

## Rafael Spregelburd: las lenguas del teatro (y una versión de "El escritor argentino y la tradición")

*Sandra Contreras*

Ante todo, un agradecimiento a Noé Jitrik y a la Junta Consultiva del Instituto de Literatura Hispanoamericana por invitarme a participar de estos festejos y en particular de este panel cuyo título, "Bajo el ala de Pedro Henríquez Ureña", me tiende una pista para introducir, siquiera indirectamente, la lectura que propongo para compartir con ustedes. Me refiero, en principio, a la posibilidad de leer "El descontento y la promesa" como un pretexto de "El escritor argentino y la tradición", la conferencia que Borges dictó en el Colegio de Estudios Libres en 1951 y que, por diversos motivos y en distintas coyunturas, como sabemos, se convirtió en uno de nuestros manifiestos estéticos del siglo XX. Como ya fue observado, la frase seminal borgiana es prácticamente un calco de la que Ureña formulaba en el apartado "El afán europeizante" y que decía: "Tenemos derecho a tomar de Europa lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental". Pero si esta frase, que toma prestada de modo casi literal, es uno de los indicios que más claramente le sirven a Nora Catelli para demostrar que, entre 1928 y 1942, Henríquez Ureña y tam-

bién Alfonso Reyes (con *Ultima Tule*) ofrecieron a Borges el entramado argumental de una común y singular apetencia histórica –el deseo de que, ante la eclosión de los nacionalismos, América, reserva de la humanidad, ocupe el centro que el desastre europeo había dejado vacío–, al mismo tiempo, no deja de ser notorio que allí donde los filólogos dicen “América”, Borges dice “Argentina”. Desde luego, es por demás interesante re-leer el ensayo de Borges, como lo propone Catelli, en el contexto de ese pensamiento americano redentorista que entre los años 30 y 50, y según una clave diversa a las del arielismo y modernismo, ve en América la posibilidad de un espacio común, “con lenguas de intercambio y no de exclusión, con ciudadanos y no esclavos, con todas los principios de los que la cultura europea había abdicado”<sup>1</sup>. Aun así, ¿podría sostenerse que Borges comparte con Ureña y con Reyes la idea de convertir a América en centro de Occidente? Quiero decir, en tanto es evidente que comparte ese presupuesto de época, ¿apuesta, se interesa seriamente, por esa idea? Es cierto que en su prólogo de 1959 a la *Obra crítica* de Ureña, Borges, que reconocía que el nombre de Pedro se vinculaba al de América, admitía que “las verdaderas y secretas afinidades que las regiones del continente le fueron revelando acabaron por justificar su hipótesis de que la tierra dominicana era una provincia de una patria mayor”<sup>2</sup>. A la vez, sin embargo, en el mismo prólogo declaraba no saber bien si las unidades a las que Ureña solía recurrir –la América sajona, la América hispánica, las repúblicas americanas– existían “en el día de hoy” ni estar seguro de que hubiera “muchos argentinos o mexicanos que fueran americanos también, más allá de la

---

1 Cf. Catelli, Nora, “La cuestión americana en ‘El escritor argentino y la tradición’”, *Punto de Vista*, N° 77 (2003).

2 Borges, Jorge Luis, “Prólogo”, en Henríquez Ureña, Pedro, *Obra Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pp. vii-x. Las citas de este párrafo corresponden a ese texto.

firma de una declaración o de las efusiones de un brindis". "El sentimiento de americanidad –concluía– sigue siendo esporádico. Basta que una conversación incluya los nombres de Lugones y Herrera o de Lugones y Darío para que se revele inmediatamente la enfática nacionalidad de cada interlocutor". Lo sé, la coyuntura es otra y Borges está discutiendo en otros frentes, y sé también que en "El escritor argentino y la tradición" equipara la situación de "los argentinos" con la de "los sudamericanos en general"; pienso igualmente en los énfasis de Borges, en el interés del que hablan esos énfasis, y me pregunto si no podrá pensarse que allí donde no terminaba de hacer cuajar un consistente interés americano, nuestro gran cosmopolita, nuestro escritor universal, estaba fundando con sus énfasis nuestro cuestionado "argentinismo".

"Nuestro argentinismo"; desde el proceso de latinoamericanización de la literatura argentina promovido a partir de la recuperación democrática, por maestros como Noé Jitrik y Susana Zanetti, a las hipótesis comparatistas en las que viene trabajando últimamente María Teresa Gramuglio sobre la necesidad de considerar las literaturas nacionales en el interior de redes transnacionales, la universidad argentina trabajó sistemáticamente, como sabemos, en desprender el estudio de la literatura argentina de sus limitaciones locales. Con todo, me interesa llamar la atención sobre el hecho de que es precisamente en el contexto de los debates en torno de las conjeturas sobre la literatura mundial donde se viene formulando también una particular defensa de la legitimidad, y hasta de la potencia, que puede conservar el marco nacional para estudiar corpus literarios, particularmente cuando se trata de corpus latinoamericanos. Es una de las vertientes que asumen los fuertes cuestionamientos al lugar que reservan al latinoamericanismo las teorías hegemónicas sobre literatura

mundial.<sup>3</sup> Me interesa especialmente la intervención de Graciela Montaldo, cuando en “La expulsión de la república” confronta los textos “normativos” de Pascale Casanova y Franco Moretti y advierte que el marco mundial –con sus métodos de lectura, fundados en oposiciones ya dadas como las de nación/mundo, lectura cercana/lejana– no es menos problemático que el nacional:

Sin duda la opción patrimonialista de nación resulta insostenible hoy para un pensamiento crítico, pero no quedan claras las ventajas de cambiar un marco por otro, si pensamos que la postulación de “mundo” hoy es tan funcional a la cultura dominante (el mercado y sus instituciones) como lo fue en el siglo XIX la de nación (el Estado y sus instituciones).<sup>4</sup>

- 
- 3 En el prólogo a *América Latina en la literatura mundial*, el volumen que compila en 2006, Ignacio Sánchez Prado da cuenta de la incomodidad que muchas veces produce la irrupción de la literatura latinoamericana en los centros internacionalistas y también de la consistente incapacidad de la crítica europea (y, eventualmente, norteamericana) para dar cuenta del rol de la literatura latinoamericana en sistemas literarios transnacionales. Y se pregunta: “¿Por qué debemos los latinoamericanos producir respuestas a teorías literarias y críticas configuradas en el centro, en vez de articular nuestras propias propuestas?”. (“Hijos de Metapa: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)”, en Sánchez Prado, Ignacio (ed.), *América latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Biblioteca de América, 2006). Una de las últimas respuestas a esta pregunta es la de Daniel Link en su reciente *Suturas* (Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015). Uno de sus capítulos centrales constituye una incisiva intervención que propone buscar los fundamentos del comparatismo en aquellos “monumentos” o “materiales de desecho” que, refutando anticipadamente el positivismo de Pascale Casanova en *La República mundial de las letras* pero distinguiéndose a la vez de las formulaciones que siguen pensando a América Latina en términos de “culturas híbridas”, “modernidad periférica” y “proyecto incompleto” (así subtítulo María Teresa su ensayo “Literaturas comparadas y literaturas latinoamericanas”), definieron en la primera mitad del siglo XX una lógica diferencial y anacrónica para el espacio literario latinoamericano: la teoría de Ricardo Rojas, la de Alfonso Reyes, la de Henríquez Ureña, esto es, las teorías de los filólogos americanos que ya habían comprendido la literatura como potencia de desclasificación.
- 4 Montaldo, Graciela, “La expulsión de la república, la deserción del mundo”, en *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 123.

Así, por ejemplo, la expulsión de Borges de la república de las letras –sea porque no ganó el Premio Nobel, y para Casanova no termina de calificar, sea porque no escribe novelas, y entonces Moretti no lo lee– no se explicaría sino por aquello que en las teorías sobre la literatura mundial no pueden pero sobre todo eligen no ver: el hecho de que en países con débiles estructuras institucionales, la literatura, “que en ellos no es una profesión”, admite ser leída en términos nacionales sencillamente porque gran parte de los escritores encuentran en la interlocución con ese primer público natural una manera de ejercer la literatura más allá de la institución misma. Me interesa, entonces, remitirme a una apuesta metodológica como la de Montaldo –una apuesta que, sin defenderla como marco de lectura, quiere en cambio “sustrayr que la nación, que fue instancia normativa durante la modernización, hoy, en tanto forma de disparar la invención, puede ser el refugio de aquellos que han sido expulsados del mundo”<sup>5</sup>–, aunque no para dejar de acusar recibo del reproche de “argentinismo” que a quienes trabajamos en el campo de la literatura argentina nos llega casi por igual de parte de mundialistas y de latinoamericanistas, sino para tener como horizonte una forma de hacer girar las perspectivas –nacionalismo, cosmopolitismo, mundialismo, globalización– en el tema que quisiera proponer aquí. El tema, al que finalmente llego, parte de un documento reciente sobre la cuestión de la lengua nacional-americana en el contexto de la globalización, y creo que puede ser un disparador para pensar algunos de los modos en que la ficción (argentina) contemporánea declina esas preguntas ya clásicas de Ureña y de Borges sobre nuestra “expresión”.

Mi pregunta es: ¿sigue siendo la lengua nacional, para los argentinos, objeto de polémica, como lo fue durante

---

5 Ibid., p. 129.

todo el siglo XX? El reciente documento, “Por una soberanía idiomática”, que un amplio espectro de “escritores, intelectuales y académicos” (entre los que se cuentan, entre otros, críticos y escritores como Noé Jitrik y María Pía López, narradores como Sergio Chejfec, poetas como Támara Kamenszain), firmaron y publicaron en el matutino porteño *Página/12*, en setiembre de 2013, podría estar probando que, en efecto, la cuestión de la lengua –invocada ahora en su condición de regional, ya que no exclusivamente nacional– se renueva como terreno y objeto de disputa, y hasta convoca el despliegue filosófico de todas las armas políticas, históricas, científicas, para dar batalla. En el contexto de unas iniciativas tendientes a la creación de un Instituto Borges y a la apertura de un foro de debate en el Museo del Libro y de la Lengua, el contrincante es, una vez más, aunque desde luego *aggiornada*, la Real Academia Española y su política reguladora y normativa de la lengua; más concretamente, la política cultural y económica española y sus nuevas embestidas imperiales en el contexto de la globalización: desde la creación del Instituto Cervantes en 1991 con función expansionista hasta las más recientes ediciones de Diccionarios con pretensión de establecer tanto un idioma común para 500 millones de hispanohablantes como –a fin de aprehenderlo *todo*– sus variantes americanistas.<sup>6</sup> El mercado y su exigencia de un español neutro, la “franca” conversión de la lengua en mercancía al amparo del estratégico y engañoso lema de “Unidad en la diversidad”, está naturalmente en el centro de ese proceso iniciado en los años 90 que Josefina Ludmer, valiéndose de

---

6 El último, por cierto inconcebible y desde luego ampliamente cuestionado, avatar de este expansionismo lo constituye el “Memorandum de Entendimiento” que, en marzo de 2016 y sin consultar a la comunidad académica que entiende en la materia, el Rectorado de la Universidad de Buenos Aires firmó con el Instituto Cervantes para avalar y homologar una nueva certificación del español como lengua extranjera (SIELE) que desarrolla, precisamente, ese Instituto.

las investigaciones del español José del Valle, describió y definió tan bien, para cerrar su *Aquí América Latina* del año 2010, como “el pasaje de la lengua al imperio”<sup>7</sup>.

Pero si es cierto que el documento es en este sentido indicio del interés vital que la batalla por la lengua sigue teniendo para la heterogénea cultura hispanohablante, y signo también –después de todo, los firmantes son argentinos– de la singularidad con que Argentina hizo, como lo observa Fernando Alfón, de esta querrela “un énfasis”, una “objeción permanente”, casi “una cuestión de Estado”<sup>8</sup>, por otro lado, y aun cuando el colectivo reúna firmas provenientes de distintas prácticas, no puedo dejar de formularme esta pregunta que creo que puede ser interesante proponer: ¿para quiénes sigue teniendo vigencia esta querrela? ¿Para los políticos de la cultura? ¿Para los planificadores de la educación? ¿Para los lingüistas y académicos? ¿Para los editores? ¿O también para los escritores, y lectores, esto es, para los usuarios de la lengua literaria? En realidad, mi pregunta es: ¿tiene todavía la pregunta por la soberanía idiomática entidad –gravitación– en la literatura argentina? Esto es: ¿piensan hoy en ella los escritores cuando escriben? No pienso nada más en la pasión programática con que los románticos del 37 convirtieron en estilo la pregunta por la invención de una lengua literaria nacional. Tampoco en la fuerza de intervención con que autores como Borges o Roberto Arlt hicieron del idioma de los argentinos una “causa” en su escritura. Mi horizonte, más próximo, es, digamos, el de los años 80: esos años que, en la coyuntura del tránsito de la dictadura a la recuperación democrática y también en el contexto de las potentes teorías de la desterritorialización,

---

7 Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, pp. 188-192.

8 Alfón, Fernando, “Siete hipótesis sobre el idioma nacional”, leído en *Primeras Jornadas de la Lengua: la lengua de los argentinos, estado de situación*, Biblioteca Nacional, setiembre de 2009.

consolidaron una teoría y una crítica de los exilios lingüísticos desde las que ya no pudo concebirse una literatura nacional sino como el producto de un asumido “conflicto” con otras literaturas, con otras lenguas. El ensayo inaugural de esta política de lectura fue sin dudas “Notas sobre *Facundo*”, de 1980, de Ricardo Piglia (uno de los firmantes del documento), y su potentísima idea de que la literatura argentina se funda, con Sarmiento, en el desvío de la lengua nacional.<sup>9</sup> Y un punto de inflexión fue el combativo “La Argentina como pentimento”, de 1983, un ensayo en el que Eduardo Grüner (que ahora no se suma al colectivo) sentó unas bases muy sólidas para (re)leer la escritura de Borges como reinención de la lengua literaria nacional, y en el que, dicho sea de paso, desde una incisiva relectura del proyecto ideológico del 37, entendido ahora en su dimensión de superposición polifónica y heteroglósica, discutía los propósitos de reinstalar programas de refundación nacional como los que él leía, en ese momento, por ejemplo, en *Filosofía y Nación* de José Pablo Feinmann (que sí firma el documento).<sup>10</sup> En el cierre de la década, el libro de Josefina Ludmer de 1988, *El género gauchesco*, desplegaba de modo espectacular la idea –desde luego postulada ya por Borges, razonada ya por Ángel Rama– de que en la emergencia del género nacional no hubo, y no hay, sino guerra de cuerpos, de culturas, y de lenguas.<sup>11</sup> Si de políticas de la lengua se trata, esta es, podríamos decir, nuestra inmediata tradición crítica.

¿Lo sigue siendo, de este modo? ¿Sigue la cuestión de la lengua interpelando a los escritores con esa misma pulsión de conflicto? El texto que César Aira leyó en la Feria del Libro de La Habana, en el año 2000, en una mesa redonda so-

9 Piglia, Ricardo, “Notas sobre *Facundo*”, *Punto de Vista*, N° 8 (1980).

10 Grüner, Eduardo, “La Argentina como pentimento”, *Sitio*, N° 3 (1983).

11 Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

bre “El español en América”, se tituló “Lo incomprensible” y señala, precisamente en tanto ensayo sobre la relación entre lengua y literatura, una de las posibles transformaciones de esa interrogación.<sup>12</sup> Para formular su idea central –que dice que todo escritor va hacia la claridad perfecta, pero a través del rodeo de lo incomprensible– Aira se valía allí, como por otro lado lo hace habitualmente, de una clásica frase de Proust: “Todos los libros que amamos parecen escritos en una lengua extranjera”. Hemos citado esa frase, como bien sabemos, infinidad de veces, sobre todo a partir del uso que de ella hicieron Gilles Deleuze y Félix Guattari en su teoría sobre el estilo como desterritorialización de la lengua materna. Y lo hemos hecho precisamente para pensar, como lo proponía Grüner, la escritura de Borges como reinención de la lengua literaria nacional en la confrontación del castellano con el inglés, o para pensar, como lo quería Piglia, esa reinención no a partir del estilo perfecto de Borges sino a partir de la crispación de los estilos exiliados de Arlt, Macedonio y Gombrowicz. En este contexto, la singularidad del ensayo de Aira del 2000 consistía sin embargo en aplicar la frase, como una “maravillosa realización”, a lo que llama la “balcanización” de los países hispanoamericanos, ese proceso de fragmentación que tuvo la fortuna, decía, de generar veinte o treinta lenguas extranjeras dentro de la misma lengua:

Los libros cubanos que amamos los argentinos parecen escritos en una lengua extranjera; claro que para el buen lector argentino, Borges también parece escrito en una lengua extranjera [Borges y Lezama son, para Aira, los mayores escritores de la lengua española en el siglo XX]. El continente, sus distancias y sus

---

12 César Aira: “Lo incomprensible”, en *ABC Cultural*, N° 422, Madrid, 26 de febrero de 2000, pp. 22-23.

historias, reduplica el trabajo del escritor individual y el continente mismo se vuelve escritor, su lengua igual y diferente se vuelve literatura readymade. El tesoro acumulado de la literatura hispanoamericana es la gran piedra Rosetta de esta situación paradójica de extranjeros que hablan la misma lengua. Pero una piedra Rosetta al revés: sirve para destraducir.<sup>13</sup>

Aira traducía entonces la frase proustiana-deleuziana, la desplazaba, la llevaba al interior de la expresión misma americana, y seguía:

Si una jactancia antihistórica puede llevarnos a la ilusión de que cubanos y argentinos decimos lo mismo cuando pronunciamos las mismas palabras [Aira estaba hablando en Cuba), la literatura, que interviene cada vez que empezamos a entender demasiado, tiene la prodigiosa función de reponer lo incomprensible en su lugar.<sup>14</sup>

El movimiento ensayístico de Aira es, en este sentido, doblemente interesante: al tiempo que le atribuye a la literatura la función de abrir una grieta allí donde se espera univocidad (sentido común, totalidad, intelección), sustrae ese efecto disruptivo de la confrontación, de la lógica de la guerra, y lo concibe en cambio como la creación de una distancia. Entendida además como pulsión afirmativa antes que como un ejercicio de combate con la lengua (con la lengua materna, con el código), esa distancia, creadora y creciente, es la condición para el amor. Quiero decir, olvidado de toda polémica con las políticas de estado (imperiales, na-

---

13 *Ibíd.*, p. 22.

14 *Íd.*

cionales), lo que a Aira le interesa pensar es la condición por la que amamos los libros escritos en una lengua próxima y a la vez distante de la que hablamos, y ese cambio de registro –del combate a la afirmación–, ese mínimo aunque decisivo desplazamiento, me parece relevante.<sup>15</sup>

Hay otras variantes. Entre los escritores que firman el documento se encuentra el dramaturgo Mauricio Kartun, autor de *El niño argentino* (2006) y *Ala de criados* (2009), piezas ya clásicas del teatro argentino contemporáneo, entre otras cosas precisamente por la forma inédita, absolutamente singular, en que reinventan el (un) idioma argentino para contar episodios de la tragedia nacional. Veo a Kartun allí y pienso en otro dramaturgo, Rafael Spregelburd, que no está entre los firmantes pero que también es autor de

---

15 Me gustaría llamar la atención, también, sobre el modo en que, al traducir la consigna del postestructuralismo francés a las lenguas hispanoamericanas, Aira muestra aquí una disponibilidad especial (tal vez no tan extendida entre los novelistas argentinos) para pensar las potencias de desterritorialización en términos de literatura latinoamericana. Yo hablaría, en este sentido, sobre el latinoamericanismo heterodoxo, laxo, de César Aira; tanto más interesante, podría decirse, cuanto termina de perfilarse, justamente, por desprendimiento de la poética borgiana: no por nada cuando refuta y reescribe “El escritor argentino y la tradición” en su ya clásico “Exotismo”, Aira lo hace por la vía de *Macunaíma* y cuando redefine el exotismo como invención lo hace a partir de una minuciosa lectura de *La noche oscura del niño Avilés*. Subrayaría también el volumen de su increíble, voraz, monumental biblioteca americana (que tanto le debe, según su propio relato, a la ya mítica biblioteca de Susana Zanetti). Como dice María Moreno, en Aira funciona ese procedimiento tutor de “leer exhaustivamente cada autor, cada género, cada período, cada país, como si se pudiera tenerlos a todos, hasta lograr un archivo tan vasto y heterogéneo que se vuelva inconsultable”, esto es, “una biblioteca expansiva, proliferante, inabarcable”. En esto, desde luego, Aira es muy borgiano. Pero si la serie exquisita y sofisticada, ligeramente descentrada, que recorre en su libro *Las tres fechas* (Welch, Leauteaud, Ackerley, Beerhomb, Abbot, Stevenson), lo acercan a Borges, el *Diccionario de Autores Latinoamericanos*, para cuya confección parece haber contado con las dos condiciones que Ureña señalaba como necesarias para ensayar una historia literaria del continente (ocio, para no tener que ocuparse de otras labores, así como datos y documentos), lo acerca a los filólogos americanos. Los dos libros se publican en 2001 (aunque el *Diccionario*, según la fecha de la Advertencia, habría estado terminado en 1985). Especialmente con el *Diccionario*, Aira ensancha sensiblemente la biblioteca borgiana. No sé si la desmesura de ese gesto, de su erudición, tan fina como exhaustiva, fue suficientemente subrayada.

esa clase de obras que inmediatamente se vuelven emblemáticas, precisamente por la radicalidad con que su lengua –entendida como forma de imaginación– transfigura para siempre los emblemas nacionales: así, su melodrama *Bizarra. Una saga argentina*, de 2003.<sup>16</sup> No se trata, porque no tendría el menor sentido, de extraer ninguna conclusión de la ausencia de su firma en el colectivo; pero creo que para pensar qué hacen hoy con la pregunta por la lengua nacional quienes escriben, puede ser interesante seguir su señal y atender a la lucidez con que una obra como la de Spregelburd, que siempre colocó al lenguaje en el centro mismo de su imaginación y mecanismos narrativos, desplaza la interrogación misma hacia otro lugar.

*Spam*, su última obra, estrenada en Argentina en 2014, tiene por protagonista a un lingüista napolitano, especialista en lenguas extintas, que, víctima de su decisión de responder a uno de esos correos basura escritos en la torpe lengua del Google traductor, sufre un accidente, pierde la memoria, y queda atrapado en una trama de persecuciones pseudo-chinas y flujos de dinero electrónico, pero también aplastado por millones y millones de palabras entre las que no hay ni una que nombre su tragedia identitaria.<sup>17</sup> Lo que

---

16 *El niño argentino* se estrenó en el Teatro San Martín en junio de 2006. Una versión de la obra puede leerse en la edición de Jorge Dubatti en Editorial Atuel, 2006. *Ala de criados* se montó durante la temporada 2009/2010 en el Teatro del Pueblo. *Bizarra* se estrenó en la sala Batato Barea del Centro Cultural Ricardo Rojas en agosto de 2003. Puede leerse en la edición de Entropía, 2008.

17 *Spam* se estrenó bajo la dirección de Spregelburd en Italia, en junio de 2013 (Napoli Theatre Festival y Festival delle Colline Torinesi), con actuación de Lorenzo Gleijeses y música de Alessandro Olla. En español se estrenó en Buenos Aires, en el Centro Experimental del Teatro Colón, en octubre de 2013, con actuación del propio Spregelburd, y música de Zypce. Se repuso en abril de 2014 en Teatro El extranjero. Es una ópera hablada, formato que, dice Spregelburd, no es muy cultivado en Italia, y es inédita en el Río de la Plata, pero que en los países de habla alemana es muy común. Supone la escritura en verso, un verso libre, y permite contar la historia en lugar de representarla, en una permanente interacción con el músico –cuyo trabajo de sonorización y musicalización es capital y permanente en la obra.

domina y presiona en *Spam* –el imperio– es el mercado y la cultura globalizados, y el usuario es el de la lengua franca contemporánea que circula por la red. Imperio global, usuario individual: *cualquiera* entonces –napolitano, suizo, chino, malayo, o argentino– podría hacer propio ese estado de cosas y exponerlo como drama personal. Con todo, lo que me interesa aquí es el valor que tiene la inflexión spregelburdiana del conflicto: lo que significa su inflexión cosmopolita en la cultura argentina contemporánea. En un artículo reciente, Gonzalo Aguilar define la crisis del sujeto cosmopolita en la era de la globalización como una consecuencia de la mecanización, a manos del gran autómatas de la información y del mercado, de los procesos de actualizar repertorios y valores, que lo tuvieron como protagonista en otras coyunturas de la compleja relación entre metrópolis y periferia. Pero llama la atención a su vez sobre la potencia que todavía puede tener el “personaje conceptual del cosmopolitismo”, no ya como cifra de una confrontación con el nacionalismo –respuesta ya inviable y hasta inconducente– sino con la propia globalización: el cosmopolitismo contemporáneo entendido como respuesta crítica a nuestra interacción cotidiana con el repertorio global. Una de sus modalidades más sugerentes, propone Aguilar, es la del cosmopolitismo limítrofe que establece relaciones no de centro a periferia, como hacen los marginales, sino de periferia a periferia.<sup>18</sup>

---

18 Aguilar propone la noción para pensar una película como *Happy Together*, de Wong Kar-wai: una película que llegaba a Buenos Aires (se filmó aquí, en 1996) para demorarse en las ruinas de la modernidad (la zona portuaria, las pensiones baratas, las fábricas abandonadas) y nos ofrecía así una mirada de nuestra modernidad desde el margen y sin necesidad de pasar por las metrópolis tradicionales, una película que, al poner en relación dos ciudades periféricas como Hong Kong y Buenos Aires hizo posible una mirada muy original, de la que se valieron –dice Aguilar– los jóvenes directores de cine con una mirada cosmopolita. (“Cosmopolitismo en la era de la globalización”, *Revista de mardulce editora*, N° 6 (2014), s/p, disponible en <http://www.mardulceeditora.com.ar/magazine>).

Más que la categoría propuesta me interesa retomar la mirada de Aguilar no para analizar formas de representación (aunque, naturalmente, de eso también se trata aquí) sino sobre todo para pensar la forma en que el teatro de Spregelburd produce un lugar de enunciación para la escritura y para la imaginación argentinas contemporáneas de un singular cosmopolitismo. Rafael Spregelburd escribe siempre entre ciudades de coordenadas varias (entre Buenos Aires y Nápoles, como en *Spam*, pero también, como en la mayoría de sus piezas anteriores, entre Buenos Aires y Stuttgart, o Hamburgo, o Londres, Cádiz, Río de Janeiro, y también entre Buenos Aires y, aquí nomás, Roque Sáenz Peña), y escribe, y piensa, todo el tiempo entre lenguas (su mundo es el efecto de una continua traducción). Si estas fueran nada más que circunstancias de producción en el mercado internacional del teatro, no tendría mayor importancia su señalamiento. Pero sucede que esta circulación tanto espacial como lingüística formatea la imaginación de un escritor que, podríamos decir, nos coloca en un mundo ampliado. Yo diría, Spregelburd es nuestro cosmopolita limítrofe contemporáneo. Y lo es porque lleva al extremo el políglotismo de la tradición argentina. No solo cuando sus obras traen a nuestro repertorio (raros) idiomas nuevos –del alemán al chino, pero también, por ejemplo, alguna escena en dialecto siciliano, otra en valenciano, y otra saturada de venezolanismos, pronunciados inclusive por algún personaje con acento ligeramente húngaro– sino también cuando transforma el pasaje entre las lenguas en un contacto con lo incomprendible, con el límite de lo impronunciable, pero también con líneas de fuga que liberan potencias nuevas de sentido. El despliegue de pantallas con traducciones desacompañadas y la sobresaturación léxica en las líneas del diálogo serían sus signos.

Ese contacto fluido con las lenguas –en rigor, lenguas, dialectos y regionalismos– ya no es, desde luego, signo de elitismo ni de un sujeto ávido de modernización. Es tan solo la versatilidad que experimenta un sujeto curioso de mundos nuevos, la que presupone una imaginación que se formatea en arraigos temporarios, que se sitúa libremente –con más alegría y despreocupación que con irreverencia– ante el repertorio de materiales y formatos del mundo y de la cultura global.<sup>19</sup> No por eso, sin embargo, se trata de una versatilidad menos exigente. Por el contrario, cualquiera que haya asistido a sus obras sabe bien que si algo caracteriza al teatro de Spregelburd es su exigencia con la escucha: el espectador de *La estupidez* (2003) o de *La paranoia* (2007), por ejemplo, tiene que aguzar el oído, y hasta volver a ver la obra para seguir barajando frases y palabras. Lo mismo el de *Spam* que, además de palabras, tiene que distinguir sonidos y hits musicales que, en medio de una sobresaturación acústica propiciada por el género de la ópera hablada con el que está experimentando, se vuelven por momentos irreconocibles.

Desde luego, el teatro de Kartun también plantea una exigencia, y enorme, para la escucha, y no hay mejor prueba de que se ha inventado allí una lengua nueva que la experiencia de esta fricción. En otra frecuencia, porque su horizonte es el de una comunidad que se reconoce como nacional, el trabajo casi filológico que Kartun hace con la lengua argentina de principios de siglo XX, tanto con los modismos y afectación de las clases altas como con el fraseo y el léxico de ascendencia popular y gauchesca, y el tra-

---

19 Y que lo hace no ya para liberarse de limitaciones nacionalistas –porque ese ya no es su problema, su punto de confrontación– sino para explotar, con clásica irreverencia borgiana, todas las ventajas de una distancia sarcástica e irónica acerca de la crisis europea, y de una familiaridad con el híbrido y con la mezcla que le permite tomar referencias de diferentes culturas: Caravaggio, la música pop, los esquimales o las películas de James Bond.

bajo de distanciamiento al que la somete, sea por la vía de la pátina de anacronismo con que la modula, sea por la vía del verso que recupera para darse mayor exigencia en la invención, todo ese trabajo de cavar una lengua en la lengua da por resultado un idioma que al espectador argentino, que a veces no lo entiende pero que siempre se siente por él interpelado, le exige aguzar el oído. En el teatro de Kartun, la lengua argentina se vuelve prodigiosamente extranjera, solo que para tornarse más visible, la vía regia para volver a la tragedia nacional.

En el de Spregelburd, creo, la experiencia lingüística, cuyo horizonte último es el de la humanidad como especie de lenguaje, transita libremente por las lenguas con las que se cruza y en ese tránsito termina creando un idioma que dialoga críticamente con el mundo –con sus ruinas pasadas y venideras, con su lengua franca que hoy se debate, como las lenguas extintas en la arena, entre la inscripción y su borramiento–, y que también es un idioma propio aunque sin afán de representatividad. Curiosamente –o no tanto– la conexión china, que en *Spam* desencadena todos los malentendidos, es la vía a la que Borges, que también se interesó, como Spregelburd, en el idioma como un esquema clasificatorio del universo, recurrió para tocar el límite de lo impensable (Aira diría “lo incomprensible”, también a partir de la dialéctica “china” entre rectificación confuciana y absurdo taoísta). Lo que provoca la risa de Foucault e inspira un libro como *Las palabras y las cosas* no es, como sabemos, el idioma analítico de John Wilkins sino esa taxonomía asombrosa que Borges atribuye a cierta enciclopedia china y que, dice Foucault, nos muestra de golpe, como encanto exótico de otro pensamiento, el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto*. La lengua de Spregelburd dialoga con este idioma borgiano, que es también el idioma airiano, y le imprime una singular inflexión.

Borges entonces. Una particular versión de Borges en la ficción del siglo XXI. Aunque no solo particular sino también comprehensiva. Y es que para apreciar un cosmopolitismo como el de Spregelburd es preciso verlo funcionar, a su vez, desde su otro lado complementario. Me refiero, claro está, a *Apátrida. Doscientos años y unos meses*, que en 2010 reactualizó, seguramente sin proponérselo, una lúcida versión de “El escritor argentino y la tradición”.<sup>20</sup> Para intervenir en el Bicentenario, entonces, Spregelburd elige un episodio de 1891: el duelo en el que el pintor y crítico argentino Eduardo Schiaffino (que luego sería el fundador del Museo Nacional de Bellas Artes) y el crítico español Max Eugenio Auzón terminaron de dirimir la encarnizada polémica sobre arte nacional que venían de mantener en los diarios de Buenos Aires. No me detendré en los matices y meandros de las posiciones que se esgrimen en la pieza (la perspectiva con que un artista del siglo XXI aborda esa polémica lo aparta decididamente de cualquier resabio dicotómico que pudiera quedar del siglo XIX)<sup>21</sup>. Solo quisiera llamar la atención aquí sobre el hecho de que de todos los episodios que a lo largo de la historia pusieron en escena ese debate de larga duración, no solo el dilema nacionalismo-cosmopolitismo sino también el que en-

---

20 Ópera hablada, con texto y actuación de Spregelburd y música en vivo de Zypce. Se estrenó en marzo 2011, en Teatro El Extranjero. El 27 y 30 de agosto de 2010 se había hecho una lectura pública de la obra como *work in progress*, junto con la “pieza radial en vivo” *Meiringen, Milagros*, del suizo Raphael Urweider, dentro del ciclo “Dramaturgias Cruzadas” del Instituto Goethe, en coproducción con la Embajada de Suiza, Pro Helvetia y el Goethe-Institut Buenos Aires.

21 Allí reside el desafío dramático sobre el que, por lo demás, Spregelburd se explaya: la puesta en escena de una discusión insoluble –la dicotomía, tan constitutiva de la historia argentina, que se perpetúa en el espacio como discusión– para mostrar que la constitución de una verdad no es producto del triunfo de una de las dos ideas sino de la expectación del choque de los opuestos, que el momento de expectación de esa discusión construye una verdad distinta, una verdad no decimonónica. Cf. Dany Barreto: “Sé lo que se dirá de mí”, entrevista a Rafael Spregelburd, *Revista Sauna*, Año 1, Nº 9 ([http://www.revistasauna.com.ar/01\\_09/02.html](http://www.revistasauna.com.ar/01_09/02.html)).

frentó a argentinos con españoles en distintas coyunturas (muy próximas –a 1891–estaban, por ejemplo, las *Cartas de un porteño* de 1876 en las que Juan María Gutiérrez polemizó con el español Juan Martínez Villergas a propósito de su rechazo a integrar, como miembro correspondiente, la Real Academia Española), Spregelburd elige uno en el que, tal vez por única vez en la historia cultural y artística argentina, es un español quien asume la voz cosmopolita, y en su grado cero, o extremo, en su máxima expresión. “El arte no tiene nacionalidad, sino una patria universal que es el mundo”, dice Auzón en las cartas que le dirige a Schiaffino y que publica en el diario. Y Spregelburd, que le hace repetir la frase, proyecta esa posición en nuestro presente haciendo que el personaje se defina, además, como el “extranjero de todas las naciones”, la “luz del apátrida”, el “primer punk”. No parece haber, de parte de Spregelburd, mayor premeditación en elegir ni en subrayar lo que, a la luz de los renovados posicionamientos frente al imperalismo lingüístico global-español, podemos percibir ahora como una suerte de ironía del destino. Sencillamente porque no es un debate con España, ni por lo tanto una torsión sobre las posiciones que nos colocaron periódicamente frente a sus políticas, lo que está en el horizonte de un arte como el de Spregelburd.<sup>22</sup>

En otro sentido, diría que si Spregelburd retorna a lo agónico de la polémica en torno de lo nacional y en su forma literalmente más filosa (Schiaffino y Auzón dirimen el duelo a sablazos), al mismo tiempo dispone de este episodio, que le proporciona el azar de la historia, simple-

---

22 Entre paréntesis, *La terquedad*, que solo se estrenó en Argentina en marzo de 2017, sitúa la acción en las afueras de Valencia, en el año 1939, durante la Guerra Civil. Escrita en 2007, se estrenó en traducción al alemán en 2008, en el Teatro Schauspiel Frankfurt, y en traducción al valenciano en 2011, en Valencia. También en 2011 se puso en escena en el Festival Grec hablada en francés, castellano y valenciano.

mente porque encuentra en la situación paradójica de un crítico español trasplantado en Buenos Aires la potencialidad dramática suficiente con la que mirar con un poco de distancia los festejos mismos del bicentenario. Desde esta posición, la pregunta por el arte –y la literatura, y la lengua– nacional, y la de su relación con el mundo, es la misma y sin embargo otra. Después de todo, esta es la mejor lección aprendida de la intervención borgiana: desplazar las interrogaciones heredadas como imperativos y hacer de ellas preguntas *fuera de lugar*.

El documento de 2013, “Por una soberanía idiomática”, señalaba la oportunidad de “sostener el camino de una lengua cosmopolita, a la vez, nacional y regional” y veía en la precisa intervención borgiana, que “marcó el camino de una inscripción profundamente argentina de la lengua literaria y a la vez la desplegó como español universal”, la mejor inspiración para apostar por “un estado de sensibilidad respecto de la lengua [...] que se proyecte sobre las grandes batallas contemporáneas alrededor de las hegemonías comunicacionales y la democratización de la palabra”. No me cabe duda de que el teatro, en la parábola que va de Mauricio Kartun a Rafael Spregelburd, es uno de los terrenos más interesantes donde ver –mejor, donde escuchar– la lengua de la ficción argentina contemporánea en estado de ebullición.