



Un momento argentino: crisis de representación en el teatro de los noventa

Carolina Soria

(Universidad de Buenos Aires - CONICET)

Introducción

La década de los noventa es un período de cambios constitutivos en todos los sentidos. A nivel coyuntural, se producen numerosas reformas estructurales, ciertos dilemas irresueltos de la historia argentina persisten, se suceden las crisis y hay un proceso de decadencia social y degradación política que estalla en diciembre de 2001. En el campo cultural, se asiste a la emergencia de una diversidad de manifestaciones artísticas y expresivas sobre las cuales resulta imposible reflexionar si no es en relación con el contexto del que forman parte. Y dentro del ámbito teatral, la aparición de un gran número de directores renueva la escena porteña proponiendo diversas estéticas que no tardan en ser estudiadas, analizadas y periodizadas por los investigadores. Es así que hoy podemos hablar de este período como el de un "teatro de intertexto posmoderno" (Pellettieri), o de un "teatro de la posdictadura" (Dubatti). Dentro de estas periodizaciones, con un abanico de variantes tan amplio como complejo, proponemos enfocarnos en el teatro de la fragmentación y la disolución. El mismo forma parte de un entramado complejo de proliferación de poéticas que Dubatti ha llamado "el canon de la multiplicidad"¹, caracterizado por un nuevo fundamento de valor y por rasgos tales como la multiplicidad, la destemporalización, la puesta en crisis del concepto de comunicación teatral y una nueva inflexión de la autorreferencia teatral.

¹ Jorge Dubatti, (coord.). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. Micropoéticas I, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, 2002.

Nuestro objetivo es arribar a la dramaturgia de Rafael Spregelburd a través de un concepto proveniente del campo de la sociología denominado “crisis de la representación”, formulado y desarrollado por el investigador Alfredo Pucciarelli², en tanto es un concepto que atraviesa directa y evidentemente tanto la esfera sociopolítica como cultural del país. Es por eso que dicha noción será el eje de este trabajo y articulará tanto la dimensión social como artística. Con dicho concepto nos referimos, en el plano social, al distanciamiento del ciudadano de su partido de referencia como a la disolución de todo vínculo entre la sociedad y la política; y, en el plano estético, a la separación definitiva del objeto de representación y su referente inmediato. Según el sociólogo, la crisis de la representación surge al confrontarse las experiencias del pasado, la concepción del sistema de representación propiamente dicho y la descomposición de un esquema representativo reemplazado por un esquema delegativo, es decir, la aparición de una democracia delegativa no institucionalizada (O’Donell). En la democracia de los años noventa se desvanece la representación política tradicional, basada en un alto grado de articulación entre los partidos políticos y las identidades colectivas, y hay una gran contradicción entre el crecimiento de la economía, la circulación internacional del capital y la expansión del mercado de consumo, por un lado, y la contracción del mercado de trabajo y los ingresos populares, por el otro. Esta contradicción va a provocar “el ingreso de la sociedad en un período caracterizado por mutaciones regresivas, empobrecimiento, marginalidad, exclusión, fragmentación social y (...) la disolución de las clases sociales y de las identidades colectivas”³.

La implementación del modelo neoliberal, junto al paquete de reformas estructurales ejecutadas velozmente una vez iniciado el mandato de Carlos Saúl Menem —privatizaciones, desregulación, apertura comercial y financiera, reforma tributaria y Plan de Convertibilidad—, repercuten y modifican la estructura social de la década, generando descontento, incertidumbre y el alejamiento de los sectores populares y la sociedad en general. La primacía de la economía en las decisiones políticas y la consecuente expansión de la “sociedad de mercado”, junto al

² Alfredo Pucciarelli, *La democracia que tenemos. Declinación económica, decadencia social y degradación política en la argentina actual*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002.

³ Idem; p. 44.



vaciamiento de ideas y de recursos de la práctica política, provocan un creciente proceso de individuación y "desafección política"⁴ que hace que las personas ya no sientan ningún tipo de identificación con los partidos políticos. Es así que la ciudadanía se convierte en un hecho contingente y ya no político. Todas estas transformaciones hicieron que los individuos asistieran a un proceso que culminó rápidamente con la crisis de representación y con la corporativización del sistema político estatal. A su vez, los indultos concedidos por el gobierno de Menem a los militares que habían participado en la última dictadura militar produjeron un gran impacto en las organizaciones de derechos humanos. La emergencia de *H.I.J.O.S* en 1995 apareció "claramente ligada a la lucha contra el olvido social y la impunidad concedida por el Estado"⁵.

Teniendo en cuenta estos aspectos negativos de la crisis de representación en el plano político y social, partiremos de la premisa planteada por Osvaldo Pellettieri de que "los momentos de auge de nuestra disciplina (teatral) coinciden con momentos de cambio o de fuertes crisis de crecimiento"⁶. Nuestra búsqueda pretende reflexionar sobre el modo en que la crisis encuentra su forma de canalizarse en la dramaturgia que emerge y se consolida en los noventa. Porque dicha crisis de representación en el plano teatral implica un desplazamiento de jerarquías e involucra la separación del signo y su referente naturalizado en vistas de elevar a estatuto de referente algo mucho más cercano: el mismo teatro. Este se vuelca sobre sí mismo, sobre sus procedimientos y comienza a reflexionar y a indagar en las posibilidades escriturales y expresivas que el medio le ofrece, posibilitando nuevas conceptualizaciones como la de "teatro posdramático"⁷ o "dramaturgia posmoderna"⁸. A partir de aquí, la representación de una historia deja de ser lo prioritario, porque el interés se desplaza hacia la presentación de situaciones a partir del despojo del empleo convencional del lenguaje, de una textualidad que se organiza según sus propias leyes y del abandono de la construcción perfectamente delineada de los personajes. Estos atributos son los

⁴ Idem; p. 31.

⁵ Maristella Svampa. *La Sociedad excluyente*. Buenos Aires, Taurus, 2005; p. 230.

⁶ Osvaldo Pellettieri, "Relaciones entre las historias del teatro argentino y las transformaciones culturales del país", en *Gestos* nº14, 1992; p. 80.

⁷ Hans Thies Lehmann, *Postdramatic theater*. United Kingdom, Taylor & Francis e-Library, 2006.

⁸ Pavis, Patrice. "Posmodernidad y puesta en escena", en *Revista Celcit*, Nº 1. Buenos Aires, 1990; p. 58-61.

que permiten hablar también de un teatro autorreferencial o metalingüístico, como es el caso de la dramaturgia de Rafael Spregelburd. En ella nos detendremos, focalizándonos en el texto *Un momento argentino*⁹, escrito el 31 de diciembre de 2001, año que se puede considerar bisagra del nuevo siglo y el desenlace de la década de los noventa, dado que el país estalla tras los experimentos implementados por la política neoliberal menemista y tras el breve y fatal período de la Alianza. Por otro lado, y desde una perspectiva sociológica, el 2001 correspondería a la tercera fase de resistencia al modelo neoliberal en la que se da una "mayor visibilidad y un crecimiento de las organizaciones de desocupados, así como el ingreso en la escena de otros actores sociales: asambleas barriales, fábricas recuperadas, ahorristas, colectivos culturales, partidos de izquierda"¹⁰.

Un momento argentino

Esta obra breve fue escrita por encargo del Royal Court Theatre de Londres, en el marco de su programa internacional de defensa de los derechos humanos. En el prólogo para la lectura de la obra en Inglaterra, el dramaturgo realiza varias aclaraciones sobre la situación que atravesaba el país en el momento de su escritura (apenas diez días después del 19 y 20 de diciembre de 2001), un momento de estallido social en el que la gente salía a la calle y reclamaba "que se vayan todos", había saqueos a supermercados y graves episodios de represión policial, todos hechos que culminaron con el derrumbe de la Alianza y la renuncia de Fernando de la Rúa. El país como laboratorio de los experimentos neoliberales había estallado y se encontraba ante un presente devastado y un futuro inmediato sobre todo incierto.

Frente a este panorama, Spregelburd reflexiona en el prólogo acerca de la relación que puede haber sobre un tema determinado y los procedimientos de fabricación teatral y afirma que el teatro de Buenos Aires es un híbrido, un teatro paradójico que se basa en la crisis de la representación como medio de conocimiento y verdad y "como fruto del fracaso de nuestras democracias berretas

⁹ Rafael Spregelburd, *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino*. Buenos Aires, Losada, 2005.

¹⁰ Maristella Svampa, ob. cit.; p. 202.



y corruptas”, dado que todo tipo de pacto representativo se ha roto. Frente a la falta de confianza y credibilidad, reclama “*ver la cosa en sí misma, la presentación de la cosa y no su mediatización vergonzosamente deformante, estilizada o simbólica*”¹¹. Lo vital del teatro consiste, en definitiva, en mostrar aquello que se representa en simultáneo con el mecanismo representativo, es decir, la representación y su permanente presentación.

El término *representación*, que en su acepción más amplia supone que algo viene a ocupar el lugar de otra cosa, en Spregelburd es replanteado y cuestionado, dado que la intención del dramaturgo es ir más de allá de la superficie visible de lo representable y del uso común del lenguaje para mostrar aquello que se escabulle, “lo que se escapa de los sistemas de representación o lo que queda afuera de las palabras”¹². La búsqueda de infinitas posibilidades combinatorias de representación le permitirá a Spregelburd cuestionar y desarticular aquello que se nos vende como “el mundo”¹³, siendo esa la función principal que le adjudica al teatro.

Adentrándonos en la textualidad de *Un momento argentino*, asistimos a una reunión de cinco personajes (dos militares, sus esposas y la hija de una de las parejas), cuyo encuentro casual y en apariencia festivo (en tanto que la acción central es la de ver diapositivas de unas vacaciones) se va convirtiendo en un ambiente sórdido y hostil. Las didascalias iniciales caracterizan superficialmente a los personajes a medida que ingresan en el escenario y juzgan a la situación de “bastante idiota pero probable”.

La primera aparición es la de Ángel, quien saluda al público en calidad de actor y le agradece por haber asistido a la función. Enseguida les pide que realicen un ejercicio de imaginación, porque, a continuación, él va a hacer de otra persona. Cambia su vestuario e invita a que el resto de los personajes ingresen al escenario. A medida que lo hacen, saludan al público y se presentan en simultáneo, generando diferentes centros de interés y haciendo aclaraciones, como que se harán pasar por otras personas sin intención de engañar a nadie. De esta manera, y desde el inicio, se establece un ir y venir entre la representación y la mostración del artificio que

¹¹ Rafael Spregelburd, ob. cit.; p. 236.

¹² Luis Emilio Abraham, “De la realidad como *mero* lenguaje a un lenguaje para la *mera* realidad: el teatro de Rafael Spregelburd”, *Teatro XXI*, Año XIII, N° 25. 2007; p. 40-47.

¹³ Rafael Spregelburd, “El sentido común”, en Suplemento Cultural, *Diario Perfil*, 2007.

continuará hasta el final de la pieza. La visualización del límite entre lo representado en escena y el acto mismo de la representación será una constante a través de interrupciones, interpelaciones al público, silencios incómodos y llamados a los personajes por el nombre de los actores.

La acción se desarrolla en un espacio incierto en el que Guillermo, Cuca y Alicia, su hija, se reúnen a ver diapositivas de un supuesto viaje a Cuba (o al Caribe), que realizaron Ángel y Mónica. A medida que las proyectan, los personajes no están muy seguros de a qué lugares ni objetos corresponden, pero las contemplan fascinados como si realmente supiesen de qué se tratan. La didascalía, a su vez, sugiere que las diapositivas pueden ser imágenes de cualquier cosa y que no importa si no se entiende bien qué son. En el medio de esta situación disparatada, el personaje de Alicia repentinamente ancla ese universo en el presente del país, confesando a sus padres haber salido días atrás a la calle para unirse a la gente que manifestaba con cacerolas su inconformismo y hacía diferentes reclamos.

Progresivamente, la escena se va tornando cada vez más extraña: Ángel pretende a cada rato interrumpir la representación para hacer aclaraciones que considera pertinentes, pero resultan inútiles; los personajes por momentos no se escuchan entre ellos, hacen chistes incómodos y se agreden con reacciones desmedidas. Mientras que Alicia intenta narrar su experiencia en la manifestación, los demás no la escuchan o se quedan enganchados de algún detalle irrelevante, hasta que, súbitamente, Alicia aparece con una bomba atada al pecho y a la cintura, mostrando una lista que redactó con la gente con peticiones disímiles sobre el rumbo a seguir del país. Como decíamos recién, esta explícita alusión a las necesidades de la gente en la calle forma parte de la yuxtaposición de situaciones extremas e insólitas que constituyen uno de los rasgos poéticos de la dramaturgia de Spregelburd.

En este punto quisiera efectuar una breve comparación entre los personajes femeninos de nuestra obra en cuestión y los de una obra anterior del autor, que confesó haber escrito en un estado de azoramiento frente a la política menemista. Se trata de *Raspando la cruz* (1997), en la que la desafección política de la década se vislumbra en personajes como Dorita, cuando dice "hace tiempo que ya no



pregunto por qué se hacen las cosas en este país. Yo no sé nada. Soy una tonta que ríe"¹⁴. En cambio, en *Un momento argentino*, el personaje de Alicia prefiere saber de su pasado y pregunta, está desesperada y sale a la calle y es capaz de autoinmolarse, porque la gente ya no da más y el país necesita un momento de grandeza.

Por otro lado, hacia el final de la obra, irrumpe la temática de la impunidad con respecto a la dictadura. Alicia se queda sola con Ángel. Mientras éste intenta desconectar la bomba que lleva encima, Alicia empieza a preguntarle por su verdadero padre, quien fuera torturado por Ángel cuando ella era una beba. Las didascalias en esta escena enfatizan el paso agobiante del tiempo marcado por el tic-tac del explosivo. La conversación se torna cada vez más sórdida a medida que Alicia lo interroga sobre cómo lo torturaba y los utensilios que empleaba. Ante la respuesta de Ángel de que "cualquier objeto, usado con imaginación, puede convertirse en un instrumento de disuasión maravilloso"¹⁵, las didascalias indican que la gestualidad de los personajes en busca de objetos cotidianos situados a su alrededor hará que el espectador comience a imaginar empleos espantosos de los mismos, provocando una gran incomodidad.

No se trata entonces de una representación periodística de los sucesos de diciembre de 2001, como tampoco de la impunidad ejercida hacia la sociedad con el indulto de los militares de la última dictadura. Es la escena misma la que se construye horrorosa e impune al mismo tiempo, sin ningún tamiz tranquilizador, sino todo lo contrario. Se trata, antes que nada, de un alarido desgarrador frente a un presente sombrío y ante un pasado que aún reclama justicia.

De acuerdo con las palabras del dramaturgo referidas al sentido que se representa en el escenario: "el teatro no es la ficción, sino la realidad, es una porción de mirada sobre lo real, sobre el funcionamiento oculto de lo real, aquél que está velado por el noble sentido común"¹⁶. Según él, es desde el espacio mismo de la ficción que una sociedad puede mirarse y pensarse a sí misma.

¹⁴ Rafael Spregelburd, ob. cit.; p. 188.

¹⁵ Idem; p. 272.

¹⁶ Spregelburd, Rafael. "El sentido...", ob.cit.; 2007.

A modo de conclusión...

Frente a la frivolidad y superficialidad que promueve el menemismo en los años noventa, la dramaturgia de Rafael Spregelburd se alza como contrapunto. Frente a la proliferación de programas mediáticos y de entretenimiento que fomentan la banalización de la cultura, su poética se despliega compleja y ardua, renegando del sentido común e incomodando al espectador. Si bien este autor prolífico admite que no suele trabajar con lo real e inmediato, porque le interesa la ficción, reconoce que vivimos en un país en el que la realidad ofrece ejemplos más sabrosos que la propia imaginación¹⁷. Es por ello que los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001 son abordados mediante la farsa, la cual permite un equilibrio entre la responsabilidad de abordar una realidad cercana, confusa y vertiginosa —como lo fue aquella que terminó por estallar al finalizar la década— y la concepción lúdica de su teatro.

soriacarolina@gmail.com

Abstract

This article aims to consider the crisis of representation in the Argentinian theatre of the nineties through an analysis of *Un momento argentino* (2001, Rafael Spregelburd). The sociological notion of "crisis of representation" (Pucciarelli, 2002) will allow us to address the context of the political system lead by president Menem (1989-1999). *Menemism* characterizes the nineties both socially and culturally and is the focus of this work, which seeks to articulate the social and artistic dimensions of this process. On a social level, the key concept of this paper refers to the estrangement of the citizen from his political party of reference, and on an aesthetic level, it points to the definitive separation between object of representation and immediate reference.

Palabras claves: crisis, representación, teatro, sociedad, Spregelburd, *Un momento argentino*

Keywords: crisis, representation, theatre, society, Spregelburd, *Un momento argentino*

¹⁷Alejandra Rodríguez Ballester, "Cómo curarse de la realidad con teatro", entrevista a Rafael Spregelburd en *Diario Clarín*, 2007.



telondefondo
REVISTA DE TEORIA Y CRITICA TEATRAL

www.telondefondo.org
nº 18 - diciembre, 2013
ISSN: 1669-6301