



Dubatti, Ricardo

Ricardo Dubatti ricardo.dubatti@gmail.com
Universidad de Buenos Aires , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
núm. Esp.09, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: <http://portal.amelica.org/amei/jatsRepo/260/2601676015/index.html>

Resumen: Durante la posdictadura, la violencia institucional sistematizada por el aparato represivo de la dictadura (1976-1983) se presenta como un tiempo «irrevocable» (Bevernage, 2015). En este contexto, la guerra de Malvinas ocupa un lugar significativo. Si consideramos el carácter dilemático (Rozitchner, 2015), simbólico-nacional (Guber, 2001; Lorenz, 2012; Vitullo, 2012) y subjetivo (Palermo, 2007; Gamarro, 2012) de la causa, Malvinas deviene un territorio donde se presentan múltiples perspectivas divergentes que, debido a su fuerte heterogeneidad, no permiten configurar un relato histórico orgánico al día de la fecha. En dicha heterogeneidad, la producción dramática de los últimos treinta y seis años se constituye como «vehículo» de la memoria (Jelin, 2002). A pesar de la baja visibilidad del corpus de representaciones (Chartier, 1992, 2007) que aún nos encontramos relevando, este continúa en expansión. En el presente artículo, analizaremos *Bar Ada*, escrita por Jorge Leyes entre 1988 y 1993. Si bien la pieza es editada en 1996 y se estrena en 1997, en el Teatro Municipal General San Martín, sigue siendo hoy un caso poco estudiado. Emplearemos conceptos de la poética comparada con el fin de examinar de qué manera la micropoética configura, a través del personaje de Ada, una metáfora epistemológica (Eco, 1984), que difumina el sentido de la pieza y proyecta al espectador la activación de la memoria.

Palabras clave: Teatro Argentino, Representación, Poética Comparada, Memoria, Metáfora Epistemológica.

Abstract: *During the Postdictatorship, the institutional violence systematized by the repressive apparatus of the dictatorship (1976-1983) is presented as an “irrevocable” time (Bevernage, 2015). In this context, the Malvinas War occupies a significant place. If we consider the dilemmatic (Rozitchner, 2015), symbolic-national (Guber, 2001; Lorenz, 2012; Vitullo, 2012) and subjective (Palermo, 2007; Gamarro, 2012) character of the cause, Malvinas becomes a territory where multiple divergent perspectives that, due to their strong heterogeneity, do not allow us to configure an organic historical account to date. In this heterogeneity, the dramatic production of the last 36 years is constituted as a “vehicle” of memory (Jelin, 2002). In spite of the low visibility of the corpus of representations (Chartier, 1992, 2007) that we are still gathering, it continues to expand. In the present article we will analyze Bar Ada, written by Jorge Leyes between 1988 and 1993. Although the piece was edited in 1996 and it was premiered in 1997 at the General San Martín Municipal Theater, it is still a little studied case today. We will use concepts from Comparative Poetics in order to examine how micropoetics, through the character of Ada, shapes an epistemological*

metaphor (Eco, 1984) that diffuses the meaning of the piece and projects the activation of memory to the viewer.

Keywords: *Argentine Theater, Representation, Comparative Poetics, Memory, Epistemological Metaphor.*

Durante la postdictadura, novedosa etapa cultural para la Argentina (Cattaruzza, 2012, pp. 82-83), la violencia institucional sistematizada por el aparato represivo de la dictadura (1976-1983) se presenta como un tiempo «irrevocable» (Bevernage, 2015). El pasado reciente retorna como una serie de acontecimientos que continúan presentes y que siguen aconteciendo porque nunca se han ido (Agamben, 2000). A causa de esta persistencia del pasado, asociada con la «caída de la experiencia transmitida, el resultado paradójico de una declinación de la transmisión en un mundo sin referencias» (Traverso, 2007, p. 69), la producción dramática de los últimos treinta y seis años se constituye como «vehículo» de la memoria (Jelin, 2002)^[1].

En este contexto, la guerra de Malvinas^[2] ocupa un lugar significativo debido al impacto que produce tanto para el gobierno *de facto* (Ministerio de Educación, 2009, p. 14) como para la sociedad (Guber, 2001)^[3]. Si consideramos el carácter dilemático (Rozitchner, 2015), simbólico-nacional (Guber, 2001; Lorenz, 2012; Vitullo, 2012) y subjetivo (Palermo, 2007; Gamarro, 2012) de la causa, Malvinas se transforma en un territorio donde aparecen múltiples perspectivas diversas que, a causa de su fuerte heterogeneidad, no permiten configurar un relato histórico orgánico al día de la fecha.

Carlos Gamarro ha afirmado, de modo atinado, que «[l]a Guerra de Malvinas fue la construcción ficcional más elaborada de la historia argentina del siglo XX» (2008, s. d.). A pesar de esto y de numerosos trabajos que indagan sobre la guerra desde diversas perspectivas culturales (Lorenz, 2006 —luego reeditado en 2012—; Palermo, 2007; McGuirk, 2007; Mantiñán, 2012; Vitullo, 2012; Segade, 2016; parcialmente Laufenberg, 2017^[4]; entre otros), al día de la fecha, su visibilidad en el campo teatral es baja^[5]. En contraste con esta visibilidad reducida, el corpus de representaciones (Chartier, 1992, 2007) que aún nos encontramos relevando continúa en expansión, nutrido tanto por autores de renombre^[6] como por el trabajo sostenido de muchos dramaturgos y directores que no gozan del mismo reconocimiento^[7].

En el presente artículo, nos detendremos sobre *Bar Ada*, escrita por Jorge Leyes entre 1988 y 1993. Si bien la pieza es editada en 1996 y se estrena en 1997, en el Teatro Municipal General San Martín, sigue siendo hoy un caso poco estudiado. Emplearemos conceptos de la poética comparada^[8] con el fin de examinar de qué manera la micropoética configura una metáfora epistemológica (Eco, 1984) a través del personaje de Ada. En ella se produce una liminalización de procedimientos —el símbolo simbolista, el expresionismo y el personaje jeroglífico—, que genera que el aparente carácter realista de la pieza se reconfigure gradualmente, dando como resultado un ámbito de extrañeza sumamente estimulante para la actividad del espectador.

GÉNESIS DE BAR ADA

Jorge Leyes se presenta en la contratapa de la edición de *Bar Ada / El Instituto* (1996) de la siguiente manera: «9 de julio de 1962. Chajarí. Entre Ríos. / Actuación: EMAD y Taller con Felisa Yenny [sic] y Javier Daulte. / Puesta en escena: Seminario con Augusto Fernández. / Dramaturgia: Taller con Mauricio Kartun. Integra el grupo Caraja-Ji». A pesar de encontrarse, al momento de la edición, formando parte del grupo Caraja-Ji, *Bar Ada* no pertenece al trabajo realizado dentro del taller^[9]. Por el contrario, como se consigna al final del texto, comienza a ser gestado en 1988, pero se concluye en 1993 (Leyes, 1996, p. 45).

En una entrevista realizada en el diario *La Nación*, titulada «La realidad en una mesa de bar», Leyes señala con respecto a su participación en la guerra de Malvinas: «En aquel entonces yo había terminado la conscripción, pero me convocaron nuevamente al Batallón de Recambio n.º 1, en La Tablada. Sabíamos que en cualquier momento nos mandaban. La oración del día era “Van a ir a la guerra”. No viví la guerra, apenas los simulacros de partida» (s. d., 1997a). En esa misma entrevista, observa, con respecto a su trabajo como dramaturgo, que

... si hay algo que me obsesiona en un punto es la aparente banalidad de lo cotidiano. Hay una ferocidad terrible. Siempre que escribo termino con una situación que parece que no dice nada y termina derivándose en algo terrible. [...] [Los argentinos] tenemos una capacidad para banalizar lo terrible. Lo más importante del día termina siendo banal (s. d., 1997a).

En la crítica publicada en *La Nación* nueve días después de la entrevista, se releva un fragmento del programa de mano del espectáculo así: «Malvinas, palabra difícil de pronunciar sin caer en la retórica escolar [...]. Un fantasma que impide ver las otras innumerables Malvinas de nuestro territorio continental [...]. La guerra vivida como un partido de fútbol y los partidos de fútbol vividos como una guerra» (s. d., 1997b).

La preocupación que atraviesa la génesis de *Bar Ada* radica en la guerra de Malvinas como punto sensible del imaginario social, susceptible de ser trastocado: lo importante —los efectos de la guerra— se presenta banalizado, mientras que lo irrelevante —la lectura «deportiva» en clave de triunfo o derrota — termina siendo el titular. Esto sugiere un eje clave a la hora de entender de la pieza: la compleja relación entre deseo y olvido, entre lo social y lo individual.

Esto responde, a su vez, al contexto en el que se gesta el texto dramático, marcado por diversos hechos significativos que remiten al pasado cercano de la dictadura cívico-militar y la guerra de Malvinas. En 1985 se produce el juicio a las Juntas Militares, que logra gran visibilidad nacional e internacional (Bevernage, 2015). En 1986 se firma la Ley de Punto Final, complementada, en 1987, con la Ley de Obediencia Debida. Entre 1987 y 1990, se producen diversos levantamientos «carapintadas», protagonizados, entre otros, por Aldo Rico y por Mohamed Alí Seineldín, dos figuras fuertemente vinculadas a la guerra de Malvinas. En 1990 se firma el Acuerdo de Madrid, donde Argentina y el Reino Unido retoman sus relaciones diplomáticas. Entre 1989 y 1990, el presidente Carlos Saúl Menem firma los indultos a civiles y militares.

A esta serie de sucesos, debemos sumar el proceso de «desmalvinización», que puede ser leído desde dos enfoques. Por un lado, desde el trato que recibieron las

tropas por parte del Ejército y del Estado a partir del momento inmediatamente posterior a la rendición. Por otro, como la toma de distancia que el presidente Raúl Alfonsín realiza con el fin de evitar que la reivindicación de la causa Malvinas sea eventualmente interpretada como una reivindicación del accionar militar de la dictadura (Ministerio de Educación de la Nación, 2009; Lorenz, 2012, 2014; entre otros). *Bar Ada* se gesta así en un período convulsionado, en el que resulta complejo volver sobre los hechos de la guerra de Malvinas y el gobierno de facto.

EL DESIERTO DENTRO Y FUERA

Bar Ada se estructura en una única escena. La acción transcurre en «*el interior de un viejo bar de ruta*» (Leyes, 1996, p. 9; bastardilla en el original) ubicado en medio de la Patagonia. Es propiedad de Ada. En la primera didascalia, ella aparece como «*enorme, alta, gorda, muy gorda. Completamente vestida de negro*» (p. 9) y está cortando «*un pedazo deforme de carne*» (p. 9). Separa partes, que van a parar a una cacerola o a una fuente. Recita una carta dirigida a un Roberto, a quien le pide que no la visite debido a que «he decidido dejarme morir. Debo morir» (p. 9)^[10]. La carne de la fuente es lanzada a los perros. Tras un extraño llamado telefónico, llega Roberto Crespo —denominado, durante el resto de la pieza, simplemente Titino—, aquel a quien iba dedicada la carta que Ada recitaba hace un momento. Titino está sorprendido ante la imagen de Ada y expresa sus dudas acerca de que ella fuese quien escribía las cartas, pero se retracta luego de que ella le diga «dale, acercate, que no te voy a comer. (*Estalla en una carcajada terrorífica que espanta a Titino*)» (p. 14). Ante la voluntad de Titino de irse, ella lo arrincona. Titino desiste alegando no tener noción de la regularidad de los micros por la ruta. Su presencia allí se debe a la carta de ella, donde afirmaba estar en un estado emocional delicado, similar al que él tenía: «Usted me ayudó mucho, pero mucho, Ada... Me acompañó, me consoló. Desde la primera carta. Le juro que cuando recibí la primera me dio en el corazón. Por eso vine. Esas cartas eran mi consuelo. Las leía una y mil veces» (p. 17). Agrega luego:

A veces uno siente que las cosas son para uno... Cuando empezó todo, no me voy a olvidar nunca, tuve una corazonada. Todos festejaban, en la calle, en la radio. ¡Cómo hablaban en la radio! En la televisión ni qué decir. ¿Se acuerda? [...]. Se llenaban la boca... Sabía que me iban a llamar, lo supe desde el primer minuto... Caminaba por la calle como un *zombie*. Me la veía venir (pp. 17-18).

No obstante, ella admite que escribió su carta porque su tía le sugirió hacerlo (p. 18). El teléfono suena, pero Ada no quiere contestar. Comenta que «es un tipo que me llama, ya sabés, un asqueroso. Se aprovecha, como me ve sola, Siempre llama a esta hora» (p. 19). Luego interroga a Titino acerca de por qué esperó tantos años para ir a verla. Él alega que ella siempre se estaba mudando. Ada cambia de tema y cuenta que escribe poesía sobre «la vida y la muerte» (p. 21). Titino responde que

... a mí también me da miedo la muerte, pero no tanto. Después de todo lo que pasé. A veces pienso cosas muy jodidas, muy jodidas. Hubiera sido mejor morir allá. Por lo menos sería un héroe. ¿No? ¿Acá qué soy? Mamá se enojó mucho cuando volví. «Tu abuelo murió en la guerra», me decía en las cartas. «Vamos ganando». Mamá era dura. No me habló más. Volví a casa y ni «A». Nada. Se sentía avergonzada. Murió sin decirme una palabra. Ni una carta, ni una nota. Nada (p. 21).

Luego agrega que «me siento un viejo. Todo me pasó por encima. Me vencieron todos, los de afuera y los de adentro» (p. 21). Tras pedirle a Ada algo de beber, afirma escuchar un sonido y comenta que «un correntino» cayó por un acantilado por seguir una voz (p. 22). Titino comienza a contar sobre otros compañeros como Martín —que habla mucho— y Pedro —que «quedó mal, le falla» y siempre está con el uniforme de soldado—. Comenta que «parece que todo hubiera pasado ayer», a lo que Ada responde «tenés que empezar a darte cuenta. El tiempo pasa» (p. 22). Titino le contesta que tiene muy buena memoria y narra, entre otros hechos, una vez que se encerró en el baño y se golpeó la cabeza «tres, cuatro, veinte veces» simplemente «para tranquilizarme» (p. 23). Ella vuelve a cambiar de tema y le cuenta de Anita, compañera que vivía con ella, pero que falleció por un cáncer (pp. 24-25). Él divisa en el piso un sobre y lo levanta, el remitente es Carlos Andreanni (p. 25). Ada le resta importancia, pero luego, ante la presión de Titino, afirma que era un joven «interesado» (p. 26). De manera repentina, Ada corre a apagar las luces y se esconde con Titino. Fuera del bar se escucha una «voz masculina» (p. 28) que llama a Ada. Ante la falta de respuesta, la voz se va tornando más agresiva, y alguien forcejea con la puerta (pp. 28-29). Al escuchar los pasos alejándose, Ada afirma que es «un loco» (p. 29). Titino observa que ella está vestida todo de negro como «la madre de Julián» (p. 30). Luego sugiere la conexión entre las cartas y el hombre de la puerta, y amenaza con irse. Ada intenta detenerlo: «Te vas porque no te atrevés a hacerme el amor» (p. 31). Propone contarle sobre el hombre: primero afirma que perseguía a Anita, pero luego admite un vínculo con él (p. 32). Titino cuenta sobre la madre de Julián por pedido de Ada:

... pavadas de vieja. Todo el día en el cementerio buscando la tumba de Julián. No quiere entender que el hijo quedó allá. Mil veces le expliqué. Le hablás y no te escucha. Siempre de negro [...]. El otro día se empecinó en que la había encontrado. Se llamaba Julián, sí, el pobre difunto... pero ni la fecha coincidía. Nada. Justo cae la viuda del muerto y se la encuentra ahí, llorando. La quiso sacar y no hubo manera. Ni con el guardián. Al otro día volvió pero no se acordaba en qué sector estaba. El cementerio es grande (pp. 32-33).

Agrega: «Yo la entiendo. Julián le llenaba la casa. No tiene dónde desahogarse... Pero no puede seguir con esa manía» (p. 33). Su relato se detiene. Nota que su reloj está parado, al igual que el del bar. Escucha a Ada que duda de su ropa y señala que no podía vestirse la primera vez que escuchó los bombardeos. Luego vuelve sobre Julián, cómo el pozo de zorro que compartían nunca fue descubierto, aunque «igual no sirvió» (p. 34). Titino sugiere que han pasado diez años de la guerra:

... aprendí a estar días enteros sin comida. Julián se volvía loco. Pobre Julián, al principio estaba convencido de que ganábamos. Fue al único al que se le ocurrió llevar una radio. Cuando agarrabas una radio del continente de lo único que hablaba era de fútbol. ¡Todos los días partido! Boxeo, carreras. De nosotros, nada. [...]. Por ahí hablaban de nosotros, pero nadie decía la verdad (pp. 34-35).

Titino vuelve a amenazar con partir pronto. Ada le pide que se lleve las cartas que él escribió «porque quiero olvidar» (p. 37). «¿Para qué me pediste que viniera?», inquiriere Titino, pero Ada responde «yo nunca pido nada» (p. 37). Titino le recrimina a Ada que fuera tan inconsistente para responderle. En contraste, él se obsesionaba con escribir encerrado en su habitación, y eso le llegó

a costar su trabajo: «... si no te escribía pensaba en las islas, nada más que las islas [...]. Yo cierro los ojos y vuelvo a ver todo, Ada. A mí no me pasó nada. (*Se toca la cabeza*). Quedó todo acá. Todo torcido. Acá» (p. 38). Ada vuelve a sugerir que olvide todo (p. 39), se enoja y pasa a la cocina, donde se queda afilando sus cuchillos. Titino se desespera ante la indiferencia de ella, que, repentinamente, comienza a recordar cartas. Tras cambiar de humor una vez más, pone boleros. Titino afirma oír la voz que escuchó el correntino (p. 41), y la luz comienza a entrecortarse mientras Ada se acerca a él. Intentan erráticamente hacer el amor. Titino vuelve a escuchar la voz (p. 44). Tras un agresivo clímax, la luz se va. Se escuchan los perros. La luz retorna, junto a la música. Ada corta carne. El maletín y un zapato de Titino están en el suelo. Ada comienza a recitar una carta similar a la del comienzo de la pieza, pero ahora dirigida a «Alberto» (p. 45).

HABITAREL VACÍO

La pieza de Leyes se construye a partir de la tensión que se produce entre un universo referencial definido —concentrado en Titino—, que reenvía a las coordenadas de la guerra de Malvinas, y la extrañeza del mundo poético de la obra —que recae principalmente en Ada—. A partir de la acumulación de elementos poco habituales —acciones como cortar «carne deforme», la espectral amenaza de los perros, la peculiar llamada telefónica anterior a la llegada de Titino, la intervención de la «voz masculina» que golpea la puerta, la voz que oye Titino, etc.—, el aparente realismo inicial se transforma de manera gradual. Gracias al efecto de progresiva desrealización, lo cotidiano se torna sombrío y siniestro, lo violento se troca en banal y lo banal en violento.

Para comprender de manera más concreta la referencialidad de la guerra de Malvinas resulta útil la noción de *topic* desarrollada por Umberto Eco (1993, pp. 125-134). Los topics estimulan inferencias abductivas (Mancuso, 2010) en el lector y en el espectador, posibilitando que el sentido al que un texto apunta estratégicamente pueda ser acotado. Algunos de estos estímulos que se presentan a lo largo de *Bar Ada* son el enemigo interno; la espera incierta; el triunfalismo generalizado ante el anuncio de la «recuperación» de las islas; el uso de los medios para provocar dicha reacción social; la incertidumbre del concripto ante el posible llamado; la falta de comida; la manipulación de los medios; la manipulación de los acontecimientos sociales deportivos como modo de distracción de la acción bélica; las cartas al soldado argentino, acompañadas por las bufandas tejidas; la experiencia de vida en los pozos de zorro; el «loco de la guerra», que no puede deshacerse de la carga traumática —Titino— ni quitarse el uniforme —Pedro—; la figura del cuerpo ausente, mediante el relato de la madre desesperada por encontrar la tumba de su hijo que «quedó allá»; los efectos traumáticos proyectados a la vida cotidiana y familiar; el desierto patagónico como conexión con el «desierto» de las islas; el miedo al rechazo sufrido por los combatientes al momento del retorno —por ejemplo, mediante el relato del maltrato efectivo que sufre Titino por parte de su propia madre—; la falta de contención en el regreso; el silencio del excombatiente —Titino comenta, hacia el final de la pieza, que «hay cosas que nunca me animé a contar», (p. 35) —; la pérdida del compañero en el campo de batalla; los cambios en los hábitos alimenticios como síntesis de la logística militar; la imposibilidad de poder «dejar

de pensar» (p. 39) en el pasado de la guerra, asociado a una «voz» que Titino escucha (pp. 22, 41 y 44)^[11]. La referencialidad que se configura a través de la presencia de estos *topics*, en principio, parece proponer una lectura realista, donde se exponen los efectos de la guerra de Malvinas a diez años del acontecimiento.

Sin embargo, Ada opera como contrapunto. Su presencia torna ambigua la lectura y multiplica los sentidos posibles de la pieza al borrar los límites de lo que ocurre exactamente en el bar. Esto se produce mediante el cruce de, al menos, tres procedimientos que tornan indefinible quién —o qué— es ella. Opacidad e infrasciencia devienen, de este modo, rasgos clave para la multiplicación de miradas^[12]. Procederemos a resumir someramente estos elementos.

En primer lugar, en Ada resuena la deriva del símbolo simbolista (Dubatti, J. 2016). Si bien no constituye un símbolo simbolista en sentido estricto, el desarrollo del personaje remite a su funcionamiento. Ada se opera como un símbolo debido a su carácter opaco, que requiere una interpretación por parte de un lector/espectador (Oliveras, 2007), pero, en este caso, funciona de manera autónoma. No se encuentra anclado en un principio racional delineado por una lógica causal que pueda ser dilucidada intelectualmente. Por el contrario, parece responder más bien a una lógica propia de la poética y del universo que despliega.

En segundo lugar, al no ser explicitada la lógica de la poética a la que responde este devenir símbolo, Ada pasa a portar un cierto carácter expresionista. Su presencia genera un efecto de extrañamiento que se retroalimenta con el carácter grotesco del espacio en el que los personajes se encuentran. Las acciones y las situaciones que se suceden se redimensionan por al contacto con Ada, y viceversa^[13]. Lo oscuro y lo sublime (Burke, 1997) del desierto se transforma en un territorio donde lo impensable parece transformarse en —una amenaza— posible.

Finalmente, Ada se constituye como personaje jeroglífico (Dubatti, J., 2009). La pieza construye un marco de infrasciencia que enfatiza el carácter opaco de Ada y decepciona deliberadamente la voluntad del espectador de poder clausurar el sentido mediante una única justificación causal y/o racional. Diversas hipótesis se pueden proponer alrededor de ella, pero ninguna es realmente satisfactoria ni para explicar su sentido ni sus motivaciones: ¿Ada es un monstruo, una bruja? ¿Es simplemente una mujer que se aprovecha de la desesperación de los excombatientes y les tiende trampas? ¿Ella es una metáfora de la guerra, de las islas, de la dictadura, de la violencia como abstracción? ¿Podría ser una alegoría del enemigo interno que devora a sus propios combatientes? ¿El bar podría ser un templo o un terreno sagrado donde los combatientes van a morir? Todas estas opciones se presentan como posibles, pero ninguna permite penetrar en el misterio y dilucidar con precisión sobre qué bases se arraiga la acción de la pieza, sobre qué lógica se edifica.

Ada, como metáfora epistemológica^[14] (Eco, 1984), reúne en su cuerpo la ambigüedad de la guerra de Malvinas, sus sentidos múltiples. Al no privilegiarse ninguna hipótesis de manera cerrada, el espectador debe mantenerse en constante movimiento. Así, resulta imposible cerrar ese espacio que se abre y esa incertidumbre que se proyecta al espectador. En este aspecto, en Ada y su bar, resuenan las palabras —posteriores— de Gamerro:

Si a algo me recordaron siempre las formas de Malvinas es a un Roscharch, esas manchas simétricas de tinta en las cuales el paciente puede reconocer las formas del delirio o el deseo, y el médico estudiar las de su locura. Las Malvinas pertenecen a nuestro inconsciente colectivo, ese inconsciente que poco tiene de mítico o arquetípico y mucho de sedimento de un incesante goteo ideológico que lleva generaciones, pero que aun así corresponde a nuestro lado oculto, a nuestra mitad de sombra, inaccesible a la luz de la razón (2002, s. d.).

Ada se convierte en sombra. En ella el espectador no puede cerrar sentido, aunque sí detecte resonancias del deseo, del miedo, de la muerte y del olvido. La presencia del excombatiente —¿o son muchos?— que va a su encuentro puede ser interpretada, en este aspecto, como metáfora de la imposibilidad de dejar atrás la experiencia de las islas. No es un detalle menor que Ada sugiera a Titino, en reiteradas ocasiones, que el tiempo pasa o que no «piense» en lo acontecido (Leyes, 1996, p. 39).

Olvidar no es necesariamente opuesto a la memoria, sino complementario (Ricoeur, 1999). Ada, su bar y el desierto patagónico se presentan como el campo de batalla para un dilema apenas desplazado: la necesidad de olvidar por el bien personal —la salud mental— entra en tensión con el recuerdo como forma de mantener su vigencia en lo colectivo. Tal es la situación de Titino^[15]. Tanto olvidar como recordar son actos intensamente afectivos. Esa tensión del dilema se manifiesta en la visión de lo sublime para Titino, que, al mismo tiempo que atrae, representa el peligro de la muerte^[16]. El hecho de que Ada asesine a Titino mientras tienen relaciones remite a la noción de «pequeña muerte», de George Bataille (1997), donde lo orgásmico y la muerte son vistos como dos partes de un mismo acto.

La infrasciencia —ya sea realista o metafísica— que se produce en *Bar Ada*, a su vez, reenvía al vacío social producido por la falta de una historia orgánica. El espectador, a la manera de la paradoja de la comunicación de Yuri Lotman (1996), encuentra una mayor posibilidad de acción interpretativa en la ambigüedad que se le presenta. No obstante, dicho movimiento desemboca inevitablemente en el reconocimiento de la imposibilidad de terminar de comprender quién es Ada —y qué pasó «realmente» durante la guerra y la posguerra—, por lo que el espectador debe, inexorablemente, construir su propia lectura. Ada, devenida en desierto de sentido, se proyecta en el ámbito que rodea al bar y que produce resonancias con la topografía de las Islas Malvinas.

Teatro y memoria se encuentran vinculados como fenómenos de la cultura viviente. Ambos son fluctuantes, efímeros, inaprensibles y vinculantes (Halbwachs, 2004; Dubatti, J., 2010). A través de estas relaciones, y contemplando las problemáticas señaladas por Traverso (2007), el teatro se posiciona en la posdictadura como un terreno rico para la formulación de *representaciones* que permiten apropiarse de aquello que aparece como conflictivo (Chartier, 1992 y 2007). Mediante este trabajo de apropiación de los hechos históricos, es posible la configuración de «metáforas epistemológicas» (Eco, 1984), que permiten volver a traer el pasado al presente, pero aportando un nuevo matiz. El teatro logra así hablar de lo traumático y de lo no «decible» (Mancuso, 2010). *Bar Ada*, escrita en un contexto de tensión social y política, aparece como la posibilidad de movilizar al espectador a activar sus conocimientos, a obligarlo a tener que tomar una posición ante el vacío. En el texto de Leyes, no es posible

leer ni triunfos ni derrotas. Por el contrario, la infrasciencia y la construcción simbólica opaca de Ada sugieren el poder del teatro para abrir nuevas perspectivas sobre el pasado reciente, para vehiculizar los trabajos de la memoria (Jelin, 2002).

Referencias Bibliográficas

- S. d. (1997a, mar. 11). La realidad en la mesa de un bar. *La Nación*. Recuperado el 5 de mayo de 2018, desde <https://www.lanacion.com.ar/65006-la-realidad-en-la-mesa-de-un-bar>
- S. d. (1997b, mar. 20). En «Bar Ada» se preparan menús sazonados con tragedia y grotesco. *La Nación*. Recuperado el 5 de mayo de 2018, desde <https://www.lanacion.com.ar/65536-en-bar-ada-se-preparan-menus-sazonados-con-tragedia-y-grotesco>
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Bataille, G. (1997). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.
- Bevernage, B. (2015). *Historia, memoria y violencia institucional. Tiempo y justicia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Burke, E. (1997). *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Cattaruzza, A. (2012). Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria. *Storiografía*, (16), 71-91.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, J. (2016). La dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada. La poética del drama moderno, versión ampliada, en *Lo que no vemos morir*. En Lamoso, A. y Banegas, A. M. (comps.). *Tercer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada* (pp. 122-167). Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Dubatti, R. (2017a). Prólogo. La Guerra en el teatro, el teatro de la guerra. En *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (pp. 7-20). Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- Dubatti, R. (2017b). *Gurka (un frío como el agua, seco)* de Vicente Zito Lema: delirio, confinamiento y represión social institucionalizada. En Mirza, Roger (comp.). *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad* (pp. 123-138). Montevideo: Universidad Nacional de la República.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (1993). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Gamero, C. (2002, jun. 16). Tras un manto de neblina. *Radar. Página 12*. Recuperado el 4 de mayo de 2018, desde <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-228-2002-06-17.html>

- Gamerro, C. (2008). Pequeña entrevista a Carlos Gamerro, de Marcelo López. *No Retornable*. Recuperado el 3 de mayo de 2018, desde <http://www.no-retornable.com.ar/v2/dossier/gamerro.html>
- Gamerro, C. (2012, jun. 10). El eterno retorno. *Radar. Página 12*. Recuperado el 5 de mayo de 2018, desde <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4695-2012-06-10.html>
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Antropos.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laufenberg, M. E. (2017). *Tempering Trauma with Humor in Argentine Post-Dictatorship Theatre: Laughing to Recover, Reimage, Rebuild* [tesis de doctorado inédita]. University of Wisconsin.
- Leyes, J. (1996). *Bar Ada / El instituto*. Buenos Aires: Sol en X.
- Lorenz, F. (2012). *Las guerras por Malvinas 1982-2012*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lorenz, F. (2014). *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas*. Buenos Aires: Paidós.
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Frónesis Cátedra.
- Mancuso, H. R. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Mantiñán, G. (2012). «A vos te faltan las Malvinas». *Señales de identidad en el relato testimonial de la guerra de Malvinas (1982-2005)* [tesis de maestría]. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado el 1 de mayo de 2018, desde <https://avostefaltamalvinas.wordpress.com>
- McGuirk, B. (2007). *Falklands Malvinas. An unfinished business*. Seattle: New Ventures.
- Ministerio de Educación de la Presidencia de la Nación (2009). *Pensar Malvinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Presidencia de la Nación.
- Oliveras, E. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- Palermo, V. (2007). *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arce.
- Rozitchner, L. (2015). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Sagaseta, J. E. (1996). Jorge Leyes: entre el teatro de Entre Ríos y el Caraja-Ji. En Lena Paz, M. (comp.). *Los dramaturgos/as del Interior del país. Actas de las Terceras Jornadas* (pp. 96-104). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Segade, L. (2016). El lugar de la guerra. Relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982-2012). En Red de bibliotecas CLACSO. Recuperado el 4 de mayo de 2018, desde <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20160511025828/LaraSegade-PLA.pdf>
- Traverso, E. (2007). Historia y memoria. Notas sobre un debate. En Franco, M. y Levín, F. (comps.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67-97). Buenos Aires: Paidós.
- Vezzetti, H. (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Vitullo, J. (2012). *Islas Imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

Notas

*Doctorando CONICET/Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo. Correo electrónico: ricardo.dubatti@gmail.com

[1] Beca Doctoral del CONICET «Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria». Dirección de Hugo Mancuso y codirección de Mauricio Tossi.

[2] Conflicto bélico ocurrido entre la Argentina y el Reino Unido entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982. Su duración total fue de setenta y cuatro días. En ese período, la Argentina sufre 649 bajas. La tasa de suicidios posteriores a la guerra no posee datos oficiales, pero se estima entre 300 y 500.

[3] Es posible leer el prefijo *post-* de dos maneras. Por un lado, como lo que ocurre «luego de» la dictadura. Por el otro, lo que acontece «como consecuencia» de ella. De manera análoga, podemos identificar como posguerra aquellos fenómenos que se desprenden del acontecimiento bélico y que continúan repercutiendo en la sociedad argentina. Privilegiaremos, en nuestro análisis, el primer término. Esto responde a, al menos, dos motivos. En primer lugar, a causa de la lectura que realizan diversos autores sobre la guerra enmarcada dentro del proyecto del «Proceso de Reorganización Nacional» (Guber, 2001; Vezzetti, 2002; Lorenz, 2012, 2014; Rozitchner, 2015, entre otros). En segundo, porque permite considerar una mayor amplitud de procesos en tensión. La guerra se arraiga en contextos sociales complejos como, por ejemplo, las relaciones entre Buenos Aires y el resto de las provincias del país.

[4] Agradecemos a Paola Hernández por el contacto con la autora.

[5] Al dialogar con investigadores, historiadores, dramaturgos, etc., que trabajan o se han vinculado con la temática, se hace recurrente la «pregunta en cuanto a la extensión del corpus teatral a estudiar, habitualmente asumido como muy reducido o directamente inexistente.

[6] Podemos mencionar a Abelardo Castillo (1982), Griselda Gambaro (1984), Roberto Cossa (1987), Vicente Zito Lema (1988), Javier Daulte (1997) y Lola Arias (2015), entre otros.

[7] Para un primer listado cronológico de las piezas teatrales que, de diferentes formas, proponen representaciones de la guerra, véase nuestro trabajo «Prólogo. La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra» (2017a).

[8] Sobre poética comparada, véanse Claudio Guillén (1985) y Jorge Dubatti (2009, 2012, 2016).

[9] Acerca del Caraji-Ji remitimos a nuestro trabajo sobre Casino. *Esto es una guerra* (1997), de Javier Daulte, a publicarse próximamente.

[10] Si bien en el texto dramático no se hace ninguna indicación particular, Julia Sagaseta (1996) sugiere que esta primera carta era recitada mediante una voz en *off* (p. 99).

[11] *Topic* que se reproduce también, por ejemplo, en *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema, escrita y estrenada en 1988. Remitimos a nuestro trabajo (Dubatti, R., 2017b).

[12] Como sugiere de manera pertinente Julia Sagaseta, «el tratamiento es elusivo y en él, la ferocidad de la guerra produce hechos desbordados que pueden crear terribles monstruos. O bien —la ambigüedad permite muchas lecturas— seres terribles usan, como Madre Coraje, en su propio provecho, las necesidades que originan las situaciones límite» (1996, p. 99).

[13] En este aspecto, *Bar Ada* recuerda a *La nona* (1977), de Roberto Cossa. Ambos personajes, que dan título a sus respectivas piezas, comparten un carácter destructor e insaciable, cíclico,

imposible de detener. Los dos se sugieren como una mirada deformada del mundo cotidiano, aunque no podamos determinar de qué exactamente.

[14] Eco sugiere que «el modo de estructurar las formas del arte refleja —a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad» (*Obra abierta*, 1984, pp. 88-89).

[15] Esta tensión se presenta análoga a la relación del individuo con los marcos de la memoria (Halbwachs, 2004).

[16] Si consideramos la posibilidad de que Titino esté motivado por una visión de lo sublime, se genera una mayor ambigüedad en la producción de sentido de la pieza, ya que implica que sus propias motivaciones, a pesar del marco referencial de la guerra de Malvinas, también se arraigan en el misterio y la opacidad.