

**POSTALES ARGENTINAS (1988) DE RICARDO BARTÍS: DRAMATURGIA DE DIRECCIÓN, DISTOPÍA Y MUERTE DEL PAÍS\***

María Fukelman y Jorge Dubatti  
*Théatron – Grupo de Teoría Teatral*  
Universidad de Buenos Aires

**RESUMEN:** El artículo propone un análisis de la poética del director Ricardo Bartís y su *teatro de estados* como una de las contribuciones más importantes y originales de la escena argentina en la Postdictadura. Se estudia el texto dramático de *Postales argentinas* (1988) como muestra de una ampliación del concepto de dramaturgia (dramaturgia de director) en la Postdictadura, como distopía y metáfora de la *muerte de la Argentina* (constante temática en el teatro de Bartís. Para el análisis se toman en cuenta aspectos textuales de la obra, así como el pensamiento del director incluido en su libro *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* (2003).

**PALABRAS CLAVE:** Ricardo Bartís, teatro de estados, Postdictadura, Postales Argentinas, dramaturgia de director, distopía, muerte de la Argentina

**ABSTRACT:** This paper presents an analysis of the poetics of director Ricardo Bartís and *state theater* as one of the most important and original contributions to the scene in the Post-dictatorship Argentina. We study the dramatic text *Postales Argentinas* (Argentine Postcards) (1988) as a sign of the extension of the concept of drama (drama director) in the Post-dictatorship, dystopia and metaphor as the *death of Argentina* (constant theme in the theater of Bartís. For the analysis takes into account textual aspects both of the work of the director and the director thought including in his book *Cancha con niebla. Teatro Perdido: fragmentos —Field with fog. Lost Theater: fragments—* (1993).

**KEY WORDS:** Ricardo Bartis, state theater, Post-dictatorship, Postales argentinas, drama director, dystopia, the death of Argentina

\* Théatron – Grupo de Teoría Teatral y Universidad de Buenos Aires. Una versión anterior de este trabajo, de menor extensión, se publicó en el volumen DUBATTI, J. (coord.) (2010): *Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*, Buenos Aires, Coedición Fondo Nacional de las Artes-Centro Cultural de la Cooperación.

El texto dramático de *Postales argentinas*<sup>1</sup> es resultado de la notación post-escénica del texto verbal y de las principales acciones físicas presentes en el espectáculo dirigido por Ricardo Bartís (Buenos Aires, 1949), estrenado en España (antes que en la Argentina)<sup>2</sup> en 1988, en el marco del Festival Iberoamericano de Cádiz. Se trata de una de las expresiones más representativas del «teatro argentino en la Postdictadura», categoría de periodización histórico-cultural que remite a una unidad, por su cohesión profunda, en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura.<sup>3</sup>

A fines de 1989, luego de haber visto a lo largo del año unas diez funciones de *Postales argentinas*, cada vez deslumbrado por la potencia de teatralidad del espectáculo, Jorge Dubatti se comunicó con Bartís para solicitarle el texto de la obra con el objeto de publicarlo. «No está escrito», contestó Bartís, «y no creo que haga falta escribirlo, porque esto no es literatura».<sup>4</sup> Finalmente, Bartís aceptó «bajar» el texto al papel pero a través de un procedimiento singular: le propuso a Dubatti dictárselo. En 1990, durante siete reuniones, Bartís «dictó» el texto a partir del recuerdo del espectáculo (que aún estaba en cartel); incorporó, antes de cada escena, el breve texto correspondiente publicado en el programa de mano de la pieza; por último, corrigió una versión definitiva para entregar a la editorial. El texto de *Postales argentinas* fue incluido en el volumen *Otro teatro*, cuya primera edición se agotó rápidamente y pronto contó con una segunda.<sup>5</sup>

*Postales argentinas* es un notable ejemplo de dramaturgia de dirección, «resultado —según palabras de Bartís— de muchísimo tiempo de búsqueda, conversaciones, improvisaciones...»<sup>6</sup> con un equipo en el que intervinieron los actores Pompeyo Audivert y María José Gabin, el músico-actor Carlos Viggiano, Alfredo Ramos, Andrés Barragán y Elena Berro. *Postales argentinas* fue la cuarta experiencia de Bartís como director<sup>7</sup>, quien todavía prefería reconocerse más como actor.<sup>8</sup> Tempranamente (Bartís tenía aún menos de cuarenta años), en los procesos de escritura escénica de *Postales argentinas* ya estaba presente en forma integral su singular modalidad de trabajo y de concepción del acontecimiento escénico, a la que llamará *teatro de estados*. Reconoce como antecedentes sus experiencias como actor (centralmente los trabajos bajo la dirección de David Amitín: *Fando y Lis*, 1980; *Leonce y Lena*, 1981; *Memorias de subsuelo*, 1984) y en especial la percepción en los viajes internacionales con Eduardo Pavlovsky [con la obra *Pablo*, dirigida por Laura Yusem] del interés de cierto tipo de lenguaje de actuación, que era reconocido por su potencia y su singularidad.<sup>9</sup>

En oposición a un *teatro de la representación*, Bartís entiende por *teatro de estados* un teatro de cuerpos afectados por el acontecimiento teatral y que constituyen en sí mismos el centro de la materia poética y la fuente de imaginario. Un teatro en el que valen más las presencias reales de los

1. BARTÍS, Ricardo (2003/2009): «Postales argentinas», en su *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel, respectivamente p. 54 y p. 61. Todas las citas del texto se hacen por esta edición.

2. En Buenos Aires, antes del Festival Iberoamericano de Cádiz, sólo se habían realizado unos pocos ensayos generales en el Sportivo Teatral (en su vieja sede de la calle Ramírez de Velasco y Juan B. Justo), con la asistencia de amigos invitados. Luego de la exitosa recepción en España, *Postales argentinas* presentó algunas funciones en el Sportivo (1988), y al año siguiente realizó temporada primero en el Teatro Municipal General San Martín y luego en el Teatro Payró. En esta sala continuó hasta 1990 inclusive.

3. Sobre el concepto de Postdictadura, véase el artículo de DUBATTI, J.: «El teatro argentino en la Postdictadura: Época de Oro, multiplicidad y destotalización», incluido en el presente número 11 (noviembre 2010) de *Stichomythia*.

4. Para mayores detalles sobre el episodio y para el concepto de dramaturgia de dirección, véase DUBATTI, Jorge (2008a): «Textos dramáticos y acontecimiento teatral», en *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, Cap. IV, pp. 135-171.

5. BARTÍS, Ricardo (1991): «Postales argentinas», en *Otro teatro. Después de Teatro Abierto*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, pp. 5-23 (Segunda edición: 1992).

6. BARTÍS, *Cancha con niebla*, p. 62.

7. Antes dirigió *Punto muerto* de C. Bravi (Teatro Abierto 1985), *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky (1985) y *La última cinta magnética* de Samuel Beckett (1986). De las tres experiencias, Bartís destaca especialmente *Telarañas*.

8. «Soy actor antes que director», afirma Bartís en 1989 (véase *Cancha con niebla*, p. 21).

9. BARTÍS, *Cancha con niebla*, ed. cit., p. 64.

actores que las ausencias de la ficción, en el que el actor es *el portavoz del lenguaje*.<sup>10</sup> Siempre en los espectáculos de Bartís la elección de los actores es fundamental, así como el descubrimiento de sus posibilidades expresivas y de sus saberes, de su plástica y de su música corporal. Según Bartís, el secreto del *teatro de estados* es

la aceptación del campo poético de los actores. María José Gabin y Pompeyo Audivert son personalidades poéticas, su fuerza asociativa, su erotismo en el trazo, la velocidad en la respuesta, una emotividad profunda y vigorosa. Un espacio reducido, multiplicado por la forma, dos o tres objetos usados como soporte narrativo y el tema del ritmo teatral, que es pura intuición, volátil, indescifrable.<sup>11</sup>

El *teatro de estados* es espacio de la voluntad de existencia del actor y de su capacidad de incisión en el tejido de lo real. Bartís no *proletariza* a sus actores sometiéndolos a una forma impuesta por la jerarquía del director o de un texto previo que debe ser *re-presentado*. La materia poética son los mismos actores, su capacidad de opinión y construcción de mundo. Si para Bartís «el texto es el vampiro del actor»<sup>12</sup>, éste debe rasgar, violentar, reescribir los textos literarios con su cuerpo para fundar una poética propia desde el acontecimiento musical, rítmico, de intensidades y estados que constituye la actuación. La poética espectacular de *Postales argentinas* se vincula con «la necesidad de recuperar la capacidad de juego en el escenario, sin ‘componer’ personajes desde una formulación psicológica».<sup>13</sup> Se intenta, así, conformar un nuevo lenguaje a partir del trabajo actoral. La materialidad escénica tendría discurso, palabra y temas, pero el entrelazamiento y la lógica de las escenas «deviene de lo escénico y no del sentido»<sup>14</sup>.

Otro secreto del trabajo de Bartís son los largos procesos, contra las demandas del mercado y la especulación de plusvalía. Desde su primera puesta en 1985, hace veinticinco años, Bartís ha estrenado apenas una quincena de espectáculos, todos ellos fundamentales en la historia del teatro argentino: a los ya mencionados *Punto muerto* (1985), *Telarañas* (1985), *La última cinta magnética* (1986) y *Postales argentinas* (1988), se suman luego *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991), *Muñeca* (1994), *El corte* (1996), *El pecado que no se puede nombrar* (1998), *Teatro proletario de cámara* (2000), *La última cinta magnética* (2000), *Textos por asalto* (2002), *Donde más duele* (2002), *De mal en peor* (2005), *La pesca* (2008), *El box* (2010). El promedio es llamativo: un espectáculo cada dos años o año y medio, aproximadamente. No es que Bartís dirija de vez en cuando, todo lo contrario: dirige sin pausa, todo el tiempo está investigando escénicamente en el Sportivo Teatral, sólo que se toma largos períodos para gestar sus espectáculos. Esto lo diferencia de otros directores *puestistas*, que estrenan tres, cuatro o más obras por año. El tiempo de elaboración es protagonista del espesor poético de sus creaciones. Bartís invita al espectador a compartir un producto de tiempo artesanal, que sería muy diferente si no fuera el resultado necesario de ese tiempo.

Además Bartís necesita largos trayectos de investigación y experimentación porque trabaja *auto-poéticamente*: no asume una actitud conductista, que traza coordenadas *a priori* de la experiencia escénica, sino que deja que la poesía teatral se vaya configurando a sí misma. Su visión está en la antípoda del *teatro conceptual*, que propone parámetros intelectuales, extrateatrales, de *trabajo de mesa*, para organizar la materia teatral antes del acontecimiento de la escena. En dirección contraria, Bartís deja que el teatro imponga sus propias reglas, él y su equipo estarán atentos a lo que se vaya manifestando, a la poética que lentamente vaya configurándose. Parte de la búsqueda a ciegas, sólo

10. *Ibidem*, p. 62.

11. *Ibidem*, p. 65.

12. *Ibidem*, pp. 12-14l

13. *Ibidem*, p. 39.

14. *Ibidem*, p. 68.

orientada por la intuición y el deseo: nunca sabe bien hacia dónde va, incluso emprende proyectos que no está seguro de concluir, que está dispuesto a abandonar si no se encaminan poéticamente.<sup>15</sup> La investigación es condición de posibilidad de los pasos de constitución de la poética. Bartís recuerda sobre los procesos de ensayo de *Postales argentinas*:

Trabajamos mucho varios meses, de manera simple: yo proponía algunas líneas de improvisación y luego rescataba situaciones y textos a los que iba agregando otros formando un guión pensado como una sucesión de pequeñas escenas. Fue muy arduo el trabajo de Elena Berro, nuestra asistente, que desgrababa ensayo a ensayo tanto las improvisaciones como los comentarios y planteos que yo hacía.<sup>16</sup>

A causa de su concepción autopoética<sup>17</sup>, el lugar del director es para Bartís el de un intermediario, un catalizador de la poesía teatral. Recurriendo a una imagen de Alberto Girri sobre el origen de la escritura poética, la creación posee para Bartís la dimensión de una «tenaz invocación: tocar tambores para que llueva».<sup>18</sup> Pero es también el espacio donde se constituye una escritura propia, una dramaturgia de dirección, donde el director toma decisiones sobre la configuración de los materiales que provienen del trabajo colectivo y de la *autopóiesis*. Bartís no imprime anticipadamente su voluntad a la obra, no la conduce hacia donde quiere o ya sabe: la deja gestarse en su propio tiempo, la va descubriendo y va acompañando su diseño. Escucha los materiales que van apareciendo: ensaya, improvisa, graba, transcribe, anota, va estudiando la forma que se va desplegando ante sus ojos, desconocida antes de su manifestación y que adquiere el estatuto de una aparición. No hay nada antes del espacio y de los cuerpos afectados por la acción, aunque sí puede hablarse de una *memoria del teatro* que anida en los cuerpos.<sup>19</sup> El teatro es acontecimiento, y cuando no acontece, sencillamente no es. Ensayar es ver aparecer una forma que no existe previamente ni podría existir en planes o esquemas intelectuales, ni en textos de autores. Bartís comprende paso a paso lo que autopoéticamente la obra va exigiendo, por eso a la hora de definir su poética habla de alteridad, de extrañamiento, de un misterio con el que dialoga para componer. Del pasaje de la realidad a una zona otra, como la cancha de fútbol cuando es invadida por la niebla.<sup>20</sup> Bartís parte de la idea de que el director no sabe más que su equipo:

Para la modalidad tradicional hoy, el lugar del director es el de aquel que sabe, y que va a ir guiando en la oscuridad a los actores hacia un territorio más feliz y más claro. Por supuesto, ese concepto no tiene nada que ver conmigo.<sup>21</sup>

Al no trabajar con Textos [sic], al no aceptar su dominio, el ensayo se te va abriendo y abriendo y abriendo y abriendo y hay momentos en que estás muy perdido. Arena entre las manos. Y como son relaciones humanas basadas en compromisos humanos, en lealtades humanas, en odios, en amores humanos, esos procesos son enormemente desgastantes. Uno debe *crear* en el ensayo. Producir un *nosotros*, aislado del mundo, muy singular, como si fuera un grupo de expedicionarios perdido en el desierto en búsqueda de una especie de talismán que sería la obra o el espectáculo que durante mucho tiempo no existe y se ve como una quimera, como algo utópico, que uno necesita encontrar para darle legalidad a ese deseo y a esa voluntad de juntarse y ensayar.<sup>22</sup>

15. Un caso relevante: durante 2006 Bartís investigó sobre la estructura clásica de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, se dejó *aprisionar* por la arquitectura teatral del texto noruego, y tras un año de trabajo y búsqueda, decidió no estrenar. Sólo mostró ensayos a grupos de invitados.

16. *Cancha con niebla*, pp. 64-65. Uno de los capítulos de dicho libro recoge una selección de los textos resultantes de los ensayos organizados por Elena Berro (ídem, pp. 67-86).

17. Para ampliar la noción de *autopóiesis*: DUBATTI, J. (2007): *Filosofía del Teatro I*, Buenos Aires, Atuel.

18. GIRRI, Alberto (1990): *1989/1990*, Buenos Aires, Fraterna, p. 101.

19. Véase DUBATTI, J. (2010c): *Filosofía del Teatro III. La memoria de los muertos*, en prensa.

20. *Cancha con niebla*, pp. 8-9.

21. Ídem, p. 68.

22. Ídem, p. 10.

Otro procedimiento creador de Bartís radica en que estos largos procesos persiguen la emergencia de núcleos de sentido relacionados a la sociabilidad argentina: mitos, relatos, situaciones, imágenes que expresan una cultura nacional presente, pero también arraigan en una cultura argentina transhistórica, en moldes arquetípicos. Bartís persigue una cultura-puente entre el pasado, el presente y el futuro histórico argentino. Para Bartís hay una cultura nacional, un imaginario nacional, un destino y un sentido nacionales, que deben encarnarse mediúmicamente en el espesor de sentido de sus obras. Juan Domingo Perón, José de San Martín, el imaginario del tango, el universo de Roberto Arlt y Armando Discépolo, los relatos del fracaso, de la pérdida y de la muerte en la historia, el *pattern* del padre muerto y de la orfandad, el motivo de la traición y del deseo de una política regresan una y otra vez a sus espectáculos con variaciones. Pero Bartís inscribe esa zona de sentido oblicua e intermitentemente, nunca explicitada ni directivamente, trabaja con «golpes a la conciencia del espectador», buscando «un filo raro entre el grotesco y el absurdo más atorrante».<sup>23</sup>

Porque lo que da unidad a sus espectáculos no es la semántica, el relato o el tema, sino la máquina de teatralidad, la actuación, la pura autonomía escénica del cuerpo poético teatral. Bartís piensa sus espectáculos como conciertos corporales que, además, intermitentemente, producen sentido. Así lo expresa cuando se refiere a *Postales argentinas*: «Lo verdaderamente singular de *Postales*, si lo había, era la decidida búsqueda en lo actoral de un lenguaje renovador, vital, poco solemne. Actuación».<sup>24</sup> En los ensayos «ya estaba claro que había que atacar la idea de obra, que lo performático, lo volátil, la pura ocasión era un valor por encima de la idea del texto».<sup>25</sup> Pero también agrega que *Postales argentinas* retoma ciertos núcleos de imaginario, «núcleos básicos de comportamiento argentino: la madre, el primer amor, los mandatos paternos, la ciudad y la muerte».<sup>26</sup>

Los procesos de Bartís son fascinantemente azarosos, porque no hay fórmula de trabajo estatuida ni método organizado o transmisible en etapas sistematizables. No se sabe nunca dónde empieza una puesta, ni a dónde llegará, ni qué caminos seguirá. El suyo es más bien un *método-anti-método* que no reivindica ninguna homogeneidad u ortodoxia de los grandes sistemas extranjeros conocidos. Retomando un concepto de otro gran director argentino, Alberto Ure (a quien Bartís admira declaradamente), el director de *Postales argentinas* asume el antimétodo del *cirujeo*, se reconoce un director-*homeless* que revuelve en los tachos de basura los residuos de los métodos centrales que llegan a las remotas orillas del Río de la Plata. El suyo es un método *criollo* de teatrasta-creador: rejunte, mezcla, superposición, heterodoxia y fusión sin voluntad de clasicidad o pureza, suma de desechos, carencia, debilidad, precariedad y malentendidos. Su teatro no se hace ni con el trabajo de introspección, ni con acciones físicas, ni con vacío *downesco*, ni con antropología teatral, ni con biomecánica meyerholdiana, y a la vez hay huellas de todo eso mezclado con los saberes de los actores criollos, de la escena dialectal rioplatense. Sus modelos están en los márgenes locales. *Postales argentinas* es subtitulada *sainete de ciencia-ficción* y está dedicada: «A Pepe Arias, Luis Sandrini, Niní Marshall y, especialmente, Alberto Olmedo».<sup>27</sup> El nombre del protagonista, Héctor Girardi, evoca el de Héctor Gagliardi, poeta, recitador popular y letrista de tango. En la dedicatoria «aun con distancias, de talento, reconocíamos nuestra deuda expresiva con ellos».<sup>28</sup> Pero ni el viejo sainete ni los modelos de actuación originarios permanecen intactos, son sometidos a las transformaciones *degeneradoras* de la historia, así como los pececitos de *La pesca* (2008) se convirtieron en las monstruosas *tarariras titán* a partir de las ingestas tóxicas del Arroyo Maldonado.

Pero además la teatralidad poética de Bartís surge de la radical oposición a la transteatralización<sup>29</sup>, es decir, a la teatralidad social de los políticos, de los religiosos mediáticos, de los conductores de noticieros y comunicadores sociales, de la sociedad teatralizada en su conjunto. Si la teatralidad

23. Ídem, p. 62.

24. Ídem, p. 65.

25. Ídem, p. 67.

26. Ídem, p. 64.

27. Ídem, p. 41.

28. Ídem, p. 65.

29. Sobre este concepto, DUBATTI, Jorge: *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, ed. cit., cap. I.

ha sido usurpada, la actuación teatral debe redefinirse. La suya es entonces una teatralidad antiteleviviva, que orada, hiende, hiere, perfora el tejido social del simulacro. Si todo el orbe social está transteatralizado, Bartís sabe que su teatro debe brindar como experiencia y como lenguaje lo que el teatro social-televisivo no ofrece. Si todo está capturado por la estupidez y el mercado de la transteatralidad mediática, su teatralidad poética resiste, es el espacio de contigüidad de la militancia política. El teatro como espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa. Bartís no sólo construye acontecimientos de lenguaje, sino espacios de habitabilidad, moradas para existir. El teatro como una forma de vivir de otra manera, de pensar el mundo de otra manera.

En 1988, en una entrevista para el diario *La Razón*, Bartís señaló:

*Postales argentinas* es una conferencia teatralizada que dan descendientes de emigrados argentinos en Europa dentro de trescientos años. La Argentina ha desaparecido de la faz de la Tierra.<sup>30</sup>

En esta pieza Bartís propone una *distopía*, una utopía negativa, en la que la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal, es decir, en una sociedad no deseada. El término es antónimo de *utopía* y se usa preferentemente para hacer referencia a una sociedad ficticia (frecuentemente emplazada en el futuro cercano) donde las tendencias sociales se llevan a extremos apocalípticos.<sup>31</sup> Imagina un futuro (de allí la relación con la *ciencia-ficción* en el subtítulo), no muy lejano al espectador, en el año 2043, en el que se produce la muerte de la Argentina, simbolizada en el suicidio de Héctor Girardi y en una ciudad desolada: «...atraveso un Buenos Aires que emite sus últimos estertores. En las esquinas, las fogatas de los sobrevivientes iluminan los esqueletos rancios de mis vecinos de antaño» (p. 43); «El edificio [del Correo] está vacío y hace un lustro que nadie retira cartas...» (p. 46); «¡Qué hermosa está Buenos Aires! ¡Negra! ¡Negra y brillante como un presagio de la muerte!» (p. 61).

Hacia el año 2300, en un país europeo, una actriz de la compañía de «trovadores del futuro» que ofrece el ciclo de conferencias teatralizadas «Postales Argentinas», explica a los espectadores que

... en el año 2043 fueron encontrados en el lecho seco del Río de la Plata los manuscritos que nos permiten reconstruir hoy la vida de Héctor Girardi y su pasión por escribir. Pasión trunca, por cierto. Al igual que el país al que perteneció Girardi, estos textos son sólo una colección de fragmentos y residuos defectuosos, pese a lo cual poseen una importancia inmensa en la medida en que permiten recuperar para nuestros estudios las costumbres de este país borrado ya de la faz de la tierra. (p. 42-43)

Los personajes del marco asumen un gesto *arqueológico*, de *recuperación* de algo muy valioso y perdido, digno de ser evocado. Bartís también los explicita: la elección de la conferencia como marco remite a «una idea de pasado, de algo que tuvo valor y se rescata».<sup>32</sup>

En 1988, a cinco años de la restitución de las estructuras democráticas tras la dictadura más sangrienta y monstruosa, Bartís imagina la muerte de la Argentina. Metaforiza la desintegración y desaparición del país, como puesta en evidencia de las consecuencias del horror de la dictadura. Después de la dictadura, la Argentina ya no podrá ser la misma, ya no se recuperará de la represión, el terror, los secuestros, las desapariciones, los campos de concentración, la tortura y el asesinato, la violación de los Derechos Humanos y la complicidad civil que acontecieron entre 1976 y 1983, e

30. Sin firma, «El Grupo Sportivo Teatral realizará una gira por España», *La Razón*, (domingo, 11 de diciembre de 1988) (incluido en Bartís, *Cancha con niebla*, pp. 38-39).

31. TROUSSON, Raymond (1995): *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Barcelona, Península.

32. *Cancha con niebla*, p. 64.

incluso desde las primeras actividades de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en 1973. En el título de la obra ya está inscripto el *post*: *Postales argentinas* es *Post-Argentina*. Contra el optimismo de la *Primavera democrática* y el lema alfonsinista de «Cien años de democracia», Bartís imagina una Buenos Aires *devastada* (p. 43). «Buenos Aires a fines de los ochenta ya se hundía definitivamente», afirma.<sup>33</sup> El contexto político y social de creación de la obra era muy complejo: hiperinflación, devaluación del austral, políticas de ajuste, y rebeliones militares que amenazaban el orden constitucional y, tras el juicio a las juntas militares, la proclamación de las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987). La continuidad de la dictadura como trauma en la Postdictadura, sus proyecciones en el presente y el pasado inmediato, obligan a reformular el imaginario de la Argentina: metáfora reveladora, Héctor Girardi asume su *destino trágico* (Escena VII, p. 59). ¿Cómo representar, cómo producir metáforas en el teatro argentino cuando el horror de «la realidad es infinitamente superior a su capacidad de simbolización»<sup>34</sup>? Interesa detenerse en una afirmación de Bartís sobre la vida en la dictadura, el sentimiento de orfandad y la consecuente caída de los discursos de autoridad:

Paradójicamente la dictadura favoreció —y lo digo horrorosamente— un modo de producción teatral, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional —lo digo con todo respeto— como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte.<sup>35</sup>

El Estado mismo —asegura Bartís— dejó de ser un referente en materia de producción, al evidenciar su capacidad burocrática para sostener una macropolítica perversa y aniquiladora:

Yo nunca —aún militando en organizaciones de base— comprendí la potencia de la maquinaria del Estado; nunca, nunca se supuso que iba a ser ésa la respuesta y la masacre. Aun en los meses posteriores, con sinceridad, a mí me costaba con algunos compañeros creerlo. Cuando me decían que en la ciudad había diecisiete campos de concentración, donde se torturaba y se mantenía durante meses a detenidos, me costaba representarlo. [...] En principio esto coloca el Estado como enemigo, definitivo y para siempre. No hay grandes expectativas de vincularse con el Estado sino para sablearlo, para atacarlo, más que para recostarse en él.<sup>36</sup>

La metáfora de la *muerte de la Argentina* se convertirá, con variaciones, en una constante simbólica del teatro de Bartís posterior, reaparecerá especialmente en *Donde más duele*, *De mal en peor*, *La pesca* y *El Box* (véase al respecto Dubatti: 2010b).

Héctor Girardi es «un oscuro empleado de Correos» (p. 42) cuya pasión es la escritura. Posee el deseo de escribir, y pesa sobre él el mandato paterno de hacerlo («Todo parece recordarme una ley de la sangre: debes escribir», p. 43). Sin embargo, no puede escribir. Después del horror, la escritura es imposible. Busca inspiración y recurre a varios métodos (a través de la relación con su Madre y con su amada Pamela Watson), pero es en vano. Su función, frente al derrumbe final y el «apocalipsis» (p. 45), sería convertirse en «el único testigo sobreviviente» (p. 45), en el que se atesoraría la historia y la experiencia del país: «Si no escribes, tu padre se disolverá en las tinieblas del olvido» (p. 46). Pero Girardi está vacío, «árido como estos barrios que se mueren» (p. 50), en su escritura aparecen sólo

33. *Ibidem*.

34. *Ídem*, p. 62.

35. DUBATTI, Jorge: «El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar», *Picadero*, Revista del Instituto Nacional de Teatro, n° 16, (enero-abril 2006), p. 19.

36. *Ídem*, pp. 19-20.

citas desarticuladas y fragmentarias de textos de otros, cuyo único sentido radica en la constatación de lo ya irrecuperable. La escritura es otro síntoma de la muerte que todo lo devora. En «la ciudad agonizante» (p. 51), Girardi ya no puede ni siquiera balbucear su propia escritura, sólo le queda repetir mecánicamente fragmentos, jirones, ruinas de textos del pasado, «un conjunto de pedazos, desechos, basura, residuos de la memoria».<sup>37</sup> Sus textos entablan una relación de contigüidad con el espectáculo de la ciudad: «Todos son despojos, desechos de la jactancia humana, hundidos en las fosforescente negrura de la noche» (p. 54). Y ese vacío expresa metafóricamente el extremo trágico de la imposibilidad de una nueva experiencia histórica.

HÉCTOR: ... Comencé a leer. A los seis meses de lectura descubrí que las evocaciones de mi infancia habían sido robadas de *La gallinita degollada y otros cuentos* de Horacio Quiroga y los relatos sobre la memoria de mi abuelo de *Funes, el memorioso* de Jorge Luis Borges... (p. 48).

HÉCTOR: (...) ¡Shakespeare, vieja impostora! ¡Eso es *Macbeth* de Shakespeare! ¿Pensó que no me iba a dar cuenta? ¿Creyó que tantos años de lectura habían caído en agua de borrajas? (p. 52).

HÉCTOR: Llevo en mis oídos la maravillosa música: serás lo que debas ser o si no no serás nada. (*Intenta unas parrafadas*).

PAMELA: (*Asustada*) ¿Qué pasa, Héctor?

HÉCTOR: (*Desesperado*) No... No puedo, Pamela... Algo se ha roto... definitivamente. No puedo escribir más (p. 60).

Según Alberto Ure, es «la obra imposible porque todas las palabras ya pertenecen a frases, y las frases a otros textos, y los textos se han mezclado para burlarse del que los invoca».<sup>38</sup> Esos textos invocados pueden ser muy significativos en sí, como en el caso del último intento de Héctor, donde se manifiesta el cruce de una frase de Juan Domingo Perón (en su última aparición desde el balcón de la Casa Rosada el 2 de junio de 1974: «Llevo en mis oídos la música más maravillosa que es la voz del pueblo») y una máxima sanmartiniana («Serás lo que debas ser, o si no no serás nada»). Pero Héctor ya no puede construir sentido a través de ellas. Bartís recuerda que

... los núcleos temáticos eran: finales de los ochenta, una sensación muy clara de *tener* que decir algo y al mismo tiempo sentirnos muy vacíos. Ese lenguaje de sumatoria de pedazos de textos de la memoria, era también una forma de referirnos al lenguaje.<sup>39</sup>

La relación de Girardi con las «citas» involuntarias y vaciadas de sentido y la escena VI, en la que escucha los reproches de Pamela, evocan Stefano de Armando Discépolo. Como Girardi, Stefano intenta componer y brota música de otros. Pero en comparación con la tragicidad terminal de *Postales argentinas*, la pieza de 1928 se nos presenta hasta esperanzada. Mientras el grotesco discepoliano admite la formulación de un pequeño margen de ilusión en Esteban, el hijo que trabaja y escribe («Quien traiga un canto lo cantará», afirma<sup>40</sup>) y que acaso pueda ayudar a su familia tras la muerte del padre, en *Postales argentinas* no hay hijo posible, todo personaje acaba muriendo y Girardi, «alejado de todo acontecimiento popular», se dedica «a observar por la ventana la lenta pero inexorable disolución de la materia de las cosas» (p. 59).

37. Ídem, p. 37.

38. URE, Alberto: «Postales satíricas», en Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, p. 63.

39. *Cancha con niebla*, p. 64.

40. DISCÉPOLO, Armando «Stefano», en su (1993): *Mateo, Stefano, Relojero*, Buenos Aires, CEAL, p. 83.

*Postales argentinas* habla de la muerte de la Argentina para pensar el país como consecuencia de la dictadura pero también para generar un nuevo gesto de autoafirmación de la Argentina como comunidad de sentido y destino. Hablar de la muerte se transforma, políticamente, en un mecanismo catártico de exorcismo o conjuro. La visión de la muerte permite calibrar la verdadera potencia de la nueva vida. Y de la futura. El teatro es el citado *talismán* que permite enfrentar la realidad en su dimensión trágica y valerse de la toma de conciencia para orientarse en el presente y el futuro. Quince años después de su estreno, en 2002, Bartís reconoce que *Postales argentinas* elaboraba simbólicamente la experiencia demoledora de la dictadura pero además iluminaba el futuro: «Texto y actuación [fueron] anticipatorios». <sup>41</sup> *Postales argentinas* advertía, anunciaba la degradación histórica de los años noventa bajo el menemismo.

Si bien en 1990 Bartís levanta de cartel *Postales argentinas* en pleno éxito, la imagen de la muerte del país continúa actualizándose, como intertexto, en un memorable momento de Mauricio Borensztein, Tato Bore. En 1992, Bore filma un video caracterizado como arqueólogo, situado en el año 2492, en el que ficcional, distópicamente pone en duda la existencia de la Argentina.

## Bibliografía

- BARTÍS, Ricardo (1991): «Postales argentinas», en *Otro teatro. Después de Teatro Abierto*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, pp. 5-23.
- (2003/2009), *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, edición e investigación de J. Dubatti, Buenos Aires, Atuel.
- DISCÉPOLO, Armando (1993), «Stefano», en su *Mateo, Stefano, Relojero*, Buenos Aires, CEAL.
- DUBATTI, Jorge, (enero-abril 2006), «El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar», en *Picadero*, Revista del Instituto Nacional de Teatro, n° 16, pp. 16-21.
- (2007): *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- (2008a): «Textos dramáticos y acontecimiento teatral», en *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, Cap. IV, pp. 135-171.
- (2008b): «Éloge de la lenteur. Notes sur Ricardo Bartís créateur», en *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, n° 98, pp. 84-85. Número especial sobre «Créer et transmettre», dedicado al Festival d'Avignon 2008.
- (coord.) (2010a): *Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*, Buenos Aires. Coedición Fondo Nacional de las Artes-Centro Cultural de la Cooperación.
- (2010b): «La metáfora de la muerte de la Argentina en el teatro de Ricardo Bartís: de *Postales argentinas* a *El box*», en su *Estudios de Teatro Argentino y Comparado*, en prensa.
- (2010c): *Filosofía del Teatro III. La memoria de los muertos*, en prensa.
- (enero-marzo 2010d): «Poéticas de dirección en el canon occidental. Ricardo Bartís y el 'teatro de estados'», en la revista *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, a. 8, n°. 40, Dossier «Teatro Argentino Contemporáneo», pp. 41-42.
- GIRRI, Alberto (1990): *1989/1990*, Buenos Aires, Fraterna.
- TROUSSON, Raymond (1995): *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Barcelona, Península.
- URE, Alberto (2009): «Postales satíricas» en Ricardo Bartís: *Cancha con niebla*, Buenos Aires, Atuel, pp. 63-64.

41. *Cancha con niebla*, p. 37.