

MUJERES AL FRENTE: OFRENDAS TEATRALES PARA REPENSAR LA GUERRA DE MALVINAS

MUJERES AL FRENTE: THEATRICAL OFFERINGS TO RETHINK MALVINAS WAR

Ricardo Dubatti

CONICET / Universidad Autónoma de Entre Ríos

ricardo.dubatti@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0479-9636>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.170>

Fecha de recepción: 19.07.2023 | Fecha de aceptación: 21.08.2023

RESUMEN

La Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) es, hoy en día, una herida abierta. Pese a que han transcurrido más de cuarenta años desde su acontecimiento, numerosas consecuencias todavía deben ser examinados en profundidad. Voces, imágenes, apropiaciones simbólicas, entre otros elementos heterogéneos, forman parte de un entramado complejo que continúa activo, imponiendo desafíos que pueden ser confrontados desde la perspectiva de las artes. Un caso singular que ha experimentado recientemente la malvinología es aquel de las mujeres en la guerra, que han ganado una visibilidad considerable en la última década. Si bien en el ámbito del teatro ha existido un fuerte interés en el rol de la mujer durante años (Dubatti, 2022), en el último tiempo ha crecido y ha ofrecido poéticas de particular singularidad. En el presente artículo se analiza el caso de una de esas poéticas, *Mujeres al frente. Historias de Malvinas* (2021), de Gabriela Aguad. Se trata de un espectáculo que se nutre de la materialidad de dichas voces femeninas para articular una poética que parte de la narración y la amplía a través de recursos teatrales para atacar los silencios y las omisiones, y articular nuevas lecturas del pasado y del presente, de la mujer y de la guerra.

PALABRAS CLAVE: Teatrología, malvinología, poética, narración, memoria.

ABSTRACT

The Malvinas War (2 April – 14 June 1982) is, to this day, an open wound. Although more than forty years have passed since its event, numerous consequences still need to be examined in depth. Voices, images, symbolic appropriations, among other heterogeneous elements, are part of a complex network that continues to this day, imposing challenges that can be confronted from the perspective of the arts. A unique case that Malvinology has recently experienced is that of women in war, who have gained considerable visibility in the last decade. While in the field of theater there has been a strong interest in the role of women during battle for years (Dubatti, 2022), in recent years it has grown and offered valuable poetics. This article analyzes the case of one of these poetics, *Mujeres al frente. Historias de Malvinas* (2021), de Gabriela Aguad. It is a show that draws on the materiality of these voices to articulate a poetics that starts from the narrative and expands it through theatrical resources to attack silences and omissions and articulate new readings of the past and present, of women and war.

KEYWORDS: Theatreology, Malvinology, Poetics, Narration, Memory.

La Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) es, actualmente, una herida que continúa abierta¹. Aunque mucho se ha dicho y se ha escrito en torno a la multiplicidad de procesos históricos que anuda este conflicto bélico que enfrentó a la Argentina con el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte, numerosas voces aguardan aún su momento para hacerse oír y ganar una mayor notoriedad, no solo entre historiadores y conocedores sino en el campo social en general. Entre estas voces, una de las que ha experimentado una creciente visibilidad en años recientes es aquella de las mujeres, con especial interés en las vivencias de las llamadas “veteranas”.

Las omisiones y los silencios son inherentes a las guerras. Todo conflicto bélico traza unas coordenadas espacio-temporales propias que alteran radicalmente los valores y las prácticas del régimen de experiencia cotidiano. En este contexto, el acto de matar, por ejemplo, deviene una acción éticamente aceptable (Lorenz, 2012). Se perfilan entonces dos zonas de experiencia en apariencia separadas, pero íntimamente unidas: una bélica, próxima al frente de batalla, y otra cotidiana, fuera del teatro de operaciones, que se retroalimentan recíprocamente². Como resultado, a través de vivencias diversas, la guerra afecta tanto a quienes pisan el campo de batalla como a quienes no, lo cual exige sopesar intercambios, es decir, transacciones y traducciones entre ambos ámbitos que, como tales, nunca pueden ser completas, simétricas, unívocas o transparentes.

1 La Guerra de Malvinas representa el único enfrentamiento bélico de la Argentina contra una potencia mundial en el siglo XX y el primero en producirse desde el siglo XIX. Pese a su carácter pluricausal, la guerra gira principalmente en torno a las disputas por la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias y Sandwich del Sur. Estas inician prácticamente en 1492, en tanto el llamado “descubrimiento” de América sienta las bases jurídicas del Imperio Español, que reclama las Islas Malvinas al Reino de Francia en 1765 (Francia las había colonizado en 1764 e Inglaterra había realizado un asentamiento menor en la Isla Saunders en 1765, abandonado oficialmente en 1774) y comienza a administrarlas formalmente en 1767. Tras el retiro de España de las islas en 1811, las Provincias Unidas comienzan proyectos como herederas del imperio. El 10 de junio de 1829 se nombra a Louis Vernet como comandante político y militar de las Islas Malvinas, hecho que produce un primer reclamo por parte del Reino Unido (que había reconocido la independencia argentina en 1825). Sin embargo, el 3 de enero de 1833, el buque británico *Clio* ataca la colonia y la incluye en el territorio de ultramar del Reino Unido. Pese a numerosos reclamos de la Argentina, es recién en 1965 que el Comité de Descolonización de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) reconoce una disputa e insta a ambas partes a negociar. Debido a la lentitud de tales negociaciones, la Junta Militar, que se encontraba *de facto* en el poder desde 1976, opta por realizar acciones militares con el fin de obligar al Reino Unido a negociar. El Operativo Rosario del 2 de abril de 1982 es exitoso, pero finalmente el Reino Unido envía una flota para combatir. La guerra dura 74 días y concluye con la rendición de la Argentina, que pierde 649 soldados y sufre una elevada tasa de suicidios en la posguerra. Pese a esto, la ONU ratifica la continuidad de la disputa de soberanía y vuelve a exigir que se retomen las negociaciones diplomáticas entre ambas naciones sin considerar el principio de autodeterminación de los isleños, asumidos como un pueblo implantado.

2 Se emplea el término “teatro de operaciones” cuando el territorio delimitado en el que se va a combatir incluye la posibilidad de múltiples frentes de batalla.

Al mismo tiempo, toda posguerra arrastra el caudal de lo dicho y lo callado durante la guerra. De este modo, no implica necesariamente el final del conflicto ni la resolución de sus procesos históricos en la medida de que establece una doble relación *simultánea* como (1) lo que ocurre *cronológicamente después* de la guerra; pero también como (2) lo que ocurre *como consecuencia* de la batalla. La pos-guerra, entonces, se encuentra signada por la guerra, la continúa en tanto despliega un “campo de batalla” (Cardoso, 2013) social, político y cultural. Allí se sigue disputando el sentido de los hechos, sus resultados y sus consecuencias, y los silencios revelan una constante tensión en tanto siguen circulando de modos heterogéneos y cambiantes.

El presente artículo se propone indagar sobre algunas de estas problemáticas a través del caso de la obra de teatro *Mujeres al frente (Historias de Malvinas)* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2020), de Gabriela Aguad. Mi interés en este espectáculo radica en que desafía abiertamente tales silencios y omisiones a través de la narración y, a su vez, se propone explícitamente intervenir en las disputas de la posguerra mediante la evocación de las voces de diversas mujeres que participaron en la Guerra de Malvinas. Para ello, propongo tres instancias: la primera será una breve introducción en torno a algunos de los desafíos historiográficos de la guerra del Atlántico Sur, así como el reciente interés en torno a las mujeres; la segunda se centrará en la presentación de la pieza; y la tercera, finalmente, ofrecerá un análisis de la poética y de la semántica de la pieza de Aguad con el fin de observar de qué maneras invita a (re)pensar la (pos)guerra.

LA GUERRA MALVINAS: HISTORIOGRAFÍA, SILENCIOS Y VETERANAS

Se ha afirmado que toda guerra incluye la pérdida como elemento constitutivo. En el caso particular de la Guerra de Malvinas, los silencios y las omisiones se combinan con diversos desafíos historiográficos a tener en consideración antes de atender la singularidad del teatro. Por tal motivo, propongo contemplar por lo menos tres de estos retos, indispensables para dimensionar mejor la complejidad de los hechos históricos que aquí me interesan.

El primer desafío se encuentra en la polisemia. Cuando se habla de “Malvinas”, típicamente se asume la referencia concreta a la Guerra de Malvinas; sin embargo, el nombre propio “Malvinas” articula cuando menos cuatro procesos históricos heterogéneos: (1) la Cuestión Malvinas, proceso histórico extenso, inter y supranacional que reúne todos los reclamos de soberanía de las Islas Malvinas, Sandwich del Sur y

Georgia del Sur, desde el llamado “descubrimiento” de América hasta el presente (en tanto el conflicto de fondo sigue sin resolución); (2) la Causa Malvinas, o los procesos de justificación de la guerra; (3) la Guerra de Malvinas propiamente dicha; y (4) el territorio propiamente dicho. Desde esta perspectiva, la Guerra es una parte de una historia compleja cargada de sentidos que no siempre operan de forma transparente o armónica³.

Un segundo desafío radica en que la guerra es planeada, impulsada y ejecutada por la dictadura cívico-militar del “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983). Mucho se ha discutido en torno a ello⁴, pero son indudables los nexos entre el cruento accionar del gobierno *de facto* durante la llamada “guerra sucia” (para-estatal, interna, contra la guerrilla de “los subversivos”, de carácter “anti-comunista”) y una “guerra limpia” (estatal, externa, contra “el inglés” y “anti-colonial” [Rozitchner, 2015])⁵. Tal conexión genera que las sucesivas revelaciones de la violencia dictatorial posicionen a la guerra como *una más* de sus acciones contra la población argentina (Lorenz, 2012)⁶, Así, como mero “manotazo de ahogado” de la Junta Militar, se minimiza la agencia de los actores sociales y políticos del momento.

Un tercer desafío es introducido por los conscriptos de la guerra, quienes eran jóvenes civiles de entre 18 y 20 años que cumplían, o habían completado muy recientemente, el Servicio Militar Obligatorio al momento de iniciarse en el combate. Como jóvenes y civiles, estos conscriptos traen a escena consumos culturales novedosos y generan cortocircuitos simbólicos y pragmáticos en torno a la vida militar (muy distinta a la mostrada en Rouquié [1983]), política, familiar, social y sexual (como las plantea, por ejemplo, Cosse [2010]) de su tiempo. Esto causa exabruptos con la concepción de generaciones pasadas, en especial la de sus padres, típicamente

3 Como ejemplo del peso simbólico que tiene la Cuestión Malvinas sobre la Guerra, cabe considerar cómo la Junta Militar argentina apresura sus planes de recuperación de las islas intentando evitar que llegara el por entonces inminente 150° aniversario de la usurpación británica (ocurrida en enero de 1833).

4 Incluso en tiempos de guerra, como ocurre, por ejemplo, entre el escritor Néstor Perlongher y los intelectuales de la revista *Sitio* (consultar Svetliza, 2017).

5 Como muestra, basta con señalar que al día de la fecha se sigue investigando (y discutiendo) si las torturas realizadas a conscriptos argentinos por parte de sus propios superiores durante el conflicto deben ser consideradas como crímenes de lesa humanidad. Tales debates resultan arduos no solo por su importancia histórica, sino también porque implican sopesar los hechos, los sentidos, las ideologías y los afectos que se hallan detrás.

6 En un panel titulado “Perspectivas de géneros y diversidad, pensar Malvinas a 40 años”, llevado a cabo el 11 de octubre de 2022 por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, la escritora Raquel Robles sintetizaba esta relación de forma nítida. Allí afirmó que, desde su óptica, la Guerra de Malvinas era “un campo de detención” más para la dictadura cívico-militar.

conservadora, e impone la circulación de imaginarios y representaciones en tensión con aquellas de décadas previas.

Desde una perspectiva de la historiografía, la figura de los conscriptos trae dos situaciones cruciales. Por un lado, la revalorización de las experiencias singulares (léase individuales) de los combatientes de la guerra; y, por otro lado, el riesgo de una historia atomizada, bajo la amenaza de la eventual anulación de toda lectura panorámica. Pese a tal disyuntiva inherente a lo testimonial, las voces de quienes estuvieron en la guerra son una parte indispensable para comprender su impacto en la posguerra, debido a que suponen herramientas que desafían los reduccionismos propiciados por la historiografía bélica “tradicional”, cuyo foco son los resultados de la contienda y no tanto los procesos históricos sobre los cuáles se montan (González Calleja, 2008).

A través de estos desafíos, la Guerra de Malvinas se manifiesta como un conflicto aún abierto que reclama estudios rigurosos que potencien y amplíen las lecturas de los sucesos históricos habida cuenta de que han articulado un campo simbólico novedoso allí donde antes no existía como tal (Badiou, 2015), y que se encuentra vigente en el tiempo presente. En este contexto, tanto los testimonios (de los cuales se nutre *Mujeres al frente*, como se verá en un momento) como los objetos culturales (Collingwood, 1968) aportan a explorar el complejo entramado de la posguerra.

Desde comienzos de la década pasada, como se anticipó, el campo de la malvinología transita una expansión sin precedentes. Hasta 2012, por ejemplo, los relatos históricos se centraban de forma casi exclusiva en la labor de hombres que estuvieron en el frente de batalla. Esto ha traído una bibliografía testimonial de gran valor, pero que tiende a reducir o simplemente omitir la labor de las mujeres. De tal modo, como afirmaba Alicia Panero en 2015, “el veterano en el inconsciente colectivo es un hombre” (citado en Parrilla, 2015, s/p). Tal concepción remite a la división heteronormativa de los géneros para la guerra y reserva exclusivamente roles “periféricos” y “pasivos” para las mujeres, como tejer bufandas o escribir cartas para soldados que eran novios, hijos o hermanos (Panero, 2015). Esto comienza a cambiar en 2012 cuando el Ministerio de Defensa resuelve el reconocimiento de 16 mujeres que participaron de la Guerra.

Según la resolución 1438/12 del Ministerio de Defensa, se reconoce por su labor desempeñada en el Conflicto Armado del Atlántico Sur (es decir, la Guerra de

Malvinas) a: (i) veteranas pertenecientes al Ejército Argentino: Susana Mazza, Silvia Barrera, María Marta Lemme, Norma Etel Navarro, María Cecilia Riccheri y María Angélica Sendes; (ii) pertenecientes a la Armada Argentina: Mariana Florinda Soneira, Marta Beatriz Giménez, Graciela Liliana Gerónimo, Doris Renee West, Olga Graciela Cáceres y Marcia Noemí Marchesotti; (iii) perteneciente a la Fuerza Aérea Argentina: María Liliana Colino; y (iv) pertenecientes al Estado Mayor Conjunto: Maureen Dolan, Silvia Storey y Cristina María Cormack⁷. En 2021, Alicia Reynoso, una de las 14 enfermeras de la Fuerza Aérea que trabajó en el Hospital Militar de Comodoro Rivadavia, logra un reconocimiento por vía judicial, hecho que sienta los precedentes para el de reconocimiento de otras participantes en el conflicto (Bermúdez, 2021), como Stella Morales y Ana Masitto⁸.

La Guerra de Malvinas, en consecuencia, deja así de ser “cosa de hombres”. Aunque la bibliografía específica aún es joven, libros como *Mujeres Invisibles* (2015), de Alicia Panero, que retoma la voz de diversas mujeres ubicadas en diferentes zonas del Atlántico Sur durante la guerra, han servido para estimular la reflexión. También es posible mencionar *Mujeres olvidadas de Malvinas* (2017), de Sandra Elizabeth Solohaga, dedicado a las enfermeras “continentales” del Hospital de Puerto Belgrano (provincia de Buenos Aires), o *Crónicas de un olvido* (2018), texto en el que Alicia Reynoso repasa sus vivencias durante la guerra y la posguerra. A su vez, películas documentales como *Nosotras también estuvimos* (2021), de Federico Strifezzo, y

7 La resolución se puede consultar en línea, disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/defensa/coordinacion-de-veteranos-y-veteranas-de-la-guerra-de-malvinas/veteranas-de-guerra>

8 Para determinar la pertenencia o no a la categoría de “veterano/a”, se sigue la ubicación geográfica al tiempo del conflicto. De este modo es “veterano/a” todo individuo desplegado por las Tres Fuerzas en el Teatro de Operaciones Islas Malvinas (centrado en el archipiélago, desplegado del 2 al 7 de abril de 1982) o en el Teatro de Operaciones Atlántico Sur (que incluía el archipiélago y el territorio marítimo, del 7 de abril al 14 de junio de 1982). Quedan fuera así las “movilizadas”, aquellas que estaban en el Teatro de Operaciones Sur (que incluía el territorio continental por debajo del paralelo 42, límite de las provincias de Río Negro, al norte, y Chubut, al sur, desplegado entre el 7 de abril y 14 de junio) y las llamadas “continentales”, aquellas que estaban por fuera de todos los Teatro de Operaciones (caso de las enfermeras de Puerto Belgrano, al sur de la provincia de Buenos Aires). En el caso de Reynoso, enfermera del Hospital Militar de Comodoro Rivadavia, se le reconoció que su labor había sido efectivamente una extensión de la guerra debido a la presencia de los heridos y a las amenazas de eventuales bombardeos, situación que aún hoy se evalúa si puede extenderse al caso de las “continentales” (véase, por ejemplo, Mannino, 2022).

muestras fotográficas, como *Valientes*, de Ivy Perrando Schaller (2021), han aportado también a la visibilización⁹.

El campo teatral no es ajeno a este interés. Si bien la atención por el rol de la mujer en la guerra ha experimentado un crecimiento durante la última década, existen numerosas obras que han trabajado en torno a la figura de la mujer en la guerra¹⁰, a saber: *Del sol naciente* (1983/1984, Ciudad de Buenos Aires), de Griselda Gambaro, que toma un enfoque feminista de la memoria; *Las palomas de Malvinas* (2014), de María Rosa Corrales, protagonizada por enfermeras; *Las del Sur* (2020, Río Grande, provincia de Tierra del Fuego), de David Gudiño, desde la óptica de dos mujeres que viven la guerra en Río Grande (a unos 576 kilómetros de las islas), entre otras. Además, en 2022, por el cuadragésimo aniversario de la guerra, el Teatro Nacional Cervantes realizó un concurso en torno a “Las mujeres y Malvinas”, que seleccionó dos obras ganadoras y una mención: *Condolencias*, de Alicia Muñoz; *Regimiento 25*, de Moira Mares; y *La niña sobre el alambre*, de Fabián Díaz, respectivamente.

En este contexto se han visto dos casos que trabajan de forma directa con la materialidad de las voces de las mujeres en la guerra: *Mujeres al frente* (2020, Ciudad de Buenos Aires), de Gabriela Aguad, y *Valientes: Una historia de mujeres* (2022, Ushuaia, provincia de Tierra del Fuego), de Victoria Lerario e Ivy Perrando Schaller, inspirada en los retratos de la fotógrafa. Examinó a continuación el primero de estos casos¹¹.

MUJERES AL FRENTE: HISTORIA Y GÉNESIS

Mujeres al frente es un espectáculo de narración oral escrito durante el 2019. Si bien originalmente tenía como fecha de estreno el 21 de marzo de 2020, debido a las restricciones impuestas por la situación de la pandemia de Covid-19, se retrasa un año, presentándose el 26 de marzo de 2021 en el Teatro del Pasillo (Ciudad de Buenos Aires) y realizando funciones aún al día de la fecha¹². Se trata de un material producido como

9 Lamentablemente, en la actualidad no existe una historia integral de las mujeres en el conflicto que proponga un análisis sistemático sobre la temática y que sirva de referencia para consultar. Se trata, sin lugar a duda, de una investigación pendiente y de enorme valor para la malvinología futura.

10 En un artículo de próxima publicación desarrollo algunos ejes en torno a las representaciones teatrales de la mujer en la Guerra de Malvinas.

11 En el presente artículo, opto por focalizar la atención sobre *Mujeres al frente*, pero con el compromiso de retomar el caso de *Valientes* en un próximo escrito, en tanto reporta un interés significativo por el modo en que ambas obras retoman voces comunes, compartidas.

12 Ficha artístico-técnica: Idea e interpretación: Miriam Simcovich y Alicia Strupeni. Dramaturgia y dirección: Gabriela Aguad. Sonido: Ana Fernández. Fotografía: Rubén Areces. La pieza ha recorrido

texto escénico (Dubatti, 2020), es decir, desarrollado a partir de una escritura que se somete a la escena, pensada desde y para los cuerpos produciendo convivio y dotando de un espesor singular la presencia de las dos actrices que intervienen.

A lo largo de ocho escenas, *Mujeres al frente* presenta las experiencias de diferentes mujeres que vivieron la guerra de Malvinas desde ángulos, identidades, territorios y oficios diversos, aportando una determinada “ofrenda” delante del escenario (Aguad, 2020, p. 14). De forma brevísima, las escenas presentan las siguientes situaciones¹³:

- Escena 1 (pp. 1-5): la pieza inicia con una poesía en *off*. Inmediatamente se presenta Silvia, civil e instrumentadora quirúrgica, que decide viajar al Sur para defender a su patria. Pese a la oposición de su novio viaja a Comodoro Rivadavia (provincia de Chubut) desde donde finalmente es embarcada en el buque Almirante Irizar junto a otras cinco instrumentadoras. Desde allí narra sus impresiones sobre el combate, los heridos y la posguerra.
- Escena 2 (pp. 5-7): Felicia y Clara, voluntarias, amasan pan en Comodoro Rivadavia para ofrecer a los soldados en el Hospital, pero, según afirman, no son las únicas mujeres en la ciudad queriendo ayudar. Cuando Clara manifiesta su desazón porque la guerra no termina, Felicia le pide que mantenga la esperanza, pero ambas se alarman por un mal augurio: un delantal que se descose.
- Escena 3 (pp. 7-9): Dos mujeres se encuentran en Villa Cacique (provincia de Buenos Aires). Una es la mamá de Gaby, niña que ha enviado una “carta al soldado argentino”¹⁴ y que, para sorpresa de todos, ha recibido una respuesta de Daniel, soldado que se encuentra en las islas. A partir de tal conmoción, surgen dudas: ¿deben contar a Gaby que su carta fue contestada? ¿Estará vivo aún ese

diversas provincias de la Argentina con el apoyo del Ministerio de Cultura de la Argentina y ha sido declarada como de interés municipal en Rosario y de interés comunal en Ibarlucea (provincia de Santa Fe).

13 Para mi análisis, me focalizaré en el texto dramático. Debido a que el texto aún se encuentra inédito, todas las citas corresponden al archivo de Word generosamente facilitado por la autora. Respeto la numeración de dicho archivo.

14 Las llamadas “cartas al soldado argentino” consistían en misivas enviadas por civiles, principalmente niños y mujeres, con el fin de hacer manifiestos de apoyo y de contención para los soldados en general. Por tal motivo, eran enviadas sin destinatario específico, simplemente a un “soldado argentino”, de modo que cualquier conscripto que recibiera la carta podía optar por abrirla, leerla e incluso contestarla como si fuera propia.

joven? ¿Qué sentirá la madre del soldado? La otra mujer afirma que sí, que deben escribir a Daniel.

- Escena 4 (pp. 9-11): Doris, enfermera civil, está en el Buque Formosa de la Marina Mercante. Tras el recuerdo de una llamada telefónica en la que avisa a una familia que un soldado está vivo, Doris rememora la caída en el buque de una bomba que no explota, lanzada por un avión argentino.
- Escena 5 (pp. 11-12): Liliana, enfermera civil de la Armada, cuenta cómo llega a ser la única veterana en pisar las Malvinas durante el conflicto y cómo logra volver al continente. Luego se narran sus experiencias posteriores, el olvido, las pesadillas y otras secuelas de la guerra.
- Escena 6 (pp. 12-14): Stella Maris, radio-operadora civil, se encuentra en el barco Lago Trafal. Las actrices cuentan la historia de cómo se embarca y cómo logra superar los problemas de logística para reparar un aparato de radio-aficionado que llevaban en el barco.
- Escena 7 (pp. 14-17): Se oye una segunda poesía (nuevamente en *off*) y luego Ana, enfermera, describe las secuelas “internas” (p. 14) y externas que experimentan las mujeres en la posguerra. Desde la omisión hasta la censura y la autocensura, Ana comenta los numerosos padecimientos de una guerra que, perdida, deja de ser nombrada.
- Escena 8 (pp. 17-18): Se produce el encuentro entre Gaby y Daniel en Villa Cacique. Los padres de Gaby cuentan cómo los vecinos (la otra mujer de la escena 3) le escriben a Daniel y cómo este propone conocerlos. Los padres comentan entonces la recepción especial que ofrecen a Daniel y cómo el soldado toma tal afecto por la niña que, tras idas y venidas, finalmente se muda a Villa Cacique. Con las diferentes ofrendas dispuestas al frente del escenario, ambas actrices se retiran.

Tras esta breve descripción se observa que *Mujeres al frente* recurre a una estructura de relato “cerrado” (Bovo, 2002, p. 73), similar a la de un contario. Se reúnen así historias diversas, pero atadas por un hilo conductor que conecta lo contado y lo vuelve parte de un universo común y compartido, con la temática de las mujeres en la guerra como hebra principal. Sin embargo, como se puede apreciar mediante el

entramado que produce el espectáculo, otras hebras se suman: la mirada social sobre lo que las mujeres pueden o no hacer; la guerra como hecho que desborda en la posguerra; la guerra como causa de desencuentros y quiebres sociales, y también como evento que trae valores positivos como la solidaridad, el accionar desinteresado, etc.¹⁵

En una entrevista que realicé a Gabriela Agud¹⁶, la co-autora y directora del espectáculo destacó una serie de elementos valiosos para nuestro análisis sobre la génesis de *Mujeres al frente*:

Hace ya algunos años, [la actriz] Miriam Simcovich se anotició de la participación de mujeres en la guerra de Malvinas. Su avidez y su curiosidad sobre el tema la impulsaron a comenzar el camino de la investigación. Para eso convocó a Alicia Strupeni, con quien ya había realizado otro espectáculo de narración escénica, y juntas continuaron con la búsqueda de material, artículos y, sobre todo, la lectura de un libro escrito por Alicia Panero [*Mujeres Invisibles*, 2015], que da cuenta de muchas historias, tanto de mujeres argentinas como de otras nacionalidades, que estuvieron involucradas de una u otra forma con la guerra. Asimismo, tomaron contacto con algunas de las verdaderas protagonistas, Silvia Barrera, Liliana Colino, Stella Maris Carrión, quienes generosamente brindaron sus testimonios. Con varias historias escritas y con la idea de hacer algo relacionado a la narración oral y al teatro, me convocaron para que le diera forma desde la dramaturgia y también me hiciera cargo de la dirección (Agud, comunicación personal, 2022, s/p).

Al mismo tiempo, las resonancias con la Guerra de Malvinas y el interés por el campo de vacancia en torno a las mujeres fueron un doble disparador que estimula una identificación por parte del elenco. En este sentido, Agud resalta que:

[...] el tema Malvinas, y fundamentalmente la guerra de Malvinas, nos conmovió profundamente desde siempre. Tal vez se deba a que las tres somos contemporáneas con esos hechos. [...] Compartir la época con alguien es conocer el contexto, tener vivencias parecidas, recuerdos similares, pensarnos desde la misma perspectiva. Por lo cual fue muy revelador y comprometido el trabajo que emprendimos. En la temática Malvinas, tan transitada por diferentes manifestaciones artísticas, lo femenino se encontraba hasta no hace mucho tiempo invisibilizado. Entonces se presentó para las tres como una gran posibilidad para que, desde el lugar y con la actividad que realizamos, pudiéramos contribuir para que esa situación siga emergiendo a la luz (Agud, comunicación personal, 2022, s/p).

De tal modo, la autora continúa con el siguiente parlamento:

15 A esto cabe agregar que la improvisación, típicamente presentada como una situación negativa en las memorias de la guerra, deviene en elogio del ingenio: así es como Stella Maris utiliza un objetivo típicamente asociado a lo femenino (un secador de pelo) como herramienta útil para resolver una situación de gran peligro en la guerra (escena 6).

16 Entrevista realizada por correo electrónico entre el 7 y el 8 de septiembre de 2022. Todas las citas corresponden a dicha comunicación. La entrevista completa se encuentra disponible en mi archivo de investigación.

[...] trabajar con la temática de las mujeres en la guerra de Malvinas nos abrió un universo desconocido pero, al mismo tiempo, una maravillosa oportunidad de contar desde el arte y desde una mirada actual, con todo lo que eso significa, historias conmovedoras, para hacerlas visibles. Aquello que venía siendo expuesto a través de distintos formatos: artículos, libros, entrevistas, desde hace algunos años, debía ser reflejado por el teatro para hablar de un tema tan oculto, que hasta ahora no había sido abordado por las artes escénicas (s/p).

Desde esta perspectiva, entonces, partieron para desarrollar un dispositivo escénico que sirviera como vehículo para la reflexión no solo del espectador, sino también hacia el interior del elenco. Esto implicó una tarea de selección y adaptación de los relatos con los que contaban y la formulación materiales nuevos que surgieran desde el proceso creativo. Al respecto, Aguad comenta que:

El trabajo de llevar esas historias a la escena fue muy intenso. Buscar desde la escritura y desde la puesta en escena un lenguaje común, más allá de que cada historia compartiera con el resto igual temática, hacer de cada historia una individualidad que, al mismo tiempo, guardara relación con el todo. Es así que me enfrenté con la tarea de decidir cuáles y cuántas historias formarían la pieza teatral. De las historias que mis compañeras escribieron, seleccioné las que estimé más representativas y que podrían brindar a la dramaturgia los condimentos adecuados para trabajarlas individualmente, para luego ensamblarse con las demás. Adaptar los relatos para que no fueran meras crónicas de los acontecimientos, que hablaran de la persona, de momentos puntuales que transmitieran lo vivido y cómo esos hechos, transformaron a esas mujeres para siempre. Al mismo tiempo, era necesario introducir otros relatos que podrían sumar diferentes miradas. Es así que en el proceso de los primeros ensayos, surgieron nuevas historias que me atrajeron y que finalmente después de darles forma dramática formaron parte del texto teatral (s/p).

Con respecto a la recepción de la pieza, Aguad destacó que la importancia del intercambio con el público resultó determinante para orientar la labor escénica:

Al finalizar cada función, junto a las actrices, abrimos y promovemos un espacio de charla con el público. No es un debate, solo les pedimos que si alguien quiere dejarnos algún comentario o contarnos alguna experiencia personal con relación al tema, lo comparta con nosotras y el público que está en la sala. A partir de eso, hemos tenido experiencias maravillosas y sumamente conmovedoras. Hay quienes se presentan como combatientes y con la emoción desbordante nos cuentan que fueron parte de esas historias, que los hechos pasaron así como se cuentan. Hemos conocido a otras mujeres que estuvieron en la guerra, de las cuales no teníamos conocimiento y nos relatan los duros momentos vividos, expresando que nunca antes habían podido hablar del tema y la obra las moviliza de tal manera que las motiva a hacerlo ante la gente, como una especie de catarsis (s/p).

En ese sentido, tales afirmaciones de Aguad plantean una serie de elementos valiosos para el análisis subsecuente, a saber: el interés por conocer y por visibilizar; la voluntad de trabajar con un espectador interesado; la combinación de relatos reales con elementos y estructuras ficcionales; el convivio como espacio de intercambio; y la

narración como acto de ofrenda, de compartir. Veamos a continuación cómo se logran estos objetivos.

NARRACIÓN, AUSENCIA Y PRESENCIA

Mujeres al frente se articula como una poética que parte de la narración oral y la cruza con el teatro combinando procedimientos de ambas disciplinas y produciendo una poética ampliada (Dubatti, 2009). A lo largo de la pieza, las actrices recurren a la voz y la narración como medio para transmitir las historias que quieren contar, pero lo hacen adicionando una labor corporal y una disposición escénica que amplía el registro de lenguajes disponibles y lo lleva al campo del teatro. Al mismo tiempo, se recurre a videos, poesías y sonidos grabados como medio de articular una ambientación que evoca paisajes, texturas y matices.

La poética de la narración oral se caracteriza por su énfasis puesto en la transmisión de un relato a través de la voz de un intérprete que se halla en convivio con, por lo menos, un espectador en unas coordenadas espacio-temporales compartidas. Tal presentación puede ser profesional, realizada por un especialista formado, o espontánea, producida por un narrador *amateur*. Sin embargo, en ambos casos es indispensable la producción de *poiesis* a través de la voz y la escucha *evocativa* del espectador. De este modo, la narración comparte registros con el teatro, pero apunta a tomar el soporte de la escena como un lenguaje más para la formulación de un universo poético que se halla dentro de la subjetividad y la imaginación del oyente.

Así, como afirma Ana María Bovo (2002), “narrar es escuchar” (p. 119). Esto remite a dos acciones fundamentales, hablar y escuchar, combinadas para la materialización de un lenguaje que se plasma sobre el lienzo que es el silencio del espectador. Tal carácter predominantemente auditivo no es casual para la pieza que aquí me interesa por dos motivos: por una parte, porque articula una perspectiva ética para presentar los relatos seleccionados, lo cual otorga una entidad ontológica particular a las mujeres que aparecen en escena; y, por otra parte, remite a una actitud específica que se espera en el espectador.

A lo largo de *Mujeres al frente*, la voz aparece como un medio para evocar la presencia de mujeres que han sido silenciadas de una manera u otra. No obstante, como remarca el filósofo Eduardo Del Estal (2009), toda voz sugiere la presencia de un cuerpo que opera como caja de resonancia, que hace posible dicha sonoridad singular.

De tal manera, el elenco propone traer a escena no solo estas voces sino su presencia ausente, es decir, su existencia fuera del teatro que se hace manifiesta a través del cuerpo presente de Simcovich y Strupani. Así, pese a no encontrarse sobre el escenario, la evocación deviene invocación y el espectador cobra consciencia de que esas voces pertenecen a personas reales que podrían estar sentadas a su lado (se resignifica así el grito de “¡Estás!”, que oye Doris luego de que caiga la bomba sobre el buque [Aguad, 2020, p. 11])¹⁷.

En eso consisten el compromiso y la perspectiva ética mencionadas por Aguad en la entrevista realizada, y en la que se advierten las palabras de Lispeth Lipari (2013) y su ética de la escucha:

Quando fallamos en escuchar a otros como *otredad*, negamos su alteridad y limitamos nuestros horizontes de sentido. Sin embargo, cuando nosotros logramos escuchar a otros *como otredad*, allanamos el camino para una ética *de la escucha de los otros* y, al hacer eso, ponemos nuestros pre-conceptos y nuestras preciadas certezas en riesgo. Al saltar del borde del acantilado de una auto-certeza montada sobre los límites del ego, las acrobacias comunicativas de escucha a los otros *como otros* hacen que éticas y transformaciones (nuestras, de los otros, del mundo) sean posibles (pp. 156-157; énfasis de la autora).

Así, como afirma Nelle Morton (1985), “el empoderamiento mutuo de *escuchar a los otros hablar* revierte los autoritarios acuerdos sociales normativos de silencio y/o rechazo a la escucha de voces oprimidas” (p. 128), no solo porque “la voz del otro requiere de un oyente para ser completada; es que sin un oyente, el habla podría simplemente no producirse” (p. 128).

En un segundo aspecto, el espectador cobra un peso especial, en tanto es quien debe producir el silencio que habilita la creación de un universo poético otro, extra-cotidiano, dentro de su subjetividad. Tal labor implica callar de forma activa, como medio de apertura y de recepción; así, como sugiere Maurice Maeterlinck, en su *Tesoro de los humildes* (2008), es una cierta forma de silencio lo que posibilita no solo la recepción de lo dicho por otra persona, sino también su aprehensión profunda; y escuchar se vuelve la posibilidad de participar en la existencia de un otro. Entonces, el

17 Al ser consultada en torno al cruce entre narración y teatro, Aguad remarcó que “las artes escénicas son un medio muy potente para reflejar los hechos y darles trascendencia. Los acontecimientos ya ocurrieron, son parte de la historia, en este caso de una historia reciente, pero el teatro tiene esa maravillosa posibilidad de volverlas otra vez ‘reales’ o, por lo menos, de reinterpretar los hechos desde una mirada particular y poner a consideración aquello que ya fue pero que todavía tiene mucho para decir” (Aguad, comunicación personal, 2022, s/p). Como se verá, esta es una idea nodal de *Mujeres al frente*.

narrar se dirige al espectador a través de un doble empoderamiento: el de las mujeres que por fin pueden ser escuchadas y ganan una existencia hasta entonces negada, y el de espectadores que acceden a un conocimiento nuevo y desestabilizante, pero valioso.

El compromiso ético antes mencionado también se ve reflejado en el hecho de que los personajes evocados no cuentan con apellidos, solo con nombres. Tal recurso plantea una doble postura con relación a las figuras evocadas, de simultánea discreción y cercanía. De una parte, el espectador se encuentra con nombres individuales que sugieren conexiones con figuras históricas (“Liliana” es María Liliana Colino, “Doris” es Doris West), pero que, a su vez, plantean la posibilidad de que esas mujeres sean vistas como mujeres comunes, no excepcionales, no museificadas, sino simplemente como mujeres que desafían límites sociales arbitrarios e impuestos. De otra parte, la falta de apellidos implica la idea de una cercanía, esto es, de una proximidad con esas figuras que supone comenzar a *familiarizarse* con las mujeres de la guerra.

Tal perspectiva reenvía a otro factor crucial señalado por Aguad en la entrevista: la necesidad de realizar un espectáculo que opere como disparador para conocer más sobre las historias contadas. Sin embargo, el objetivo no es presentar una historia acabada o completa; por el contrario, se trata de cruzar un umbral para nuevos interrogantes. En ese sentido, la falta de apellidos remite a la idea de Carmen Martín Gaité, a saber, que omitir información abre la acción del espectador y propone una labor diferente en el oyente (citado en Bovo, 2002)¹⁸. Se articula, en consecuencia, una necesidad en el espectador por continuar adentrándose en las memorias de la Guerra de Malvinas toda vez que la información incompleta desliza preguntas: ¿quiénes son Stella Maris o Liliana? ¿Existen Gaby y Daniel, o son una creación de Aguad?¹⁹ ¿Dónde empieza la ficción y dónde los documentos históricos?

La ficción ejerce así una fricción adicional en torno a las tensiones entre teatro y narración. El espectador, por su parte, debe confiar en aquello que se le cuenta y a cambio logra hallar nuevos cabos a través de los cuáles producir su propio entramado de Malvinas. En sintonía con esto, la ficción se vuelve necesaria vehículo para contar

18 Sin lugar a duda, se trata de un tipo de omisión diferente al de los silencios de Malvinas mencionados en el apartado historiográfico, en tanto estos buscan estimular la reflexión, multiplicar lecturas y miradas sobre la historia, y aquellos optan por limitarse, en el mejor de los casos, a ratificar lo ya conocido.

19 En la entrevista realizada, Aguada comenta: “En varias funciones nos acompañaron y también estuvieron presentes los protagonistas de la historia de Daniel, el soldado de Malvinas, y Gabriela” (Aguad, comunicación personal, 2022, s/p).

historias que sostengan la atención del espectador en la sala y para orientar esta búsqueda del espectador fuera del ámbito del teatro.

Esto se complementa, a su vez, con su contracara: la inserción de datos fácticos dentro de la ficción. A lo largo de *Mujeres al frente*, las situaciones dramáticas que se narran escena a escena marcan no solo un estímulo para el espectador, sino que también remiten de forma sistemática a datos de la Guerra que se filtran a través de la ficción. De este modo, el espectador pasa a conocer hechos que para la trama pueden parecer “detalles”, pero que introducen información crucial para entender los hechos históricos. Así, el espectador se familiariza con que, por ejemplo, los aviones Hércules C-130 no podían aterrizar en las islas por temor a un ataque aéreo sorpresa y, por lo tanto, sobrevolaban la pista de aterrizaje de Puerto Argentino mientras los soldados bajaban los pertrechos y subían a heridos (como se narra en el relato de Liliana, escena 5).

El espectáculo recurre a un dispositivo teatral que resalta la cercanía de estas figuras históricas, asumidas, como se dijo, como parte de un universo real que se proyecta hacia afuera de la sala. Para ello se trabaja en la interconexión de los personajes gracias a un nexo simbólico que anuda una escena con la siguiente y refuerza escénicamente que aquello que el espectador presencia es parte de un entramado autónomo e interconectado: por ejemplo, el pan que aparece en la escena de Silvia reenvía al amasado de Felicia y Clara que, a su vez, remite, a través de la harina, a Villa Cacique; la carta de la escena 3 se asocia al teléfono usado por Doris y la bomba lanzada por el avión argentino se conecta con un avión de papel, y así sucesivamente.

Además, el espacio escénico se refuerza con telas y otros elementos como barcos y aviones de papel (Aguad, 2020) hechos en *origami*, y que resaltan temáticamente de lo que se habla en la pieza, pero también trazan un ámbito donde se colocan las diferentes “ofrendas”. A medida que las escenas se suceden, cada personaje deja en el proscenio un objeto que remite simbólicamente a sus vivencias de la guerra, ya sea un pedazo de pan o un barquito de papel. De tal modo, *Mujeres al frente* espeja estos objetos y los vuelve una doble ofrenda: como memoria para esas mujeres que estuvieron en la batalla y como testimonios que devienen en ofrenda para el espectador, vale decir, en llaves para seguir adentrándose en la Guerra de Malvinas desde una perspectiva abierta.

UN ENTRAMADO DE MUJERES

Desde el ángulo en cómo la pieza construye sentido, *Mujeres al frente*, desde el título, afirma una declaración de intenciones con la noción de “pasar al frente” como un doble acto. En primer lugar, el mostrar a las mujeres en el ámbito de la guerra yendo hacia el frente de batalla y experimentado el fragor de esta con sus efectos y sus consecuencias (peligro, heridos, temor, ansiedad, etc.). En un segundo lugar, y más significativamente, poner a las mujeres al frente de la escena, darles un escenario, un espacio, un cuerpo y una voz, y convertirlas en una presencia ausente que las revele como ausencia que está presente, como existentes, aunque hayan sido silenciadas o negadas.

Simultáneamente, el subtítulo *Historias de Malvinas* despliega un doble juego que complementa al título. Por un lado, señala que esos relatos y testimonios tienen efectivamente como nexo común las experiencias de la Guerra de Malvinas. No obstante, por el otro, el subtítulo sugiere que esas son, *también*, historias de Malvinas, es decir, son *algunas* historias, complemento de todas las otras que circulan o pueden circular. Al ser tratadas de este modo se revelan como una selección o como un entramado que desliza la presencia de más historias con las cuales deben ser puestas en diálogo. Así, el espectador ya es invitado desde el comienzo a pensar la pieza como una parte de la guerra que, por lo tanto, puede (e, idealmente, debe) ser conectada con otras historias de la batalla.

Desde la perspectiva de las temáticas referidas en torno a la Guerra de Malvinas, se mencionó una serie de “hebras” que componen el hilo de “las mujeres en la guerra”. Esto resulta muy significativo para el sentido que busca construir la obra en tanto hace manifiestas diversas situaciones con las que la mujer debía pelear en el momento de la guerra y que, por contraste, se revelan como un avance y como un desafío del tiempo presente. Asimismo, las imposiciones sociales, los mandatos heteronormados, la dificultad para hablar de las experiencias de la guerra y los límites impuestos pueden ser narrados hoy porque efectivamente se ha producido un avance en las libertades de la mujer. Al mismo tiempo, si todavía es necesario introducirlas a través de un dispositivo escénico, se hace evidente que aún existen muchos pasos por dar.

Ahora bien, se trata de celebrar las acciones de las mujeres, pero también de pensar experiencias compartidas con los hombres, similares y muy diferentes, motivo por el que se revela una doble guerra simultánea que las mujeres deben pelear: la de

Malvinas y la de los sexos, producto de una concepción heteronormativa que todavía persiste. Entonces, la mujer debe abrirse camino hacia el campo de batalla y afirmar su valor, tal como se ilustra en la escena 1 de *Silvia*, que retrata el desafío a los roles sociales: ir a casa a anunciar la decisión de partir al día siguiente y recibir como respuesta que “la guerra no es para mujeres” (2020, p. 3). Esto, a su vez, se refleja en el trato que recibe Stella Maris, “[l]a única mujer en el barco. No la dejaban caminar sola por la cubierta, tenía que ir siempre con dos compañeros. Incluso, en un momento el capitán le había dicho que «no utilizara el hecho de ser mujer para beneficiarse»” (2020, p. 13).

Mujeres al frente establece en este sentido una escucha que es, nuevamente, un doble gesto, de acompañamiento y de sanación, como sugiere el poema que aparece al comienzo de la obra y como luego afirma el personaje de Silvia:

Los heridos no nos contaban cosas de la guerra. Nos hablaban de sus vidas, sus familias. Del frío, la lluvia y la nieve. Lo demás, se lo guardaban para ellos. Y fuimos madres, novias, hermanas [...]. En sus delirios nos confundían. Algunos nos pedían que escribiéramos cartas a sus familias ¡para avisar que estaban vivos! Mirarlos a los ojos, *acompañarlos*, sostenerles la mano, alumbrar con una sonrisa la oscuridad de la guerra, *eso también fue la guerra...* (2020, p. 4; énfasis mío).

Acercarse a escuchar estos relatos implica, pues, escuchar aquellas “bombas internas” (Aguad, 2020, p. 15) que todavía explotan en la posguerra; es decir, exteriorizarlas, compartirlas con el público y transformarlas en una situación a ser confrontada de forma colectiva, en suma, exorcizarlas.

En efecto, la pieza se propone desafiar los silencios, hablar sobre los hechos del pasado y sobre su impacto en el presente en la medida de que la guerra articula un punto de quiebre en la vida de aquellos que intervienen en ella (“porque la guerra te cambia”, [Aguad, 2020, p. 3]). Hablar es entonces un desafío a esos silencios que muchas veces son arrastrados en el silencio, un silencio que se diferencia de aquel que se le reclama al espectador, debido a que es un silencio que forma un peso muerto en el cuerpo y en la mente. En ese sentido, no es casual que varias de las veteranas que aparecen en la obra hagan mención explícita a los olvidos y a los intentos de no hablar de la guerra una vez que ya se perdió (como sugiere Ana en la escena 7).

En sintonía con estas ideas, como hecho social, la Guerra de Malvinas presenta claros oscuras que matizan su caracterización. Si bien es común que las guerras sean enunciadas desde una perspectiva humanitarista que las concibe como acontecimientos

fundamentalmente negativos, signados por la violencia, el interés, el sinsentido y la pérdida, Aguad, Simcovich y Strupani, por su parte, optan por resaltar las tensiones de la guerra. Por ello, sus personajes hablan de las miserias del combate, del hambre, del frío y del dolor, pero también remiten a la conexión simbólica que produce la guerra, invocando sentimientos positivos: la unión, la inocencia, la esperanza, la entropía, el desinterés, el amor por el otro, entre otros. Así, las memorias de las mujeres y la experiencia de la guerra no se reducen al dolor y al sufrimiento, ya que amplían el espectro de afectos con los que típicamente se asocia al combate.

También lo cotidiano resulta un campo de batalla que no debe ignorarse al pensar los hechos de la Guerra, razón por la que resulta ilustrativa la escena 2 en la que Clara afirma que:

[c]on Felicia descubrí que hacer pan es un gran misterio y que nunca es igual, aunque hagamos siempre la misma receta. Según las noticias que recibía de la guerra, había días que Felicia se levantaba llena de furia. Amasaba con tanta rabia que el pan levaba de pronto, impetuoso, lleno de energía [...]. Otras veces, Felicia amasaba con ternura. Entonces el pan levaba muy despacio y la masa salía esponjosa, suave como la pelusa de un bebé o una caricia en la mejilla [...]. Pero la mayoría de las veces Felicia amasaba con tanto amor y tristeza, que una lágrima de impotencia le rodaba despacio por la mejilla arrugada, y caía salpicando la masa. ¡Esos días el pan era el mejor! [...]. Y al partirlo sobre una cama o una mesita del hospital todo el lugar se llenaba de ese aroma a hogar, a comida caliente y casera para esos muchachos, tan lejos de casa, tan solos, tan niños (Aguad, 2020, pp. 5-6).

Lo cotidiano actualiza la pregunta por la guerra desbordada (Dubatti, 2022), es decir, una que va más allá del frente de batalla e introduce ámbitos y tiempos donde la guerra no deja de disputarse. Es en esa zona que *Mujeres al frente* propone adentrarse, remarcando que la Guerra de Malvinas no se limita al territorio de las islas ni a los 74 días que dura; por el contrario, introduce interrogantes que hablan del pasado y del presente: ¿cuándo concluye una guerra realmente? ¿Es posible dejarla atrás? Tales preguntas no solo tocan a los soldados, sino que también resuenan en las enfermeras que deben atender a pacientes incluso luego del último cañoneo, y también repercute en familias que deben seguir adelante con ausencias y heridas de difícil cicatrización.

De esta manera se desafía la historia de la guerra proponiendo un ámbito poético y teatral donde la mujer puede hacer resonar su voz y donde sus vivencias amplían, enriquecen e, incluso, problematizan lo concerniente a la guerra al trazar una zona de juego y estímulo para un espectador dispuesto a abrir sus sentidos y desafiar aquello que sabe (o que cree saber) de la Guerra de Malvinas. En suma, *Mujeres al frente* es un

entramado femenino, un tejido de experiencias de la guerra y de formas de conectarse, un potente homenaje dedicado a todos aquellos que quieran conocer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUAD, G. (2020). *Mujeres al frente* [Texto dramático inédito, facilitado por la autora].
- BADIOU, A. (2015). *El ser y el acontecimiento*. Manantial.
- BERMÚDEZ, I. (07 de mayo de 2021). Inédito fallo: la Justicia reconoció a una de las “mujeres olvidadas” de Malvinas. *Clarín*.
https://www.clarin.com/sociedad/inedito-fallo-justicia-reconocio-mujeres-olvidadas-malvinas_0_A7hAUWR4i.html
- BOVO, A. M. (2002). *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Atuel.
- CARDOSO, J. (2013) (comp.). La posguerra como campo de batalla. En *Primer congreso Latinoamericano 'Malvinas, una Causa de la Patria Grande'* (pp. 198-214). Universidad Nacional de Lanús.
- COLLINGWOOD, R. G. (1968). *Idea de la historia*. Fondo de Cultura Económica.
- COSSE, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta: una revolución discreta en Buenos Aires*. Siglo XXI.
- DEL ESTAL, E. (2009). *Historia de la mirada*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue.
- DUBATTI, J. (2020). ¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad? *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral*, (44), 31-66. <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.00>
- DUBATTI, R. (2022). *Nadar en diagonal. Representaciones de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007)*. EUDEBA.
- GONZÁLEZ CALLEJA, E. (2008). La cultura de la guerra como propuesta historiográfica: una reflexión general desde el contemporaneísmo español. *Historia Social*, (61), 69-87.
- LIPARI, L. (2013). Listening Others. En Angus Carlyle & Cathy Lane (eds.), *On Listening* (pp. 156-159). Uniformbooks.
- LORENZ, F. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Edhasa.

- MAETERLINCK, M. (2008). *Le trésor des humbles*. Grasset & Fasquelle.
- MANNINO, P. (02 de abril de 2022). Buscan que las enfermeras de la guerra reciban una pensión honorífica y vitalicia. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/politica/heroinas-de-malvinas-buscan-que-las-enfermeras-de-la-guerra-reciban-una-pension-honorifica-y-nid02042022/>
- MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL (19 de noviembre de 2012). Resolución 1438/12. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2021/11/resolucion_1438-2012_-000000.pdf
- NORTON, N. (1985). *The Journey Is Home*. Beacon Press.
- PANERO, A. (2015). *Mujeres invisibles. Remoto Atlántico Sur, 1982*. Bubok.
- PARRILLA, J. (31 de marzo de 2015). La silenciada historia de las veteranas de Malvinas. *Infobae*. <https://www.infobae.com/2015/03/31/1719360-la-silenciada-historia-las-veteranas-malvinas/>
- REYNOSO, A. (2018). *Crónicas de un olvido. Mujeres enfermeras en la Guerra de Malvinas*. Tinta Libre.
- ROUQUIÉ, A. (1983). *Poder militar y sociedad política en la Argentina. I - hasta 1943*. Emecé.
- ROZITCHNER, L. (2015). *Las Malvinas: de la guerra “sucias” a la guerra “limpia”*. Biblioteca Nacional.
- SOLOHAGA, S. E. (2017). *Mujeres olvidadas de la Guerra de Malvinas*. El Trébol.
- STRIFEZZO, F. (dir.) (2021). *Nosotras también estuvimos* [Película]. En el camino producciones.
- SVETLIZA, E. (2017). La guerra de Malvinas y sus trincheras intelectuales: entredichos entre los editores de la revista Sitio y el escritor Néstor Perlongher. *Remate de Males*, 37(2), 925-944. <http://dx.doi.org/10.20396/remate.v37i2.8648698>