

***Casino. Esto es una guerra (1997)* de Javier Daulte: “onírica revisión” de la Guerra de Malvinas**

Ricardo Dubatti *
CONICET - Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 13-04-2018 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 17-05-2018

Resumen

El artículo analiza *Casino. Esto es una guerra (1997)*, de Javier Daulte, en tanto representación (Chartier 1992, 2007) de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino. Escrita en el marco del colectivo Caraja-jí, *Casino* es hito de la renovación dramaturgical en los años noventa. La obra propone -como el mismo dramaturgo ha señalado- una “onírica revisión de los sucesos de Malvinas ‘82” (Daulte 2004: 217) desde una singular apropiación de los procedimientos de la poética expresionista y la *comedia negra*. El objetivo de este trabajo es describir e interpretar la poética de *Casino* desde las bases teórico-metodológicas de la Poética Comparada.

Palabras claves

teatro argentino; representación; expresionismo; comedia; poética comparada

***Casino. Esto es una guerra (1997)* by Javier Daulte: “oneiric review” of the Malvinas War**

Abstract

The article analyzes *Casino. Esto es una guerra (1997)*, by Javier Daulte, as a representation (Chartier 1992, 2007) of the Malvinas War in the Argentine theater. Written in the framework of the Caraja-jí group, *Casino* is a milestone of dramaturgical renewal in the nineties. The play proposes -as the playwright himself has pointed out- an "oneiric review of the Malvinas events ‘82” (Daulte 2004: 217) from a singular appropriation of the procedures of the expressionist poetics and the *black comedy*. The objective of this work is to describe and interpret the poetics of *Casino* from the theoretical-methodological bases of the Comparative Poetics.

Keywords

Argentine theater; representation; expressionism; comedy; comparative poetics

En un corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino, *Casino. Esto es una guerra* (1997), de Javier Daulte, constituye una contribución central.¹ Escrita en el marco del colectivo Caraja-jí (se publicó en el volumen *Caraja-jí / La disolución*, AAVV. 1997), hito de la renovación dramática en los años noventa, la pieza propone -como el mismo dramaturgo ha señalado-, una “onírica revisión de los sucesos de Malvinas ‘82” (2004: 217) desde una singular apropiación de los procedimientos de la poética expresionista. El objetivo de este trabajo es describir e interpretar la poética de *Casino* desde las bases teórico-metodológicas de la Poética Comparada (Dubatti 2012) para pensar su aporte a una historia de las representaciones (Chartier 1992, 2007) de la guerra en la dramaturgia argentina.² *Casino* cumple, en los años de Posguerra y en Postdictadura (Cattaruzza 2012), una función memorialista, con la finalidad de no olvidar los acontecimientos históricos, favorecer políticas de duelo y propiciar que los horrores de la dictadura no vuelvan a reproducirse ni en el presente ni en el futuro. Se ha estudiado con mayor desarrollo la presencia de representaciones de la guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos (Blanco, Imperatore, Kohan 1993; Mantiñán 2005; Palermo 2007; Vitullo 2012; entre otros). El análisis de conjunto del corpus específicamente teatral, salvo aportes parciales (López 2007; Rud y Soria 2012) está por hacerse. El presente artículo quiere contribuir en esa dirección.

***Casino*, cima y cierre, en el contexto del Caraja-jí**

Casino fue escrita por Daulte en 1997 y estrenada el 12 de enero de 1998, en el Teatro Payró, bajo la dirección de Diego Kogan, con producción de Lino Patalano.³ Nacido en Buenos Aires en 1963 (estaba haciendo la

¹ Beca Doctoral del CONICET “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria”, bajo la dirección de Hugo Mancuso y codirección de Mauricio Tossi. En cuanto al título de la obra *Casino. Esto es una guerra* (1997), en adelante, *Casino*.

² La Guerra de Malvinas consistió en un enfrentamiento bélico entre Argentina y el Reino Unido, impulsado por el gobierno dictatorial autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983). Se trata del último episodio bélico internacional de la Argentina, iniciado el 2 de abril de 1982. La guerra duró 74 días y concluyó el 14 de junio con la rendición argentina. Al respecto, véanse Guber (2001), Lorenz (2012), Rozitchner (2015), entre otros.

Para un primer listado cronológico de más de sesenta piezas argentinas sobre la Guerra de Malvinas (corpus en permanente ampliación según los avances de la investigación), véase nuestro trabajo “Prólogo. La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra” (2017: 16-20).

³ Ficha artístico-técnica: dirección: Diego Kogan; elenco: Marcelo Pozzi (El Niño), Néstor Sánchez (El Capitán), Javier Niklison (Patterson), Pedro Ferraro (Soldado), Claudio Quinteros (Julían), Carlos Kaspar (Escolta 1), Esteban Mihalik (Escolta 2) y Lucas Montana (Jim); música original: Marcelo Moguilevsky; escenografía y vestuario: Oria Puppo; coreografía: Ricky Pashkus; iluminación: Alejandro Le Roux; asistente de dirección: Rubén D’Audia; producción ejecutiva: Santiago Rosso; producción general: Lino Patalano.

instrucción del Servicio Militar Obligatorio cuando estalló la guerra), Daulte es en 1997 un joven dramaturgo de 34 años. En la edición de *Caraja-jí / La disolución* elige presentarse biográficamente a través de un listado completo de sus “piezas estrenadas” (desde 1985), sus “publicaciones” y “premios recibidos” (Daulte 1997: 267-268), y agrega que “además se desempeña como docente de actuación y dramaturgia y forma parte de la dirección artística del Teatro Payró” (268).⁴ Como se desprende del análisis de esta breve reseña curricular, en 1997 Daulte se piensa principalmente como dramaturgo (no ha llegado aún su etapa tan relevante de director). *Casino* pertenece al primer momento de la producción de Daulte, en la que realiza dramaturgia de autor o escritura de gabinete. Corresponden a este período las obras que van desde *Por contrato de trabajo* (1982) hasta *Geometría* (1999).⁵ Se trata de una etapa de literatura dramática pre-escénica, anterior e independiente del trabajo escénico de dirección.⁶ Justamente después de la experiencia *Caraja-jí*, a partir de *Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo* (1998, experiencia realizada con alumnos del taller de actuación sobre *El soplón* de Bertolt Brecht y *El Marinero que perdió la gracia del mar* de Yukio Mishima), y del trabajo escénico con Gabriela Izcovich para *Faros de color* (1999), Daulte comienza a componer sus obras en el espacio de los ensayos y en el trabajo con los actores. Se abre así una segunda etapa, de dramaturgia de dirección, que se consolida con *Gore* (2000), *Demóstenes Estomba* (2002), *El vuelo del dragón* (2002) y sus obras siguientes. El artista califica estas piezas como “textos de director” (2007, 353-397).

En la secuencia de producción de textos pre-escénicos, *Casino* es antecedida por las obras *Por contrato de trabajo* (1982), *Movimiento de partida* (1985), *Muy rápido, muy frágil* (1987), *Óbito* (1989), *Criminal* (1990), *Un asesino al otro lado de la pared* (1991), *La otra* (1994), *Desde la noche llamo* (1994) y *Martha Stutz* (1995).⁷ La poética de *Casino* dialoga con los procedimientos de estos textos anteriores, especialmente con el expresionismo ya practicado en *Desde la noche llamo*.⁸

⁴ Todas las citas de *Casino* corresponden a la edición de *Caraja-jí / La disolución* (Daulte 1997: 269-335).

⁵ Hemos propuesto una periodización de la trayectoria creadora de Daulte según sus modos de escritura dramática en Ricardo Dubatti (2015).

⁶ De acuerdo con la tipología de textos dramáticos propuesta por Jorge Dubatti (2013) para pensar las relaciones de escritura entre drama y escena.

⁷ En este período participa en adaptaciones de *Calderón* de Pier Paolo Pasolini (1992) y *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare (1997), ambas versiones inéditas al día de la fecha.

⁸ Aunque algunos textos han gozado de diversas publicaciones, por motivos de espacio nos limitaremos a enumerar a continuación las ediciones que hemos empleado para cada pieza: *Óbito*, *Criminal*, *Un asesino al otro lado de la pared* se encuentran reunidas en una edición de autor (Daulte 1991); *La otra* forma parte del volumen *Teatro 4* (Daulte 2012); *Desde la noche llamo* ha sido editada por Último Reino (Daulte 1995); *Martha Stutz* se ha editado en *Teatro 1* junto a *Casino*, *Faros de color* y *Geometría* (Daulte 2004); *Gore* se compiló en *Teatro 2* (Daulte 2007); *Demóstenes Estomba* y *El vuelo del dragón* se publicaron juntas (Daulte 2003); *Por contrato de trabajo*, *Movimiento de partida*, *Muy rápido, muy frágil* y *Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo* se encuentran inéditas.

Casino se escribe y publica en el marco de las actividades del Caraja-jí, pero ¿qué coordenadas imprime a la pieza el contexto *grupal*? Es necesario precisar que esta formación constituye un colectivo atípico, que no nació de una voluntad orgánica ni sostenida (a la manera de otros grupos del teatro independiente argentino), siempre reivindicó las diferencias estético-ideológicas de cada uno de sus integrantes en su interior, y se disolvió muy pronto. Aunque se lo suele llamar *grupo* (tanto por autoadscripción de sus integrantes como por la atribución de este término en el periodismo y en la investigación académica), Caraja-jí tiene las características de un colectivo no-grupal, de suma de individualidades. Como consigna Celia Dosio (2008), sus ocho integrantes iniciales: Ignacio Apolo, Carmen Arrieta, Javier Daulte, Jorge Leyes, Alejandro Robino, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian y Alejandro Zingman no se autoconvocaron. Habían sido llamados individualmente, en marzo de 1995, para la realización de un taller de dramaturgia en el Teatro Municipal General San Martín, durante la gestión de Juan Carlos Gené, es decir, dentro del circuito de producción oficial. Bajo la coordinación de Bernardo Carey y Roberto Cossa, cada autor debía realizar un texto, a entregarse en octubre de ese mismo año, que fuera, en términos de Tantanian, “supuestamente afín a la Comedia Juvenil” (Dosio 2008: 23).⁹ A poco tiempo de iniciado, el taller entró en conflicto. Observa Daulte:

Había diferencias artísticas, diferencias discursivas, había diferencias con los coordinadores, se planteaban leyes dramáticas con las que nosotros no estábamos de acuerdo y nosotros tendíamos a aplaudir y aceptar el riesgo en materiales que eran muy diferentes entre sí. Empezamos sin darnos cuenta a apoyarnos mucho entre nosotros. Yo me acuerdo que iba al taller y después no nos quedábamos charlando entre nosotros. No es que les hacíamos un frente común. De pronto empecé a sentir la necesidad de llamarnos y decir “¿qué pensás de todo esto”, y no tener ni los teléfonos [sic] (...) Encontramos en los demás [talleristas] a grandes lectores y no así en los coordinadores. (Dosio 2008: 26)

A pesar de las diferencias y fricciones (27), el taller continuó. En junio la dirección del Teatro San Martín solicitó un adelanto de los materiales. Como resultado de la revisión, el taller fue disuelto debido a la insatisfacción por los borradores. Daulte, quien formaba parte de la dirección del Teatro Payró, ofreció el sótano del espacio independiente para juntarse a terminar los materiales: “Empezamos a pensar en nombres que nos interesaban a todos: Kartun, Monti, Gambaro, Pavlovsky. Nos costó mucho decir: '¿Y si lo hacemos sin coordinación?' Eso era muy osado” (28). El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA se comunicó con los talleristas y les propuso concluir y publicar las obras rechazadas. Solo recién en ese momento, hacia fines de 1995 y principios de 1996, tras aceptar la oferta del Rojas, se creó el nombre Caraja-jí, con el objetivo de caratular los

⁹ Organismo del Teatro San Martín creado en 1992, durante la gestión del director Eduardo Rovner.

originales e iniciar el proceso de edición del libro.^{10 11} Según Tantanian, “ese día nació el Caraja-jí. Nace como nombre, como idea, a partir de la posibilidad de publicación. Nosotros no éramos un grupo, no éramos nada. Ocho sujetos que estábamos ahí trabajando en la construcción de su obra” (Dosio 2003: 34). En 1996 los cuatro tomitos, publicados por Libros del Rojas, son presentados en una performance.¹² Cada uno de los volúmenes reproducía un “breve manifiesto” (AAVV. 1996: 8), que es en realidad un auténtico anti-manifiesto que pone en evidencia la singularidad anti-grupal del colectivo, su autodeterminación por la indeterminación.¹³

Las repercusiones de la presentación performativa del libro en el Centro Cultural Ricardo Rojas, la circulación de la edición y la actitud confrontativa de los autores causaron revuelo y generaron mayor visibilidad a la *nueva dramaturgia* de Postdictadura.¹⁴ Con un integrante menos (se aleja Carmen Arrieta), el colectivo continuó escribiendo y publicó en octubre de 1997 *Caraja-jí / La disolución*, editado por Libros del Rojas / Oficina de Publicaciones del CBC.¹⁵ Como ya lo anuncia la publicación, inmediatamente después de salido el volumen, el colectivo se disolvió de manera definitiva, tras menos de tres años de actividad (1995-1997).¹⁶

¹⁰ La obra de Alejandro Zingman, *La virgen del lavadero*, declara su fecha final de escritura en el cierre del texto: “Buenos Aires 1996” (AAVV., *Caraja-jí*, tomo III “Ja”, 1996: 66), por lo que puede concluirse que los originales del libro fueron presentados dicho año.

¹¹ Arrieta comenta a Dosio sobre el nombre: “Es un juego. Quedó en el imaginario popular, jugar con los significados. Se ha llegado a decir que era una mezcla del primer poeta guaraní y no sé qué más. Pero es Carmen, Alejandro, Rafael, Alejandro, Javier, Alejandro, Jorge e Ignacio. El guión formaba parte del ‘despistemos’” (Dosio 2008: 33).

¹² Obras incluidas: Tomo I “CA”: *REW. (Secuelas de una dulcísima pasión)* de Carmen Arrieta y *Juegos de damas crueles* de Alejandro Tantanian; Tomo II “RA”: *Raspando la cruz* de Rafael Spregelburd y *Crónicas de sangre* de Alejandro Robino; Tomo III “JA”: *Martha Stutz* de Javier Daulte y *La virgen del lavadero* de Alejandro Zingman; Tomo IV “JÍ”: *Ruta 14* de Jorge Leyes y *Bety phones Hugo* de Ignacio Apolo.

¹³ Reproducimos el texto del “Breve manifiesto Caraja-jí”, cuyas características ratifican la atipicidad del “grupo” frente a otras formaciones colectivas del teatro independiente: “*Esto no es un manifiesto. / Pero existe una intención grupal indefinida. Más aún: menos. / Por lo tanto, esto sienta ningún precedente. Se trata tampoco de un primer paso. / La finalidad de CARAJA-JI es llenar vacío alguno. Aunque no es un punto. (punto) de llegada. [sic] / Los integrantes de CARAJA-JI: Arrieta, Tantanian, Spregelburd, Robino, Daulte, Zingman, Leyes y Apolo escriben esto*”. (AAVV. 1996: 8; bastardilla y mayúsculas en el original). En entrevista, Daulte observa que “el primer manifiesto fue muy claro. Queríamos decir que no queríamos decir nada. ¿Qué es lo que no pasaba nunca con el Caraja-jí? No había solemnidad. No nos tomábamos en serio y esto nos parecía importante” (Dosio 2008: 34).

¹⁴ Véase por ejemplo, la nota de Ernesto Schoo “El nuevo teatro”, publicada el 25 de diciembre de 1996 en el diario *La nación*. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/214124-el-nuevo-teatro> Schoo se haría cargo de la dirección del Teatro San Martín a partir de 1997.

¹⁵ Obras incluidas: *La historia de llorar por él*, de Ignacio Apolo; *Tenesy*, de Jorge Leyes; *Risas grabadas*, de Alejandro Robino; *La extravagancia*, de Rafael Spregelburd; *Brochette de corazones de pollo*, de Alejandro Zingman; *Un cuento alemán*, de Alejandro Tantanian; *Casino*, de Javier Daulte.

¹⁶ Dosio sugiere: “El Caraja-jí debe parte de su fuerza y efectividad al haberse podido parar en el incómodo e inestable lugar de la disolución: un taller de dramaturgia que al poco de comenzar se discontinúa; una manera de entender la dinámica al interior del grupo; una estrategia para enfrentar las categorizaciones apuradas y también, por qué no, un país que está cambiando sensible y brutalmente. (...) En definitiva, es en la disolución que los

El paso de Daulte por el colectivo Caraja-jí no implicó en la composición de *Martha Stutz* ni en la de *Casino* un cambio respecto del proyecto que venía desarrollando por su propio camino. Pero sí afianzó su búsqueda personal, ratificó su voluntad de experimentación y de ruptura con las formas de practicar y concebir la dramaturgia convencionalizadas desde los años sesenta, le dio mayor visibilidad en el campo teatral y, por sobre todo, profundizó sus diferencias con sus maestros del teatro independiente: en marzo de 1999 se alejó del Teatro Payró (Dosio 2003: 143). El colectivo no influyó tanto en su escritura durante la existencia del *grupo*, pero fue fundamental en tanto se transformó en una referencia histórica para orientar su producción posterior hacia nuevas direcciones. *Casino* es la culminación, en el doble sentido de cima y cierre, de la primera etapa en la producción dramática de Daulte, la de dramaturgia de autor pre-escénica. Comprensiblemente la pieza siguiente, *Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo* (1998) –como ya hemos señalado– marca la transición y apertura de una nueva etapa. La escritura pre-escénica de *Geometría* ya puede ser pensada en tensión y discusión con la nueva modalidad de escritura escénica.

Es relevante observar que, en el corpus Caraja-jí publicado en 1996 y 1997, la única pieza que tematiza la Guerra de Malvinas es *Casino*. Sin embargo, otros autores del colectivo, por fuera de él, también tomaron la problemática: *Bar Ada*, de Jorge Leyes (escrita entre 1988 y 1993; publicada en 1996); *Las islas*, de Alejandro Tantanian y Carlos Gamarro (versión teatral de la novela homónima del último estrenada en 2011; el texto se encuentra inédito al día de la fecha).

“Una comedia negra, escandalosa y provocativa”

En una entrevista que le realizamos, Daulte comenta sobre su relación con la Guerra de Malvinas:

Yo estaba bajo bandera cuando estalló la guerra, haciendo la instrucción. Vi a muchos soldados yendo y a muchos volviendo completamente deteriorados. Nosotros estábamos en Patricios, que es la guardia personal del presidente de la República, en ese momento Galtieri. Se suponía que no iríamos hasta que él no fuera. Estábamos todo el tiempo aterrados ante la posibilidad de ir. Pasaron muchos años hasta que me decidí a tomar el tema para la escritura. Yo me había quedado muy enojado con el país. La idea de “Patria” y patriotismo me daban náuseas. Siempre me había quedado grabado el hecho de que gente que se oponía fervientemente a la dictadura estaba a favor de combatir contra los ingleses. A mí todo me olía a filicidio. Tendría muchísimas cosas para contar acerca de Malvinas, todas horribles.

Caraja-jí encontraron una forma de ser contemporáneos de sí mismos” (2003: 41). Creemos que el gesto de disolución es, en realidad, consecuencia de otro más potente en la configuración del colectivo: la voluntad de indeterminación.

Casino nace de esa bronca, donde me propuse ridiculizar a los militares argentinos (Ricardo Dubatti 2018: 1).¹⁷

En una entrevista anterior al estreno, Daulte afirma que *Casino* “no es una obra que hable de Malvinas ni de una coyuntura en particular (...) El asunto es el ejército en tanto institución” (*Diario La Nación* 1997: 2). En la carpeta de prensa del estreno, se incluye el siguiente texto revelador, sin duda redactado a partir de la reflexión del dramaturgo sobre su obra: “NOTA. Pongamos las cosas en orden: CASINO es una comedia negra, escandalosa y provocativa” (s/d 1997: 3).¹⁸ Por otra parte, cuando en 2004 escribe sobre *Casino* en el “Postfacio” para la edición del tomo 1 de su *Teatro*, Daulte sostiene que se trata de “una onírica revisión de los sucesos de Malvinas ‘82” (2004: 217).

Casino pone su focalización dramática en la representación del ejército como institución, más que en la de los hechos bélicos en sí. Hemos examinado en otro artículo la forma en la que se configura una representación invertida del ejército como institución coercitiva (Dubatti 2015: s/d). Daulte satiriza los altos mandos del ejército nacionalista y dictatorial que conciben la Guerra de Malvinas, pero lo hace a través de una nueva objetivación expresionista.¹⁹ La pieza ha sido leída anteriormente como *teatro de la desintegración* (Pellettieri 1998, 2004; Sikora 2013), sin embargo nos parece pertinente resignificarla desde el expresionismo. El horror de la guerra y la dictadura nacionalista, encarnados en las estructuras jerárquicas del ejército, se presentan a Daulte como un dato objetivo de la realidad argentina que, atravesado por el proceso de subjetivación expresionista del artista, se transforman en una nueva objetividad subjetivada. De allí el término “onírica revisión” (Daulte 2004: 217): la nueva objetividad es resultado de su procesamiento por el tamiz de la subjetividad, como Daulte ya ha trabajado en la poética de *Desde la noche*

¹⁷ Entrevista realizada entre el 20 y el 23 de marzo de 2018. La versión completa está disponible en nuestro archivo de investigación.

¹⁸ Bastardilla y mayúsculas en el original.

¹⁹ En su análisis de *Desde la noche llamo*, aplicando lo afirmado en *Concepciones de teatro* (2009: 125-135), escribe J. Dubatti: “La poética teatral expresionista trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva. En todos los casos, la visión subjetiva se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del ‘común mundo compartido’, es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano. El expresionismo considera que esas concepciones objetivistas son insuficientes para dar cuenta de la experiencia humana, amasada desde el protagonismo del sujeto. Es clave el término ‘expresión’, en el sentido de exteriorización, de movimiento que va del interior al exterior del sujeto. El expresionismo coloca en el centro de su poética la función expresiva del sujeto, ya sea como construcción de un mundo de experiencia propio (diverso del común mundo compartido) o como respuesta interior (y exteriorizada) a los estímulos de la realidad. En este sentido la visión subjetiva del expresionismo sólo es perceptible por el contraste, de diverso grado y calidad, que establece con las coordenadas objetivas. En resumen: no hay expresionismo sin objetivismo, de allí que el expresionismo se piense como reacción y fricción con el realismo objetivista. Justamente, Daulte rescata la tradición vernácula del expresionismo para polemizar con la tradición realista-naturalista-costumbrista. Subjetivismo en tensión con el objetivismo” (2018: 10).

llamo (1994), retomando una tradición del expresionismo que constituye una de las tendencias dramáticas más potentes de la dramaturgia argentina, de Roberto Arlt a Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro y Ricardo Monti. El lector o el espectador establecen un vínculo referencial con la realidad histórica pero a partir del desvío expresionista. No se trata de componer un realismo fotográfico, externo y objetivista del ejército de Malvinas y la dictadura, sino una realidad extrañada, alterada, nueva, que cifra un retrato profundo, no exterior ni costumbrista, y que pone en evidencia el dislocamiento. La representación expresionista como una cartografía del impacto de la realidad en la subjetividad.

Casino se articula en tres “secuencias” (Daulte 1997: 297) en las que los acontecimientos se caracterizan por su infrasciencia y ambigüedad. Destaquemos algunas de las principales acciones. La situación transcurre en “un bar” (273), cerca del campo de batalla, donde funciona improvisadamente un “casino” de oficiales, todos ellos abierta y promiscuamente homosexuales. Afuera se escuchan detonaciones. El Capitán sufre por sus tropas, a la espera de la llegada del enemigo, sin precisiones sobre cuándo lo enfrentarán. De manera “misteriosa” (277) algunos soldados aparecen muertos, sin que quede claro si se suicidan o son asesinados. Dibujan, antes de morir, un signo con semen “en este inmundo páramo” (277), imagen que podría sugerir la locación en las islas (nunca mencionadas explícitamente). El Capitán sufre además por su amor no correspondido por Julián, un sargento. El Teniente Patterson le ofrece tener relaciones con Soldado, a quien ha entrenado para el servicio sexual. El Capitán manosea a Julián, en claro intertexto visual del dibujo de Tom of Finland que ilustra el programa de mano y la edición anterior al estreno (Daulte 1997: 269). Ingresa al bar el líder enemigo: Europa, también llamado Jim, quien se lleva al Sargento Julián a un cuarto contiguo. El Capitán los espía. La presencia impactante de Europa/Jim genera la admiración de todos y hace que el Soldado entrenado por Patterson se desmaye. La primera “secuencia” concluye con palabras de El Niño que atiende el bar: “Va a empeorar. Todo va a empeorar” (297).

En la segunda, Capitán y Patterson se visten de gala para las negociaciones con Europa/Jim. Julián todavía no ha salido del cuarto. El Niño lleva las cuentas adeudadas por cada cliente y juega a las cartas por dinero con los Escoltas de Europa/Jim. Pese a hacer trampa, pierde inexplicablemente. Julián se declara “prisionero” de guerra (307) y anuncia que se retirará del ejército y trabajará para Europa/Jim en la “actividad privada” (309). Se declara una tregua y Europa/Jim propone “una hora de inesperado regocijo” (313). Con sus Escoltas bailan y cantan el “Tema del show de Casino”, mientras el bar se transforma “en un local de juegos” (313). Europa/Jim concluye su *show* con un *striptease*. En un clima orgiástico se instala una ruleta. Capitán hace una apuesta a Europa/Jim: “todo lo que tengo a un solo número. Si gano, el rescate es mío, te llevás el dinero y Julián es para mí” (317). El Capitán gana a Julián.

En la “secuencia” tercera y última, Europa/Jim y sus Escoltas esperan al Capitán y a Patterson para entregarles un “espadañ dorado” (323). Como afirma Capitán, deben “rendirnos honores” porque “somos el ejército

vencedor” (322) y “la guerra ya terminó” (324). Mientras Capitán da su discurso, Patterson trae arrastrando a Julián: “¡Lo encontré masturbándose!” (325). Le arrebató un folleto con imágenes de Europa/Jim y acusa: “La traición se lleva en la sangre. Y Julián nació así” (327). Julián afirma ser el “héroe”, se sienta sobre las rodillas de Europa/Jim y asevera que prefiere la muerte “antes de que conozcan las marcas que dejó Jim en mi cuerpo” (328). Enfurecido, Patterson ataca a Julián, quien es empujado por Jim a la muerte.²⁰ Julián muere en brazos del Capitán, tras hacer el misterioso signo de los soldados. Patterson revela estar enamorado del Capitán, quien lo rechaza. El Capitán hiere a Patterson y pide a Europa/Jim que sus Escoltas canten. Comienzan a interpretar el “Tema del Show de Casino” pero el Capitán solicita un réquiem. Los Escoltas cantan “Réquiem del Capitán”. Capitán afirma que “la patria es la estupenda belleza de un soldado de uniforme inmaculado que va a la guerra. Y la guerra es belleza que debe morir... ¡Así!” (332) e inmediatamente se clava el espadín. Muere haciendo el signo de los soldados. Patterson intenta imitarlo, pero no recuerda a tiempo cómo se hace el signo y muere. Europa/Jim deja caer una rosa sobre los cuerpos y hace el mismo signo. El Soldado que se desmayó en la primera secuencia se levanta: “ahora todos han muerto y yo vivo para contar lo que vi” (334). Cuando El Niño comienza a retirar el cadáver de Patterson, el Soldado lo detiene y canta la “Canción de Cuna para el Teniente”. El Niño elogia el canto y eleva su copa de brindis mientras el Soldado sigue cantando y descende la luz.

En esta “onírica revisión” (2004: 217) Daulte reelabora las imágenes del ejército como si el espectador estuviese asistiendo a la objetivación escénica de un sueño. Daulte vive la pesadilla de la guerra y la *sueña* en obra. Podemos hipotetizar la presencia de un sujeto soñante extradiegético en estricto correlato con la experiencia de mundo del dramaturgo. Esta pesadilla de la guerra pone en evidencia que en la realidad de la vigilia nada es lo que parece ser, y felizmente la sustancia del sueño devela la verdadera realidad en la nueva objetivación subjetivada. La pieza construye un fuerte efecto de exageración y saturación en el que se encarna la mirada crítica del autor (su “bronca” citada), así como el carácter irreal –no costumbrista, onírico- de los hechos.

Expresionismo de mundo, *topics* y anamorfismo

¿Cuáles son los *topics* (Eco 1993: 125-134) que Daulte encarna en las principales acciones destacadas de este *sueño*? La guerra como inversión de valores; el ejército como institución esotérica (cuyas verdaderas reglas solo son conocidas de puertas adentro); el ejército como una fraternidad de códigos herméticos; la traición y el enemigo interno; la fascinación por el enemigo externo, al que se tiene como referente con una carga positiva; la espera incierta; la autodestrucción y el suicidio; la autolesión; el relato de

²⁰ Aquí se produce el único parlamento de Jim / Europa a lo largo de la pieza, curiosamente en alemán: “¡Nein!” (329).

guerra, y especialmente de victoria, como simulacro; el juego con lo espectacular y la representación dentro de la representación o metateatro; el sadismo de los superiores que toman provecho de su rango jerárquico y el masoquismo de los soldados rasos. En la entrevista citada (marzo 2018), Daulte afirma respecto de su trabajo con el procedimiento constructivo de las obras: “No tenía en ese momento tan claro esto del procedimiento. Sin duda convertir a todos los personajes en homosexuales fascinados ante la magnificencia de un enemigo europeo, fue un gran eje”.²¹ A partir del desenfreno y el homoerotismo, opuestos a la imagen tradicional y conservadora de la disciplina y la masculinidad de la institución militar (al menos en su discurso oficial), combinados con la ambigüedad y la infrasciencia en la causalidad de los acontecimientos (Tossi 2015: 20), *Casino* retoma la matriz del expresionismo para invertir las coordenadas de mundo cotidiano. Pero al mismo pone en evidencia, en el centro de la representación, los datos desplazados de la realidad: si elige de todos los espacios posibles del teatro de operaciones ubicar la obra en “un bar” (Daulte 1997: 273), es también por conexión con el imaginario social que identifica con el alcoholismo al presidente *de facto* y genocida Leopoldo Fortunato Galtieri, responsable principal de la guerra. Se trata de un efecto de irrealidad que, sin embargo, reelabora y reenvía a los datos reales, “por la convergencia de lo diverso y lo contradictorio, que permite la coincidencia de lo externo y lo interno, de lo real y lo simbólico, con amplia fluidez entre sus límites” (Tossi 2015: 21-22).

Señala Jorge Dubatti que, ya en *Desde la noche llamo*, Daulte hace uso de las dos variantes posibles del expresionismo teatral:

un *expresionismo subjetivo o de personaje*, cuando se trata de objetivaciones escénicas de la conciencia de un personaje o conjunto de personajes particulares e internos a la obra, diferenciables por su visión subjetiva de otros personajes y del mundo en que intervienen; y un *expresionismo objetivo o de mundo*, cuando las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, las relaciones intersubjetivas de los personajes, a veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del autor u otros sujetos externos a la obra. (2018: 11)

En *Casino*, Daulte se centra en el *expresionismo objetivo o de mundo*. Todos los personajes están afectados por las mismas reglas dentro de un mundo común atravesado por la subjetividad interna de la obra, en estrecha conexión con la subjetividad del creador. El sujeto que sueña esta “onírica revisión” (2004: 217), que hace que los personajes sean *soñados* y no *soñadores* del sueño que habitan, está colocado en las condiciones mismas de producción de la *poiesis* dramática. En su artículo “Acotación y didascalias: un deslinde para la dramaturgia actual en español”, José Luis García Barrientos observa un elemento atípico en el texto dramático de *Casino*. Se detiene en la primer didascalia del texto: “Un bar. / Detrás de la

²¹ Véase al respecto su ensayo “Juego y compromiso”, donde define el procedimiento como el sistema matemático de relaciones que puede deducirse de un material (Daulte 2010).

barra un joven, casi un adolescente, *al que llamaré El Niño*: va de pantalón de combate y torso desnudo; es muy delgado, pecho hundido, más bien feo, medio pelado” (1132; el subrayado es propuesto por García Barrientos). Observa entonces que

el uso de la primera persona no se repite más. Las acotaciones que siguen se atienen a la estricta impersonalidad que las caracteriza. Se trata de un *lapsus*, de un momentáneo desaparecer del dramaturgo (bien genuino por cierto en el caso de Daulte) e irrumpir del escritor, de la marca del autor que lo delata allí donde por definición debe brillar por su ausencia; en definitiva es un *flash* didascálico, paratextual, en el texto de la acotación; y que se neutralizará, no tendrá consecuencia alguna, en la representación (1132).

Lo señalado por García Barrientos, más allá de la interpretación como *lapsus*, permite identificar en ese *yo* la presencia concreta, en su mayor parte elidida, de ese *sujeto imaginante o soñante* de la “onírica revisión” (Daulte 2004: 217) que genera el mundo expresionista o la nueva objetivación subjetivada.

Otro componente destinado a producir efecto de extrañamiento e irrealidad es la inclusión del show musical durante la tregua, así como las canciones posteriores. En este caso el metateatro, el espectáculo dentro del espectáculo, como observa Anne Ubersfeld, introduce la “construcción sobre el escenario de un conjunto de signos que dicen: 'estamos en el teatro'” (106), pero al mismo tiempo contribuye al mundo específico de lo onírico: los militares se transforman en *performers* de un *burlesque queer*, con *striper* incluido. En una dirección solidaria con el teatralismo se presenta el vasto arsenal cómico de esta “comedia negra” (s/d 1997: 2), aspecto que enseguida retomaremos.

Como lo indica el subtítulo (“Esto es una guerra”), desde el desvío expresionista *Casino* formula una aproximación a la comprensión de la Guerra de Malvinas mediante el uso de los *topics* arriba señalados. Para Eco (125-134) los *topics* estimulan inferencias abductivas en el lector (y en el espectador) que permiten acotar el sentido al que apunta estratégicamente un texto. Estos *topics* producen un efecto anamórfico: la obra opera como esos dibujos o pinturas deformadas de tal modo que recuperan su imagen sin deformaciones al mirarlas desde un determinado ángulo. En ese sentido los conocimientos previos sobre el hecho histórico no son indispensables para que el lector y el espectador puedan aproximarse al texto, no obstante permiten que estas imágenes evidencien sus conexiones al proponer el ángulo de lectura desde las coordenadas de dictadura / nacionalismo / militarismo / Guerra de Malvinas.

Por otra parte, para producir el efecto de inversión y extrañamiento, al mismo tiempo que el de develación de lo oculto, los militares de *Casino* parecen vaciar el acto bélico de su dimensión colectiva y otorgarle otra más individual, ligada al propio placer. Los personajes que se encuentran en el bar no portan los discursos con que la Junta Militar, el gobierno *de facto* y los medios buscaron caracterizar la Guerra de Malvinas, donde eran preponderantes el anticolonialismo y la noción de patria (Guber 2001). De

esta manera, los valores que definen el accionar de los soldados se trastocan deliberadamente. Patterson le ofrece al Capitán quedarse a solas con el Soldado: “¿No es pintoresco? Le tengo prohibido eyacular. Por eso está siempre dispuesto. Lo que se llama un buen soldado” (279).

Los actos sádicos/masoquistas entre superiores y soldados se vinculan referencialmente con las experiencias relatadas por los conscriptos que estuvieron en el campo de batalla. La relación entre Patterson y el Soldado (luego proyectada en el Capitán, Julián y Europa/Jim) lo expresa. Patterson comenta: “Insisto, capitán. No se va a arrepentir. Una mamada aunque sea. Después me lo va a agradecer. Al principio raspaba un poco con los dientes; pero ahora, desde que le hice extraer los del maxilar superior, lo suyo es auténtica succión” (279-280). El Soldado -llamado “esclavo traidor” por Patterson unos parlamentos antes (278)- interviene: “Es cierto. Finalmente aprendí a utilizar exclusivamente la parte posterior de la cavidad bucal. Además, tengo bastante pronunciado el labio superior; por eso no se nota lo de los dientes, salvo en el ceceo. ¿Una probadita?” (280). No sólo ha sido violentado su cuerpo con una mutilación, sino que comparte la perspectiva del Teniente. Algo análogo ocurre con Julián, quien es intervenido en un cuarto por Jim –con unos “extraños y amenazantes instrumentos metálicos” (295)- mientras el Capitán espía por la cerradura.

Al comienzo de la secuencia primera, aparecen fusionadas las imágenes de los soldados autolesionados (con el objetivo de ser dados de baja) y de los suicidios. Mediante las detonaciones que se oyen, se plantea un interrogante: ¿son los mismos soldados que se suicidan o los ataca el enemigo? Se incorpora en este aspecto el *topic* de la espera incierta y sus efectos. El Capitán afirma: “Tengo el alma hecha pedazos”, y El Niño contesta: “Y... estar en pie de guerra; esperar al enemigo: son cosas que destrozan los nervios de cualquiera” (275). Patterson señala más adelante de manera ambigua:

Lo encontré así. Se vació el cargador de la metralleta justo debajo de la mandíbula. Algo típico. Vomité ahí mismo. Tuve que reemplazarte. ¿Qué estás haciendo acá? Estas muertes sin explicación nos demoran y retienen en este inmundo páramo. Y esto solo traerá más ansiedad y más muertes inexplicables. Capitán, necesitamos movimiento si no queremos... Claro que si se tratara de un ataque es de una estrategia diabólica e indescifrable. ¿Y bajo qué pretexto movilizarnos sin que sea leído como un acto de cobardía? Estamos en una encrucijada. (277)

Otra imagen significativa se proyecta desde el enemigo, llamado convenientemente Europa (por la resonancia alegórica del nombre). Incluso antes de aparecer en escena, Europa/Jim ya es presentado como una figura fascinante para todos los personajes. El Soldado lo ve llegar, anuncia su inminente entrada y ante la pregunta generalizada por cómo es su aspecto, contesta: “mejor de lo que imaginábamos” (294). Inmediatamente se desmaya. A lo largo de la pieza, todos los personajes en algún momento señalan lo impactante que es Europa. En este *topic* resuena la ambigua relación entre el anticolonialismo como noción patriótica y el colonialismo cultural y económico. Europa es el enemigo, pero al mismo tiempo todos los

personajes lo admiran. El texto en ningún momento explicitará por qué es el enemigo ni por qué se está en guerra.²²

Otra imagen a considerar es la referencia que hace El Niño en la “secuencia” tres. El Niño se encuentra frustrado ante el triunfo del Capitán en la apuesta, lo que implica que la casa ha perdido y que sus deudas con Jim son más delicadas. El Niño comenta: “Lo suyo fue algo imposible de prever. Imagínese. Es como si todos y cada uno de los habitantes de una ciudad apostaran a un solo y mismo número. Imagínese si ese número saliese premiado. ¿Se deduce de eso que todos han ganado? Obvio que no: sería una catástrofe. ¡Por eso me repugna tanto el juego!” (323). En estas palabras resuena el apoyo masivo que recibe el gobierno *de facto* al anunciarse la recuperación de las islas. El triunfo absoluto aparece problematizado, especialmente debido a que no es posible que todos ganen sin que alguien pierda. En esa contradicción subyace la crítica a la idealización colectiva que acompañó en un primer momento a la toma de las islas.

Para concluir, en el artículo “La risa es el mejor antídoto contra la posverdad”, Andrés Barba se pregunta respecto de la representación cómica del horror bélico:

Las Torres Gemelas es un caso que me interesó mucho desde el principio porque a los yanquis podemos reprocharles muchas cosas pero hay que otorgarles que muy pocos países han sabido defender su derecho a la risa como la sociedad norteamericana. ¿Podría hacerse en la Argentina una comedia sobre una guerra tan traumática como la de las Malvinas tal y como los norteamericanos han hecho cientos de comedias sobre su traumático Vietnam? Es difícil creerlo. (2018: s/n).

Casino responde que sí es posible: Daulte encuentra en la poética expresionista el recurso de mediación *onírica* para transformar al ejército responsable de la Guerra de Malvinas en una “comedia negra” (s/d 1997: 2). Es consciente de su voluntad de “ridiculizar” (como señala en la entrevista citada) y reivindica así la tradición satírico-farsesca del teatro independiente en la Argentina. Como afirma Barba en este mismo artículo, la risa sirve para tantear límites, por eso en la carpeta de prensa de *Casino* se apunta que se trata de una comedia “escandalosa y provocativa” (s/d 1997: 3), que se coloca voluntaria y programáticamente en el delicado borde entre lo que se puede y no se puede decir, entre aquello de lo que la gente puede y no puede reírse. En términos de Chartier (1992 2007), la poética expresionista permite la cultura de la risa al transformar en pesadilla subjetiva la experiencia

²² Es posible asociar las críticas realizadas por León Rozitchner (2015). En la célebre polémica con el Grupo de Discusión Socialista, afirmaba que la guerra era imposible de ganar, especialmente si se tenía en cuenta que un conflicto bélico se sustenta sobre los aspectos económicos de un país y que Argentina mantenía vínculos de dicha índole que favorecían plenamente a su oponente.

histórica objetiva.²³ La risa se convierte, en manos de Daulte, en una poderosa herramienta de crítica y conocimiento de la realidad.

* **Ricardo Dubatti** (Buenos Aires, 1988) Licenciado de la Carrera de Artes (Orientación Artes Combinadas), UBA. Becario doctoral del CONICET con sede en el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Compiló las antologías *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (Ediciones del CCC, 2017), *Off! Novísima Dramaturgia Argentina* (Interzona, 2013), *Nuevas Dramaturgias Argentinas* (Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, 2013) *Jóvenes* (Ediciones del CCC, 2015), *Los nuevos* (2016), *Futuros Contemporáneos* (2017) y *Experimentalismo y tradición* (2018), los cuatro últimos publicados por Ediciones del CCC / UBA, Instituto de Artes del Espectáculo. Es curador del Festival Novísima Dramaturgia Argentina (CCC). Publicó artículos y reseñas en revistas académicas de Argentina, España, Estados Unidos, Cuba, Polonia, así como capítulos de libro en Argentina, Uruguay, Polonia y México. Tradujo textos de Eli Rozik (*Las raíces del teatro*, Colihue) y Olivier Py (*La niña, el diablo y el molino*, Colihue; *El agua de la vida*). Es miembro de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT).

Bibliografía

- S/d (1997). “Lino Patalano presenta *Casino*”. Gacetilla de prensa, 8 folios. Documento disponible en archivo de la investigación.
- AAVV. (1996). *Caraja-jí*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires / Libros del Rojas.
- AAVV. (1997). *Caraja-jí / La disolución*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires / Oficina de Publicaciones del CBC / Libros del Rojas.
- Barba, Andrés (2018). “La risa es el mejor antídoto contra la posverdad”. *Río Negro*, 13 de enero. Disponible en línea: <https://www.rionegro.com.ar/portada/cultura-show/la-risa-es-el-mejor-antidoto-contra-la-posverdad-FC4253315>
- Blanco, Oscar, Imperatore, Adriana y Kohan, Martín (1993). “Transhumantes de neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas”. *Espacios*, N° 13, diciembre. 7-13.
- Cattaruzza, Alejandro (2012). “Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria”. *Storiografía*, N° 16. 71-91.
- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Daulte, Javier (1991). *Óbito / Criminal / Un asesino al otro lado de la pared*. Buenos Aires: Edición de autor.
- Daulte, Javier (1995). *Desde la noche llamo*. Buenos Aires: Último Reino.

²³ Roger Chartier define a las representaciones como “las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (1992: 50).

- Daulte, Javier (1997). “Casino. Esto es una guerra”. En *Caraja-jí / La disolución*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires / Oficina de Publicaciones del CBC / Libros del Rojas. 267-335.
- Daulte, Javier (2003). *Demóstenes Estomba / El vuelo del dragón*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Daulte, Javier (2004). *Teatro 1*. Buenos Aires: Corregidor.
- Daulte, Javier (2007). *Teatro 2*. Buenos Aires: Corregidor.
- Daulte, Javier (2010). “Juego y compromiso”. En *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 119-139.
- Daulte, Javier (2012). “La otra”. *Teatro 4*. Buenos Aires: Corregidor.
- Diario La Nación* (1997). “Hombres de armas tomar”, suplemento *Espectáculos*, 31 de diciembre. s/n. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/84396-hombres-de-armas-tomar>
- Dosio, Celia (2003). *El Payró. Cincuenta años de teatro independiente*. Buenos Aires: Emecé.
- Dosio, Celia (2008). *El Caraja-jí (primera parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue. 125-135.
- Dubatti, Jorge (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2013). “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”. En *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro. 31-66.
- Dubatti, Jorge (2018). “Estudio preliminar”. En *Teatro 6*. Buenos Aires: Corregidor (en prensa).
- Dubatti, Ricardo (2015). “Desde la noche llamo de Javier Daulte: entre el absurdo y lo metafísico”. *Experimenta (revista digital)*.s/n. Disponible en línea: <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/desde-la-noche-llamo-de-javier-daulte-entre-el-absurdo-y-lo-metafisico/>
- Dubatti, Ricardo (2017). “Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra”. En *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación. 7-26.
- Dubatti, Ricardo (2018). “Entrevista a Javier Daulte”. (inédita – disponible en nuestro archivo de investigación). 1-4.
- Eco, Umberto (1993). *Lector in Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- García Barrientos, José Luís (2009). “Acotación y didascalias: un deslinde para la dramaturgia actual en español”. En *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1125-1139.
- Guber, Rosana (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: FCE.
- Leyes, Jorge (1996). *Bar Ada / El instituto*. Buenos Aires: Sol en X.
- López, Liliana (2007). “La guerra de Malvinas en el imaginario teatral argentino”. *Cuadernos Argentina Reciente*, N°4, Malvinas (25 aniversario). 87-93.
- Lorenz, Federico (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mantiñán, Graciela (2005). “A vos te faltan las Malvinas”. *Señales de identidad en el relato testimonial de la guerra de Malvinas (1982-2005)*. Universidad de

- Buenos Aires, Tesis de Maestría. Disponible en línea:
<https://avostefaltamalvinas.wordpress.com/>
- Palermo, Vicente (2007). *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pellettieri, Osvaldo (1998). “La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)”. En *Dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna. 21-40.
- Pellettieri, Osvaldo (2004). “La producción dramática de Javier Daulte y el sistema teatral porteño (1989-2000)”. En *Teatro I*. Buenos Aires: Corregidor. 13-42.
- Rozitchner, León (2015). *Las Malvinas: de la guerra “sucias” a la guerra “limpia”*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Rud, Lucía y Soria, Carolina (2012). “La guerra de Malvinas y el teatro 30 años después: entre el teatrealismo y el realismo”. En *Teatro XXI*, Año 18 No. 32 primavera. s/d.
- Schoo, Ernesto (1996). “El nuevo teatro”. Diario La Nación, 25 de diciembre. s/n. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/214124-el-nuevo-teatro>
- Sikora, Marina (2013). “La comedia de la premodernidad a la postmodernidad: de Nicolás Granada a Javier Daulte”. *Cuadernos del CILHA*, año 14, N°19. 166-193.
- Tossi, Mauricio (2015). “Coordenadas dramáticas (o el esbozo de un estudio preliminar)”. En *Antología de teatro rionegrino en postdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro. 235-245.
- Ubersfeld, Anne (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Vitullo, Julieta (2012). *Islas Imaginadas. La Guerra de Malvinas en la Literatura y el Cine Argentinos*, Buenos Aires: Corregidor.