

¿El Estado es ficción? Absurdo, liminalidad y anacronismos en *Apátrida*, *doscientos años y unos meses* de Rafael Spregelburd



Victoria Julia Lencina

Universidad de Buenos Aires, Argentina

lencina.victoria@gmail.com

Fecha de recepción: 10/02/2018. Fecha de aceptación: 15/03/2018.

Resumen

El presente trabajo analiza el texto dramático *Apátrida, doscientos años y unos meses* de Rafael Spregelburd desde los procedimientos posdramáticos señalados por el teórico Hans-Thies Lehmann con el propósito de advertir una problematización respecto del concepto de “Estado nacional”. Sostenemos que el dramaturgo a partir de la apelación a ciertos principios deconstructivos de la representación teatral no sólo pone en tensión las fronteras entre ficción y realidad sino que, también, contribuye a demarcar la imposibilidad de abordar la idea de un “Estado nacional”. Para ilustrar este aspecto, se proseguirá por analizar la estructura superficial del texto dramático.

Palabras clave

Apátrida;
Spregelburd;
posdramático;
Estado nacional;
ficción;
realidad

Is the State Fictional? Absurd, Liminality and Anachronisms in Rafael Spregelburd's *Apátrida, doscientos años y unos meses*

Abstract

This essay analyzes the written text of *Apátrida, doscientos años y unos meses* by Rafael Spregelburd, considering particularly its postdramatic procedures (as formulated by Hans-Thies Lehmann) with the purpose of focusing on the problematization of the concept of “Nation-State”. We claim that the playwright, by appealing to certain deconstructive principles of theatrical representation, not only puts into question the frontier between reality and fiction but, also, contributes to underlining the impossibility of grasping the idea of “Nation-State”. In order to illustrate this aspect, we will analyze the superficial structure of the theater script.

Keywords

Apátrida;
Spregelburd;
Postdramatic;
Nation State;
Fiction;
Reality

Introducción

Comisionada para el ciclo “Dramaturgias Cruzadas” del Instituto Goethe y Pro Helvetia, la obra *Apátrida, doscientos años y unos meses* surgió de un intercambio

epistolar entre Rafael Spregelburd y el autor suizo, Raphael Urweider. La idea de la escritura en conjunto fue propuesta por Erik Altorfer, encargado de la curaduría de la pieza. La temática elegida para el debate giraba en torno al asunto del Bicentenario de la Revolución de Mayo argentino el cual, según palabras del dramaturgo, no estuvo necesariamente vinculado a una reflexión del punto histórico sino, más bien, a una necesidad de encontrar financiaciones mixtas (Spregelburd, 2011: 19). A pesar de ello, el estreno de la puesta teatral, bajo la dirección de Spregelburd, se llevó a cabo en agosto de 2010¹, es decir, durante los festejos de los doscientos años del primer gobierno patrio de Argentina. Debido a que cada autor mantenía una relación periférica respecto a las fechas patrias del otro se decidió hacer hincapié en la creación de obras autónomas que estuvieran motivadas por el intercambio epistolar. En esas conversaciones, “la distorsión, el malentendido, y la pérdida del eje lingüístico fueron objetivos que [se alimentaron] adrede” (Spregelburd, 2011: 19).

La obra de Spregelburd basada en un capítulo fundante para la historia del arte argentino de fines de siglo XIX (el duelo intelectual y físico que mantuvo el pintor argentino, Eduardo Schiaffino, con el pintor y crítico español, Max Eugenio Auzón, en 1891, a causa de la posible existencia de un arte argentino) logra problematizar el proceso de conformación del Estado nacional a través de procedimientos posdramáticos que funcionan como las reglas de un juego teatral que tensionan la frontera entre realidad y ficción. Desde esta perspectiva, la tarea dificultosa de trazar los aspectos del Estado nacional deviene procedimiento teatral que desarticula un ideal existente o contemporáneo de lo que es *teatro*, con el objetivo de instaurar uno nuevo o cuestionarlo. Para ilustrar esta idea, se proseguirá por analizar la estructura superficial del texto dramático.

Contexto socio-histórico: el duelo intelectual de 1891

Históricamente asumida como la primera muestra de arte argentino, la exhibición artística organizada por la Sociedad de Beneficencia de Nuestra Señora del Carmen, abrió sus puertas el 28 de noviembre de 1891. Contó, además, con el apoyo de una comisión integrada por varios de los mismos artistas participantes en la casa de remates de Belisario García, ubicada en la calle Florida de la ciudad de Buenos Aires. Allí se expusieron obras de los artistas argentinos considerados los *primeros modernos*: Augusto Ballerini, Ángel Della Valle, Eduardo Sívori, Reinaldo Giudici, Eduardo Schiaffino, Graciano Mendilaharsu, Sofía Posadas, entre otros. La gran mayoría de ellos exponían sus cuadros por vez primera en Buenos Aires, ya que habían migrado a Europa para formarse académicamente y se encontraban de regreso en la ciudad. Durante la muestra se cometió un acto de censura cuando las damas organizadoras decidieron retirar el pastel “Idilio” realizado por la única pintora participante, Sofía Posadas. El pecado cometido por la artista había sido el de representar un torso desnudo y, por tanto, alejarse de las temáticas apropiadas para el género femenino: las flores, las naturalezas muertas y los niños. El exabrupto derivó no sólo en el repudio de una serie de artistas y críticos, sino también en el cierre de la exposición (Usubiaga 2016: 157-160).

Apátrida, doscientos años y unos meses de Rafael Spregelburd transcurre en diciembre de 1891, luego del cierre de la exposición artística, momento en que Eduardo Schiaffino (pintor, crítico y fundador del Museo Nacional de Bellas Artes) se batió a un duelo intelectual y físico con Max Eugenio Auzón (pintor y crítico nacido en España y residente argentino) en torno a las temáticas del arte nacional, la competencia de los artistas y el rol del Estado en la cultura. La polémica se materializó con la misiva de Auzón, bajo el seudónimo A.Zul de Prusia, en la que cuestionaba:

1. Es necesario mencionar que, en primera instancia, la puesta teatral fue estrenada como un *work in progress* semi-montado en el Auditorio del Goethe-Institut Buenos Aires junto al texto “Meringen, Milagros” del autor suizo, Raphael Urweider el 27 de agosto de 2010. La traducción e interpretación de la última obra estuvo bajo la tutela de Rafael Spregelburd. Por otra parte, el estreno oficial se realizó en la sala teatral “El Extranjero” (Valentín Gómez 3378, Almagro, Buenos Aires) el día 20 de marzo de 2011.

¿Qué necesidad de ir a estudiar a Europa cuando aquí tenemos el cielo de Nápoles, la luna de todas partes, el sol de Austerlitz y una cordillera que se ríe a carcajadas de los Alpes? Pero que arte nacional ni que berengenas! Es inútil pensar en ello hasta dentro de 200 años y un par de meses² (Usubiaga 2016: 159)

Rápidamente, Schiaffino atribuyó la animadversión de Auzón al hecho de que él también pretendía ser pintor y había tenido que irse de España por su condición de mal artista. Schiaffino, extremo en su nacionalismo, defendía el arte argentino al mismo tiempo que sostenía la idea de mirar hacia Europa; Auzón sostenía que “el arte no tiene nacionalidad, sino una patria universal que es el mundo” (Gainza, 2011). Así fue que Schiaffino consideró la frase de “hueca” y lo calificó de “extranjero”, y Auzón le respondió: “el que más y el que menos, todos somos hijos de extranjeros” (íbid). Las mutuas ofensas derivaron en el gesto de Auzón de exigir la “reparación en armas”. De este modo, el 25 de diciembre de 1891, en una quinta de Morón se concretó el duelo físico en el que Schiaffino fue herido en su mano derecha, tras lo cual el combate se interrumpió, las ofensas se retiraron, mas las ideas persistieron hasta hoy en día.

Para llevar a cabo la reconstrucción histórica de la polémica de los dos intelectuales decimonónicos del siglo XIX, Rafael Spregelburd recurrió a fuentes documentales (las cartas de fuerte voltaje literario que ambos artistas cruzaron previamente al duelo físico) y, especialmente, a una investigación académica titulada “Pinceles, plumas y sables. La exposición artística de 1891” escrita por Viviana Usubiaga para unas jornadas organizadas por el Instituto de Teoría e Historia del arte Julio E. Payró.

Absurdo, cajas chinas y liminalidad

Uno de los referentes de la estética del teatro de la desintegración³ es el autor y director Rafael Spregelburd. Él junto a otros directores proponían en la década del 90 una “nueva entrada al mundo del teatro argentino” (Pelletieri, 2000: 42). En este tipo de teatro se percibe una continuidad estético-ideológica del absurdo, en tanto éste último, a su vez, era la continuidad de la tradición irracionalista-pesimista del grotesco. Mientras el absurdo pretendía demostrar las condiciones incongruentes y desatinadas de la existencia humana, la desintegración retoma de aquél lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico repercutiendo en el concepto mismo de teatro.

El personaje sólo emitirá su discurso y, en muchas ocasiones, las didascalias del texto dramático señalarán la deconstrucción de este ente ficcional. En *Apátrida, doscientos años y unos meses*, el primer atentado contra la categoría *personaje* aparece en el comienzo mismo de la pieza: “el aplauso no es verdad, estoy representando. Represento, ahora, a Eduardo Schiaffino” (Spregelburd, 2011: 127); la segunda transgresión se detecta en la didascalia inicial de la escena II “La Audioguía” que señala: “la audioguía es una voz que da órdenes, y el músico y el actor activan unos modestos pasacassettes (...)” (Spregelburd, 2011: 131). A lo largo de este texto dramático, se percibe un interés por mostrar que lo que habrá en escena será un actor y un músico que interpretarán a sujetos históricos argentinos por lo cual la categoría *personaje* se halla complementemente en crisis.

Siguiendo a Lehmann (2013), los rasgos estilísticos del teatro posdramático permiten reconocer las siguientes características: la parataxis (no-jerarquía), la simultaneidad, el juego con la densidad de los signos, la irrupción de lo real, el acontecimiento, etc. A través de ellos, el teatro deviene presencia más que representación, manifestación más que significación, proceso más que resultado. Tal es así, que el gesto de Spregelburd

2. La acentuación y ortografía es del manuscrito original escrito por Max Eugenio Auzón, bajo el seudónimo de A.Zul de Prusia. El artículo titulado “El crítico A.Zul de Prusia en la Exposición Artística” fue publicado el 12 de diciembre de 1891 en *Sud-América*.

3. Hacemos referencia a uno de los textos emergentes advenido en la tercera fase del sistema teatral abierto en los sesenta. Véase (Pelletieri: 2002).

por señalar constantemente que *Apátrida...* se trata de una representación teatral que cuenta con la participación de actores que puede ser leída como un teatro de la presentación en tanto se presentan los mecanismos del aparato teatral.

Otro aspecto que contribuye en cuestionar un motivo que ha dominado en el teatro dramático es la ficción. La ilusión escénica pasa a ser problematizada en sí misma. No sólo Spregelburd, quien en esta obra interpreta a dos personajes disímiles que se debaten a duelo (Schiaffino y Auzón), nos recuerda, al comenzar la obra, que está representando a Schiaffino, sino que, a su vez, se está dirigiendo a un *nosotros* específico: el público. Ahora bien, aquí el discurso escénico comienza a tornarse un tanto complejo debido a que ese público no es solamente el que asistirá a la función teatral, sino que más bien es el que participa de la ceremonia organizada por las damas de honor de la Sociedad de Beneficencia de Nuestra Señora del Carmen. Al existir una explícita división entre actor y personaje evidencia que se trata de una representación y que los aplausos no son reales; en escena, habrá en un solo discurso implícitamente dos personas distintas: Schiaffino (perteneciente al mundo de la ficción) y Spregelburd (relativo al mundo real). A su vez, en el discurso de Schiaffino/Spregelburd se hallan implícitos dos contenidos disímiles dirigidos a dos clases de públicos distintos: por un lado, el ficcional (el de la Sociedad de Beneficencia de 1891) y, por otro lado, el real (el que asiste como espectador a la función teatral). Sin embargo, debemos hacer una salvedad, ya que en la categoría *mundo de la ficción* en la que insertamos la figura de Eduardo Schiaffino se infiltra el conocimiento histórico que los espectadores poseen sobre el mismo. Por tanto, Schiaffino no sólo es un personaje de la ficción artística, sino que, también, ha sido una figura emblemática para la historia del arte argentino en el siglo XIX.

Esta estructura narrativa de *cajas chinas* consiste en alterar constantemente la frontera entre el espacio de la ilusión y el espacio teatral, entre representación y presentación. En su parlamento, Schiaffino confiesa estar actuando y que los aplausos son ficticios. Sabemos que en escena no estará el sujeto histórico de 1891 (a menos que reencarne), sino que veremos siempre a Rafael Spregelburd. Pero el dramaturgo interpreta a un personaje que es Schiaffino y ese personaje, que ha existido en el mundo empírico, está contaminado de historias y mitos. Por tanto, lo que se muestre en escena de ese pintor estará atravesado por los dichos y cotilleos que aparecen en documentos y textos de la época. Además, el que advierte que se está representando no es Schiaffino sino el actor, director y dramaturgo Rafael Spregelburd que, en ese breve instante, actúa de sí mismo. Por tanto, Schiaffino es sujeto histórico al tiempo que es personaje y Spregelburd, en tanto perna real, es intérprete, dramaturgo y director de la obra. Siguiendo a Lehmann, el carácter auto-reflexivo se encuentra en "(...) este desdoblamiento del teatro contemporáneo [que es] un elemento central para el paradigma posdramático, tematizándolo radicalmente y equiparando lo real con lo ficticio" (2013: 176). De este modo, los límites entre realidad y ficción comienzan a socavarse repercutiendo íntegramente en la concepción de la noción de *teatro*.

Estas informaciones complejas devienen cajas chinas que dan la apertura a una nueva pauta de lectura para el espectador, en la medida en que ponen en crisis las categorías tradicionales del teatro. El espectador deberá ir ordenando las piezas informativas que se le entregan a modo de un rompecabezas con el objetivo de reponer la semántica de la obra en su totalidad. En *Apátrida, doscientos años y unos meses*, la idea que se pretende estimular queda evidenciada en el parlamento inaugural de Schiaffino:

Soy modestamente sólo uno de los pintores que esta noche hacemos algo único y fundamos, probablemente, un Estado. Porque un Estado no es sólo la historia de sus guerras y sus conquistas, de sus logros y sus renunciaciones, de sus crímenes y sus milagros, de su lengua y de sus dialectos. No. Un Estado es la historia de sus ficciones (Spregelburd, 2011: 128).

El interés por representar una dicotomía socio-política se acentúa en el parlamento del personaje que describe al Estado desde polos diametralmente opuestos, pero, sobre todo, con una serie de principios dramáticos sumamente deconstructivos: el mismo actor (el multifacético Rafael Spregelburd) protagoniza dos personajes que mantienen posturas ideológicas diferentes y proceden de países distintos; la causalidad de orden lógico temporal y espacial se encuentra dislocada al predominar el factor del anacronismo; el vínculo escena y extra-escena es paradójico ya que no pareciera haber una delimitación clara; y los niveles de pre-historia de los personajes responden a la reconstrucción escénica de una controversia histórica ocurrida en el siglo XIX. Todos estos principios sumados a los mencionados procedimientos absurdistas de la abstracción del lenguaje teatral y la disolución del ente psicológico del personaje contribuyen a problematizar los límites entre ficción y realidad. Dicotomía fronteriza, por cierto, en la que Spregelburd intentará ubicar al concepto de *Estado nacional*.

Deconstruir para construir

Como ya señalamos, en *Apátrida*..., Eduardo Schiaffino, figura insoslayable para la historia del arte argentino, por su rol artístico, crítico, y por su accionar como fundador y gestor del Museo Nacional de Bellas Artes, y, por otro lado, Max Eugenio Auzón, pintor y crítico nacido en España quien, luego, fue secretario de ministros y hombres de Gobierno, desde distintos lugares de enunciación y trayectoria, se funden y confunden sus respectivos principios socio-políticos y culturales en el mismo sujeto, Rafael Spregelburd.

El pasaje de una interpretación a otra queda consolidado mediante el discurso de los personajes que opera como fuente introductoria. La escena III “El ataque” comienza con Auzón señalando: “Yo soy Eugenio Auzón. El que firma A.Zul de Prusia. Que en la época está muy á la moda que los críticos firmemos con colores. Yo soy Auzón y éste es mi monólogo” (Spregelburd, 2011: 145). A su vez, al finalizar su parlamento advertirá: “Sale el crítico y la Exposición se cierra detrás de él. Pero dejemos hablar ahora á Schiaffino” (147). Entonces, los espectadores en tanto testigos fidedignos de la contienda, nos preguntamos: ¿quién habla en ese momento? ¿Auzón o Spregelburd? Pero, en el caso del último, ¿bajo qué rol lo hace? ¿Como dramaturgo, director, actor o como su propia persona? Lo que debería ser una didascalia, una mera indicación para la posterior puesta en escena, se convierte en parte del discurso del personaje que lleva la voz de mando. Es el mismo Auzón quien, de pronto, se ausenta de escena dando espacio a Spregelburd para que nos comente que el crítico se ha retirado y la exposición ha cerrado, así como para que nos anuncie que ahora le dará la palabra a Schiaffino. Sin embargo, nadie se fue de escena, el cuerpo del actor sigue allí de pie, erguido, gesticulando y pronunciando, es decir, actuando.

Esta oscilación entre personaje y persona, en el que vemos a un actor haciendo de varios personajes, atenta contra el principio constructivo del teatro dramático en el que los límites de ficción y realidad están claramente trazados en nombre de la ilusión teatral. En el caso de *Apátrida, doscientos años y unos meses* esta transgresión no significa una desaparición de la narración sino, más bien, un alejamiento del modo tradicional de relatar una historia que proponía el teatro dramático. Asimismo, esta deconstrucción debe ser leída como una construcción, ya que el cuerpo del actor en el escenario funciona como un espejo desdoblado que revela las dos caras de una misma moneda: el ser argentino. En este sentido, Luz Rodríguez Carranza (2014) sostiene: “como todas las obras de Spregelburd hay allí (...) un efecto político transitivo y no comunicativo ni contagioso. El espectador se ve confrontado a su propia ambigüedad entre la implicación y la distancia (porque las palabras producen las dos cosas simultáneamente)”.

Esta experiencia espectral pasa por captar el mensaje escénico de que “un Estado es la historia de sus ficciones” (2011: 128). La primera de ellas es la de reconstruir el duelo al que se debatieron los artistas; la segunda, la de aclarar apenas iniciada la historia que todo se trata de una representación; la tercera, que el cambio de roles escénicos se concreta en pronunciar verbalmente las didascalias que indican la entrada y salida de los personajes; la cuarta, que siempre estuvo interpretando un mismo actor a distintos personajes. Todo el tiempo el dramaturgo nos está presentando los elementos teatrales que hacen germinar la ilusión. Todo el tiempo se nos revela que lo que allí ocurre es ficción infectada de verdad. En este sentido, cada vez que el espectador ose entrar a un mundo ajeno aparecerá abruptamente la aclaración de que lo que se está haciendo es teatro y nada más que teatro. Ese límite entre ficción y realidad que se evidencia constantemente es el mismo límite en el que se encuentra la definición de Estado. Al respecto, Spregelburd (Barreto: 2011) declara en una entrevista:

el teatro produce un grado muy curioso que es la constitución de una verdad que no es producto de cuál de las dos ideas triunfa, sino que es producto de la expectación del choque de ideas. Durante la obra se tiene la sensación de conocimiento, de verdad y sin embargo cuando termina uno se da cuenta que no aprendió nada (...) Uno tiene la sensación potente de asistir a una especie de iluminación importante, después la obra termina y uno sigue sin saber por quién tomar partido.

Es decir, el teatro como el Estado permanece en un limbo confuso, desterritorializado y atemporal. Los límites se vuelven muy difíciles de demarcar.

Aun así, en este texto dramático, se detectan otras transgresiones al modelo tradicional del teatro dramático: la anacronía y la alteración de la continuidad escena/extra-escena. En principio, el tipo de causalidad de orden lógico temporal y espacial se hallan totalmente trastocadas y esto se debe a que parte del discurso de los personajes como algunos elementos de la puesta en escena no coinciden con el contexto histórico al que refieren. Por un lado, en la escena IV “El debate y la ofensa”, Schiaffino hace uso de un megáfono para acentuar las frases “artistas nacionales”, “sentimiento de nación”, “pintores nacionales” y “artistas argentinos” (149-150); a su vez, hacia el final de esta escena, el personaje de Roque Sáenz Peña aparece como una “llamada al celular del actor” (166). En la escena V “El duelo”, los latidos del corazón de Auzón se escucharán amplificados en escena mediante un “micrófono de contacto” (174). Estos tres objetos escénicos (el megáfono, el celular y el micrófono), obviamente, no habían sido inventados y fabricados en 1891. Sin embargo, la decisión del dramaturgo para incluirlas está vinculada, nuevamente, con la intención de problematizar la frontera ficción/realidad. Lo mismo puede sostenerse respecto a la escena II “La audioguía” la cual presenta una fuerte anacronía. En ella están el músico y el actor sentados reproduciendo textos orales que provienen de un passacassettes. El conjunto de la escena no transcurre en la misma época que las demás (si es que puede considerarse que en el resto de la pieza existe una continuidad lógica entre la vestimenta de los actores y la puesta en escena. A este respecto, las didascalias no indican nada), sino que pareciera estar ambientada en un museo contemporáneo en el que el espectador contempla los cuadros bajo las descripciones de una audioguía. Nos inclinamos por la hipótesis de la idea del “museo contemporáneo” y de “contemplación”, ya que la escena podría ocurrir en cualquier otro lado, en tanto la delimitación del tiempo y espacio no aparece especificada en el texto. Lo único que sabemos es que el músico y el actor están sentados reproduciendo un cassette.

Por otra parte, la anacronía se evidencia en el discurso de los personajes. En la escena IV “El debate y la ofensa”, se hace alusión a hechos históricos, fenómenos culturales y frases filosóficas que ocurrirán en el futuro, es decir, en décadas muy posteriores a 1891. Frases, por cierto, que no por casualidad estarán bajo el tutelado de Auzón:

“mire que los Estados Unidos están a punto de hacer lo mismo (...) están por inventar Hollywood” (163) o “Si no me equivoco, Nietzsche está por acuñar una frase (...): la historia la escriben los vencedores” (164). La razón por la que la anacronía verbal se expresa en boca de Auzón concierne al hecho de que este personaje histórico, luego de la polémica, pasa al orden del olvido y pierde su impronta de vencedor. Auzón deviene ruina y, por su condición extranjerizante de *español*, será eternamente el *apátrida*. Mientras todos recuerden a Schiaffino por ser el fundador del Museo Nacional de Bellas Artes, ya nadie recordará al crítico español ni por el duro debate ni por su obra. Todos hablarán de Hollywood y de Nietzsche, mas nadie sabrá quién es Auzón; su nombre pertenecerá al orden del destiempo y de la anacronía como su propio discurso y como los objetos que no coinciden con su referente.

La dislocación de la causalidad se encuentra, a su vez, articulada con la extra-escena. En este texto dramático no parece haber una delimitación clara entre el *afuera* y el *adentro*: de repente hay un cambio de roles escénicos y no ingresa ningún actor de la extra-escena, ya que el actor que interpretará al otro personaje se encuentra en escena. Lo mismo ocurre con las reproducciones audibles de la audioguía, ¿de dónde provienen? ¿se escucha lo que proviene del aparato tecnológico o se trata de un sonido que proviene de los amplificadores del espacio teatral? Los límites de este nivel son tan problemáticos de establecerse como los de trazar la frontera entre ficción y realidad.

Palabras finales

Las diversas transgresiones que el texto dramático *Apátrida, doscientos años y unos meses* presentan en sus procedimientos posdramáticos (a saber, dislocación de la lógica de causalidad temporal y espacial, alteración de la delimitación escena y extra-escena, anacronías, disolución del personaje como ente artístico, todos atentados contra la ilusión escénica) son concebidos por el dramaturgo como herramientas para tensionar los límites entre ficción y realidad. A su vez, la imposibilidad de delimitar esta frontera contribuye a dar forma al planteo socio-político y cultural que la obra pretende estimular respecto de la definición del Estado nacional. No sólo en boca de Schiaffino el Estado será la historia de sus ficciones, lo cual significa que detrás de toda verdad se perciben rasgos efectistas, falaces, superficiales e ilusorios, sino que también al espectador, como testigo del desdoblamiento actoral y del duelo intelectual, le resultará sumamente dificultoso determinar qué es Estado, qué es teatro y quiénes son el *nosotros* que lo integran. ¿Actores, directores, personas comunes y corrientes que vemos en la vida real? ¿Quién habló a lo largo de la pieza teatral: Schiaffino, Auzón o el actor Spregelburd? ¿o en el discurso del actor estaban fusionados todos los discursos históricos que develan nuestras contradicciones y falencias como seres argentinos?

A este respecto sólo concluiremos haciendo cita de un pasaje del texto dramático:

¿Qué es el arte argentino? ¿Hay tal cosa? ¿Tiene territorio el cúmulo incierto de todas las expresiones artísticas significativas de un grupo heterogéneo de gente que comparte un mismo pasaporte? ¿Y quién decidirá cuáles son -por ser significativas- no serán tampoco -entonces- completamente argentinas? ¿Qué se espera de nosotros? ¿Quién lo espera? ¿Quién es nosotros? (Spregelburd, 2011: 164).

Bibliografía

- » Barreto, D. (2011). “Sé lo que se dirá de mí: entrevista a Rafael Spregelburd por Danny Barreto”. *Sauna. Revista de arte*, [en línea]. Consultado el 6 de diciembre de 2017 en <http://www.revistasauna.com.ar/o1_o9/o2.html>.
- » Gainza, M. (2011, 10 de abril). “¿Hay patria mía?”. *Página/12. Radar*, [en línea]. Consultado el 6 de diciembre de 2017 en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6961-2011-04-10.html>>.
- » Lehmann, H.-T. (2013) *Teatro posdramático*, Murcia: CENDEAC/Paso de Gato.
- » Pellettieri, O. (2000) *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt.
- » Pellettieri, O. (2002). “Modelo de periodización del teatro argentino”. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, volumen II. Buenos Aires: Galerna.
- » Rodríguez Carranza, L. (2014). “La destrucción fue mi Beatriz: *Apátrida*, doscientos años y unos meses de Rafael Spregelburd” *Qorpus*, 5, [en línea]. Consultado el 6 de diciembre de 2017 en <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-005-2/la-destruccion-fue-mi-beatriz%E2%80%99D-e-apatri-da-doscientos-anos-y-unos-dias-de-rafael-spregelburd/>>.
- » Spregelburd, R. (2011). “*Apátrida*, doscientos años y unos meses” en *Todo*. Buenos Aires: Atuel.
- » Usubiaga, V. (1999). “Pinceles, plumas y sables: la Exposición Artística de 1891”. *Terceras Jornadas Estudios e Investigaciones. Europa/Latinoamérica, Artes Plásticas y Música*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró.
- » Usubiaga, V. (2016). “Estados del arte: puestas en escena de construcciones históricas e imaginarias durante el Bicentenario en Argentina”. *Cuadernos de literatura*. Vol. XX, Nº 40 (pp. 155-180), [en línea]. Consultado el 6 de diciembre de 2017 en <https://www.academia.edu/28325104/Viviana_Usubiaga_Estados_del_arte_Puestas_en_escena_de_construcciones_hist%C3%B3ricas_e_imaginarias_durante_el_Bicentenario_en_Argentina_>.