJ: investigaciones interdisciplinarias en el territorio en el actual contexto* (pp. 1603-1612). Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Dubatti, R. (2025b). La insularidad teatral: el convivio como medio para imaginar la Guerra de Malvinas. En M. Crespo Buiturón y M. Lemo (Eds.), *Escrituras Resilientes. Debates, Narrativas e Imaginarios Emergentes de la Actual Crisis Civilizatoria en la Literatura Argentina*. USAL.

Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Planeta-Agostini.

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

Foucault, M. (1984). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.

Guirado, G. (2017). Carne de juguete. En R. Dubatti (Comp.), *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (pp. 103-128). Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

Hugo, V. M. (1969). *Prefacio de Cromwell*. Huemul.

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

Koss, M. N. (2023). El horror y el humor. Muerte, tortura y risa en la escena teatral. En L. Cilento (coord.) y M. N. Koss (ed.), *Dimes grotescos, directes exquisitos: actas de las III Jornadas Artes & Humor. Estéticas plurales y liminales* (pp. 76-88). Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Lorenz, F. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Edhasa.

Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Paidós.

Mancuso, H. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci y Wittgenstein*. SB.

Mancuso, H. (2025). *El arte como texto y contexto. Iuri Lotman y la Escuela de Tartu*. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Marin, L. (2001). *On Representation*. Stanford University Press.

Neveux, O. (2013). *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Éditions La Découverte.

Nye, J. (2004). *Soft Power. The Means To Success in World Politics*. Public Affairs.

Palacios, C. (2012). Notas sobre el humor, lo cómico y los imaginarios nacionales. En G. Vázquez Villanueva, M. Burello y N. Bermudez, (coords.), *Imaginario y Nación: episodios, discursos, conceptos* (pp. 169-192). Facultad de Filosofías y Letras.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Trotta.

Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.

Sacheri, E. (20 de agosto de 2025). Eduardo Sacheri: 'No hay ficción argentina que se interroge sobre qué sucedió en Malvinas'. *Zenda Libros*.

<https://www.zendalibros.com/eduardo-sacheri-no-hay-ficcion-argentina-que-se-interrogue-que-sucedio-en-las-malvinas/>

Tossi, M. (2015). Coordinadas dramáticas (o el esbozo de un estudio preliminar). En M. Tossi (comp.), *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (pp. 9-46). UNRN.

Villegas, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Girol.