

**“Teatralidad, teatro, transteatralización: notas sobre teatro argentino actual (y en particular sobre *La máquina idiota* de Ricardo Bartís)”**

"Theatricality, Theater, Transtheatricalization: Notes on Contemporary Argentinian Theater (particularly about *The Stupid Machine* by Ricardo Bartís)".

(This pdf version contains no images. For the original article go to  
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7/Site%20Folder/dubatti1.html>)

**Jorge Dubatti**

Universidad de Buenos Aires

**Resumen:** Desde el punto de vista de la Filosofía del Teatro, es imposible soslayar el análisis del teatro contemporáneo sin considerar su relación diversa con el fenómeno de la transteatralización.

En las últimas décadas, propiciada por el auge de la mediaticidad, se ha acentuado una proyección del teatro sobre la teatralidad como resultado de una dinámica invertida: para controlar más eficazmente la política de la mirada (en la que hoy se sostienen el poder, el mercado y la vida social desde los medios), se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro. Llamamos transteatralización a la exacerbación y sofisticación social del dominio de la teatralidad, extendida a todo el orbe social, por el uso de estrategias teatrales. Proponemos un análisis de *La máquina idiota* (2013) de Ricardo Bartís y el “teatro de estados” como una respuesta poética a la transteatralización.

**Palabras clave:** Filosofía del Teatro – Transteatralización – Ricardo Bartís – Teatro de estados – *La máquina idiota*

**Abstract:** From the point of view of the Philosophy of Theater, it is impossible to analyze contemporary theater without considering its multifold relation to the phenomena of “transtheatricalization.” By transtheatricalization we mean the exacerbation and social sophistication of the theatrical domain extended to the whole social sphere. During the last decades, influenced by the stimulus of mass media (mediatization), theater strategies and procedures have been accentuated on contemporary culture in order to control effectively the politics of the gaze (which today sustains power, the market, and social life through mass media). We propose an analysis of *La máquina idiota* (“The Stupid Machine,” 2013) by Ricardo Bartís and his teatro de estados as a poetic answer to transtheatricalization.

**Keywords:** Philosophy of Theater – Transtheatricalization – Ricardo Bartís – Teatro de estados – *La máquina idiota*

Perón: ¡Viva el teatro!  
*La máquina idiota* (2013)

En *Filosofía del Teatro I, II, III* hemos sostenido la necesidad de que la Teatrológica regrese a la pregunta ontológica. Y observamos que la pregunta ontológica es indiscernible de la pregunta epistemológica, en tanto llamamos teatro a cualquiera de las construcciones científicas que identifican y definen el teatro.

Una de esas construcciones científicas, la que proviene de la Antropología del Teatro, sostiene que la teatralidad es una condición de lo humano (*Homo Theatralis*) y consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del teatro, de producir una óptica política o política de la mirada. Esta definición retrotrae la teatralidad al origen mismo del hombre, en tanto habría nacido la primera vez que dos seres humanos se miraron y comenzaron a hacer, cada uno de ellos, algo para organizar la mirada del otro. La teatralidad acompaña al hombre ancestralmente. Según esta visión, el hombre es inseparable de la teatralidad, y puede hacer diferentes usos de ella: en la vida social y familiar, en el erotismo y la sexualidad, en el comercio, en la liturgia, etc. El teatro sería uno de esos usos posibles, un uso tardío de la teatralidad con características singulares: según la Filosofía del Teatro, aquel uso de la teatralidad destinado a producir un acontecimiento convivial-poiético-expectatorial.

En las últimas décadas, propiciada por el auge de la mediaticidad, se ha acentuado una proyección del teatro sobre la teatralidad como resultado de una dinámica invertida: para controlar más eficazmente la política de la mirada (en la que hoy se sostienen el poder, el mercado y la vida social desde los medios), se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro. Ya no de la teatralidad al teatro, sino del teatro a la teatralidad. Políticos, periodistas, pastores, abogados, etc., realizan cursos y entrenamientos de teatro para valerse de esos saberes al servicio de un mayor dominio de la teatralidad. En Filosofía del Teatro llamamos a este fenómeno *transteatralización*, es decir, la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad, extendida a todo el orbe social, por el uso de estrategias teatrales. Quien logra organizar/controlar la mirada de los otros, controla la red de mirada que sostiene el poder y el mercado: si hace falta recurrir a los saberes teatrales, bien vale la pena. ¿Por qué realizamos esta observación? Porque frente a este fenómeno de apropiación de los mecanismos del teatro por la teatralidad social, las prácticas teatrales mismas plantean una reacción, una resistencia, van en dirección contraria y plantean contrastes, desenmascaramiento o fricción con la transteatralización. Uno de los ejemplos más notables del campo teatral de Buenos Aires en el que se manifiesta esta tensión entre teatro y transteatralización es Ricardo Bartís, como él mismo lo explica en su libro *Cancha con niebla* (2003, *passim*). Creemos que el “teatro de estados” de Bartís, cuyas características hemos estudiado en otra oportunidad (“Poéticas de dirección en el canon occidental. Ricardo Bartís y el ‘teatro de estados’”; “Postales argentinas de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país”), se define en buena parte por tensión con la transteatralización.

En la sala que dirige Ricardo Bartís, el Sportivo Teatral, uno de los espacios más representativos del teatro independiente porteño (ubicado en Thames 1426, en el barrio de Palermo), se presenta *La máquina idiota*, nueva creación estrenada en 2013, que reúne en escena a 17 actores. Se trata de un espectáculo de Postdictadura que representa (en el plano de la ficción, del enunciado dramático) la pérdida de la libertad en la maquinaria de la burocracia, y al mismo tiempo funda desde las condiciones de producción teatral (la enunciación teatral como semántica, como acto ético, como tensión entre macropolítica y micropolítica) un espacio de producción de libertad, un territorio de subjetividad alternativa.

A veinticinco años del estreno de *Postales argentinas* (1988), Bartís ya no necesita presentación. Atesora en su trayectoria de director-dramaturgo algunos de los espectáculos más significativos del teatro nacional de Postdictadura: *Punto muerto* (1985), *Telarañas* (1985), *La última cinta magnética* (1986), *Postales argentinas* (1988), *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). En 2011 fue convocado por la Bienal de Venecia entre los siete directores más relevantes de la escena mundial contemporánea, junto a Thomas Ostermeier (Alemania), Romeo Castellucci (Italia), Rodrigo García (radicado en España, pero argentino de origen), Jan Lauwers (Bélgica), Jan Fabre (Bélgica) y Calixto Bieito (España). En Venecia presentó un espectáculo breve sobre uno de los siete “pecados capitales” actuales: la burocracia, en el que reelaboró textos de *Hamlet*. Burocracia y *Hamlet* vuelven a aparecer en *La máquina idiota*.

Si bien en los comienzos de su carrera Bartís sobresalió como excelente actor (*Fando y Lis*, 1980; *Leonce y Lena*, 1981; *Real envido*, 1983; *El hombre de subsuelo*, 1984; *Pablo*, 1987), más tarde se concentró en su tarea de director, aunque sin duda poniendo en juego en ella sus saberes actorales. En *La máquina idiota* no es la primera vez que Bartís trabaja con tantos actores en escena: hay que recordar sus intervenciones escénicas en Parque Lezama (1983), sobre la caída de la dictadura, y especialmente en Plaza de Mayo (2000), la acción performativa de protesta *Lo que nos queda*, contra el pago de la Deuda Externa y el Fondo Monetario Internacional, en la que participaron cien actores. Los intérpretes de *La máquina idiota* son Fabián Carrasco, Facundo Cardosi, Flor Dyszel, Gustavo Sacconi, Hernán Melazzi, Dana Basso, Luciana Lamoglia, Mariano González, Matías Scarvaci, Martín Kahan, Nicolás Goldschmidt, Lucía Rosso, Pablo Navarro, Rosario Alfaro, Darío Levi, Sebastián Mogordoy y Sol Titiunik. Sin duda, el elenco más numeroso –hasta hoy– en sus espectáculos de sala.

Así resume el equipo del Sportivo la base argumental de *La máquina idiota*: “Buenos Aires. Cementerio de la Chacarita. Contiguo al muro del Panteón Oficial de la Asociación Argentina de Actores, ha ido creciendo -como si de una hiedra se tratase- una mutual anexa de figuras menores del espectáculo. Allí un orden repetido, recurrente los enfila. Proliferan los reclamos y una bruta melancolía plagada de recuerdos sospechosos, de amores crispados los invade. Y sin embargo, el destino ha llamado a escena una vez más. El sindicato ha convocado a los festejos de Octubre”.<sup>(1)</sup>

El título *La máquina idiota* responde a un sentido plural. “Uno de esos sentidos es la existencia, la existencia maquinal, el funcionamiento burocrático de la vida, y la relación burocrática con la muerte en el sentido de su inexorabilidad, que marca un límite, un tiempo, un horario, que obliga a una hipotética fila para llegar a ese punto”, explica Bartís.<sup>(2)</sup>

---

<sup>1</sup> Editorialización del espectáculo presentada por el equipo creativo en las carpetas de prensa del estreno.

<sup>2</sup> Todas las declaraciones de Bartís corresponden a una entrevista que le realizamos en el Sportivo Teatral en setiembre de 2013, dos semanas antes del estreno realizado en la primera semana de octubre de 2013.

“Otra dimensión es el teatro, una maquinaria a veces tonta, que repite sus procedimientos, que se interroga poco sobre su propio funcionamiento, y que también establece un vínculo atontado con la mirada. Tanto arriba como abajo de la escena se produce un fenómeno que no modifica nada y sólo confirma lo ya sabido. Esa mirada es conservadora, lógica, perteneciente al sentido común, que produce una erosión terrible. Se ve también en la política: cómo la repetición sistemática de ciertas tonteras va construyendo una especie de sentido común general tonto. No es ideológico ni político: es sentimental. Adhesiones y des-adhesiones sentimentales a cosas”, señala conectando la poética con la transteatralización.

“Hacemos una broma a esa burocracia –agrega Bartís- como último eslabón de lo humano: muerto Dios, muertas las revoluciones sociales, el progreso, con su manifestación negativa para el hombre, parece dar paso a este último aspecto de lo humano, lo burocrático, que nos liga. El lugar, el número, la fila, el repetir, ese sistema, último eslabón de unión de lo humano. A los personajes no les sale bien: están maquinalmente metidos en una máquina que no avanza, que parece producir avances pero en realidad está detenida, está inmóvil como la muerte”.

Otro de los temas que aparecen en *La máquina idiota* –constante en la producción de Bartís- es la crítica a un teatro que se sostiene en la representación de un texto previo. Los actores preparan un espectáculo, pero no pueden empezar porque la Asociación todavía no ha hecho llegar los libretos. “Discutimos este tema haciendo el teatro que hacemos – afirma Bartís-. Pensamos que hay posibilidades de crear un tipo de lenguaje, o por lo menos buscarlo, que no viene del texto escrito previo a la escena. El texto sólo puede ser una excusa, un compañero de juego, decía Tadeusz Kantor, y la imagen es muy bella. Un compañero de juego querido, convocado, pero al mismo tiempo sin otra obligación que el desarrollo del juego”.

Esto último cuadra con el concepto de Bartís de “teatro de estados”. En oposición a un “teatro de la representación”, Bartís entiende por “teatro de estados” un teatro de cuerpos afectados por el acontecimiento teatral y en el que los actores –en su dinámica con el director- constituyen el centro de la materia poética y la fuente de imaginario. Un teatro cuyo centro es el “relato de actuación”. Según dice Bartís en su libro *Cancha con niebla* (2003), el secreto del “teatro de estados” es “la aceptación del campo poético de los actores, sus 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” (*Cancha con niebla* 65).

“El problema no está en ‘respetar’ el texto –reflexiona Bartís sobre *La máquina idiota*-. La literatura es algo maravilloso, una de las últimas cosas que salvan al ser humano del aburrimiento. ¿Cómo no vamos a tener una relación de cariño, de respeto, con aquello de sustantivo que tienen los textos? Pero no creemos que el lenguaje deba derivar de ‘representar’ esos textos. Hay que producir apareamientos en la escena, en el ‘entre’ de la dirección y la actuación. Es ostensible que en los últimos años ha aparecido una dramaturgia de dirección”.

El título nombra una burocracia de la vida y del teatro que, paradójicamente, el acontecimiento teatral bartisiano, con la potencia poética de sus 17 actores, cuestiona y desmonta. El espectáculo enuncia y ataca la “máquina idiota” desde la dinámica de su producción y la subjetividad de equipo. Observa Bartís en la entrevista: “Los personajes están atrapados, quieren pasar al Panteón Principal, como todo actor y actriz, aunque sea menor, creen que son una estrella que merecen otro destino. Esto es un problema argentino: todo argentino de ley, especialmente si se circunscribe a la capital, cree que está llamado para un destino mayor. En su fuero íntimo tiene ganas de pasarse de bando. Todos aspiran a pasarse de bando. La broma consiste en que estos actores son bastante parecidos a nosotros: no tienen mucho éxito, no les va particularmente bien, nadie los reconoce, miran los ACE(3) desde el living de su casa”.

Como también es constante en el teatro de Bartís, en *La máquina idiota* aparece el peronismo, la teatralidad política del peronismo, y en este caso particularmente la imagen de Eva Perón, "a partir de la tesis de que Evita –señala Bartís- es un personaje de la actuación agenciado por la política. La política ha transformado a la actriz Eva Perón en una dirigente política. Esta actriz, que lleva en su cuerpo los estigmas de la actuación -el deseo, la sexualidad, la fractura del orden imperante, la violencia inherente a la actuación que quiebra el espejo de la realidad-, toma del teatro el simulacro para poder generar en la política la emoción heroica. Se necesita un grado de mitologización, de puesta en escena, para poder producir en las gramáticas sociales ese acontecimiento multiplicador de lo político: la emoción heroica, la pertenencia, la manifestación, en su sentido más pleno. "Yo no sé cómo hacer para escapar hoy a la ‘máquina idiota’ en sus aspectos más profundos: la existencia, la repetición, la ausencia de aprendizaje, la tontería, que reconozco se manifiesta en mí –piensa el director-. Durante mucho tiempo veía este fenómeno en el mundo, después empecé a verlo en mí, en mi propia repetición, en mi propio funcionamiento. Se dice que uno no puede denunciar la percepción si no tiene una respuesta para ella. Podemos intentarlo en nuestros procedimientos de trabajo con el equipo. ¿Es una situación un poco romántica? No, creemos que aclara mucho las cosas: si las personas no están vinculadas por diferencia de dinero, todo el mundo queda obligado a dar lo mejor de sí. Nadie se puede sentir maltratado. Si no hacés lo que tenés que hacer, alguien te dice: mirá, hacelo, porque estamos todos en el mismo barco. Son acuerdos temporales, por los que durante ese tiempo estamos obligados a pertenecer fuertemente a ese proyecto. No se puede actuar en otra cosa, no se puede dirigir otra cosa, no se puede estar en dos cosas a la vez".

Pactos temporales sin duda profundos, ya que *La máquina idiota* tomó nada menos que dos años de investigación y ensayos. Completan el equipo creativo de *La máquina idiota* Vanesa Trosch (fotografía), Adrián Jaime (registro audiovisual), Fabricio Rotella (sonido), Manuel Llosa (dirección musical), Paola Delgado (realización de escenografía y vestuario), Mariano Saba y Clara Seckel (asistencia de dirección).

En *La máquina idiota* está presente *Hamlet*, la tragedia de William Shakespeare. “Este equipo surgió de un grupo de entrenamiento actoral en 2011 –recuerda Ricardo Bartís-. Tomamos *Hamlet* como excusa para pensar algunas cosas que la obra de Shakespeare

plantea. Sobre todo la vieja tesis que sostiene que es un texto que discute la actuación. La pregunta central es si la actuación no implica una forma de colocarse ante los acontecimientos que llamamos realidad que la tornan más apta, más operativa para detectar la verdad. El arte, la creatividad, el campo imaginario, generan alternativas superadoras a la política. Esa es la tesis que nos guió. La pregunta de Hamlet acerca de ser o no ser es retórica, porque tiene ante sus ojos a su padre muerto y al actor, y ambos son y no son al mismo tiempo. Y son generadores de acción. El muerto le pide que cumpla con una herencia de venganza, el actor desenmascara al tío”. Cuando terminó el taller, agrega Bartís, “nos quedamos con la sensación de que en el entrenamiento habíamos trabajado sobre la condición del actor y la relación con el punto de vista, que superaba lo meramente formal y adquiriría un componente emocional sobre lo que estaba en juego en esa energía, en ese flujo entre la escena y el espectador. A insistencia de varios de los actores fuimos al Panteón de Actores en la Chacarita. Fue una experiencia muy fuerte. Ya el grupo de estudio no existía más, porque ya habíamos terminado. Y se armó el equipo de ensayo. Así nació *La máquina idiota*”.

En su visita al Panteón de Actores en la Chacarita, costó que los dejaran entrar (hizo falta una autorización de la Asociación Argentina de Actores) y lo primero que el cuidador del Panteón les dijo a Bartís y a los actores fue: “Es que estos muertos no son muy queridos”. Cuenta Bartís: “Fue tremendo. Bajamos esa especie de escalinatas Escher del panteón muy conmovidos, muy afectados por el lugar, por el clima”. En *La máquina idiota* se sugieren los niveles subterráneos del panteón a través de la trampa en el suelo que quedó en el piso del Sportivo después de *La pesca* (el pozo que conectaba con el Maldonado). A partir de esa visita, nació la idea del ensayo de los actores muertos y un campo de asociaciones ilimitado, que incluye situaciones de gran comicidad, como la del “dos por uno” y la amoladora. Hay dos personajes que conectan con el mundo de los vivos: un mozo enamorado de una de las actrices y el camionero que trae los libretos. “¡Todo el material que dejamos afuera! Por lo menos quedaron al margen dos horas más de material. Por ejemplo, la idea de una hemeroteca de actuación en el subsuelo, una hemeroteca en la que se conservan no pedazos de actores, ni huesos, sino ritmos, energías, intensidades”. Un archivo imposible de la incapturabilidad de la actuación. Todo un homenaje a la singularidad del teatro, a su volatilidad. En un momento de *La máquina idiota* los actores escuchan en la radio un discurso de Perón, en el que Perón dice “¡Viva el teatro!”. Como en su teatro anterior, en *La máquina idiota* Bartís inscribe “ecos” de la historia argentina y las tensiones políticas del presente.

*La máquina idiota*, y por extensión el teatro de estados de Ricardo Bartís, afirman un triple gesto político: una visión negativa de la burocracia como último eslabón de lo humano; la configuración del espacio teatral como micropolítica generadora de libertad; la toma de conciencia de que, en su límite micropolítico, el teatro enfrenta a la macropolítica hegemónica, pero no alcanza para producir una alternativa macropolítica emancipadora.

Más de una vez hemos señalado que Bartís es el gran referente internacional del teatro argentino por la calidad de su teatro, por su trayectoria y por su estilo único. Frente a *La máquina idiota*, es oportuno preguntarse qué tiene su teatro que lo hace tan singular. Sin



afán de explicar el “misterio” que está en la raíz misma de todo acontecimiento teatral excepcional –y de toda obra de arte-, podemos esbozar algunas hipótesis. Quedémonos, por razones de espacio, con tres.

Primera: el teatro de Bartís es único por sus procesos de producción. En el resultado escénico de *La máquina idiota* se inscribe, como parte esencial de su poética, el trabajo de investigación, búsqueda y experimentación, organizado por una ética rigurosa. Dos años de ensayos; estructura cooperativa al margen de toda expectativa de lucro, en la tradición del teatro independiente; descubrimiento y desarrollo del campo propositivo poético original de cada actor, de acuerdo con el llamado “teatro de estados”; transformación del grupo en un territorio de subjetividad alternativa, en una micropolítica de resistencia que entra en fricción con los órdenes macropolíticos y las reglas de la vida cotidiana; escritura escénica, desde los cuerpos de los actores, el tiempo y el espacio, en radical oposición a la representación de un texto previo, escritura escénica a partir de las formas y los núcleos de sentido que se van desplegando en los ensayos, sin forzar resoluciones ni mensajes; horizontalidad del elenco –que en este caso es muy numeroso, 17 actores- en clara confrontación con las formas de divismo y proletarización de los elencos con primeras figuras; producción permanente, durante los procesos, de un pensamiento filosófico, político, social, estético, en el que el teatro asume su diferencia respecto del funcionamiento de la teatralidad en la sociedad, la política, el mercado y la comunicación, en la Argentina y el mundo; el teatro como una vía de anclaje en el pasado, percepción y reconocimiento del presente y visión oracular del futuro.

Segunda: el teatro de Bartís es único porque, de semejantes procesos de investigación, surge un mundo imaginario que siempre sorprende por su originalidad, pero en el que a su vez siempre es posible reconocer constantes, obsesiones, invariantes con los espectáculos anteriores. En *La máquina idiota*, a la par que se cuenta una historia central, se despliega un mundo prolífico de historias, muchas de ellas apenas sugeridas a los espectadores. En el anexo del Panteón de Actores del cementerio de la Chacarita, un grupo de actores muertos –actores menores, de tercera o cuarta línea, pero que se creen más de lo que son o fueron- se disponen a ensayar una obra, *Hamlet*, para representarla en los “festejos de octubre” (¿del 17 de octubre, de la Revolución Rusa?). Todo el tiempo intentan oír qué hacen del otro lado de la pared, en el Panteón principal, los grandes actores muertos, quienes también, supuestamente, ensayan. Mientras esperan la llegada de los libretos, están en comunicación con la Asociación Argentina de Actores y se cruzan con dos personajes vivos: un mozo de un bar cercano y el camionero que manda la Asociación con los textos de *Hamlet* y el vestuario. Como no podía ser de otra manera, aparece Perón –la acción transcurre hacia 1954- a través de un discurso que los muertos escuchan en una vieja radio. Mientras discuten sobre actuación y otros problemas de arte escénica, los actores muertos repiten los mecanismos burocráticos del mundo en que vivieron: tienen que tener el carnet al día, hacen filas, se ajustan a estatutos y reglamentos. Por un dato que les da el camionero, descubren que ya es diciembre y que no participarán en los “festejos de octubre” porque ya han pasado.

Tercera: el teatro de Bartís es único porque las situaciones de ese mundo encarnan, siempre de manera oblicua, indirecta, implícita, como “golpes a la conciencia”, como

“ecos”, diversas y grandes metáforas profundamente significativas para la vida nacional. Detengámonos en algunas de ellas, sumariamente, aunque merecerían desarrollo pormenorizado. ¿Por qué se trata de una historia de actores muertos? ¿Qué implica la metáfora de los muertos en *La máquina idiota*? La muerte es una de las grandes obsesiones del teatro de Bartís y, sin duda, tiene que ver con la historia de la Argentina y el quiebre incalculable que produce la dictadura. En 1988, en *Postales argentinas*, a cinco años de recuperación de la democracia, Bartís cuenta la historia de la muerte de la Argentina, la historia de Héctor Girardi, el último argentino. Con el accionar horroroso de la dictadura –parece decir la metáfora bartisiana-, la Argentina ha muerto, y después de ese quiebre ya nada será igual. La muerte se asimila a la degradación y a la carencia de mitos, que no se han renovado: la expectativa de futuro está puesta en las míticas del pasado (los “festejos de octubre”). *La máquina idiota* comparte con *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991) la preocupación por la muerte del padre y la orfandad del hijo: en su versión de la tragedia, Bartís hacía que Hamlet empujara todo el tiempo en escena una camilla con el cuerpo de su padre muerto. Como la boxeadora La Piñata en *El box* (2010), los actores muertos convocan a una reunión a la que nadie vendrá. Como las tres mujeres de *Donde más duele* (2002), los actores siguen hablando de un mundo que ya no existe. Muerta la creencia en Dios, muerta la expectativa de revolución, los muertos se aferran al orden de la burocracia, la “máquina idiota” que genera la ilusión de que algo acontece, cuando en realidad el tiempo se ha suspendido y el sentido ha quedado lejos en el pasado. Una metáfora que invita a reflexionar sobre las consecuencias de la dictadura en la democracia postdictatorial, y que fundamentalmente propone una herramienta de catarsis, de exorcismo, de cura. En el teatro de Bartís las metáforas de la muerte se enuncian desde una pasión creadora catártica, que afirma y sana la vida nacional.

## Referencias bibliográficas

Bartís, Ricardo. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel, 2003.

----- *La máquina idiota*, texto dramático inédito facilitado por R. Bartís. 2013.

Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos. 2007. Segunda edición: 2010.

----- *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*. Prólogo de Eduardo del Estal. Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos., 2010.

----- “Poéticas de dirección en el canon occidental. Ricardo Bartís y el ‘teatro de estados’”. *Revista Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*. Dossier “Teatro Argentino Contemporáneo” 8.40 (2010): 41-42.

----- *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Prólogo de Guillermo Heras. Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos. 2014.

Dubatti, Jorge, y María Fukelman. “Postales argentinas de Ricardo Bartís: dramaturgia de



dirección, distopía y muerte del país”. *Stichomythia. Revista de Teatro Contemporáneo* [Universidad de Valencia] Número Monográfico dedicado al “Bicentenario de la Argentina” 11-12 (2011): 89-97.