

Trauma, identidades y (re)apariciones
de los excombatientes de la Guerra de Malvinas
El Visitante, por el Grupo Estable del Teatro El Popular
María Luisa Diz
Malvinas en Cuestión, 3, e027, Artículos científicos, 2024
ISSN 2953-3430 | <https://doi.org/10.24215/29533430e027>
<https://revistas.unlp.edu.ar/malvinas>
Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

Trauma, identidades y (re)apariciones de los excombatientes de la Guerra de Malvinas

El Visitante, por el Grupo Estable del Teatro El Popular

Trauma, Identities, and (Re)appearances of the Malvinas War Veterans

El Visitante, by the Grupo Estable del Teatro El Popular

María Luisa Diz

mariludiz@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8107-3855>

Universidad Nacional de Avellaneda
Argentina

Resumen

Este artículo analiza la obra de teatro *El Visitante* (2017), escrita por Marcelo Galliano y producida por el Grupo Estable del Teatro El Popular, en la que se abordan las representaciones escénicas del trauma y de las identidades de los excombatientes de la Guerra de Malvinas.

A partir de un enfoque interdisciplinario, el estudio examina cómo el texto dramático y la puesta en escena construyen un clima familiar marcado por la persistencia en lo traumático, la imposibilidad del duelo y la presencia de lo ominoso. La obra despliega una narrativa en la que se diluyen las fronteras entre lo real y lo ficticio, explorando el supuesto retorno del soldado desaparecido a través de la figura de Enrique-El Visitante, un personaje ambiguo que desafía los límites entre la memoria, la identidad y la ausencia.

El análisis se centra en tres ejes principales: la representación del trauma y del duelo "congelado" a través de la puesta en escena y la construcción de los personajes; la configuración de lo ominoso y lo fantástico en la identidad de Enrique-El Visitante, y la superposición entre las (re)apariciones ficcionales y reales de los excombatientes en el espacio escénico.



Palabras clave

teatro, memoria, trauma, duelo, identidad

Abstract

This article analyzes the play *El Visitante* (2017), written by Marcelo Galliano and produced by the Grupo Estable del Teatro El Popular, in which the theatrical representations of trauma and the identities of the ex-combatants of the Malvinas War are addressed.

Using an interdisciplinary approach, the study examines how the dramatic text and the staging create a family atmosphere marked by the persistence of trauma, the impossibility of mourning, and the presence of the ominous. The play unfolds a narrative in which the boundaries between the real and the fictional are blurred, exploring the supposed return of the missing soldier through the figure of Enrique-EI Visitante, an ambiguous character who challenges the limits between memory, identity, and absence.

The analysis focuses on three main axes: the representation of trauma and the "frozen" mourning through staging and character construction; the configuration of the ominous and the fantastic in the identity of Enrique-EI Visitante; and the overlap between the (re)appearances of ex-combatants, both fictional and real, in the stage space.

Keywords

Theater, Memory, Trauma, Uncanny, Identity



Introducción

Según la antropóloga Rosana Guber (2017), la Guerra de Malvinas tiene un carácter inédito para los argentinos por las cuatro novedades que presenta: es la única guerra en la que participó nuestro país en el siglo XX; despertó un masivo apoyo popular; por primera vez combatieron soldados conscriptos; y antecedió y desencadenó la decisión del régimen militar de proceder hacia una transición democrática.

Por su parte, el historiador Federico Lorenz (2007) ha analizado, en el período 1982-1987, las relaciones entre las interpretaciones que diversos actores sociales le dieron al violento pasado reciente que encarnaba el conflicto bélico de 1982, al terrorismo de Estado, a la violencia política de los años previos al golpe militar de 1976 y a los jóvenes actores de ambos procesos históricos. En particular, examina, durante los primeros años de la transición democrática, las fuerzas políticas en pugna en los procesos de *desmalvinización* y *malvinización* de la esfera pública. Esta última era defendida casi exclusivamente por los excombatientes frente a la *desmalvinización*, que se inició con la derrota bélica en junio de 1982, cuando las Fuerzas Armadas ocultaron a los soldados sobrevivientes, prohibieron sus testimonios (Gamarnik et al., 2019) y persiguieron a sus agrupaciones políticas.

Durante la transición temprana, la *desmalvinización* portaba una aspiración democrática fundamental, implicaba: "La homologación entre cualquier reivindicación de la justicia de las causas para la guerra y de quienes participaron en ella con la dictadura militar" (Lorenz, 2007, p. 36). Durante los primeros años de la transición, el uso predominante de la narrativa humanitaria en las denuncias por las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la última dictadura —que construía las identidades de las víctimas del terrorismo de Estado con base en variables sociodemográficas y socioeconómicas, y que ocluía sus adscripciones políticas—, conducía a la identificación simbólica de aquellas víctimas con los combatientes de la Guerra de Malvinas, quienes tenían en común la característica de su juventud.



Por su parte, la interpretación sobre la guerra como una decisión de los militares anulaba las responsabilidades colectivas, que se condensaban en el masivo apoyo popular a la contienda para recuperar el territorio insular; silenciaba los testimonios de los excombatientes como protagonistas activos de su experiencia; y los relegaba del lugar que reclamaban ocupar en la discusión política sobre la reconstrucción de una sociedad democrática. Desde entonces, existe una tendencia a superponer la *guerra* con la *causa* de Malvinas, confundiendo la aventura de la última dictadura militar con la causa de la ocupación de las islas por Gran Bretaña a partir de 1833. Esta superposición produce un relato épico patriótico de la historia nacional que “de manera teleológica, más allá de derrotas circunstanciales como la de 1982, está destinada al éxito [...] y a la realización como pueblo” (Lorenz, 2013, p. 189).

Siguiendo la hipótesis de Lorenz (2013), las políticas de memoria, verdad y justicia en el período 2003-2015 *remalvinizaron* la esfera pública con la reaparición del relato de la guerra como gesta, diferenciada de la causa nacionalista, y con la resignificación del vocabulario político de los derechos humanos para enmarcar las demandas y luchas de los excombatientes, y convertir sus testimonios sobre el hambre y los maltratos denigrantes durante el conflicto bélico en causas judiciales por delitos de lesa humanidad.

Con respecto a las creaciones teatrales, mientras que la última dictadura ha sido ampliamente representada desde diversas tradiciones, conformando un “canon imposible” y permitiendo “dar cuenta de las violaciones a los derechos humanos ocurridas entre 1973 y 1983” (Dubatti, 2012, pp. 204-205), la producción en torno a la Guerra de Malvinas ha recibido considerablemente menos atención. En ese sentido, destaca la investigación doctoral y los estudios posteriores de Ricardo Dubatti (2017; 2019), quien recopiló y clasificó más de cien textos dramáticos sobre el conflicto bélico, dispersos tanto temporal como geográficamente. Según el investigador, este corpus abarca una amplia variedad de poéticas y revela imágenes o tópicos recurrentes: el soldado indigente/desamparado institucionalmente, el clima extremo, la madre que retorna, la figura paterna como mandato social, los soldados atrapados, el muerto que retorna y el militar de escritorio (Dubatti, 2017). Estas dos últimas imágenes o tópicos, y en especial la primera de ellas, son de gran importancia para el análisis de la obra en este artículo.



En el año 2017, el Teatro El Popular, una sala de teatro independiente ubicada en el barrio porteño de Balvanera, cuyos objetivos son promover, producir, difundir y enseñar teatro argentino, lanzó la segunda edición del Concurso Federal de Dramaturgia “Estampas de la Argentina Actual” (la primera edición se realizó en 2012, año de apertura de la sala). Los propósitos del concurso eran relevar sucesos o situaciones de nuestros días y reivindicar nuestros géneros populares, como el sainete y el grotesco criollos. El jurado estuvo compuesto por las dramaturgas Amancay Espíndola y Patricia Zangaro así como por el dramaturgo Bernardo Carey, todos ellos de reconocida trayectoria en el campo teatral argentino. *El Visitante* (Galliano, 2017) fue la tercera obra ganadora y el premio, además de una suma de dinero para el autor, consistió en la producción y puesta en escena de la obra por parte del teatro y su grupo estable¹.

Bajo la dirección de Anabella Valencia, directora artística de la sala, la obra realizó un ensayo abierto con público en diciembre de 2019. El estreno, previsto para el 20 de marzo de 2020, debió suspenderse debido a la declaración mundial por la pandemia del COVID-19 y las consecuentes medidas gubernamentales de aislamiento y distanciamiento social, preventivo y obligatorio. El estreno se concretó en marzo de 2022, año en el que se conmemoraba el 40° aniversario de la Guerra de Malvinas.

El autor de la obra, Marcelo Galliano², tenía un hermano que, en el momento en que se produjo el conflicto bélico, estaba realizando el servicio militar obligatorio y, tanto él como su familia, temían que fuera convocado como soldado conscripto. El hecho, afortunadamente, no sucedió. Pero la obra recrea la trágica posibilidad de que ese hecho se hubiera producido y de que su hermano, como miles de jóvenes soldados, no hubieran podido regresar de la contienda.

El elenco de la obra está conformado por Anabella Valencia —además, directora de la puesta—, Laura Dantonio, Charlie Lombardi y Rubén Ramírez³. La obra realizó funciones durante todo el año 2022 en el Teatro El Popular. También llevó a cabo funciones especiales en el marco de los programas federales “Argentina Florece Teatral” y “Reactivar Escenas”, del Instituto Nacional del Teatro (INT), y durante la celebración por el “Mes de la Cultura independiente”, organizada por el Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Además, fue premiada por el Concurso “Malvinas y Memoria”⁴ —impulsado por el INT en 2022 y dirigido a obras



estrenadas sobre la temática— y elegida por el mismo instituto para representar a CABA en el Programa Federal “Teatro por la Democracia”, realizando funciones en el Teatro El Séptimo Fuego de Mar del Plata y el Teatro Municipal Abel Santa Cruz de Miramar, localidades de la provincia de Buenos Aires, en diciembre de ese mismo año.

En el año 2023, la obra estrenó una nueva temporada en el Teatro El Popular. Itineró con una función especial el 2 de abril en el Teatro Municipal Gregorio de Laferrere de Morón y un diálogo posterior entre la Escuela de Espectadores del teatro, dirigida por Jorge Dubatti, y el elenco. Asimismo, se llevó a cabo otra función en la misma sala para escuelas secundarias de la localidad, con un debate final entre un excombatiente de Malvinas y estudiantes y docentes. Se puso en escena en el auditorio de la Biblioteca Popular y Complejo Cultural Mariano Moreno, de Bernal, en el marco del Programa “Argentina Florece” del INT. En abril de 2024, se efectuó una función especial en el Teatro Municipal de Lomas de Zamora, que contó con alrededor de cuatrocientos espectadores, entre los cuales se encontraban veinte excombatientes de Malvinas de dicha localidad junto con sus familias.

Según la sinopsis de la obra:

Omar y Elisa son hermanos y viven en la misma casa con su madre, una señora mayor que espera desde hace cuarenta años que su hijo Enrique regrese de la Guerra de Malvinas. La llegada de un vecino nuevo, llamado también Enrique y de una edad parecida a la de ese hijo, alterará la cotidianidad de la familia. ¿Enrique es el sobreviviente que regresa de la guerra? ¿Es un impostor? ¿Es un recuerdo? ¿O es un nombre en la lista de bajas, tipeado en una carta por un oficinista militar? (Alternativa teatral, s.f.).

El *flyer* de la obra [Figura 1] es una foto de la puesta escenográfica: cuatro sillas y una radio colgando, tres sillas ubicadas sobre el escenario una al lado de la otra, una mesa, hojas de diario desparramadas por el piso, una ventana y, sobre ella, la proyección de una foto en color: la de un joven con uniforme de soldado que parece mirar hacia el frente con seriedad [Figura 2]. Es la foto de un excombatiente real, Enrique Cerqueiro, quien “apareció” en el año 2019 en el teatro para participar como músico en una peña que se realizó sobre el mismo escenario en el que tres años más tarde se estrenaría la obra [Figura 3]. Según Cerqueiro, esa foto la encontró su padre buscándolo en periódicos de la época para saber si estaba vivo. En este sentido, se

desprende de su testimonio que las hojas de diario diseminadas sobre el piso buscan representar la gran cantidad de periódicos que, seguramente, habrá leído el padre de este excombatiente, como tantos otros padres, en esos 74 días —entre abril y junio de 1982— para tener alguna noticia de sus hijos que, por diversas razones⁵, partieron de manera inesperada y repentina a la guerra.



Figura 1. Flyer de *El Visitante*



Figura 2. Foto del joven excombatiente Enrique Cerqueiro

Figura 3. Participación de Cerqueiro como músico en una peña del Teatro El Popular, en 2019





De esta manera, tanto la sinopsis como el *flyer* de la obra anticipan un clima familiar de persistencia en un pasado traumático; construyen una identidad fragmentada y misteriosa de Enrique-El Visitante; y exhiben dos (re) apariciones casuales —¿o causales?— de figuras de excombatientes en escena: Enrique-El Visitante y Enrique, el excombatiente músico y su foto. Además, cabe destacar que el programa de mano entregado en algunas funciones del año 2023 buscaba recrear la apariencia de una carta antigua, evocando aquellas que las familias y otras personas enviaban a los soldados en las islas. Al mismo tiempo, dicho programa establecía un vínculo simbólico entre esta carta de presentación de la obra y la carta mecanografiada por un *militar de escritorio*, a la que hace referencia el personaje de Omar, en la que se notifica la muerte del joven soldado Enrique.

Este recurso escenográfico y comunicacional no solo refuerza la ambientación histórica de la obra, sino que también enfatiza el peso simbólico de la escritura epistolar en tiempos de guerra. Mientras que las cartas familiares representaban un intento por sostener la conexión afectiva a la distancia, la carta oficial del ejército funcionaba como una ruptura definitiva, marcando la ausencia y la pérdida. La elección de este formato para el programa de mano sugiere, además, un gesto metateatral en el que el espectador recibe un objeto que lo sitúa, desde el inicio, dentro del universo emocional y político de la obra.

El presente artículo se propone analizar el texto dramático⁶ junto con la puesta en escena para abordar los ejes temáticos de la creación dramática de un clima familiar de persistencia en lo *traumático* y en el duelo no tramitado, *suspendido* o *congelado*, *patológico* o *complicado* (Feierstein, 2019); además, la presencia de lo *ominoso* (Freud, 1989) y del género fantástico en la construcción de la identidad del supuesto excombatiente que regresa de la guerra; y el borramiento de fronteras entre ficción y realidad en la (re)aparición de los excombatientes en la escena.



La puesta en escena de *lo traumático*

A partir de la lectura de la definición psicoanalítica del trauma elaborada por Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, el sociólogo argentino Daniel Feierstein (2019) concibe *lo traumático* como un acontecimiento originado en una situación histórico-social (inscrita en el tiempo y vinculada a la interacción con otras personas), que se caracteriza por su intensidad y que provoca incapacidad de respuesta y trastornos en la organización psíquica. Lo traumático deja marcas en el aparato psíquico, más específicamente en el inconsciente, que no están relacionadas con el registro de la literalidad de la experiencia vivida, sino de la afectividad, de la sensación de la experiencia — de impotencia, de parálisis, de arrasamiento del yo—.

De acuerdo con Feierstein (2019), estas marcas son tan intolerables para la persistencia de la identidad que se produce un bloqueo en el inconsciente, impidiendo su acceso a la conciencia. Esto resulta en una imposibilidad de narrar, poner en palabras, representar o semantizar. Ese registro permanece cosificado, reprimido e inaccesible a la conciencia. Sin embargo, esa sensación —o conjunto de sensaciones— no transformada en palabras retorna de infinitas maneras y es activada por situaciones también histórico-sociales. Esto puede llevar a una compulsión, a la repetición de situaciones análogas a la vivenciada, ya sea en la reproducción del mismo rol o en la ocupación de roles diferentes en la situación, aunque analogada de formas diversas y cambiantes. Esa sensación también puede retornar bajo la forma de síntomas y pasajes al acto.

A partir de esto, es interesante examinar las formas de representación del infinito retorno de lo traumático en silencios, repeticiones ritualizadas del sufrimiento (Jelin, 2002) y actos en el texto; la puesta en escena y la construcción de personajes.

La creación dramática de un clima familiar de *lo traumático* se manifiesta desde la primera escena, con la madre esperando frente a la ventana la llegada inminente de Enrique [Figura 4]. Una situación que se reitera cotidianamente desde hace cuarenta años y que solo el montaje fotográfico del *flyer* antes aludido parece anticipar.

Anabella Valencia, directora de la obra, señala al respecto:

La obra construye escénicamente una suspensión del tiempo, debido a la no resolución del destino de Enrique, a partir del encierro y la vida reiterativa y circular de esta familia. La ausencia del cuerpo hace que la madre permanezca igual que el día en que su hijo se fue a la guerra, de la misma manera que la casa. Aunque la obra transcurre en la actualidad, los objetos, la estética y la música remiten a los años ochenta, como si el tiempo se hubiera detenido. Además, la música elegida es la que se escuchaba en ese momento, rock argentino (Flema, Charly García, Luis Alberto Spinetta), en contraposición a la prohibición de canciones extranjeras debido a la guerra. Elisa, la hija, parece una niña, como si tampoco hubiera crecido. La madre solo puede morir cuando, para ella, este hijo se vuelve real en la aparición de Enrique-El Visitante (A. Valencia, comunicación personal, 30 de enero de 2025).



Figura 4. Escena inicial de la obra. La madre y Elisa observan por la ventana en una espera persistente, mientras Omar lee el diario. Enrique-El Visitante es visible para el público, aunque aún no ha entrado en la acción dramática. Foto: Lorena Lemos

En la segunda escena, *lo traumático* vuelve a surgir en relación con los silencios y el llanto de la madre. En un diálogo entre Enrique-El Visitante y Omar, este le cuenta que, hace cuarenta años, recibieron una carta con una lista de bajas tipeada por un oficinista militar [Figura 5]. En ella, le dice, se puede deducir que se informaba de la muerte de su hermano Enrique y de

que se encuentra enterrado debajo de una cruz blanca en el Cementerio de Darwin, en Malvinas [Figura 6]. Con relación a su madre, Omar le confiesa al Enrique-Visitante lo siguiente:

Al principio hizo silencio, no pronunció palabra durante no sé cuántos meses. Después empezó a llorar, de a poco, como todo. Lloró, lloró, lloró... Hasta que un día se le secó el llanto. Y ahí la tiene. Yo digo que se le derramó la cordura en cada lágrima. Ella se inventó su propia mentira para no morir de semejante verdad (Galliano, 2017, p. 14).



Figura 5. Omar narra a Enrique-El Visitante el impacto de recibir la carta mecanografiada por un "militar de escritorio", en la que se notificaba la muerte de su hermano. Foto: Lorena Lemos



Figura 6. Omar revela a Enrique-El Visitante que su hermano está enterrado en el Cementerio de Darwin, en Malvinas. Foto: Lorena Lemos



Si bien existe una certificación de la muerte y sepultura, no se menciona si hubo una restitución o recuperación del cuerpo o de sus restos para la familia. Por lo tanto, en el caso de la madre, el *trabajo de duelo* no ha sido tramitado o elaborado, se encuentra *suspendido* o *congelado*, en el sentido de que no ha asumido la pérdida del objeto de fijación y no ha reaccionado ante ella. Esto le impide atravesar el proceso liberador que conlleva un gasto de tiempo y energía psíquica para lograr desprenderse progresivamente de ese objeto, en términos de Sigmund Freud (1976).

Desde el punto de vista psicoanalítico, podría postularse que, en este caso, ni siquiera hay duelo, sino una situación de psicosis, especialmente por parte de la madre, en el sentido de pérdida o más bien negación del *principio de realidad*, ya que el sujeto se sitúa en relación con la vida pulsional. Esta pérdida se compensa creando una realidad nueva con el apoyo de percepciones que le correspondan: las alucinaciones o la fantasía que reemplazan a la realidad exterior (Freud, 1984).

Inclusive, desde este mismo punto de vista, se podría plantear la existencia de un duelo *patológico* o *complicado* (Chacón López-Muñiz et al., 2014; Pereira Tercero, 2010; López de Ayala García et al., 2010; Vedia Domingo, 2016). Estos autores y autoras argumentan que se trata de una alteración de la elaboración del duelo. Con frecuencia, aparecen experiencias pseudoalucinatorias en las que, por ejemplo, familiares y personas allegadas creen ver a la persona desaparecida. En el caso del término psicoanalítico *muertes inciertas*, como las de las personas detenidas-desaparecidas durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), se presenta la imposibilidad de encontrar y ver el cuerpo por parte de la familia y, por tanto, de obtener la certificación de la muerte, lo que dificulta la elaboración del duelo. Este tipo de duelo también se caracteriza por el apego a objetos personales que se mantienen como si la persona fuera a aparecer o regresar.

En términos de Jelin (2002), se podría plantear que el personaje de la madre ha creado su propia *verdad subjetivizada*, “que transmite las verdades presentes en los silencios, en los miedos y en los fantasmas que visitan reiteradamente al sujeto en sus sueños, en olores y ruidos que se repiten” (p. 87), en contraste con la *verdad fáctica* de la muerte y la sepultura de su hijo.




En la tercera escena, lo traumático se manifiesta en relación con Elisa y su ritual secreto. Elisa desoculta de entre los diarios desparramados por el piso un sobre de papel madera, atado con hilo, en el que se encuentran los fragmentos de una foto de su hermano Enrique. Pero la imagen es la del excombatiente real, Enrique Cerqueiro, convertida en foto del *flyer* y personaje en esta escena, que el público no alcanza a visualizar. Elisa desata el sobre y lo abre, extrae los fragmentos y reconstruye la foto como si fuera un rompecabezas para darle rostro, cuerpo y vida, para mirar, besar y hablarle en soledad todas las noches, desde hace cuarenta años [Figura 7].

El ritual de Elisa se ve reforzado por la música de acompañamiento, la canción “Barro Tal Vez”, de Luis Alberto Spinetta, lanzada en 1982, año de la guerra. La música se emite desde la radio perteneciente a su hermano Enrique —sin la cual este no podía conciliar el sueño—, que Elisa enciende antes de comenzar con el ritual, luego de que su madre y su hermano Omar se van a dormir. Los primeros versos de la canción, “Si no canto lo que siento / me voy a morir por dentro”, pueden interpretarse como la necesidad de Elisa de expresar, a través de este ritual, las sensaciones vinculadas a la experiencia de la pérdida de su hermano y la necesidad de elaborar el duelo a través de su recuerdo. Cuando Omar la sorprende en pleno ritual, Elisa intenta ocultar la foto construida, pero su hermano finalmente la descubre y menosprecia su ceremonia íntima. Ante esto, Elisa le pregunta llorando: “¿Pensás robarme también este ritual secreto entre Enrique y yo?”.



Figura 7. Elisa reconstruye los fragmentos de la fotografía de su hermano en un ritual nocturno. Foto: Lorena Lemos



La espera cotidiana de la madre frente a la ventana y el ritual secreto de Elisa constituyen repeticiones ritualizadas del sufrimiento, en términos de Jelin (2002), ya que el pasado traumático invade el presente de las mujeres de esta familia, quienes manifiestan su incapacidad de desprenderse de Enrique, en tanto objeto de fijación perdido.

Al respecto, Valencia afirma:

La aparición de Enrique-El Visitante rompe esa rutina de espera y, desde la ficción y el trauma de la madre, se convierte en verídico algo que quizás sea —o no— posible: ¿es el sobreviviente que vuelve de la guerra? La obra se impregna de misterio desde su llegada, sembrando la duda sobre su identidad. El cambio en el desenlace de la obra, decidido bajo mi dirección, enfatiza aún más esta incertidumbre, reforzando la ambigüedad en torno a su identidad establecida desde el principio (A. Valencia, comunicación personal, 30 de enero de 2025).

En el texto, en el final —que no se llevó a cabo en la puesta en escena por decisión de la directora de darle fin a ese clima que podría interpretarse como *lo traumático*, en términos de Feierstein (2019)—, ante el anuncio de la muerte de la madre por parte de Elisa, Omar *revive*, es decir, vuelve a vivir, en términos psicoanalíticos, la sensación de abandono ante la partida de su hermano a la guerra, que se activa por la salida de Enrique-El Visitante de escena:

(Omar llora desconsoladamente y Elisa se acerca al Visitante)

Elisa *(Toma al Visitante de la mano y lo invita a ir con ella a la habitación de la madre muerta)* —Vení conmigo, Enrique, necesito un hermano para soportar este momento.

Omar. —¡Elisa!

(El visitante duda ante la invitación)

Elisa. —Vamos

(Elisa y el Visitante comienzan a caminar para las habitaciones)

Omar. *(Llora desconsoladamente, se pone de pie y camina dos pasos y luego cae al suelo. Gatea casi enloquecido, intenta manotear una pierna del Visitante, sin poder detenerlo)* —¡Enrique, hermanito, no me dejes de nuevo, no me dejes, no me dejes...!

(Galliano, 2017, pp. 48-49).



En lugar de este desenlace, que potencia el clima de *lo traumático*, la dirección decidió reemplazarlo por un final que enfatiza la duda sobre la identidad de Enrique-El Visitante, en su propia voz, durante una discusión con Omar: “¿Y si soy tu hermano y no me reconociste?”. Este cambio está influenciado por la experiencia de Valencia como dramaturga de piezas de Teatro x la Identidad, colectivo teatral considerado como *brazo artístico* de las Abuelas de Plaza de Mayo y su causa por la búsqueda de hijos e hijas de personas desaparecidas que fueron apropiados durante la última dictadura cívico-militar argentina. Acerca de esto, Valencia sostiene:

Hay una obsesión por trabajar dramáticamente en torno a la identidad, pero también una exploración de la idea de que quienes van a la guerra, en lugar de morir, pueden deambular entre nosotros como zombis aturcidos por los bombardeos. Una canción infantil que representa esta idea y en la que también me inspiré es “Estaba la Catalina”, donde una mujer conversa con un soldado sin reconocer que es su propio marido. Es como la inversa de esta historia, pero alude a lo mismo: la ruptura de las relaciones (A. Valencia, comunicación personal, 30 de enero de 2025).

La interpelación final remite al género del melodrama:

Lo que está en juego en el melodrama es el drama del reconocimiento, pues lo que mueve permanentemente la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una lucha por hacerse reconocer (Barbero, 1992, p. 59).

Sin embargo, en este caso, el reconocimiento de la identidad nunca se produce y el público permanece en la duda por saber si Enrique-El Visitante es —o no— el hijo-conscripto-sobreviviente del conflicto bélico [Figura 8]. Cuestión que nos lleva al análisis de la construcción de la identidad del personaje del supuesto excombatiente que regresa de la guerra.



Figura 8. Enrique-El Visitante desafía a Omar con una pregunta que siembra la duda en el relato final: “¿Y si soy tu hermano y no me reconociste?”. Foto: Lorena Lemos

Una construcción identitaria *ominosa* y fantástica

La identidad del Enrique-El Visitante está construida a partir de una multiplicidad de imágenes: un vecino nuevo para la familia; el hijo-soldado conscripto-sobreviviente para la madre; un recuerdo en una foto fragmentada para Elisa; un impostor y un nombre en una lista de bajas tipeada por un oficinista militar para Omar. Esta diversidad de identidades configura una incógnita permanente, acrecentada hacia el final con la pregunta interpeladora de Enrique-El Visitante hacia Omar, mencionada en el apartado anterior.

Se trata de un personaje sin historia ni trayectoria personal previa, por lo que su relato se construye únicamente en el presente. Sin embargo, el piloto de color verde que viste durante toda la puesta —debido a su aparición en la casa de esta familia durante una noche de lluvia— remite al color del uniforme del joven soldado Enrique Cerqueiro en su foto, así como a los uniformes de otros combatientes. De esta manera, el color de su vestimenta colabora en acentuar la incógnita que se potencia hacia el final con la pregunta interpeladora, que deja instaurada la duda en torno al reconocimiento de su identidad.

En este sentido, la construcción identitaria del Enrique-El Visitante remite a la figura de *lo ominoso* en términos de Freud (1989). En su ensayo "Lo



siniestro", de 1919, el denominado padre del psicoanálisis explora el concepto de *das Unheimliche* —traducido como 'lo siniestro' o 'lo ominoso'⁷— y sugiere que *lo ominoso* refiere a una experiencia psicológica en la que algo conocido y familiar se convierte en inquietante y amenazador, extraño y perturbador.

Freud argumenta que esta sensación de *lo ominoso* se origina en lo reprimido y lo oculto en la psique humana. Es decir, cuando elementos que han sido suprimidos o negados emergen nuevamente y provocan una sensación de malestar. Esto puede manifestarse en situaciones en las que se rompen las barreras entre lo imaginario y lo real, entre la vida y la muerte, y en encuentros con figuras que representan al doble o lo desconocido. El motivo del doble y la figura del espectro son elementos que se destacan en su análisis de lo ominoso, ya que representan la proyección de aspectos oscuros o reprimidos del yo.

De acuerdo con José Cabrera Sánchez (2020):

Lo ominoso alude a una sensación de pérdida de familiaridad que aparece en el núcleo mismo de lo conocido, o bien, según una inversión especular de la misma definición, se trataría de una experiencia de familiaridad que asoma en el centro de lo desconocido (pp. 25-26).

De este modo, la construcción identitaria de Enrique-El Visitante remite, más precisamente, a la figura del doble que se manifiesta en una situación en la que se rompen las barreras entre lo imaginario y lo real, así como también entre la vida y la muerte. Por un lado, se trata de un desconocido que se vuelve familiar para la madre debido a su cuadro psicótico de negación de la realidad, pero también por compartir el nombre y una edad cercana a la que podría tener su hijo en el aquí y ahora de la escena. Por otro, y a la vez, la pieza pone en juego la posibilidad de que se trate del familiar dado por muerto que regresa a la vida y que se vuelve desconocido para el resto de la familia, debido a las transformaciones en sus características físicas ocasionadas por la experiencia de la guerra y por el paso del tiempo transcurrido entre su partida al conflicto bélico y su supuesta reaparición.

El género fantástico también está presente en la construcción identitaria de Enrique-El Visitante. La definición más amplia de lo fantástico es aquella que se refiere a obras en las que ocurren elementos inesperados, sobrenaturales o que contradicen el régimen de experiencia de lo cotidiano, generando un



efecto de trascendencia respecto a las normas de la *realidad* (Real Academia Española, s.f.). Pero también existen otras definiciones que exploran diferentes aspectos del concepto de lo fantástico y la literatura fantástica, ofreciendo enfoques variados y, a menudo, complementarios para comprender este género literario (Todorov, 2005; Vax, 1960; Jackson, 2008; Barrenechea, 1978; Campra, 2014; Pampa Arán, 1999; Roas, 2011). Entre las características y los conceptos clave que comparten estas definiciones, se pueden mencionar los siguientes: elementos sobrenaturales o inexplicables; contraste con la realidad; interacción entre lo real y lo sobrenatural; ambigüedad y vacilación; exploración de lo desconocido o irracional; impacto emocional o psicológico; y exploración de la incertidumbre. Estas características comunes ayudan a delinear la esencia del género literario fantástico y proporcionan un marco para analizar y comprender las obras que se engloban bajo esta etiqueta.

La posibilidad dramática de que reaparezca el hermano-soldado concripto que, según las certezas de Omar, estaba muerto y sepultado, constituye un elemento sobrenatural, inexplicable o anómalo que interrumpe la realidad o lógica establecida, generando una sensación de extrañeza y ambigüedad en la narrativa de la obra. Si bien, en una primera instancia, se podría establecer un marcado contraste entre la realidad cotidiana y este elemento fantástico o sobrenatural, Enrique-El Visitante interacciona/tensiona todo el tiempo entre esa reaparición fantástica o sobrenatural y la realidad en la narrativa, que puede llevar a la coexistencia de explicaciones racionales y sobrenaturales en la trama.

Así, se destaca la ambigüedad y vacilación tanto de los personajes como de la audiencia frente a este fenómeno sobrenatural. Enrique-El Visitante genera un estado de incertidumbre y duda, ya que no se ofrece una explicación definitiva ante esta supuesta reaparición. Tanto los personajes como la audiencia se enfrentan a una situación que desafía su comprensión y los lleva a cuestionar lo que es real en la escena. De este modo, la obra explora lo desconocido, irracional e inexplicable, desafiando las normas de la realidad y cuestionando la percepción convencional de lo posible. Pero también genera un impacto emocional o psicológico de miedo, inseguridad e intriga en los personajes y la audiencia.

Dentro del género de lo fantástico, el horror y el terror son dos elementos que, si bien están relacionados con lo sobrenatural y lo irracional, presentan



enfoques distintos en la forma de provocar sensaciones y emociones en la audiencia. El horror, por un lado, se enfoca en provocar una sensación intensa de miedo, repulsión o disgusto mediante la descripción de situaciones grotescas, perturbadoras, violentas o escalofriantes. Las narrativas de horror buscan impactar emocionalmente y suelen explorar temas como la muerte, el mal, lo desconocido y lo monstruoso. Las imágenes visuales y la ambientación son esenciales para crear una atmósfera espeluznante y opresiva.

El terror, por su parte, se basa más en la anticipación, la ansiedad y el suspenso, a través de la construcción de situaciones amenazantes, el uso de la incertidumbre y la ambigüedad. Se centra en lo desconocido y el miedo a lo que está por venir. Los relatos de terror generan tensión psicológica y permiten que la imaginación juegue un papel importante en la generación de miedo.

Teniendo en cuenta esta diferenciación, aunque la construcción identitaria de Enrique-El Visitante se vincula tanto con las narrativas del horror como las del terror, ya que comparte la exploración del tema de lo desconocido, se acerca más a la configuración de una figura terrorífica, porque se fundamenta en el suspenso y hace uso de la incertidumbre y la ambigüedad. Enrique-El Visitante se desenvuelve constantemente entre lo conocido y lo desconocido, así como entre lo imaginario y lo real.

(Re)apariciones ficcionales y reales de figuras de excombatientes en la escena

Si bien el borramiento de fronteras entre lo imaginario y lo real, así como las relaciones y tensiones entre ambos, son características fundamentales en la construcción de obras artísticas, en el caso de *El Visitante* esos vínculos se expanden de manera intensificada entre la escena y la extraescena.

Como se mencionó en el primer apartado, en la segunda escena Omar le cuenta a Enrique-El Visitante sus certezas acerca de la muerte y el entierro de su hermano, a pesar de que en la obra no se menciona si la familia pudo ver e identificar el cuerpo del excombatiente. No obstante, para Omar, la única posibilidad de que su hermano pudiera regresar de la muerte sería a través del fenómeno sobrenatural de la resurrección, al que alude de manera irónica por medio de la mención y creación de imágenes religiosas o

sagradas que se oponen a la idea de la irreversibilidad de la muerte. En la quinta escena [Figura 9], cuando Elisa regresa de un paseo con Enrique-El Visitante para que conozca el barrio, Omar, ante la hipotética posibilidad de que su madre le preguntara por aquel —o de que los amigos de su hermano y los medios de comunicación se enteraran de su supuesta reaparición—, se refiere a este personaje de las siguientes maneras:

Omar: "Podía decirle que su hijo resucitado salió a tomar aire" [...] "Me imagino las caras que van a poner y lo que van a decir: ¡volvió de la muerte!" [...] "¿Qué se siente ser el hermano de Jesucristo?" (Galliano, 2017, p. 43).



Figura 9. Con tono irónico, Omar alude a la posibilidad de que Enrique-El Visitante sea su hermano resucitado, mientras este abraza a Elisa para consolarla en su llanto. Foto: Lorena Lemos

El relato bíblico de la resurrección del cuerpo de Jesucristo no es la única posibilidad de retorno de la muerte. También los relatos ficticios, como es el caso de las artes escénicas, pueden construir y poner en escena personajes de muertos, fantasmas y resucitados, entre otras figuras, porque la especificidad del teatro es dar y poner cuerpo.

En este sentido, Mariana Pérez (2022) afirma que el teatro argentino ha representado las figuras de fantasmas y espectros producidos de manera masiva por el aparato estatal desaparecedor del terrorismo de Estado durante la última dictadura cívico-militar. Estas figuras aluden no solo a cómo, en tanto sociedad, convivimos con las ausencias de aquellas personas que fueron detenidas-desaparecidas, sino que también encarnan la lucha por la verdad y la justicia. En este contexto, podría argumentarse que la Guerra de Malvinas, que ocurrió durante la dictadura, también contribuyó a la producción de estas figuras, ya que aún hay cuerpos de excombatientes que



no han sido hallados ni identificados, y que podrían ser considerados como fantasmas o espectros que asedian a los vivos para que reparen una injusticia. “La esencia misma, si se puede usar esa palabra, de un fantasma es que tiene una presencia real y reclama lo que le corresponde, tu atención. A diferencia del trauma, el *haunting* se distingue porque impone la necesidad de hacer algo” (Gordon en Pérez, 2022).

El cuerpo del Enrique-El Visitante encarna, para la madre y Elisa, el fantasma o espectro de Enrique, hijo y hermano, que asedia a su familia para que reparen la injusticia de la desaparición de su cuerpo. Pero también la obra juega dramáticamente a que el cuerpo del excombatiente y músico Cerqueiro dé y ponga cuerpo a ese fantasma o espectro a través de su imagen de joven soldado en el *flyer* y como personaje en la escena del ritual secreto de Elisa.

Como se mencionó en la introducción, el *flyer* de la obra ubica esa foto, por medio de un trabajo de montaje fotográfico, detrás de la ventana hacia la cual la madre dirige su mirada diariamente, esperando la inminente llegada de su hijo. De esta manera, el folleto anticipa la anhelada (re)aparición del personaje del excombatiente. Esta (re)aparición sugerida por el *flyer* se encuentra en sintonía con la propuesta dramática de una familia que está detenida en el tiempo, a la que el soldado conscripto regresaría, de este modo, con la misma edad que tenía cuando partió a la guerra hace cuarenta años.

Por el contrario, la aparición del Enrique-El Visitante y la posibilidad de que él sea, efectivamente, el excombatiente rompen con esa sintonía dramática, ya que la guerra y el paso del tiempo han modificado, sin duda, en mayor o menor medida, los rasgos físicos que permitirían reconocer plenamente su identidad y filiación con esa familia. Teniendo en cuenta que la identidad no es solo biológica, cabe destacar que existe un vínculo deshecho por la guerra y que, más allá de que existieran semejanzas físicas entre Enrique-El Visitante y los integrantes de la familia, hay un vínculo a ser reconstruido. De manera similar, la recuperación y/o restitución de hijos e hijas de personas desaparecidas que han sido apropiados durante la última dictadura no implica solamente establecer la identidad genética, sino también reconstruir su historia y los vínculos que lo/a unen a su familia.

En este sentido, el análisis antropológico de Ludmila Da Silva Catela (2005) sostiene que son las relaciones sociales y las presencias de los otros que

pueden testimoniar las que posibilitan plenamente el acto de recuperación y/o restitución de la identidad. Inclusive, Víctor Penchaszadeh (2012), el genetista que participó de la creación del *índice de abuelidad*⁸, afirma que ese acto también requiere de los otros componentes de la identidad (psicológicos, emocionales, culturales, históricos y políticos) que dependen de la subjetividad, de la voluntad del sujeto y del tiempo para reprogramarse y establecerse. De esta manera, tanto Enrique-El Visitante como aquellas personas que han sido apropiadas o restituidas remiten a la experiencia de lo ominoso, en tanto aquello familiar que se ha vuelto desconocido a causa de vínculos sanguíneos y sociales que han sido deshechos por la violencia estatal de la guerra y la dictadura.

Por otro lado, esa misma foto del joven soldado Cerqueiro, pero fragmentada y que se reconstruye en la escena del ritual secreto de Elisa, también apunta a dar y poner cuerpo al fantasma o espectro y personaje ausente del excombatiente. Así, la foto de Enrique Cerqueiro hace referencia a la figura del doble, de manera similar a Enrique-El Visitante, aunque únicamente en el sentido inverso de lo ominoso, ya que se trata de un desconocido que se vuelve familiar en el marco de la puesta en escena de la obra. De esta manera, tres Enriques se entrelazan entre ficción y realidad, entre escena y extraescena, para dar rostro, cuerpo y vida a un fantasma o espectro y personaje ausente desde el principio hasta el final.



Figura 10. La silla vacía de Enrique, su radio y su servilleta de tela permanecen inalterables en el tiempo de la puesta en escena
Foto: Lorena Lemos

El personaje del excombatiente también (re)aparece a través de sus objetos personales presentes en la escena, como la silla, la radio y su servilleta de tela. Estos objetos quedan suspendidos en el tiempo, al igual que esta familia, esperando un retorno físico que quedó truncado [Figura 10]. La (re) aparición del personaje del excombatiente en el cuerpo de Enrique-El Visitante colabora en la configuración de la imagen de la supuesta y ansiada mesa completa, cuando al finalizar la cuarta escena, la madre, emocionada y sonriente, les dice a Omar, Elisa y Enrique-El Visitante: “Desayunemos todos juntos como hace tanto tiempo que no lo hacíamos” [Figura 11].



Figura 11. La supuesta y ansiada reunión familiar
Foto: Lorena Lemos

Pero las (re)apariciones, tanto ficticias como reales, de excombatientes en la escena se extienden más allá, en la extraescena. Dos anécdotas en torno a la obra hacen referencia a madres, hijos, la Guerra de Malvinas, esperas y (re)apariciones. Por un lado, en un diálogo entre Cerqueiro y la directora de la obra, él compartió su conocimiento sobre la historia de una madre que, cuarenta años después, sigue esperando el regreso de su hijo que fue a la contienda y del que no ha recibido más noticias sobre su paradero. Por otro lado, antes de una función especial de la obra en el Teatro Municipal Abel Santa Cruz de Miramar [Figura 12] —como parte del Programa Federal

“Teatro por la Democracia” del INT—, una conversación en un negocio entre la directora y el actor que interpreta a Enrique-El Visitante sobre la necesidad y el apuro de concretar una compra para solucionar un inconveniente técnico durante la función se entremezcló con la intención de difundir la obra entre los habitantes locales. El intercambio disparó una historia del lugar conocida por la persona que atendía el comercio: la de otra madre cuyo hijo fue al conflicto bélico, pero, a diferencia de la anécdota anterior, después de varios años, regresó y tocó a su puerta. Cabe aclarar que estas anécdotas se inscriben como mitos en el imaginario colectivo sobre Malvinas, reflejando el impacto de aquellas historias no verificadas que, sin embargo, circulan con fuerza en la sociedad.

La realidad parece superar a la ficción o, mejor dicho, superponerse a ella. Los estenciles de pañuelos blancos diseminados sobre la vereda que conduce a la entrada del teatro miramarense conectan la búsqueda y la lucha de otras madres —las de Plaza de Mayo— por sus hijas e hijos desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar, con el contexto en el que ocurrió la Guerra de Malvinas. En este marco de búsquedas, luchas, madres, hijos, dictadura, desapariciones y guerra, se encuentran relatos de madres que no solo anhelaron, sino que también soñaron con la (re)aparición de sus hijas e hijos desaparecidos como una expresión de deseo⁹. De esta manera, testimonios y obras de arte exhiben las relaciones y tensiones entre lo imaginario y lo real en la elaboración de duelos, en los trabajos de la memoria y en la creación de nuevos significados en torno a pasados traumáticos, cuyos ecos continúan resonando vitalmente en nuestro presente.



Figura 12. El elenco, la directora y el equipo de asistencia y producción de la obra, junto a María Judith Betz, directora del Teatro Municipal Abel Santa Cruz de Miramar. Foto: Lorena Lemos

Conclusiones

El Visitante crea dramáticamente un clima familiar de persistencia en lo traumático (Feierstein, 2019) en el texto, en la puesta en escena y en la construcción de los personajes. Esto se observa en la situación de espera cotidiana frente a la ventana, en el silencio y el llanto del personaje de la madre ante el no retorno de su hijo de la guerra y/o ante la lectura de la carta recibida en la que, supuestamente, se comunicaba su muerte. También lo traumático se puede apreciar en la repetición ritualizada del sufrimiento (Jelin, 2002), de esa espera materna y del ritual secreto de la hermana. Y, finalmente, lo traumático finaliza en el *re-vivir*, volver a vivir o actuar, por parte de Omar, la partida de su hermano a la guerra que se activa ante la salida de escena de Enrique-El Visitante; un desenlace que fue propuesto dramáticamente en el texto, pero que no fue llevado a cabo por la puesta en escena para darle cierre a ese clima traumático. Estos infinitos retornos señalan la representación de un proceso de duelo que no ha sido elaborado y que, por tanto, ha quedado *suspendido* o *congelado*, o que podría caracterizarse como *patológico* o *complicado*. Inclusive, se puede relacionar también con la ausencia de duelo ante la falta del cuerpo del excombatiente y con la negación del principio de realidad por parte de la madre.

Enrique-El Visitante está construido de manera ominosa según la terminología de Freud (1989), pues remite a la figura del doble. Representa a un desconocido que se ha vuelto familiar, pero también plantea la posibilidad dramática de que sea aquello familiar que se ha tornado desconocido y, por ende, extraño y perturbador para esta familia. La construcción del personaje como un doble lo acerca a lo fantástico, ya que exhibe características propias del género, tales como elementos sobrenaturales o inexplicables, contraste con la realidad, interacción entre lo real y lo sobrenatural, ambigüedad y vacilación, exploración de lo desconocido o irracional, impacto emocional o psicológico y una exploración de la incertidumbre. En particular, la figura ominosa y fantástica de Enrique-El Visitante se acerca a la configuración de una figura terrorífica, porque se basa en el suspenso y hace uso de la incertidumbre y la ambigüedad en torno a la construcción de su identidad.

La obra va más allá del borramiento de fronteras entre lo imaginario y lo real, característica constitutiva de la creación artística, para explorar otras posibilidades de (re)aparición de las figuras de los excombatientes en la



escena y sus relaciones/tensiones con la extraescena. La obra no solo juega irónicamente con la idea de la resurrección del cuerpo del excombatiente, sino que también resalta la peculiaridad del teatro para dar y poner cuerpo. Y, en particular, la peculiaridad del teatro argentino, para dar y poner cuerpo a fantasmas y espectros producidos por el aparato estatal desaparecedor, tanto de la dictadura como de la Guerra de Malvinas. Así, Enrique-El Visitante proporciona cuerpo al fantasma o espectro y personaje ausente de Enrique el excombatiente. Pero también el cuerpo de Enrique, el excombatiente real, quien había *aparecido* en el mismo escenario previo a la puesta en escena de la obra, (re)aparece a través de su imagen de joven combatiente para dar y poner cuerpo al fantasma o espectro y personaje ausente del excombatiente. De esta manera, las (re)apariciones ficcionales y reales de los excombatientes en la escena evocan las figuras ominosas de dobles desconocidos que se vuelven familiares, al dar y poner cuerpo al fantasma o espectro y personaje ausente en el contexto de la representación teatral.

Finalmente, dos anécdotas sobre la obra hacen referencia a historias míticas que remiten a la historia ficticia de la puesta en escena y viceversa: madres que esperan el regreso de sus hijos de la Guerra de Malvinas, pero también de la desaparición de la última dictadura cívico-militar. En la ficción aquí analizada, el regreso queda en suspenso y lo que cobra protagonismo es la incertidumbre en torno al reconocimiento de la identidad de un cuerpo aparentemente (re)aparecido, doblemente ominoso, del orden de lo fantástico y cercano a lo terrorífico, que borra fronteras y entrelaza de manera potente lo imaginario y lo real, la vida y la muerte.

REFERENCIAS

- Alternativa teatral. (s.f.). El Visitante. Recuperado el 10 de enero de 2025 de <https://www.alternivateatral.com/obra70945-el-visitante>
- Barbero, J. M. (1992). La telenovela en Colombia. Televisión, melodrama y vida cotidiana. En N. Mazziotti (Comp.), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas* (pp. 43-62). Ediciones Colihue.
- Barrenechea, A. M. (1978). *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*. Monte Ávila Editores.
- Cabrera Sánchez, J. (2020). Lo ominoso: Estética y subjetivación histórica en la literatura gótica y el psicoanálisis. *Atenea*, 521, 25-40. <https://doi.org/10.29393/At521-3OJCS10003>
- Campra, R. (2014). *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Editorial Renacimiento.
- Chacón López-Muñiz, J. I., Martínez-Barbeito, M. B. y González Barboteo, J. (2014). El duelo complicado. En C. Camps y P. Sánchez (Eds.), *Duelo en oncología* (pp. 223-236). Sociedad Española de Oncología Médica.
- Da Silva Catela, L. (2005). Un juego de espejos: violencia, nombres, identidades. Un análisis antropológico sobre las apropiaciones de niños durante la última dictadura militar argentina. *Telar*, 2-3, 125-140.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Editorial Biblos, Fundación OSDE.
- Dubatti, R. (Comp.). (2017). *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Ediciones del CCC.
- Dubatti, R. (Comp.) (2019). *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Ediciones del CCC.
- Feierstein, D. (2019). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1976). Duelo y melancolía. En *Obras completas* (Trad. J. L. Etcheverry) (vol. XIV, pp. 235-256). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1917).
- Freud, S. (1984). La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis. En *Obras completas* (Trad. J. L. Etcheverry) (vol. XIX, pp. 189-198). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1924).

- 
- Freud, S. (1989). Lo ominoso. En *Obras completas* (Trad. J. L. Etcheverry) (vol. XVII, pp. 215-252). Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1919).
- Galliano, M. (2017). *El Visitante* [Manuscrito inédito].
- Gamarnik, C., Guembe, M. L., Agostini, V. y Flores, C. (2019). El regreso de los soldados de Malvinas: la historia de un ocultamiento. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76901>
- Guber, R. (2017). Una guerra implausible. Las ciencias sociales, las humanidades y el lado moralmente probo en los estudios de Malvinas. Programa Interuniversitario de Historia Política.
- Jackson, R. (2008). *Fantasy: literatura y subversión* (Trad. C. Absatz). Catálogos Editora. (Trabajo original publicado en 1981).
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica.
- López de Ayala García, C., Galea Martín, T. y Campos Méndez, R. (2010). *Guía clínica. Seguimiento del duelo en cuidados paliativos*. Observatorio Regional de Cuidados Paliativos de Extremadura.
- Lorenz, F. (2007). Testigos de la derrota. Malvinas: los soldados y la guerra durante la transición democrática argentina, 1982-1987. En A. Perotin-Dumon (Comp.), *Historizar el pasado vivo en América Latina* (pp. 3-63). Edhasa.
- Lorenz, F. (2013). *Unas islas demasiado famosas. Malvinas, historia y política*. Capital Intelectual.
- Pampa Arán, O. (1999). *El fantástico literario: aportes teóricos*. Narvaja.
- Penchaszadeh, V. B. (2012). Uso de la identificación genética en la reparación de la violación del derecho a la identidad durante la dictadura militar argentina. En V. B. Penchaszadeh (Comp.), *Genética y derechos humanos: Encuentros y desencuentros* (pp. 17-28). Paidós.
- Pereira Tercero, R. (2010). Evolución y diagnóstico del duelo normal y patológico. *Formación Médica Continuada en Atención Primaria*, 17(10), 656-663. [https://doi.org/10.1016/S1134-2072\(10\)70267-X](https://doi.org/10.1016/S1134-2072(10)70267-X)
- Pérez, M. E. (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Paidós.
- Real Academia Española. (s.f.). Fantástico. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 10 de enero de 2025 de <https://dle.rae.es/fant%C3%A1stico?m=form>

- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica* (Trad. E. E. Gandolfo). Paidós. (Trabajo original publicado en 1970).
- Vax, L. (1960). *L'art et la littérature fantastiques*. Presses Universitaires de France.
- Vedia Domingo, V. (2016). Duelo patológico. Factores de riesgo y protección. *Revista Digital de Medicina Psicosomática y Psicoterapia*, 6(2), 12-34.

NOTAS

1. El Grupo Estable El Popular ha producido y puesto en escena obras clásicas y contemporáneas de autores/as argentinos/as, que fueron seleccionadas en el marco del Concurso Federal de Dramaturgia "Estampas de la Argentina Actual", impulsado por el Teatro El Popular en sus dos ediciones (2012 y 2017). De la primera edición, resultaron ganadoras las siguientes obras: 1. *Panza Verde*, de Julio Molina (2013-2014); 2. *Un mundo flotante*, de Mariano Saba (2013-2014); y 3. *La Maquila*, de Valeria Medina (2014). De la segunda edición, las obras ganadoras fueron: 1. *Chancletas. Si naciste chancleta, bancátela*, de Fabián Fernández Barreyro (2018); 2. *Ecuestre* (Hípica de la Fortuna), de Isabel Sala (2018-2019) y *El Visitante*, de Marcelo Galliano (2022-actualmente).

Además, el grupo ha realizado producciones propias, como *El Corso de los Mandatos* (teatro en vivo por Zoom), con textos y dirección colectiva, y el Ciclo Veredas Populares, llevado a cabo durante la pandemia de 2020-2021. Este último incluyó espectáculos de música, circo y teatro al aire libre, consolidando un fuerte vínculo territorial con el barrio porteño de Balvanera. Otras producciones destacadas del grupo son *Strudel* y *Lucy o l'enseignant de Parinó*, de Anabella Valencia, obras sobre el exilio y la búsqueda de los/as hijos/as de desaparecidos/as apropiados/as durante la última dictadura cívico-militar argentina, que han formado parte de los ciclos de Teatro x la Identidad desde 2007 y 2019, respectivamente. Asimismo, ha llevado a escena una adaptación de *Los Invisibles*, de Gregorio de Laferrere (2023-presente), realizando funciones itinerantes en el auditorio del Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNHi), perteneciente a la Asociación Madres de Plaza de Mayo, en el Teatro Municipal Gregorio de Laferrere de Morón y en el Teatro Auditorium de Mar del Plata. Desde el 2020, el grupo forma parte del GETI (Grupos Estables de Teatro Independiente de CABA).

2. Es poeta, cuentista, novelista, ensayista, dramaturgo, guionista, músico y periodista. Como escritor ha ganado más de 60 premios nacionales e internacionales. Es autor de las obras *Noches oscuras*, *Cuarteto de Borodín* e *Idiota útil*.

3. La ficha técnico-artística de la obra se completa de la siguiente manera:

Escenografía y Vestuario: Grupo Estable El Popular

Musicalización: Anabella Valencia- Valentina Vallejos

Audiovisuales en escena: Mariela Leguizamón

Videos varios: Mariela Leguizamón - Alejandro Petel - Claudio Di Risio y Charlie Lombardi - Marilú Diz

Diseño de iluminación: Amed Iriarte - Anabella Valencia

Técnica en videos y musicalización: Marilú Diz



Fotografías: Mariela Leguizamón - Lorena Lemos

Asesoramiento estético: Valentina Vallejos

Asistencia de dirección: Fernando Chaves

Prensa: ComunicArte Estudio Integral

Producción: Grupo Estable El Popular (Alternativa teatral, s.f.).

4. El Instituto Nacional del Teatro (INT) organizó en 2022 dos concursos nacionales, “Malvinas y Memoria” y “Malvinas y Soberanía”, destinados a elencos de todo el país, con espectáculos ya estrenados o para incentivar el estreno de los mismos, respectivamente. El objetivo fue promover acciones escénicas que fortalecieran nuestra memoria y soberanía en torno a las Islas Malvinas e islas del Atlántico Sur. Entre ambos concursos se seleccionaron 62 obras de todo el país. Para más información, ver: <https://inteatro.ar/novedades/resultados-concursos-malvinas/>

5. Si bien la gran mayoría de los jóvenes que combatieron en Malvinas realizaba el Servicio Militar Obligatorio, también hubo soldados y enfermeras voluntarios; conscriptos convencidos de la importancia de ir a combatir; conscriptos yendo porque iban sus amigos; presiones sociales y familiares, concretas y simbólicas; actividades sociales multitudinarias como festivales o emisiones televisivas; fuertes discrepancias entre los “colimbas” y los militares de carrera; y, finalmente, un indudable contraste con la formación profesional, sistemática y consistente, del ejército británico.

6. Todas las citas textuales provenientes de *El Visitante* (Galliano, 2017), presentes en este trabajo, han sido extraídas de la versión (inédita) ganadora del Concurso Federal de Dramaturgia “Estampas de la Argentina Actual II”, organizado por Teatro El Popular en el año 2017.

7. En la obra de Freud, *lo siniestro y lo ominoso* son prácticamente equivalentes y pueden considerarse sinónimos. En su ensayo original, publicado en 1919, Freud utiliza el término *das Unheimliche* traducido al español como “Lo ominoso” (1989). En inglés, se traduce generalmente como *the uncanny*. En cualquier caso, ambas nociones hacen referencia a la sensación de angustia y miedo que surge cuando lo familiar se vuelve extraño y perturbador.

8. “La probabilidad o índice de ‘abuelidad’ es la probabilidad de que un set particular de abuelos sean efectivamente los abuelos biológicos de un niño en particular. Dado que los genes se heredan de padres a hijos, es obvio que todos los genes presentes en un individuo provienen de sus cuatro abuelos” (Penchaszadeh, 2012, p. 269).

9. Azucena Villafior, una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo, compartió públicamente que tuvo sueños y experiencias en los que se le aparecía su hijo, desaparecido durante la última dictadura militar.