

LA MANO CORTADA: CUERPOS EN DUELO. SOBRE “APÁTRIDA” DE RAFAEL SPREGELBURD

ARPES, Marcela / Universidad Nacional de la Patagonia Austral - mm_arpes@yahoo.com.ar

Eje: Cuerpo. Política y Crueldad Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: cuerpo- teatro argentino – Rafael Spregelburd

› **Resumen**

“Apátrida doscientos años y unos meses” estrenada en el 2010 y repuesta en el 2016 en el teatro El Extranjero, es la obra de teatro escrita e interpretada por Rafael Spregelburd, con música en vivo a cargo de Federico Zypce. A partir de la investigación llevada adelante por la historiadora Viviana Usubiaga, el dramaturgo compone un monólogo a dos voces que da cuerpo a la polémica sostenida en Buenos Aires a fines de 1891 y publicada en la prensa de la época entre un pintor y un crítico de arte. El pintor, Eduardo Schiaffino, quien pocos años después sería el encargado de fundar el Museo Nacional de Bellas Artes; el crítico, un ‘apátrida’, Eugenio Auzón, español radicado desde hacía veinte años en el país. El tema de la obra expone un diversidad de aspectos: la existencia o no de un arte nacional a fines del siglo XIX, la obsesión cultural; el derecho a la palabra y por lo tanto, a dirimir dicha existencia; los modelos de belleza y los modelos de identidad nacional. Pero la polémica halla sus límites en la palabra y, entonces, el cuerpo del nacionalista y el cuerpo del apátrida se enfrentan en un duelo a sable llevado a cabo en la madrugada destemplada de un domingo en los campos de Morón. El episodio expone la violencia verbal de la argumentación tanto como la violencia de los cuerpos. El cuerpo del otro (nacionalista o traidor) es el territorio apto en el que se despliegan tópicos e imaginarios corporales que tensionan derivas tales como: interior/exterior; norma/desvío; sujeto/cosa; propio/ajeno; tolerancia/exterminio; belleza/fealdad.

› **El espacio ficcional del duelo**

La historia del arte argentino registra un hecho llamativo: durante la navidad de 1891 se enfrentan en duelo un apátrida llamado Eugenio Auzón, crítico de arte español radicado en Buenos Aires desde hacía dos décadas y el nacionalista, Eduardo Schiaffino, quien será pocos años después el primer director del Museo Nacional de Bellas Artes. Ellos son los personajes de la obra escrita, dirigida y actuada por Rafael Spregelburd¹ en el marco de una poética dramaturgica habitual en el autor que podemos identificar con las operaciones de *transtextualidad* y *transmedialidad* ya que la obra se apropia de la investigación de la historiadora Viviana Usubiaga² quien recoge el debate sostenido por casi dos años en torno a la existencia o no de un arte nacional. El intercambio epistolar entre los protagonistas históricos decimonónicos publicado en la prensa, habilita la composición del texto dramático como expresión de poéticas en tránsito si tenemos en cuenta el dato del origen mismo de la obra comisionada en el marco del Bicentenario a partir de la convocatoria titulada “Dramaturgias Cruzadas: Textos Conjuntos entre autores argentinos y europeos”, auspiciada por Pro Helvetia, Embajada de Suiza y Goethe-Institut Buenos Aires. La principal característica creadora de Spregelburd es justamente esta expansión de los límites del lenguaje artístico, donde teatro, arte visual, música, se fusionan entre sí y con otros medios de expresión cultural de carácter popular e intervenciones tecnológicas. Específicamente en *Apátrida...* la hechura compositiva expande sus fronteras de género al hacer intervenir simultáneamente la música original compuesta para la obra, los discursos epocales de Schiaffino y Auzón, la música popular actual, el género propio del museo a partir de la voz de las audioguías, el discurso histórico y periodístico decimonónico y la tradición literaria y teatral en la figura de Juan Moreira. El espacio escénico mismo rompe sus propios límites ya que conviven la actuación con la música en vivo ejecutada por Federico Zypce con instrumentos no convencionales y sintetizadores que generan los sonidos ambientales,

¹ Ficha técnica de *Apátrida, doscientos años y unos meses*. Dramaturgia: Rafael Spregelburd. Actúan: Rafael Spregelburd, Federico Zypce. Música: Federico Zypce. Voces en off: Erik Altorfer, Félix Estaire de la Rosa, Pablo Osuna García, Ruth Palleja, Mónica Raiola, Zaida Rico. Escenografía e iluminación: Santiago Badillo. Fotografía: Gabriel Guz, Ale Star. Asesoramiento histórico: Viviana Usubiaga. Asistencia de producción: Magdalena Martínez. Asistencia de dirección: Gabriel Guz. Dirección: Rafael Spregelburd. Espacio: El Extranjero

² “Surgió en realidad por una mezcla de cosas. Hacia 10 años que quería escribirla, desde que tomé contacto con las cartas originales de Schiaffino y Auzón, que me consiguió Viviana Usubiaga (amiga, investigadora del Conicet y doctora en la carrera de Arte de la UBA). Ella presentó una tesina para la cual se internó en las bibliotecas a rescatar estas cartas de microfilms que estaban olvidadas, perdidas. Cuando me las pasó inmediatamente pensé que contenían una obra teatral, pero tardé un montón en generarla” Entrevista a Rafael Spregelburd en http://www.revistasaua.com.ar/01_09/02.html. Viviana Usubiaga declara que las fuentes documentales relevadas en el marco del trabajo de investigación fueron “cerca de sesenta escritos sobre este affaire en El Diario, Sud-América, El Correo Español, Le Courier de La Plata y El Censor, entre otros periódicos de la época”. Entrevista “Del microfilm al teatro” en Suplemento “Radar”, *Página 12*, 19/04/2011.

la reproducción de músicas conocidas: el Himno Nacional, la cortina musical de la apertura del programa de Mirtha Legrand entre otras. Justamente por el desarrollo del plano sonoro de la obra el propio músico la ha calificado como ‘Sprechhoper’, es decir, una ópera hablada a partir de la música y los sonidos grabados e intervenidos. El escenario se diagrama en dos espacios que se van a ir alternando en la composición del relato iluminándose alternativamente o bien unificándose con una luz tenue, y el propio Spregelburd también expande su interpretación actoral al encarnar de manera simultánea a ambos personajes históricos.

› *El duelo argumentativo: las voces*

Por su multiplicidad de códigos escénicos la obra ofrece una gran cantidad de claves de lectura y posibles perspectivas teóricas para su análisis e interpretación, pero sólo nos vamos a centrar en los duelos, primero verbal, luego físico, que exponen los cuerpos a la violencia. Hasta el siglo XIX retar a duelo para dirimir diferencias era algo habitual, y el duelo entre Schiaffino y Auzón no es la excepción en cuanto a las representaciones que en el imaginario se activan ante la mención de dicho evento: los cuerpos solemnes de los duelistas y de los padrinos, la bruma del amanecer, el ruido de choques de espadas, sables o dagas, cuando de armas blancas se trata, o el disparo cuando se usan las pistolas. Y, por supuesto, la herida mortal, que en este caso no la hubo, sólo el tajo en una de las manos del pintor nacional. Roque Sáenz Peña es quien en la obra, pero también en la historia ha tenido que definir quién es el ofendido y quién ofende: “Aún no he sido presidente pero ya tengo que lidiar en estas lides, mediar entre las fuerzas desbocadas y hacer de este páramo un país. (...) yo considero al señor Eduardo Schiaffino el ofendido (...) Y que defienda Auzón en el terreno lo que tan ligeramente escribe en los pasquines” (Spregelburd, 2011:166-167) Pero ¿dónde se origina la ofensa y la necesidad de reparar el honor? No es menor el hecho de que durante todo el intercambio de argumentos estéticos e ideológicos mediante las cartas que se van publicando y que tratan de esclarecer las características del arte argentino contra la afirmación de que no existirá tal arte argentino hasta doscientos años y unos meses, las voces en disputas son las de un nacionalista y la de un extranjero, y esto basta para que se desate la violencia. La subalternidad del apátrida Auzón se agrava por el hecho de que, además, es un crítico que se aventura a dictaminar la inexistencia del arte argentino exhibiendo sólo una práctica absolutamente menor e intrascendente dentro de la pintura como fueron sus cuadros

estudios de marinas de las que no ha sobrevivido ninguno. En tanto que el pintor nacional ha ido a formarse a Europa como tantos otros, becados por el gobierno razón suficiente como para asegurar que:

(...) esta noche soy uno de los pintores que hacemos algo único, y fundamos un Estado. Porque un Estado no es sólo la historia de sus guerras y conquistas, de sus logros y sus renunciaciones, de sus crímenes y sus milagros, de su lengua y de sus dialectos. Un Estado es la historia de sus ficciones y la suma de sus imágenes. (Sprengelburd, 2011:127-128).

Antes que en los cuerpos físicos el duelo se lleva a cabo en el cuerpo escriturario de la polémica y en las voces que se alzan desde el terreno propio y desde el des-territorio del apátrida. La muestra de pintura que reúne, no sólo a Schiaffino sino también a Augusto Ballerini, Reinaldo Giudici, Ángel Della Valle, Eduardo Sívori, Severo Rodríguez Etchart, Graciano Mendilaharsu, Lucio Correa Morales y Sofía Posadas, la organizan las Damas de la Sociedad de Beneficiencia de Nuestra Señora del Carmen quienes son las responsables de la Exposición en la casa de Belisario García en la calle Florida. El primer acto violento desatado en el marco de la muestra es la censura de la obra de la única mujer de la exposición, Sofía Posadas, cuyo pastel, *Idilio*, el estudio del torso desnudo de una mujer, es retirado por considerarse inmoral. El último, la visita de Eugenio de Auzón (A. Zul de Prusia, su seudónimo) el día de cierre de la muestra con el fin de escribir la crítica que desatará la disputa. Como la investigación histórica lo demuestra, la crítica de Auzón fue despiadada y la respuesta no se hace esperar ya que toma el guante del reto Schiaffino. Raúl Antelo en su ensayo “La teoría y sus ventosas” afirma que la polémica es la continuación del combate con otras armas: proponiendo algo así como una praxis argumentativa portátil y fulminante, más cómoda que las costumbres lentas o duraderas de la dialéctica clásica, activada siempre para defender el dogma ante la irrupción de estrategias que no se duda en proclamarse irrisorias e impertinentes. (Antelo, 2008:85) En este caso ¿qué dogma? El nacionalismo en el arte defendido por la corporación de los artistas argentinos. ¿Con qué estrategias? La desautorización de los argumentos a partir de la acusación e invalidación de la voz del extranjero quién no está en posición para decir cómo debe ser lo propio. ¿Contra qué otro dogma? Lo nacional como hecho bárbaro.

En tanto discurso, la polémica se encuadra en lo que Marc Angenot ha denominado como sabemos, con la noción de *entimema* (1982:31) es decir, un enunciado judicativo que relaciona un fenómeno con un conjunto conceptual presupuesto que, sin embargo, lo determina. La primera intervención de Auzón presupone un argumento, los argentinos van a estudiar a Europa, financiados por el tesoro nacional para volver y pintar a Juan Moreira: “Puro Juan Moreira... Juan Moreira en el teatro, en el libro, en la pintura” (Sprengelburd, 2011:146). Hartazgo que le permite al crítico asegurar dos cosas: la primera que el estudio y la genialidad no se presuponen; la segunda una máxima ideológica decimonónica que sostiene que hasta que no haya Estado Moderno, civilizado y liberal, no habrá arte nacional o en otra versión, que “todo protoestado goza sólo de una protolengua” (2011:150). De los argumentos sobre arte nacional y estilo, el discurso entimémico de Auzón deriva en la metáfora ideológica al replicar que: “se me está acusando entonces por nacer en otra parte” (2011:155), reconociendo como anacrónico el argumento, pasado de moda, “cantilena del odio”. Por su parte, Schiaffino no duda en levantar la voz en defensa del arte nacional y los artistas argentinos a partir de una imagen autoral asociada a la empatía del sacrificio y a la poética de la escasez: “un grupo existe de pintores y escultores argentinos: se ha reflexionado alguna vez en los ignorados sacrificios, en los dolores mudos, pertinaces, en los mil obstáculos diversos, en la injusticia de los juicios...” (2011:149). El ataque de Schiaffino, su *pugna verborum*, privilegia el sistema ideológico por el sistema entimémico de Auzón, construyendo una argumentación en base a máximas tópicas antagónicas centradas en los ideogramas: nacional contra universalismo, artista nacional contra artista europeo, inmigrante contra nativo, patriota contra apátrida, alabanza de lo otro, contra hostigamiento de lo propio, crítica contra arte. A través de la interpretación de los dos personajes por el mismo actor que cambia alternativamente de espacio para señalar semióticamente la identidad del que habla, el discurso polémico asume las dos formas posibles: por una parte, se apunta a un blanco que es un sujeto individual pero a la vez un sujeto colectivo (“la corporación de los artistas”) y por otra parte, a una institución. Cualquiera sea la modalidad de la relación entre el polemista y su blanco, la polémica siempre supone agresión y violencia y, además, un conjunto de máximas ideológicas compartidas por un grupo de interlocutores cuya refutación se vuelve impracticable, por eso triunfa Eduardo Schiaffino, no en los duelos (ni el verbal, ni el físico) sino en la institución ya que pocos años después será nombrado director del Museo de Bellas Artes. Al otro se lo ha confinado en el discurso de la historia a la definitiva exclusión: “Pero yo no estaré allí/

Ya no estaré más. La historia me borrará. Nadie leerá sobre mí. Seré de esta patria algún misterio. Nadie se acordará jamás de esto” (2011:178) Y es muy cierta la anticipación de Auzón: nadie hasta unos pocos meses antes de los doscientos años lo rememora, y no en la historia, sino en el teatro.

› ***El duelo de los cuerpos: la herida***

Tanto el sistema ideológico como el entimema alcanzan un límite: el silencio. La palabra se calla para habilitar otra escena más de violencia: el enfrentamiento cuerpo a cuerpo en un encadenamiento que, sin embargo, ha tenido su origen en el discurso. Norma Crotti en la Presentación del libro *Mapas de la violencia* expone el caso del duelo como “un gesto, se origina en la palabra y se desarrolla en los cuerpos. Dos hombres enfrentados en un marco legitimado por otras presencias y por el cumplimiento de un ritual en un espacio delimitado, seleccionado y reconocido como campo del honor (2014:38). Porque como nos ha señalado Barthes: la palabra no es ni reaccionaria ni progresista sino simplemente fascista, fascismo que consiste menos en impedir decir que, en “obligar a decir” (2003:119-120). Auzón y Schiaffino han impedido decir pero, sobre todo han obligado a decir al otro, de manera tal que por la intimidación del lenguaje se arriba a la violencia sobre el cuerpo. El lenguaje en la polémica se ha extenuado, ha actuado como fuerza ventosa, como *maqué* arrastrando al cuerpo hacia el terreno del combate. Maximiliano Crespi (2014) en el recorrido teórico en torno al dilema/trilema de la noción de violencia en Roland Barthes, se detiene en el análisis de los dos modelos de violencia que se explicitan en el lenguaje como *fatum de la maqué*: el lenguaje terrorista y el discurso represivo (2014: 66-67) para concluir en cómo Barthes pone en escena al cuerpo como el origen y el destino de toda relación (2014:70), protocolo barthesiano susceptible de pensarse como puesta en escena en *Apátrida*.

La imparcialidad que declara Roque Saenz Peña (a pesar de no disimular la relación afectiva y la afinidad de clase que siente por Schiaffino) sentencia que el ofendido es el pintor nacional y que entonces Auzón deberá defenderse “en el terreno” (2011:167) convocando entonces al duelo. De los tres tipos de duelo dependiendo del nivel de satisfacción con el que se conformara el ofendido, a primera sangre, a herida grave y a muerte, se pacta el trágico, siendo Schiaffino el

que tiene el derecho a elegir el arma y será a pistola. Utilizando el recurso escénico del aparte dramático, Auzón se muestra miedoso y cobarde y apela a su falta de buena vista para petitionar el cambio de arma, cosa que el ofendido acepta, por lo que el duelo será a sable. La conciencia de muerte desata en Auzón una fuerza inaudita, la potencia del sablazo con que hiere la mano derecha del pintor: “Ahora sé lo que vendrá: el crítico ha herido la mano del pintor. Ni el pecho, ni el orgullo, ni el muslo, ni la frente, la mano.” (2011:172). El crítico apátrida, impotente para la pintura, no dudó en cortar la mano del pintor nacional, y por ende, acabar con el futuro de la pintura argentina. De la intimidación del lenguaje como arma, a la alegoría de los pinceles ensangrentados. El cuerpo que gozó en la escritura de las cartas publicadas en los diarios, que extremó los argumentos y afiló las dagas del decir en la polémica es el mismo que, en el teatro del duelo, sufre la violencia que hiere y marca a los dos. De la maqué discursiva al desborde tanático corporal totalmente contrario a la valentía y el coraje de la escena de la palabra: uno huye corriendo el otro, llora ante el dolor. La sangre que fluye, los labios que se muerden, el dolor que provoca el corte del tendón del extensor del dedo pulgar, la corrida cobarde y los latidos amplificados del corazón de Auzón, la ira en las mejillas coloradas de Schiaffino, son los signos de la consideración del cuerpo no sólo como espacio de negociación y confrontación, sino también como escena violenta del sujeto sometido a la mirada del otro. En el duelo se actualiza la distinción que la fenomenología convirtió en centro de su pensamiento: la diferencia entre ‘cuerpo’ y ‘carne’, es decir, el cuerpo como un objeto más, *en y del* mundo, mientras que la carne es la verdadera modalidad viva y consciente de la identidad intersubjetiva. En la carne es donde Auzón y Schiaffino se muestran interactuando como lo que son, no en los cuerpos máquinas textuales que escriben las metáforas del orden y de la amenaza estética e ideológica. Desde una perspectiva más actual sobre el problema cuerpo, la visión del deterioro, la del resto o fragmento corporal considerado maldito o siniestro de Jean Luc Nancy en *Corpus* aporta una mirada más para entender los cuerpos del duelo en el intercambio subjetivo. Los cuerpos textuales de la polémica se exponen completos, íntegros, conscientes de sus identidades; mientras que la carne en el duelo físico se exhibe desintegrada, presa del dolor y del miedo, diríamos, vencida: “¿Qué horrible conciliación es esta que armamos, derrotados? La Pampa nos oprime a ambos” (2011:177) y se cumple finalmente, lo que Nancy sostiene sobre la materialidad y el vacío corporal: “Un cuerpo comienza y termina contra otro cuerpo (...) el *contra* es la principal categoría del cuerpo” (2007:20).

Bibliografía

Angenot, M. (1982). *La palabra panfletaria: una contribución a la tipología de los discursos modernos*. Paris, Payor.

Antelo, R. (2008). “La teoría y sus ventosas“ en *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Grummo.

Barthes, R. (2003) *El placer del texto y la Lección Inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Crespi, M. (2014). “Fantasmas de la violencia. Notas sobre un tema en Roland Barthes” en Zubieta, A.M *Mapas de la violencia. filosofía, teoría literaria, arte y literatura*, Bahía Blanca, Ediuns.

Crotti, N. (2014) “Presentación“ en Zubieta, A.M *Mapas de la violencia. filosofía, teoría literaria, arte y literatura*, Bahía Blanca, Ediuns.

Nancy, J.L (2007) *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma*, La Cebra, Buenos Aires.

----- (2003) *Corpus*, Madrid, Arena Libros.

----- (2006) *El Intruso*, Buenos Aires, Amorrortu.

Revel, J-F. (1997). “Qu’estce que la polémique?” En *Oeuvres*, Paris Lafont.

Spiegelburd, R. (2011) *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia*, Buenos Aires, Atuel/Teatro.