

Esquizofrenia teatral. *Un momento argentino explicado para extranjeros*

Marcela Arpes * y Nora Ricaud **
Universidad Nacional
de la Patagonia Austral

Resumen

La intención de este trabajo es abordar la obra *Un momento argentino* del dramaturgo Rafael Spregelburd desde su andamiaje metatextual, para explorar los principios, circunstancias y tensiones ideológicas que rodean el fenómeno creativo, tanto dramático como de puestas en escena llevadas a cabo en diferentes países. La hipótesis central es que el texto dramático y los metatextos están atravesados por una doble discursividad correspondientes a paradigmas culturales e ideológicos opuestos. *Global versus nacional; deconstrucción estética versus construcción historicista causal*, es la oscilación esquizofrénica de la actitud escrituraria. Lo moderno y lo posmoderno como posturas antagónicas, como discursos que se impugnan en la propia escritura autoral.

112 113

Palabras clave:

· Teatro · Modernidad · Posmodernidad · Autobiografía · Metatextualidad

Abstract

The intention of this paper is to approach An Argentine moment of the playwright Rafael Spregelburd from his metatextual scaffolding, to explore the principles, circumstances and ideological tensions that surround the creative phenomenon, both as dramatic writing and as performed in different countries. (*sigue atrás*)

* Profesora en Letras por la Universidad Nacional de la Patagonia Austral y cursa su estudio de Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires bajo la dirección de la Dra. Ana María Zubieta. Actualmente es Profesora Adjunta Ordinaria en el Área de Literatura Argentina, e investigadora en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Es Miembro Numeral de la Academia Nacional de Teatro. Ha publicado numerosos artículos de su especialidad en diversos medios académicos.

** Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán y doctoranda en la carrera de Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como investigadora y como Profesora Asociada Ordinaria en el Área de Teoría Literaria de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Tiene a su cargo la cátedra de Teoría y Análisis Literario y el Seminario de Teoría literaria.

(viene de página anterior) The central hypothesis is that the dramatic text and the metatexts share double discourse which belongs to opposed cultural and ideological paradigms. Global versus national; aesthetics deconstruction versus historical cause construction; it is the schizophrenic oscillation characterizing the author's writing. The modern and the postmodern as antagonistic positions and as discourse with opposite ideas in the author's own writing.

Key words:

· Theatre · Modernism · Posmodernism · Autobiography · Metatextuality

La obra dramática de Rafael Spregelburd es ya un referente del teatro argentino. *Un momento argentino*, del año 2001, de la que nos vamos a ocupar, aparece publicada en la selección dedicada a este autor por la serie Nuevo Teatro de editorial Losada en el año 2005.

Para comenzar resulta llamativo el modo de organización del libro en el que se advierte una especie de obsesión explicativa manifestada en la cantidad de textos que acompañan a los textos dramáticos del volumen y que, bajo diferentes rútilos –“Prólogos”, destinados a compañías teatrales en su mayoría extranjeras o directamente a los actores, “Notas”, “Advertencia”– conforman un conglomerado textual cuyo objetivo fundamental es dar cuenta de la experiencia personal o autobiográfica del proceso creador de cada obra.

Un momento argentino es la última obra que integra el libro, la más breve de todas y sin embargo la que genera la mayor cantidad de metatextos. La intención de este trabajo es menos un pormenorizado análisis crítico del texto dramático que una mirada analítica sobre los principios, circunstancias y tensiones ideológicas que rodean el fenómeno creativo, tanto dramaturgico como de puestas en escena llevadas a cabo en diferentes países.

En principio, preferimos el concepto de “metatextualidad”¹ para denominar al conjunto textual que funciona como periferia de cada una de las obras dramáticas. La metatextualidad es una de las posibilidades en que se resuelven las relaciones de transtextualidad, según este autor, en tanto que esos textos ofician de comentarios sobre distintos aspectos del texto central. Al mismo tiempo, por ubicarse en el entorno o periferia del texto en cuestión, ellos constituyen también su paratexto.

La metatextualidad referida la conforman, en primer lugar, como parte del estudio introductorio del libro, un sucinto comentario del autor donde señala justamente la brevedad de la obra. A continuación, un resumen del recorrido de sus numerosas traducciones y puestas en escena, todas en el extranjero; un extenso prólogo titulado “Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres”, fechado en enero del 2002; el “Texto del autor para los integrantes de Royal Court” con fecha diciembre 2001- enero 2002; y luego del texto dramático fechado, como dijimos, el

31 de diciembre de 2001, la “Nota final antes y después de esta obra”. Cabe destacar que la fecha de la producción del texto dramático, *Un momento argentino* y el de la metatextualidad es simultánea, dato que se volverá relevante para nuestro análisis.

La esquizofrenia con la que calificamos lo teatral en el título de este artículo, surge de la tensión que la escritura, tanto dramática como metatextual, pone en juego al enfrentar dos posturas conflictivas. La que de manera explícita tiene que ver con pronunciamientos de poética, acordes a los parámetros del llamado teatro posmoderno²; y las que de manera no controlada, vedada, involuntaria, implícita, se muestra en los gestos obsesivos de explicación histórica, política y social de lo nacional que construyen una serie discursiva perteneciente a otro registro ideológico y estético, el de la modernidad. En otras palabras, una discursividad que se entiende muy bien con los posicionamientos estéticos contemporáneos globales y, otra, una discursividad que derrapa en recuperaciones o actitudes propias de la modernidad, cuya referencialidad es la explicación, la necesidad de montar un discurso casi pedagógico para enseñar a los “otros”, aquello que, a priori, no entenderían por no estar incluidos en el campo de pertenencia de lo nacional. *Global versus nacional; deconstrucción estética versus construcción historicista causal*, esa es la oscilación esquizofrénica de la actitud escrituraria. Estamos hablando entonces, de dos universos textuales: por un lado, los metatextos y, por otro, el propio texto de ficción, ambos cruzados por dos discursividades opuestas asumidas en la voz del mismo autor. Lo moderno y lo posmoderno como posturas antagónicas, como discursos que se impugnan en la propia escritura autoral.

“La alianza entre un teatro vital y una defensa responsable, militante, de los derechos humanos es casi imposible aquí” (Spiegelburd, 2005: 237). Esta expresión que leemos en el “Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres”, sintetiza la concepción sobre la práctica teatral y la que el autor define como “el teatro más vivo, más interesante que se hace hoy en Buenos Aires”, vitalidad de la que se considera parte.

¿Qué características tiene esta vitalidad? Un teatro cuya naturaleza radica en la mostración de su propio aparato artificioso, un teatro que huye de la simbolización y de la metáfora, un híbrido discursivo que no “encripta un mensaje”, un teatro del vacío. Es decir, en esta concepción de lo teatral se disuelve la posibilidad del compromiso responsable del artista y de la obra para referir una realidad histórica. No sería pertinente entonces hablar de una autoconciencia responsable del artista, en términos, por ejemplo, en que Bajtín lo entiende en “Arte y responsabilidad” ya que, si nos atenemos a estos postulados, no habría ninguna obligación de comunicar nada y así lo expresa el autor:

...un teatro independiente, un fenómeno autónomo y contracultural, que desprecia el sentido común, que se aleja de la tarea didáctica de transmitir mensajes, como si los artistas fueran iluminados conocedores de la verdad y tuvieran la misión de bajar esta verdad a un pueblo iletrado e ignorante. (Spiegelburd, 2005: 238)

Ahora bien, de dónde surge la escritura de *Un momento argentino*. De un explícito pedido del Royal Court de Londres, que le “comisiona” la escritura de una obra breve sobre “este momento de la Argentina”, esto es, diciembre del 2001, para ser leída en el Festival de Fronteras cuyo tema convocante eran los derechos humanos. Nada más inoportuno después de leer la declaración vertida en la autopoética. Ninguno de los dramaturgos del llamado *teatro vital* podría haber dado respuesta a este pedido sin sucumbir en una traición de la propia a-ideología.

La obra que finalmente escribe hace el intento de mostrar aquella crisis bajo el régimen estético del teatro vital. El prólogo se presenta como una urgencia explicativa para que lo omitido, “lo que hubiese resultado una grosería detallar en la obra”, se haga visible en la intencionalidad que la motivó, explicar la esencia de la crisis que se presenta como estructural en la Argentina. De pronto, nos enfrentamos a un discurso de urgencia pedagógica en donde la misión del artista reconoce que sí existe un destinatario ignorante respecto de la realidad que se intenta denunciar, es decir los extranjeros; los más directos, los integrantes del Royal Court, e indirectamente, todos los espectadores que convoque el festival.

La justificación de la opción del género farsa, muestra también una fisura. En “Texto del autor para los integrantes del Royal Court”, el dramaturgo, previniéndose contra las malas interpretaciones por “la cantidad de frases sorprendentemente ridículas” del texto, se refiere a la elección de lo farsesco en términos de teatralidad y en tanto poética. En cambio, en el Prólogo, prioriza la opción por este género, en su capacidad de representación de la realidad y no sólo eso sino el único molde posible para la expresión de la subjetividad: “la farsa reproduce mejor que cualquier otro género *mi* desazón y *mi* sombría sorpresa ante los hechos que vive *mi* país” (Spregelburd, 2005: 229), es decir, testigo comprometido, asunción de una misión personal y social. El teatro como autoexpurgación de la intimidad y como registro de aquello que es necesario mostrar, que es lo propio, insistentemente señalado en el posesivo.

Las declaraciones sobre principios estructurales del *teatro vital* es una autopoética y, por extensión, poética de todos los dramaturgos que aparecen enumerados como representantes de este tipo de teatro. Guarda una relación de transitividad, de coherencia y de dependencia con la práctica dramática y escénica en la cual Spregelburd se inserta. Se refiere a productos artísticos reales ya puestos en circulación dentro de los circuitos de distribución cultural y se piensa de manera reflexiva o anafórica respecto de dichos productos ya conocidos. Sin embargo, por fuera de las secciones textuales que reconocemos como poética, el discurso se tensiona develando huellas ideológicas que entran en franca contradicción con el régimen estético.

“Podríamos estar asistiendo al primer conato de revolución pequeño burguesa” (Spregelburd, 2005: 230) dice el dramaturgo refiriéndose al levantamiento social de diciembre del 2001, y esta posibilidad recrudece el sentimiento de su compromiso como artista: “al parecer yo tenía que encarnar una voz” (Spregelburd, 2005: 278) para poder dar cumplimiento a las demandas de la organizadora del evento, Elyse Dodgson. Entonces, ante la certeza de que el teatro, tal como lo piensan los practicantes de la dramaturgia posmoderna, nada debe decir, se le impone un discurso de explicación histórica que tiene que dar cuenta de las circunstancias de los males endémicos de la Argentina desde 1989 con una retórica esclerosada y grandilocuente:

La crisis comenzó por el único valor universalmente entendido: el dinero. Argentina ha sido en los últimos años un provechoso laboratorio mundial para los experimentos del neoliberalismo más creativo y torturante. En Argentina se han probado las fórmulas económicas más inhumanas, no sólo para ver si luego se podían hacer extensibles a toda América Latina (última colonia apta para el ejercicio del neoliberalismo de los países centrales), sino también, para recabar información acerca de cómo y hasta dónde se puede exprimir a un pueblo sin que este reviente (...) Pues bien: Argentina ha reventado. Este hermoso país, ésta tierra impudicamente grande y generosa ya no volverá a existir tal como la conocíamos. (Spregelburd, 2005: 230-231)

La realidad más actual que está siendo televisada mientras él está escribiendo su obra, es la que hay que contar teatralmente pero no lo logra, tal como el autor declara. O sí, lo logra pero con el andamiaje discursivo necesario, imprescindible de los metatextos que dan cuenta, de manera ensayística y con sesgo autobiográfico, de cómo se involucra desde un punto de vista ético el escritor con lo que cuenta. En la propia escritura del “Prólogo” y las “Notas” que anteceden y preceden al texto, en las cartas que van y vienen entre Buenos Aires y Londres, termina de tramarse el texto dramático. Y más, todo apuntando a un fin: enseñar lo que pasa a los que no saben. Orientar la interpretación para “que no se mal interprete” el texto. ¿Podría ser esto una expresión de la función didáctica del teatro en términos de máximo compromiso del artista como lo plantearían Bertolt Brecht o Jean Paul Sartre? ¿Sería admisible para el *teatro vital* o posmoderno o, como quiera llamarse, concederse la alternativa de un uso político más o menos explícito?

116 117

La obra, *Un momento argentino*, que finalmente envía para el Festival y que adquiere un derrotero imprevisible de lecturas y puestas en diversos lugares como Estocolmo, Stuttgart y Praga, genera efectos sorprendentes. Las circunstancias de enunciación desbordan lo estético, es más, ya no importa lo estético. El montaje de la obra en Estocolmo a instancias de la invitación de un amigo miembro de Attac, Organización Antiglobalización, con actores suecos y con un auditorio cosmopolita, termina por transformar el espectáculo teatral en un evento de naturaleza estrictamente política. En “Nota final” el autor consigna este efecto imprevisible:

La organización Attac había previsto un debate sobre el problema argentino luego de la exhibición de la obra y habían invitado a un periodista, un economista sueco que habló de la quiebra financiera del Estado argentino, y un miembro del gobierno sueco que repetía: “Argentina se fundió por no obedecer los consejos del FMI” (...) La sala ardía. Hubo gritos, hubo lágrimas, hubo peruanos exaltados, hubo abrazos. A la distancia creo recordar que todas mis ideas acerca de la obra estaban en jaque. (Spregelburd, 2005: 279-80)

El teatro entonces deviene un arma de diagnóstico, debate y proyecciones futuras del destino político y social latinoamericano y específicamente argentino.

El *teatro vital* descrito en el “Prólogo” es jaqueado finalmente en la “Nota final” cuando el dramaturgo propone sustituir la primera denominación de su estética por la de “teatro de situaciones”, perdiendo de vista que la nueva nominación sugiere, desde el punto de vista ideológico y epistemológico, un cambio radical vinculado, en todo caso, con las ideas sartreanas del rito teatral asociado indefectiblemente a la referencia del contexto y al compromiso político del artista.

“Mi instinto me dice que esta obra no debería ver la luz en Buenos Aires. Mi instinto me dice que no se lee bien acá. Y que funciona sólo en la medida en que es una información para extranjeros” (Spregelburd, 2005: 281). La misión explicativa asumida por el autor no tiene otro fin que el de direccionar la lectura, posiblemente errónea, de los destinatarios extranjeros, ya que ellos, actores y público, desconocen las dinámicas del ejercicio del poder en la Argentina. Pero también afirma que se leería mal en el espacio propio, el interrogante es por qué. Si la obra está pensada desde una estética que prioriza el vacío, la a-metaforización y la hibridez discursiva, entonces por qué no mostrarla en coherencia con esos principios y liberada ya de la metatextualidad explicativa que sólo fue “información para extranjeros.

¿En dónde encuentra su destinatario apropiado este teatro?

Pareciera que, de llevarse a cabo su puesta en la Argentina, se actualizaría aquel temor expresado por el autor de que el teatro se convierta en un “turismo político-

teatral". O si se quiere la sujeción de las razones estéticas a las razones ideológicas. Si la situación de debate político que originó la obra en distintos lugares pero sobre todo en Estocolmo, de la cual el propio autor declara que aprendió, se reprodujera en Buenos Aires ¿qué amenaza vendría a instalar? ¿Qué efecto no deseado se pretende conjurar como para decidir no representar la obra en el espacio propio?

La esquizofrenia nada tiene que ver con una patología psíquica personal, sino que pretende expresar la agudización del conflicto que el debate modernidad / posmodernidad ha suscitado y no ha terminado de resolver en relación con los dilemas acerca de la politicidad de la literatura y del arte, a la declinación o inoperancia de una "misión" del artista y del intelectual en la cultura global, más aún, "el tradicional a priori de la implicancia necesaria entre arte y sujeto político público" (Dalmaroni, 2006).

Lo paradójico consiste en que un teatro autónomo, hecho artístico determinado en el modo de producción de la globalización y del capitalismo tardío, que tiende a crear la ilusión de la disolución de identidades singulares, se ve llamado a funcionar en una lógica antagónica y termina generando un evento político de crítica antiglobalización, anticapitalista, antiposmodernista.

Finalmente, en el andamiaje metatextual se tensa también una alianza entre el discurso histórico y el discurso de corte autobiográfico. De lo que se trata, como dijimos, es de dar cuenta de los sucesos sociales que están acaeciendo como telón de fondo simultáneo a la escritura de la obra. En el plan del artista, la credibilidad de esta apurada y resumida historia argentina que compone al calor de los acontecimientos, sólo es posible apelando al respaldo de su propia experiencia de los hechos. El yo como testigo de los acontecimientos, en clara filiación de la escritura autobiográfica con los propósitos del discurso histórico. Con este gesto, pone en escena una particular concepción de lo autobiográfico que James Olney identifica con uno de los tres órdenes que marcan los posibles desarrollos de la escritura autobiográfica, el *bios*, en donde la exposición de la propia vida se propone como modelo de comprensión y como forma de interpretación de la realidad histórica en la que vivimos³. Prevalece aquí la autoridad del escritor sustentada en la consideración de la sinceridad y la veracidad de su palabra.

El registro autobiográfico adquiere así, en este conglomerado metatextual, el lugar genuino de su inscripción en tanto viene a dar cuenta de las alternativas de su experiencia creadora y del uso político de lo estético. En efecto, las constantes referencias a las condiciones históricas y a las necesidades estéticas de su obra lo muestran como sujeto mediador que establece los nexos entre obra y realidad político-social, verdad histórica e intimidad autobiográfica, política y arte; vínculo que se escamotea en una consideración autónoma de la obra, despojada de estos conjuntos paratextuales.

Notas

¹ Nos referimos a la tipología de las relaciones transtextuales que propone GÉRARD GENETTE citado por DOMINEQUE MAINGUENEAU en *Términos claves del análisis del discurso* (1999), Buenos Aires, Nueva Visión, 64-65.

² “Automandamientos para el nuevo milenio” de DANIEL VERONESE y “Mandamientos para los jóvenes dramaturgos” de ALEJANDRO TANTANIÁN funcionan como declaraciones de principios del llamado, por las distintas corrientes críticas nacionales y extranjeras, teatro posmoderno. Véase para este tema el artículo de MARCELA ARPES (2005) “Género y Ethos en los Manifiestos de la Nueva Era” en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Número 31, noviembre, Universidad Complutense de Madrid.

³ JAMES OLNEY, “Authobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction” en JAMES OLNEY, ed., *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980. Olney propone tres etapas, que son más bien tres tendencias metodológicas que marcan la evolución del estudio de la autobiografía, según se ponga énfasis en el *autos*, el *bios* o la *grafé*. La realización misma de la escritura autobiográfica suele estar marcada por el énfasis en alguno de estos tres órdenes.

118 119

Bibliografía

DALMARONI, M.: (2006) “Responsabilidades y representación (un debate imaginable sobre intelectuales y artistas)” (inédito).

EAGLETON, T.: (2004) *Las ilusiones del posmodernismo*, Paidós, Buenos Aires.

JAMESON, F.: (1999) *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Manantial, Buenos Aires.

MOLLOY, S.: (1991) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

ROBIN, R.: (1996), *Identidad, memoria y relato*, Cuadernos de Posgrado, Universidad de Buenos Aires.

SPREGELBURD, R.: (2005), *Remanente de invierno - Canciones alegres de niños de la patria - Cuadro de asfixia - Rasgando la cruz - Satánica - Un momento argentino*, Losada, Buenos Aires.