

Fantasmagoría e historia en el teatro de Ricardo Monti y Ricardo Bartís

Phantasmagoria and History in the Theatre of Ricardo Monti and Ricardo Bartís

Sandra Ferreyra

Universidad Nacional de General Sarmiento
sferreyra@ungs.edu.ar

Resumen

A partir del concepto benjaminiano de fantasmagoría, el presente trabajo analiza los modos en los que la historia aparece presentada en la dramaturgia de Ricardo Monti y de Ricardo Bartís. Se trata de dos artistas que, teniendo modos de producción muy diferentes, comparten el interés por mostrar la historia como una imagen fantasmagórica que conjuga el pasado y el presente en la escena. El primero recupera particularmente los restos arquetípicos de la mitología latinoamericana; el segundo construye una temporalidad hecha de residuos de la cultura argentina. Cada uno, desde su contexto, se enfrenta a la concepción dominante en el sistema teatral argentino de la historia como progreso.

Palabras clave:

Fantasmagoría – historia – teatro argentino – Ricardo Monti – Ricardo Bartís.

Abstract

Based on the Benjaminian concept of phantasmagoria, this article analyzes how history is presented in Ricardo Monti and Ricardo Bartís's dramaturgy. These two artists, despite having different methods of production, share a similar interest in history as a phantasmagoric image that combines the past and the present on stage. While Monti recovers archetypal remains of Latin American mythology, Bartís builds a temporality made from the residues of Argentine culture. From his own context, each playwright confronts the dominant conception of history understood as progress through the Argentine theatrical system.

Keywords:

Phantasmagoria – History – Argentine Theatre – Ricardo Monti – Ricardo Bartís.

Fantasmagorías escénicas

El término fantasmagoría designa fundamentalmente una técnica asociada al desarrollo de la imagen en el siglo XIX. Esta consistía en la proyección, a partir del uso de un fantoscopio, de un desfile de fantasmas. Su creador fue el belga Étienne-Gaspard Robertson, quien se encargaba de realizar espectáculos que, para fines del siglo XVIII, eran muy populares. Margaret Cohen, enlazando esta técnica con las producciones culturales de fines de siglo XIX, destaca la manera en la que Walter Benjamin –observador agudo de las tecnologías de la imagen– utiliza este término en *El libro de los pasajes* y en los ensayos de 1935 y 1939 que constituyen las dos versiones resumidas de su proyecto inconcluso. Cohen identifica la tendencia benjaminiana que opone el sueño a la fantasmagoría como expresión de los productos de la cultura de la mercancía en el siglo XIX. Asocia esta tendencia a una teoría de la ideología que desplaza la atención de las fantasmagorías mistificadoras a las fantasmagorías críticas (iluminadoras). Las primeras se acercan a lo que el marxismo define como falsa conciencia; las segundas a una actividad crítica que se apropia de los mecanismos ilusionistas de la transposición ideológica “para fines ideológicamente perturbadores” (126), es decir, a una actividad crítica que también es traducible a los términos de una ilusión visual. Así, en el modo en que Benjamin entiende las fantasmagorías está implícito su concepto “ideológicamente perturbador” de la historia que dejará cifrado en las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, concepto que Rolf Tiedemann sintetiza en su introducción al *Libro de los pasajes*.

El siglo también trasciende siempre dialécticamente “el antiguo orden social” en las fantasmagorías de su cultura. Como “símbolos del deseo”, los pasajes e interiores, las salas de exposición, los panoramas son “restos de un mundo onírico”; **sueños blochianos hacia adelante como anticipación del futuro**: “Cada época no solo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final consigo”. Buscando así definir como promover este final de la cultura burguesa en decadencia, el pensamiento dialéctico se convirtió para Benjamin en “el órgano del despertar histórico”. (Tiedemann 305)

Esa percepción fantasmagórica de los sueños de una época, esa concepción de la historia como “restos de un mundo soñado”, resulta sumamente productiva para los estudios teatrales en la medida en que permiten conceptualizar como *fantasmagorías* una forma escénica en la que se evidencia la mirada productivo-destructiva sobre la historia que animó el centro de Europa en las primeras décadas del siglo XX.

En el teatro argentino, este modo de abordar la historia aparece en la década del setenta en la dramaturgia de Ricardo Monti. Desde el estreno de *Una noche con el señor Magnus & hijos* [1970] (1971)¹, su primera obra, Monti es caracterizado como un autor atípico, cuya emergencia evidentemente implica desplazamientos estéticos en el teatro argentino moderno. Para fines del presente estudio, importa señalar que en sus textos la temporalidad no responde a una lógica lineal en la que los acontecimientos se acomodan causalmente; más bien, se

1 Presentamos entre corchetes el año del estreno de la obra y entre paréntesis el año la primera edición impresa. Cuando se trata de dramaturgia, nos parece importante hacer la distinción entre fecha de estreno y fecha de publicación.

despliega una lógica de montaje en la que acontecimientos lejanos entre sí se relacionan, sin continuidad, en un “relámpago luminoso”² que muestra la escena como un campo de tensiones históricas en el que lo actual se encuentra con el pasado. Para comprender esta lógica es necesario detenerse en el modo en que, en las obras, determinados acontecimientos, personajes u objetos son arrancados del continuum de la historia y adquieren un significado, que no poseían originalmente, en un presente dramático que no se muestra como una línea histórica sino como una configuración fantasmagórica.

Para observar esto, tomaremos el caso de *Marathon* [1980] (1981): en una maratón de baile, ubicada en la década de 1930, un grupo de participantes compite por un premio que desconoce pero que anhela profundamente. Las parejas danzan bajo la mirada vigilante de los personajes del Animador y del Guardaespaldas; ganará la que resista hasta el final. En ese clima sofocante, algunos personajes entran y salen de estados de ensoñación que en el texto dramático son llamados *mitos*. Se trata de breves escenas en las que se combinan fundamentalmente fragmentos del discurso de la historia, de la literatura, de la cultura. El pasado americano, nombrado en el texto como *el teatro de los hechos*, se hace visible en esas cinco escenas-mitos, desde el descubrimiento del continente hasta las dictaduras del siglo XX, pasando por el significativo mito revolucionario. En esta obra, la historia de América se desarticula en los mitos americanos del progreso para exhibir su condición fantasmagórica: así, el mito de la conquista, el mito industrializador, el mito fascista, el mito revolucionario se muestran en tanto promesas inalcanzables, premios cuyo verdadero valor se desconoce y que, sin embargo, continúan siendo el motor de la acción. Como muy bien señala el animador al momento de presentar el *Mito I*, nuestros héroes “han bailado mucho, hasta quedar en sus huesos, hasta disolver sus cuerpos en la muerte y en la memoria de los otros” (Monti 103). Los cuerpos de los bailarines se disuelven en las fantasmagorías que pesan fuertemente en el imaginario mítico del progreso americano. Los Mitos de *Marathon* son *memoria involuntaria* que exhibe los sucesos históricos como restos mnémicos que la conciencia subjetiva no alcanza a procesar.

Por otro lado, casi veinte años después del estreno de *Marathon*, el actor y director Ricardo Bartís, a la cabeza del *Sportivo teatral*, presenta *Postales argentinas* [1988] (1990), un espectáculo de producción colectiva que tiene al ensayo como eje de proceso creativo³.

El ensayo es como una especie de estallido, de pura intensidad, de pura búsqueda, donde más que nunca la obra, el tema, las ideas quedan como una referencia violentada y acribillada por

-
- 2 En su estudio sobre Benjamin y el *Proyecto de los pasajes*, Susan Buck-Morss explica la particular concepción de la historia que subyace al proyecto benjaminiano, atendiendo especialmente a la recurrencia de la imagen del relámpago como idea de un presente iluminado desde el pasado. Esto implicaba abandonar el principio historiográfico de mostrar las cosas “como realmente fueron” en el camino continuo hacia el progreso, y apuntar, en cambio, a rescatar los objetos históricos de ese continuum para mostrarlos como precursores del presente más allá de lo distantes o extraños que sean. Las exposiciones, la prostituta, el coleccionista, los pasajes parisinos importan en tanto “están dialécticamente ‘construidos’ como ‘objetos históricos’, mónadas políticamente cargadas, ‘arrancadas’ del continuum histórico y ‘actualizadas en el presente’ (242-252).
 - 3 Ricardo Bartís es uno de los directores de teatro argentino más destacado de los últimos veinticinco años. Sus espectáculos constituyen siempre apuestas fuertes, que tienen al cuerpo actoral como eje, al ensayo como espacio creativo y al texto como una suerte de resto que queda de esa experiencia. Ha estrenado *Postales Argentinas* (1998), *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991), *Muñeca* (1994), *El corte* (1996), *El pecado que no se puede nombrar* (1998), *Donde más duele* (2003): los textos de estos espectáculos se encuentran publicados en el volumen *Cancha con niebla* (2003). Con posterioridad a esta publicación ha estrenado *De mal en peor* (2005), *La pesca* (2008), *El box* (2010), *La máquina idiota* (2013).

el mecanismo de despliegue que el ensayo propone. . . . Lo que se rescata [en la fijación escrita de esa experiencia] es la intensidad de algunos momentos. No se desarrolla la legalidad de las circunstancias ni de lo previo al ensayo, se introduce el momento en su plenitud, en su nivel más alto. En los ensayos de Postales ya quedaba 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 de texto. (Bartís 67)

Bartís recupera en *Postales argentinas* (ya desde el título) la idea de descomponer la historia argentina en imágenes que aprehendan sus objetos más significativos por afuera de la lógica causal que sostiene el relato del progreso. La obra transcurre en 2043, en un Buenos Aires post-apocalíptico, y relata la pasión de Héctor Girardi por la escritura poética. Lo que se muestra en escena es su búsqueda entre los restos de la civilización argentina (diarios, el discurso de la madre, el paisaje devastado) de imágenes que sirvan de inspiración a su poesía para cumplir así el anhelo poético del padre. En efecto, estas imágenes son fantasmagóricas en tanto muestran, en el cuerpo y en el discurso del hijo, los restos de la modernidad soñada por el padre. Si prestamos atención, la actividad poética de Girardi no es otra cosa que la transmutación de las imágenes del deseo del padre (fetiches poéticos), celosamente guardadas en el cuerpo de la madre, en las imágenes decadentes de su propio deseo (ruinas poéticas), que él irá acumulando en el cuerpo de su novia, Pamela Watson.

No solo en la forma particular que adquiere su teatro, sino también en la reflexión que Ricardo Bartís desarrolla en torno a su práctica, está presente la idea de que el resto de realidad que le queda a la escena es el que proviene de acontecimientos fantasmagóricos “rescatados” de continuum histórico.

Siempre he pensado que el teatro, la actuación y la dirección no se eligen, sino más bien se padecen. El teatro es una pasión por la que uno es tomado, uno no lo elige por vocación. Se actúa por obligación, por necesidad. Se impone. Pero la niebla también convoca fantasmas: los propios, los ajenos, los de los actores, los de los actores que uno ha visto, los de las obras de teatro que uno ha visto y que lo han conmovido, las situaciones teatrales que uno ha visto y en las que ha reconocido lo teatral. Y siempre la impresión de que la niebla impide ver para atrás. (9)

En este sentido, Bartís profundiza zonas de transición entre dimensiones de experiencia que escapan a la construcción temporal de la narración escénica tradicional, es decir, aquella que, sostenida en la causalidad histórica, llena de acontecimientos un tiempo homogéneo y vacío. Por eso podemos decir que ofrecer elementos de conexión entre temporalidades extremas es una condición fundamental de su teatro que retoma un aspecto clave del pensamiento de la modernidad: la crítica al mito del progreso.

Con el estreno de *Postales argentinas*, la escena de fines de los ochenta recupera una concepción que se instala con fuerza a partir de la emergencia de la dramaturgia de Ricardo Monti: el teatro no trata solo de develar las injusticias detrás de las convenciones que rigen el comportamiento social de los hombres sino también de formular en la escena las fantasmagorías con las que ese comportamiento se sostiene; tomar las producciones culturales caducas y mostrarlas como lo que son: restos de un mundo soñado. Si Monti logra representar entre los años setenta y ochenta “esa aspiración siempre del ser humano de ir tras un sueño que

puede ser una fantasmagoría⁴; en los noventa Bartís afronta con lucidez la tarea de mostrar en los residuos de un futuro argentino soñado en el pasado, el presente fantasmagórico de la década del noventa.

Ricardo Monti: fantasmagoría y resto

En *Marathon*, el personaje del Animador se presenta como potencia creadora de una escena en la que convergen el pasado histórico y el pasado cultural latinoamericano. Como adelantamos, mediante una operación de rememoración, la obra recupera los mitos de Latinoamérica en su carácter de restos de sueños arquetípicos, y los actualiza para el presente quitándoles su aspiración a la eternidad⁵. La escena montiana vincula imágenes nuevas del deseo de progreso (relatadas por los bailarines) con las imágenes de ese deseo mismo petrificadas en los mitos. Así, la conquista, el modelo agroexportador, la industrialización, el fascismo y la revolución saltan al presente de los bailarines como lo que siempre fueron: ilusorias imágenes oníricas.

Veamos, por ejemplo, como se presenta el Mito I que da inicio a la serie. Tanto por algunos elementos que aparecen en la indicación didascálica como por otros que se evidencian en el parlamento de presentación del Animador, los mitos de la maratón son asimilables a *experiencias fantasmagóricas*.

[La música ha cesado bruscamente. Una pálida luminosidad cubre lentamente el lugar. En la pista, Vespucci, los restantes bailarines y el Guardaespaldas se hallan tendidos en los lugares donde los sorprendió el apagón. Solo el animador permanece erguido frente al micrófono, sonriente y misterioso.]

ANIMADOR. (*susurra íntimo por el micrófono.*) Adelante, señores, pasen al teatro de los hechos. Rodeen con sus cuerpos la dorada pista de nuestro circo universal. No dejen huecos libres. Que un halo de calor animal envuelva a nuestros héroes y disuelva el frío que los ha tumbado. Porque han bailado mucho, hasta quedar en sus huesos, hasta disolver sus cuerpos en la muerte y en la memoria de los otros. Adelante, señores. Agradecidos de estar con nosotros esta noche de agosto de 1535. (Monti 103)

En una “pálida luminosidad”, que se asemeja a una proyección, los personajes históricos evocados por el “Animador/ fantasmagorista”, envueltos en “el calor animal” del público, emergen de

4 Frase con la que Ricardo Monti sintetiza la propuesta de *Marathon*, en entrevista realizada en 2010 por la autora, a propósito del estreno de esta obra con dirección de Villanueva Cosse (en Ferreyra 87-95).

5 *El viejo criado*, de Roberto Cossa, se estrena el mismo año que *Marathon*, Luis Ordaz publica estas dos obras en un mismo volumen al año siguiente. Para el historiador, se trata de ejemplos de una tendencia que utiliza la metáfora como enmascaramiento de las referencias a la realidad inmediata. En la obra de Cossa “confluyen y se intercalan dos mundos igualmente evasivos y falsos. Uno es el compuesto por Carlitos e Ivonne, que llegan enancados en la mitología del tango”, el otro es el mundo “compuesto por Alsina, un *intelectualoide* colmado de citas que, en definitiva no le preocupan” y Balmaceda, “antiguo boxeador que debe haber sido muy mal golpeado y por ello su embotamiento y su infantilidad”. En la obra de Monti, por su parte, “se observan tres planos bien diferenciados en los que se envuelve la acción escénica: 1º) la realidad en un tiempo y en un espacio preciso; 2º) las ensoñaciones humanas de esa realidad y 3º) el Mito, que emerge con su misma simbología” (Ordaz 1-10). El historiador y crítico no analiza el modo en el que esos planos se vinculan en una y otra obra. Si lo hubiera hecho, quizá habría advertido que Cossa en efecto propone un desarrollo metafórico que oculta la denuncia de la realidad inmediata creando un universo paralelo que es su reflejo deformante, pero Monti, en cambio, propone los Mitos como la conjunción del pasado y el presente y no como una mera simbolización.

sus tumbas y de la memoria como restos de un mundo soñado que permanecen en el presente onírico/espectacular de la escena. En este sentido debe entenderse el modo en el que los *Mitos* se incorporan a la maratón: como la representación escénica de contenidos del pasado colectivo que se fusionan con contenidos del pasado individual de los bailarines. En el “sueño” de Vespucci, el albañil tuberculoso que anhela recuperar su casa hipotecada, se proyecta la “presencia sensible” del navegante español sífilítico cuya única conexión con la vida se corresponde con el deseo de aquel: alcanzar tierra, *su casa*. Puede decirse que en el presente de la maratón la historia americana cobra sentido en tanto se entrecruza con la “historia interior” que subyace a las historias de los bailarines; así, en ellos se aglutinan los restos mortuorios de la Latinoamérica soñada por el conquistador, por el terrateniente, por el industrial, por el revolucionario, por el fascista. De esta manera, en los *Mitos*, la historia americana (sin eludir su contacto con la historia mundial) se vuelve significativa para el presente en las estaciones de su decadencia. Como reza el leimotiv del animador: “Si esto no fuera ridículo, sería una tragedia” (93).

Los mitos son también, como señala Jorge Monteleone en su análisis de esta obra, figuras arquetípicas que aparecen en las rasgadas de lo individual.

En *Marathon* el mismo personaje que baila por su casita encarna la figura del conquistador arquetípico, arrasado por la enfermedad, en busca de su morada, la tierra que habrá de conquistar; el mismo violento y mezquino guardaespaldas es el fascista arquetípico que asegura: “El sufragio universal, más que una ficción es una conspiración contra el orden social”. El espectador de *Marathon* presencia en continuidad un hecho circunstancial y un mito, no porque estén confundidos sino porque el ser del individuo y el ser de la sociedad están enlazados en la obra de Monti. Al respecto, la síntesis lograda en *Marathon* es fruto de una creciente tendencia a lo arquetípico iniciada desde la primera obra. (70)

Sin embargo, Monti propone ir hacia las figuras arquetípicas de la historia americana no para ver su relación causal con el presente, sino para mostrar, como diría Benjamin, su *facies hippocratica*, es decir, “todo lo que esta tiene de atemporal, doloroso y fallido”⁶ (Benjamin, *El origen* 209). En este sentido, la relación que el teatro de Monti establece con el arquetipo no es simbólica sino alegórica. Lo que llega al sueño del inmigrante tuberculoso es el despojo, el casi cadáver de un conquistador español; lo que llega al sueño del revolucionario es “la luz” perdida de las revoluciones de la independencia; lo que llega al sueño del terrateniente es la imagen barrosa y sanguinolenta de un matadero; lo que llega al sueño del industrial es un *music hall* fantasmal; lo que llega al sueño del guardaespaldas es el cementerio. En efecto, las rasgadas del individuo a las que hace referencia Monteleone no muestran el arquetipo sino su ruina. Ese es el tipo de correspondencias que la escena insinúa, por ejemplo, entre el albañil italiano y el navegante español, pues ambos son los restos de un sueño colectivo cristalizado en la figura arquetípica del conquistador. *Marathon* es un ejemplo de cómo Monti pasa el cepillo a contrapelo de la

6 Retomamos aquí la distinción que Benjamin hace de la alegoría respecto del símbolo en su libro *Origen del Trauerspiel alemán* que, como señala Miguel Vedda, se entiende tomando como punto de partida la categoría de tiempo (36-42). En este punto, el concepto de historia benjaminiano une dos frentes contra los que evidentemente su pensamiento se alza: el culto clasicista de lo bello, que tiene su expresión en el símbolo, y la concepción temporal como causalidad, base de la idea de la historia como progreso.

transmisión histórica de la cultura. Contra el efecto reaccionario de la historia entendida como “el pozo formado por momentos memorables a los que no ha rozado en la conciencia de los hombres ni una sola experiencia auténtica” (Benjamin, “Tesis” 100-101), Monti recupera imágenes en las que fragmentos históricos y culturales del pasado discontinúan el presente. Esas imágenes hacen que “una determinada época salte del curso homogéneo de la historia, y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida” (190). De algún modo, las escenas-mitos expresan una densidad tempo-espacial que se asemeja bastante a lo que Benjamin llama “tiempo-ahora”, un presente que se entiende a sí mismo como un pasado que retorna (188). Ese retorno, para Monti, solo puede tener una forma fantasmagórica. En este sentido deben ser entendidos “los premios” que los bailarines esperan: en ellos se entretienen la experiencia pasada de los mitos y la experiencia presente de los bailarines: en *la casa* se entretienen el presente de Vespucci y el mito de la conquista; en *la utopía*, el presente de Tom Mix y el mito revolucionario; en *la carne*, el presente del Hombre y el mito agroexportador; en *la máquina*, el presente de NN y el mito industrializador; y, en *el orden*, el presente del Guardaespaldas y el mito fascista. Se trata de fantasmagorías que expresan la verdadera experiencia de América, de la Historia de América con mayúsculas, que para Monti se revela en los momentos de su decadencia. Monti remite a esos elementos del pasado americano porque los considera de especial relevancia política para su propio tiempo –estamos hablando de 1980–. No obstante, lo hace en una forma en la que “no es que el pasado arroje luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que en la imagen (dialéctica) el pasado se une al presente en una constelación” (Benjamin en Buck-Morss 319).

Fantasmagoría y residuo

Con *Postales argentinas* el Sportivo teatral de Buenos Aires, aprovechando el impulso renovador que el movimiento *under* le da al teatro porteño, se propone desarrollar un lenguaje que tome distancia de los modos de producción que caracterizan la actividad teatral porteña. El propio Bartís sitúa la obra y explica sus condiciones de producción apelando a las particularidades del teatro porteño en las décadas del setenta y el ochenta; particularidades que para él tienen que ver, por un lado, con

la manifestación de un tipo de teatro que aparecía como traducción de un pensamiento “progresista” cuya modalidad didáctica y enunciativa era la del pensamiento de la izquierda tradicional en la Argentina, y además recibía influencias de las tradiciones europeas y americanas (en el caso del teatro independiente y el teatro de arte). Estas supuestas vanguardias o manifestaciones progresistas instalaron, en el plano de la cultura teatral, un costumbrismo rioplatense en el que se traducían, sublimados, algunos de los conflictos que planteaba la realidad desde la mirada de la clase media, en la que había mucha mesa de bar, mucho pensamiento melancólico y siempre una salida esperanzada. (18)

Por otro lado, Bartís reconoce en la década del ochenta un cambio en la forma de posicionarse frente a las tradiciones que se ponen de manifiesto en la experiencia del “teatro off”, categoría

con la que se denomina una teatralidad “más efímera basada en el cuerpo del actor y en la producción de hechos, porque verifica que hay un público que los captura con inmediatez y devuelve una confirmación de interés sobre eso” (18). Esas experiencias desembocan en diversas formas de experimentación, aun en espectáculos más convencionales, preocupadas “por la aparición de lenguajes no convencionales y de formas narrativas diferentes” (18). En ese contexto se destaca *Postales argentinas*, en la medida en que logra transformar el tiempo de la narración tradicional en acontecimiento.

Eso lo produce el mecanismo de la actuación, o mejor, la puesta en escena basada en la actuación. También se cuestiona la relación con la textualidad, no porque se niegue el trabajo sobre un texto, sino porque se verifica la posibilidad de la producción de un texto propio que se transforma en texto dramático y de puesta. (19)

Aun con la centralidad que le otorga a los cuerpos actorales respecto del texto dramático, y a pesar de su actitud despectiva hacia la escritura, Bartís produce una dramaturgia en la que se condensan de manera muy nítida los principios que la rigen en tanto proyecto escritural. Los textos editados son mucho más que el resultado de un trabajo de dirección; tienen un espesor que nos obliga a pensarlos en tanto formas dramáticas que permanecen más allá de la escena y que, de hecho, condicionan la mirada que uno puede tener sobre los espectáculos desde el presente. Que sean textos que señalan en cada uno de los elementos que los componen la ausencia del cuerpo, que carezcan de la actuación que les ha dado origen, que exhiban el quiebre de la palabra y el cuerpo como la imposibilidad de representación, hace todavía más necesario acercarse a ellos para observar lo que los define en tanto dramaturgia, más allá de ser el resultado de un proceso de producción particular.

De todas formas, Bartís se resiste más a ser catalogado como “autor” que a ser catalogado como “escritor”. Rechaza la idea de escribir un texto *a priori* e independiente de la actuación. Por eso, su dramaturgia es una escritura que recoge los segmentos discursivos que surgen de los avatares de los cuerpos; en este sentido, sus textos son construcciones fantasmagóricas en las que se depositan las ruinas abandonadas de la actuación: mantener las iniciales de los nombres de los actores en las didascalias, fijar en los parlamentos de los personajes las elipsis entre los fragmentos de textos literarios, sociales e históricos cuya unidad de sentido está dada por la interacción con el cuerpo del actor.

Si, como afirma Osvaldo Pellettieri, *Postales argentinas* se constituye en modelo del cuestionamiento a la modernidad teatral, en un *teatro de resistencia* a esa modernidad (487), una de los cuestionamientos más evidentes será su desdén por la escritura previa. Del mismo modo, también resulta antimoderno el interés por fijar en la permanencia textual el cuerpo del actor (en las iniciales de los nombres) en tanto materia poética signada por la fugacidad. La dramaturgia Bartisiana evoca la actuación como la *materia* ausente en los textos en oposición a la *idea* entendida como la presencia trascendente en los textos. Por eso, uno de los modos de acercarse al desafío que el proyecto artístico de Bartís trae al sistema teatral argentino es preguntarse qué principios organizan esa escritura de lo materialmente ausente. Porque, en definitiva, lo que enfrenta Bartís desde su resistencia a los textos es *la forma reflexiva* de narrar la experiencia que domina el teatro de texto en Buenos Aires; y en esa resistencia asume lo que considera el gran

problema del arte contemporáneo: “No aceptar el modelo idealista de la belleza y de la obra terminada” (Bartís 223). Al teatro que representa sobre la estructura causal del relato, Bartís opone el acontecimiento que se produce como fundación de un territorio poético, afirmación que remite a Alan Badiou, pero sobre todo a la conexión de mundos, a la zona de cruces que el propio Bartís define, fantasmagóricamente, como una “cancha con niebla” (8).

A lo mejor es un elemento de la condición humana que el teatro formula, porque el teatro intenta por momento producir niveles de energía que permitan conectar mundos que de otra manera nos son ajenos, inconexos. El teatro, sumatoria de escenas que se ignoran, que se hacen señas entre sí, que se desconocen. El intento a través de los procedimientos teatrales de crear una malla, una ligazón que no es el sentido, que no es la narración tradicional, sino la construcción poética que genera una verdad proveedora de formas: el lenguaje. (9)

Por su parte, Óscar Cornago, partiendo de la “teátrica pagana” definida por Lyotard, ve en el teatro de Bartís la construcción de “un acontecimiento físico y real que saca a la luz los funcionamientos representacionales que sostienen los mecanismos de poder” (71). El crítico español descubre en la producción del director argentino un proyecto estético que coincide con el planteamiento no representacional de Lyotard, en tanto convierte “a la actuación en un acontecimiento no reducible a su sentido representacional” (70), es decir, no asimilable a una construcción que responde a unos determinados intereses políticos. Para nosotros, el teatro de Bartís, en tanto acontecimiento, no se enfrenta solo a lo representacional sino también a “lo vivencial”, entendiendo por esto la experiencia conscientemente asimilada y, por lo tanto, opuesta a la genuina experiencia. El punto de partida de este modo de entender estas dos modalidades de la experiencia Walter Benjamin lo encuentra en el diálogo que Marcel Proust entabla con Henri Bergson. Si Bergson restringe la “verdadera experiencia”, aquella que se construye no sobre hechos aislados sino sobre datos acumulados que confluyen en la memoria muchas veces de manera inconsciente, a la esfera del poeta, Proust redoblará la apuesta al diferenciar en su obra más conocida, *En busca del tiempo perdido*, la *memoria involuntaria* de la *memoria voluntaria*, como dos modos distintos de organización de la experiencia. La última se encuentra subordinada a la inteligencia y trae al presente bajo la forma del recuerdo una imagen que no contiene nada de lo trascurrido; la primera, en cambio, funciona automáticamente, trayendo al presente, de manera azarosa, aquello que la inteligencia no pudo asimilar como memoria voluntaria. Para Proust, dice Benjamin, el pasado se encuentra “fuera del dominio de la inteligencia y de su alcance en un objeto material... que no sospechamos. Y es una cuestión de azar si lo encontramos antes de morir o no lo encontramos nunca” (Baudelaire 189). Benjamin neutraliza el carácter eminentemente privado que Proust le asigna a la “verdadera experiencia”: “Donde reina la experiencia en sentido estricto aparecen conjugados en la memoria ciertos contenidos del pasado individual junto con aquellos del pasado colectivo” (190). Y es aquí donde Bartís escapa a la categorización de posmoderno. En la base de su teatro está la noción de verdadera experiencia, y eso se traduce tanto en lo escénico como en lo textual o, todavía mejor, en la conjunción de ambos.

Los textos que componen la dramaturgia de Bartís están plagados de hiatos que condensan escrituralmente el momento en el que “la actuación se impone como flujo asociativo que multiplica las posibilidades de percepción del que especta. . . ” (Bartís 177) y, por ende, las situaciones que

allí se despliegan resisten la identificación con un concepto. Ese flujo asociativo, que para Bartís está en la base del acontecimiento poético, se activa, como la *memoria involuntaria* de Proust en el acto de probar la magdalena, en el cuerpo de los actores: el texto es uno de los resultados de esa activación en la que "ciertas marcas del actor, que son biográficas, empiezan a impregnar casi materialmente el trabajo" (176). El texto es el residuo lingüístico de esa impregnación de la experiencia genuina de los actores en la situación escénica. Los textos Bartísianos, entonces, no son productos de la conciencia (es decir, de la memoria voluntaria) sino del "flujo de asociaciones, que no es consecuencia ni efecto de la causa anterior sino [que] es permiso poético dinámico que se empezará a producir" (179), es decir que son memoria involuntaria. En este sentido, no se trata de textos que confirman niveles de experiencia, sino de textos que registran la experiencia genuina almacenada en los cuerpos. Se entiende que en Bartís, como en Monti, la experiencia no remite a la dominada por el orden racional y que ha sido convertida en una base de datos de "lo vivido"; más bien, su experiencia apunta a la memoria entendida como medio para que el presente se adueñe de aspectos del pasado que no se agotan en el registro consciente: "En el recuerdo voluntario lo recordado se convierte en pasado; en el involuntario en presente" (Weber 494). El carácter que Bartís le otorga a los ensayos se parece bastante al valor cultural que tienen en Benjamin los días festivos, el valor de ser momentos en los que las aspiraciones de una comunidad se incorporan a la experiencia de los sujetos. Bartís descubre que los ensayos van en contra del proceso de alienación en el que "'las aspiraciones interiores del hombre' cobran un 'carácter privado. . . irremediable'" (Weber 499). Descubre que lo que sucede en el ensayo es parecido a lo que ocurre en la vida, cuando se apela a la memoria para organizar la existencia en un "ser" cuando en realidad se trata de un "estar".

Y uno sabe profundamente que eso es falso, que uno no fue nada, que uno tiene [la] sensación poética de haber estado en algunas situaciones, no de haber sido. Y este es un elemento muy fuerte dentro de nuestra estética: la idea de aprender a estar, de entrenarnos en estar, no en ser sino en estar, con gran nivel de conciencia del artificio sin ser coreográficos, sin apelar a la muletilla de la forma. (Bartís 180)

En este sentido hay que comprender el lugar que Bartís le da a los ensayos y al flujo asociativo que en ellos genera la improvisación.

Cuanta mayor cantidad de planos asociativos tenga una escena, mayores posibilidades de lectura tendrá. La dirección en ese tipo de trabajo tiene que crear el flujo asociativo y mantenerse en un plano de gran percepción de aquello que va sucediendo y tratar de empujar y dirigir, en el sentido estricto del término, los flujos asociativos de la improvisación. La improvisación entonces no será un camino hacia, no será una muleta para después hacer la escena, sino que será el basamento creador. La improvisación no es un juego, no es acercarme a la escena, sino el intento de observar lo teatral en la materia estrictamente escénica: el tiempo y el espacio narrado en los cuerpos de los actores. (177)

El tiempo y el espacio narrado en el cuerpo de los actores que improvisan son los componentes de una experiencia auténtica que no viene de una idea sino de lo que Bartís llama "flujo asocia-

tivo”, el cual no tiene nada que ver con la conciencia. Los textos que quedan como registro de ese acontecimiento son la expresión escrita de esa dinámica en la que “lo recordado” se hace presente. Por eso, no habrá que buscar en ellos identidad, totalidad o causalidad; puesto que se trata de la materialización de una verdadera experiencia y no de la representación de una vivencia, prima en ellos la negación, la fragmentación y la discontinuidad.

Por lo que venimos diciendo, habrá que prestar atención entonces al modo en que entran a jugar en las categorizaciones del teatro de Bartís, esos fragmentos de un “teatro perdido” que la escritura recupera y hace ingresar, muy a su pesar, en la historia de la dramaturgia argentina. Cuando adquieren el estatuto de escritos, los textos de Bartís entran inmediatamente en relación con la dramaturgia anterior y posterior más allá del singular proceso de composición de sus espectáculos o, mejor, a causa de ese proceso. El propio Bartís señala el problema que trae aparejado leer un texto que surge de ese modo de producción y reflexionar sobre él.

He vuelto a leer *Postales argentinas* después de quince años para, se supone, reflexionar sobre este “texto”.

Apenas comencé, recordé los gestos precisos e intensos de Pompeyo Audivert y María José Gabin, el sonido triste y conmovedor del bandoneón de Carlos Viggiano. Pura actuación, pura intensidad teatral. Fuimos felices haciendo ese espectáculo, pese a que hablábamos de la muerte de la Argentina. Texto y actuación anticipatorios. El habla, los gestos, como un conjunto de pedazos, desechos, basura, residuos de la memoria. Lugares, gestos, frases de una pavorosa ingenuidad. No llegué al final. Me quedaron, sin embargo, las imágenes, Audivert con Gabin en brazos, la despedida, el bandoneón gimiendo, “Buenos Aires la Reina del Plata, adiós cosas muertas” . (37)

Partiendo de una posición irónica respecto del lugar del texto en el teatro, Bartís elige señalar la relación de este con la actuación en la forma de una evocación: el habla (el texto) y los gestos (la actuación) hacen de la obra “un conjunto de pedazos, desechos, basura, residuos de la memoria” (37): imágenes que son una condensación de esos fragmentos mortuorios adheridos al cuerpo, a los objetos y a la palabra liberados en la escena. La despedida, el final de *Postales argentinas* que Bartís no llega a leer (porque no necesita leerlo), es la configuración fragmentaria de cuerpo (Audivert con Gabin en brazos), objeto (el bandoneón gimiendo) y palabra (“Buenos Aires la Reina del Plata, adiós cosas muertas”). No hace falta hilar muy fino para encontrar en el relato de Bartís resonancias proustianas: la *memoria involuntaria* rescata en una imagen, la de “la despedida”, los fragmentos, los residuos en los que queda depositada la verdadera experiencia. En el caso de la obra que Bartís está releendo, es la experiencia argentina que solo puede hacerse visible en el presente como *postales* de una lejanía. Eso que Bartís presenta como el “ahora” de lo que “ha sido”, esa manera de buscar la experiencia en los residuos de la memoria es lo que queda fijado en su dramaturgia como fragmentos discursivos de una experiencia y es, también, uno de los aspectos centrales desde los que nos interesa vincular su producción textual con la dramaturgia montiana.

Como Monti, Bartís busca en sus obras la conjunción del pasado y el presente en aquellas imágenes en las que se deposita la memoria involuntaria, es decir, en los residuos de la existencia humana que la conciencia subjetiva arroja a un costado; para decirlo con Benjamin, a los pies del ángel de la historia. Desde lugares diferentes, la escritura en Monti, la actuación en Bartís, buscan

en el teatro lo mismo: la percepción de la vida desde lo fragmentario, lo efímero, lo discontinuo. *Postales argentinas* [1988] (1991, 2003), *Hamlet o la guerra de los teatros* [1991] (2003), *Muñeca* [1994] (2003), *El corte* [1996] (2003), *El pecado que no se puede nombrar* [1998] (2003) son obras hechas de residuos de la producción cultural argentina, y es esa naturaleza residual la que sobresale en la dramaturgia Bartísiana. Los textos de Bartís, como los mitos de *Marathon* o las representaciones de los locos de *Una pasión sudamericana* [1989] (1994), son fantasmagorías que, en este caso, expresan la transfiguración de los deseos pasados en imágenes residuales que todavía operan en el presente. Una mirada superficial alcanza para confirmar que tanto la dramaturgia de Bartís como la de Monti se resisten a entregar “una porción tras otra de la herencia de la humanidad”, a dejar esa herencia “en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo actual” (Benjamin, “Experiencia y pobreza” 173). Básicamente, se niegan a renunciar a ese deseo no realizado que permanece latente en el mundo de “las cosas muertas”, por lo que ese mundo de una manera u otra aparece recuperado en sus obras.

En este sentido, las obras que Bartís produce a lo largo de los años noventa quebrantan la ausencia de deseo disfrazada de “ir para adelante” que constituye la experiencia neoliberal. Si a mediados de la década se hace evidente para el director la existencia de “un corte que alteró todo para mal”, a partir del cual “el miedo a tomar contacto con lo que somos” (150) es lo que empieza a dar forma al imaginario y al lenguaje argentinos, si es el miedo y no el deseo lo que funciona como motor de la dinámica social, su escena tendrá que hacerse cargo de eso. La acción de *El corte*, entonces, se sitúa en una típica carnicería argentina: allí dos carniceros se disputan la paternidad del niño que tienen a su cargo. Vuelven recurrentemente al recuerdo de un campamento que compartieron en la localidad turística de San Antonio de Areco⁷, pasado en el que ambos creen haber tenido relaciones sexuales con la madre del niño y haberlo gestado. El diálogo de los personajes, en torno a ese “mito del origen”, oscila entre el deseo y el miedo, entre la carne y el corte. Entre esos polos hay pura confusión, pedazos discontinuos de historia, literatura y tradición argentinas (entre ellas la tradición hispanista del lenguaje y de la tauromaquia) desde los que se trata de reconstruir una experiencia. La obra señala el presente como el corte con esa experiencia que se reitera una y otra vez en una escena mítica cada vez más fragmentaria y confusa. Los recuerdos del campamento (San Antonio de Areco, el náutico, la carpa) son pedazos territoriales de una tradición en la que, desde la imagen de la carnicería, resulta imposible identificarse.

Del mismo modo, por si quedara alguna duda de qué se entiende por historia en el teatro Bartísiano, el final de *El pecado que no se puede nombrar*, obra producida a partir de las novelas de Roberto Arlt *Los siete locos* y *Los Lanzallamas*, deja en claro cuál es la lógica que vincula pasado, presente y futuro.

M. Perder un sueño es como perder una fortuna, que digo, es peor. Nuestro pecado es haber perdido nuestros sueños. Sin embargo, hay que ser fuertes y aunque uno se sienta cansado

7 La localidad de San Antonio de Areco se encuentra situada en la provincia de Buenos Aires, a orillas del río Luján. Además de ser un lugar de esparcimiento de las clases populares, es considerada la cuna de la tradición argentina, pues allí se encuentra la estancia de Ricardo Güiraldes, autor de la novela rural *Don Segundo Sombra*.

decirse: "Estoy cansado ahora, estoy arrepentido ahora, pero no lo estaré mañana". Esa es la verdad, mañana, la vida no puede ser esto. Habrá que cambiarla aunque haya que quemarlos vivos a todos. (Bartís 219)

"Cada época sueña la siguiente", dice una de las tantas citas que Benjamin utiliza como epígrafes en "París, capital del siglo XIX" (*El París de Baudelaire* 47). Desde el abandono, M sueña, como Erdosain, el regreso de Elsa. Desde el fracaso, como los personajes de la narrativa de Arlt, el grupo de *El pecado que no se puede nombrar* sueña que *mañana* hará lo que no puede hacer *ahora*. Son los residuos de esa actividad los que le interesan como materia poética y política a Bartís, esas fantasmagorías que hablan de cómo el pasado soñó nuestro presente y de cómo el presente necesita de una catástrofe que haga cuajar en él las posibilidades del pasado ("aunque haya que quemarlos vivos a todos"). En efecto, si para finales de los noventa el Estado argentino es la ruina del proyecto de nación que soñaron nuestros muertos, solo se puede hablar de él *verdaderamente* en tanto fantasmagoría de la modernización argentina.

En *El pecado que no se puede nombrar* Bartís va a buscar desde la actuación, núcleo de su trabajo escénico, una imagen en la que la cercanía del cuerpo de los actores se cruza con la lejanía de las novelas artlianas. Si, como afirman Liza Casullo y Ana Amado, en el teatro de Bartís "el cuerpo del actor va a ser el portante de los nuevos signos que actualicen aquel relato original, lo atraviesen y lo reescriban en el tiempo y el espacio escénico" (172), en M, G, P, entre otros, los sueños de la modernidad que Arlt les asigna al astrólogo, a Erdosain y al resto de sus personajes, se actualizan como el simulacro, como la actuación, del deseo de aquellos. Si en *El corte* el deseo aparecía en estado puro, al punto que en su misma realización se extinguía, en *El pecado que no se puede nombrar* aparece mediado por los personajes de Arlt. Así, por ejemplo, las reflexiones de M sobre las consecuencias de la violencia en los cuerpos, asimilables a la curiosidad de los carniceros de *El corte* respecto de la fragmentación de la carne viva, simulan el deseo autodestructivo de Erdosain sin hacerlo efectivo (Rodríguez 51-53). En este sentido, los personajes de Bartís actúan el deseo de los personajes artlianos en el momento preciso de su extinción: mientras el neoliberalismo decreta su muerte, la escena Bartísiana "se adueña de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro" (Benjamin, "Tesis" 180).

En el teatro de Ricardo Bartís, dice Horacio González (quizás el crítico más interesado en descifrar su resistencia a lo textual), el texto se torna cuerpo.

El texto es así una articulación de palabras que pierden valor espiritual, psicológico o perceptivo. Ausentes de narración se tornan cuerpos. "En el sueño hay sangre y hay un toro y un torero", dice Mabel en *El corte*. Y uno de los carniceros: "Hay momentos que tengo ganas de meter la mano en la picadora de carne. . . . Sí, para ver como se resquebraja la carne estando uno vivo, porque de nada sirve meter un trozo muerto...". Son expresiones que presentan imágenes muy cercanas a lo que sería el acto de convertirse en "cuerpo" cada línea del texto. (14)

Si cada línea del texto puede convertirse en cuerpo, si ese *imposible* existe como amenaza para el teatro, Bartís la provoca disponiendo el cuerpo de los actores en la posición de puentes tendidos hacia el horizonte del texto. González señala esa particularidad de los textos Bartísianos que hace de los actores, a un tiempo, sus designaciones y sus enemigos: "el sentimiento es que se

produjo una fisura inubicable por la cual nadie se empeña en que textos y situaciones suturen sus respectivos campos semánticos" (14). Esto se traduce en una existencia "fantasmal y funambulesca" tanto para la escritura como para la escena. González desarrolla en sus reflexiones aristas del teatro de Bartís que ayudan a comprender mejor la afirmación de que éste "persigue, por sobre todo, un *teatro de estados*" (14). En este sentido, permite ver algunos aspectos del trabajo de Bartís ocultos detrás de la centralidad de los cuerpos que se enfatiza en la caracterización del "teatro de estados", especialmente, el modo en que esos cuerpos convocan al texto desde ese fenómeno que se denomina "actuación". En el desarrollo de su idea, González se pregunta qué pasa en el teatro de estados, que entiende la actuación como "la movilización de fuerzas inasibles en lo real" (15), a partir de las cuales la representación funda a cada momento su texto, "cuando están presentes ciertos textos ostensiblemente designados como clásicos por convenciones culturales irremovibles" (15). La hipótesis de González es que ese texto "sometido a un trabajo actoral que lo perturba en su esencia textual y no lo convierte necesariamente en otro texto, lo convierte en un mito" (15). Un texto se torna mítico, dice González, cuando se coloca al límite de su disolución y desde allí habla, cuando "sigue diciendo las que en cada caso son sus últimas palabras", puesto que "las versiones no logran diluir así el eco de las obras y cargan con ellas como mitos" (15). Queda claro entonces que desde la perspectiva de este crítico, la relación entre texto y actuación acontece como mito "propiciador de actualidad escénica y actual él mismo" (15), es decir, en la relación entre texto y actuación se actualiza el elemento mítico del texto. La mirada de González sobre el teatro de Bartís profundiza un aspecto que resulta fundamental en relación con lo que venimos planteando: la relación entre actuación y dramaturgia, en una propuesta como la Bartísiana, debe pensarse en función de la apertura de una zona fantasmal que para González es la mitificación del texto en el cuerpo actoral y que para nosotros tiene que ver especialmente con el modo en que pasado y presente se enlazan en el instante de la escena. En las imágenes que componen la escena Bartísiana, esa que es el resultado de los ensayos, lo viejo, lo arcaico, lo residual (y para Bartís no hay nada más viejo, más arcaico y más residual que los textos) se entrelaza con lo nuevo, lo presente, lo actual (y para Bartís no hay nada más actual que el cuerpo) de una manera fantasmagórica; en ella lo viejo se perpetua en lo nuevo como la huella de la verdadera experiencia.

Desde esta perspectiva, podemos decir que *Postales argentinas* se muestra como la descomposición discursiva del mito del progreso argentino, su transformación en fósil de la historia: en la sumatoria de palabras ajenas, en la recuperación de fragmentos de la memoria literaria, de los periódicos, de discursos políticos y filosóficos, la actuación encuentra un discurso que lejos de ceñirse al "progreso", lo descompone en una evocación en la que el pasado y el presente se tocan. ¿Cuáles son los puntos en los que pasado y presente convergen en la obra de Bartís? Los fósiles de la historia y la cultura argentina que el director busca, entregado a la misma tarea que los arqueólogos de *Postales argentinas*, en esos depósitos residuales de *verdadera experiencia* que son los textos, los objetos y sobre todo en los cuerpos de los actores. Lo mismo ocurre con *El corte* y *El pecado que no se puede nombrar*. Son obras construidas a partir del cruce de elementos decadentes de la cultura argentina, por eso, no pueden ser entendidas solo como una transhistorización de figuras culturales que "como si fueran matrices arquetípicas de la cultura nacional, atraviesan los tiempos y son representativas para Bartís de todos los momentos de la historia argentina o por lo menos de los que les interesa conectar" (Dubatti en Bartís 186).

Las figuras que Bartís pone en escena no son los elementos invariables de la cultura sino, por el contrario, aquellos elementos en los que la historia ha dejado registro de su transitoriedad: *la casa, la utopía, la carne, la máquina, el orden*, elementos que organizaban semánticamente los mitos de la *Marathon* de Monti y que aparecen otra vez en el teatro de Bartís como la descomposición de la cultura argentina moderna. Por eso, no podemos decir que en la escena Bartisiana el pasado sea una metáfora del presente, la relación que su teatro propone para las coordenadas temporales no es de sustitución sino de contigüidad. El presente se toca con el pasado en sus ruinas, las ruinas de esos sueños que están todavía adheridos a los cuerpos, a los textos y a los objetos (como están adheridas a la ciudad las estructuras ruinosas del proyecto modernizador, por ejemplo, las terminales ferroviarias) y que la actuación logra liberar. Queda claro que lo que a Bartís le interesa recuperar en los noventa son, entre otras cosas, los residuos de una transmisión cultural decadente.

A. Ahora voy a cortar yo. Ahora yo voy a comprobar que con este oficio que abrazo con tanta pasión me forjaré un porvenir venturoso. Corto carne. Si pudiera poner una bomba y hacer volar todo el barrio en pedazos, en pedazos: cuadril, lomo, nalga, peceto, me sentiría feliz viéndolos volar por el aire mutilados, dando alaridos, despedazos. Quiero adoptar como guía a Oberón, el jinete nocturno que bajo sus negras alas desplegadas hace olvidar tanto la belleza como el horror del pasado. (152)

Este parlamento de *El corte* es claramente el resultado de un montaje. El lugar común del progresismo argentino que hace de la carne uno de los mitos nacionales por excelencia, se combina con una figura mitológica (Oberón), recurrente en la literatura universal, que se caracteriza por traer consigo una cisura temporal. Mientras la carne condensa la persistencia decadente del pasado, la continuidad fecunda de *El Matadero*, Oberón es el corte, es decir, la muerte de esa continuidad: "el jinete nocturno que bajo sus negras alas desplegadas hace olvidar tanto la belleza como el horror del pasado" (152). Se trata de un parlamento en el que los extremos de la permanencia y la transitoriedad de la cultura se entrecruzan. Esto se opone al eterno retorno a los orígenes (ese día en un camping de Areco, a orillas del río, en una carpa) que propone el diálogo de los carniceros. Como señala Bartís, "[El corte] es algo semejante a una corrida de toros, donde tal vez no quede otra posibilidad que la de matar o morir. . . . Hay un pasado idealizado y un corte, y después de ese corte, la carnicería. . ." (150). En este sentido, *El corte* es claramente un intento de poner la mirada en la tensión que se da entre entender el pasado como lo que perdura o entender el pasado como lo que se degrada. Quizá sea esta tensión la que se proyecta en las relaciones que el teatro de Bartís establece entre el cuerpo y la palabra. Si hay algo de lo que este autor desconfía es de la permanencia del sentido en la palabra y, por eso, sus textos atentan contra esa permanencia.

Paradójicamente, la relación de desconfianza que Bartís mantiene con la escritura dramática se traduce en una nueva forma de composición discursiva sostenida fundamentalmente por la cita de textos literarios, dramáticos, políticos, sociales y culturales. Los parlamentos de los personajes Bartisianos son la combinación de citas que, como en Monti, no serán solo fragmentos textuales sino también rasgos de estilo, procedimientos, tópicos, entre otros; es decir, componentes que pueden ser reconocidos como "lo ya dicho".

Conclusión

Como en las memorias proustianas, en las obras de Monti la historia se escribe hacia atrás, no en el movimiento causal del pasado hacia el presente sino en el movimiento dialéctico del presente hacia el pasado. En este sentido, podemos decir que para Monti, como para Benjamin, la verdad contenida en el pasado no es estática, exterior a la historia, sino inmanente, y por eso mediatizada por un presente que cambia continuamente. El dramaturgo se comporta como el historiador que “dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra época “anterior muy determinada ha entrado su propia época” (Benjamin, “Tesis” 191).

En la producción de Bartís los textos ocupan el lugar de “una colección de fragmentos y residuos defectuosos” (Bartís 42) que queda cuando el puro presente de la actuación, su voluntad de existencia se agota. Por eso, tienen el valor de ser anticipaciones momentáneas de una utopía incumplida, sueños de modernidad transfigurados en objetos caducos. El mismo Bartís señala esta particularidad de su teatro: cuando se le pregunta por el sentido de la conferencia que funciona como situación-marco en *Postales Argentinas*, Bartís dice que esta “remite a una idea de pasado, de algo que tuvo valor y se rescata” en el presente: “Buenos Aires a fines de los ochenta ya se hundía definitivamente” (Bartís 64). También en este otro sentido, los textos de Bartís pueden pensarse como un “teatro perdido”: como un registro fragmentario de “lo-que-no-ha-sido”, de lo que perdió nuestro país en el constante camino hacia el progreso, es decir, lo que se deposita al borde del camino como montañas de residuos.

Tanto en la dramaturgia de Bartís como en la de Monti, el recuerdo permanece como memoria involuntaria hasta que un objeto, una situación u otra persona motivan la aparición de una imagen en la que, en efecto, el pasado se hace presente. En las obras de estos autores esas imágenes citan el pasado en lo que este tiene de actual y de riesgoso en su transitoriedad: ¿Qué es la historia tal y como la piensan estos artistas sino “adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro”? (Benjamin, “Tesis” 180).

Hablar de *fantasmagorías escénicas* en la escena argentina moderna es encontrar en el fin del mundo y en las postrimerías del siglo XX la mirada productivo-destructiva sobre la historia que animó el pensamiento benjaminiano. De forma escénica evidencian, en el teatro de los noventa, al igual que en el teatro de Ricardo Monti, que la materialidad de la historia no constituye una lógica lineal en la que los acontecimientos se acomodan causalmente sino una lógica constelar en la que acontecimientos lejanos entre sí se relacionan, sin continuidad, en un “relámpago” que muestra al objeto histórico como un campo de tensiones entre lo previo y lo posterior.

Obras citadas

- Bartís, Ricardo. *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.
- Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la Historia”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1998. 175-191. Impreso.
- . “Experiencia y pobreza”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1998. 164-173. Impreso.
- . *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Impreso.

- . *El origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2012. Impreso.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la medusa, 1989. Impreso.
- Casullo, Liza y Amado, Ana. "Entre fábulas y conspiraciones. Texto y traición en Ricardo Bartís". Osvaldo Pellettieri, comp. *Reflexiones sobre el Teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2004. 169-176. Impreso.
- Cohen, Margaret. "La fantasmagoría de Walter Benjamin". Comp. Alejandra Uslenghi. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.
- Cornago, Óscar. "Teátrica Pagana: diálogos de Jean-Francois Lyotard con la escena". Comp. Osvaldo Pellettieri. *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, 2005. 63-74. Impreso.
- Ferreira, Sandra. "El sueño de los fascistas en América como un cementerio". Entrevista a Ricardo Monti. *Ruleta China*. Ed. Eugenia Guevara. Neuquén: Ediciones con doble Z, 2012. 87-95. Impreso.
- González, Horacio. "Texto y descarrío del cuerpo en el teatro de Ricardo Bartís". *Teatro XXI* 12 (2001): 13-14. Impreso.
- Monteleone, Jorge. "El teatro de Ricardo Monti". *Espacio de Crítica e Investigación Teatral* 2 (1987): 63-74. Impreso.
- Ordaz, Luis. "Ricardo Monti y el juego de los símbolos". *El teatro argentino*. Buenos Aires: CEAL, 1981. 7-10. Impreso.
- Monti, Ricardo. "Marathon". *Teatro* 3. Buenos Aires: Corregidor, 2008. 89-161. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. "El teatro de Resistencia. El caso de *Postales argentinas*". *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, V. Buenos Aires: Galerna, 2001. 487-498. Impreso.
- Tiedemann, Rolf. "Dialéctica en reposo. Una introducción al *Libro de los pasajes*". Comp. Alejandra Uslenghi. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. 283-321. Impreso.
- Weber, Thomas. "Experiencia". Eds. Michael Opitz y Erdmut Wizisla. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 479-525. Impreso.

Fecha de recepción: 25 de agosto de 2014

Fecha de aceptación: 15 de marzo de 2015