

Idioma nacional, literatura y teatro

Sandra Contreras

Para el Dossier de FIILE

¿Sigue siendo la lengua nacional, para los argentinos, objeto de polémica, como lo fue durante todo el siglo XIX y buena parte del XX? El reciente documento, “Por una soberanía idiomática”, que un amplio espectro de “escritores, intelectuales y académicos” firmaron y publicaron en el matutino porteño *Página/12*, en setiembre de 2013, podría estar probando que, en efecto, 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. El contrincante es, una vez más, 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. 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 las investigaciones del español José del Valle, describió y definió tan bien, en su *Aquí América Latina* del año 2010¹, como el pasaje de la lengua al imperio.

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, signo también —y esto es lo que me interesa aquí— de la singularidad con que Argentina hizo, como lo observa Fernando Alfón, de esta querrela “un énfasis”, una

¹Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.

“objeción permanente”, casi “una cuestión de Estado”², por otro lado, y aún cuando el colectivo reúna firmas provenientes de distintas prácticas, creo que puede ser interesante proponer esta pregunta: ¿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, esto es, gravitación, en la literatura argentina? ¿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 (¿cómo inventar una voz —una lengua y un tono— en una lengua heredada?). Tampoco en la fuerza de intervención con que autores como Borges o Arlt hicieron del idioma argentino 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, consolidaron una teoría y una crítica de los exilios lingüísticos desde las que ya no pudo concebirse una literatura nacional —y sobre todo sus momentos fundacionales— 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.³ Y un punto de inflexión fue el combativo “La Argentina como pentimento”, de 1983, un ensayo en el que Eduardo Grüner (que no ya no se suma al colectivo) sentó unas bases muy sólidas para (re)leer la escritura de Borges, en su confrontación del castellano con el inglés, como reinvencción de la lengua literaria nacional, y en el que, desde una incisiva relectura del

²“Siete hipótesis sobre el idioma nacional”, leído en *Primeras Jornadas de la Lengua: la lengua de los argentinos, estado de situación*, Biblioteca Nacional, setiembre 2009.

³Ricardo Piglia: “Notas sobre *Facundo*” *Punto de vista*, Año III, N° 8, marzo-junio 1980.

proyecto ideológico de la generación del 37, entendido ahora como organización del contexto como conflicto, en su dimensión de superposición polifónica y heteroglósica, discutíalos propósitos de reinstalar —con la vuelta a la democracia— programas de refundación nacional como los que él leía, por ejemplo, en *Filosofía y Nación* de José Pablo Feinmann.⁴ 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.⁵ Si de políticas de la lengua se trata, ésta es, podríamos decir, nuestra inmediata tradición crítica.

¿Lo sigue siendo? ¿Siguela 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 sobre “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.⁶ Para formular su idea central —la de 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”. La hemos citado, 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. La singularidad del ensayo de Aira consistía sin embargo en aplicarla, como una “maravillosa realización”, a lo que llamaba 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

⁴Eduardo Grüner: “La Argentina como pentimento” en *Sitio*, N° 3, 1983.

⁵Josefina Ludmer: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.

⁶César Aira: “Lo incomprensible”, en *ABC Cultural*, Madrid, 26 de febrero de 2000, Número 422.

el buen lector argentino, Borges también parece escrito en una lengua extranjera. El continente, sus distancias y sus historias, reduplica el trabajo del escritor individual y el continente mismo se vuelve escritor, su lengua igual y diferente se vuelve literatura ready made. El tesoro acumulado de la literatura hispanoamericana es la gran piedra Roseta de esta situación paradójica de extranjeros que hablan la misma lengua. Pero una piedra Roseta al revés: sirve para destraducir”. Si una jactancia antihistórica, seguía, 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. 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, nacionales), lo que a Aira le interesa pensar es la condición por la amamos a los libros escritos en una lengua próxima y a la vez distante de la que hablamos, y ese cambio de registro, ese mínimo aunque decisivo desplazamiento, me parece relevante.

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 clásicas ya del teatro argentino contemporáneo, entre otras cosas precisamente por la forma inédita, absolutamente singular, en que reinventan el (un) idioma argentino para contar episodios 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 esa clase de obras que inmediatamente se vuelven emblemáticas, precisamente por la radicalidad con que su lengua transfigura para siempre los emblemas nacionales, como lo fue el melodrama

Bizarra. Una saga argentina, de 2003⁷. No se trata, porque no tendría el menor sentido, de extraer ninguna conclusión de esa ausencia; 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 esa interrogación hacia otro lugar.

Spam, su última obra, estrenada en Argentina en 2013, 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 translator, sufre un accidente, pierde la memoria, y queda atrapado en una trama de persecuciones asiáticas 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.⁸ Lo que 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

⁷*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.

⁸*Spam* se estrenó bajo la dirección de Spregelburd en Italia, en junio de 2013 (Nápoli 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.

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.⁹ Rafael Spregelburd, que escribe siempre entre ciudades de coordenadas varias (entre Buenos Aires y Nápoles, como en *Spam*, pero también, como en obras anteriores, entre Buenos Aires y Stuttgart, o Hamburgo, Londres, Cádiz, Río de Janeiro, Tulum, y Roque Sáenz Peña), y que piensa todo el tiempo entre lenguas (su mundo es el efecto de una continua traducción), es nuestro cosmopolita limítrofe contemporáneo. Y lo es porque lleva al extremo el poliglotismo de la tradición argentina. No solo cuando trae a nuestro repertorio (raros) idiomas nuevos —del alemán al chino, pero también, por ejemplo, alguna escena en dialecto siciliano 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 incomprensible, con el límite de lo impronunciable. También, con líneas de fuga que liberan potencias nuevas de sentido.

Ese contacto fluido con las lenguas ya no es, desde luego, signo de elitismo (es la versatilidad que experimenta un sujeto curioso y ávido de mundos nuevos, no la que exhibe un sujeto con ansias de distinción) pero no por eso es menos exigente. Por el contrario, cualquiera que haya asistido a sus obras sabe bien que si algo caracteriza al teatro de Spregelburdes 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

⁹Gonzalo Aguilar: “Cosmopolitismo en la era de la globalización”, en Revista de mardulce editora, junio 2014, número 06, <http://www.mardulceeditora.com.ar/magazine/articulo.php?id=36&n=6>

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. Claro que 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 trabajo 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 exige al espectador argentino, que a veces no lo entiende pero que siempre se siente por él interpelado, 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 Sprengelburd, 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 extintas, 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 en el idioma como un esquema clasificatorio del universo, recurrió para tocar el límite de lo impensable (Aira diría de lo incomprensible). 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 taxinomia 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, y le imprime una singular inflexión.

Digo Borges y pienso que, para comprender mejor un cosmopolitismo como el de Spregelburd, sería conveniente verlo funcionar, desde otro lugar, en *Apátrida*, la obra de que en 2010 reactualizó, seguramente sin proponérselo, una lúcida versión de “El escritor argentino y la tradición”, nuestro ensayo clásico sobre el tema.¹⁰ Para intervenir en el Bicentenario (con una obra que, entre paréntesis, escribe a pedido de unas instituciones suizas y alemanas), Spregelburd elige dramatizar un episodio de 1891: el duelo en el que el argentino Eduardo Schiaffino y el español Eugenio Auzón dirimieron 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 allí se esgrimen (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). Solo quisiera llamar la atención sobre el hecho de que de todos los episodios que ponen en escena ese debate de larga duración, no solo el dilema nacionalismo-cosmopolitismo sino también el que enfrentó a argentinos con españoles en distintas coyunturas (muy próximas 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 aquel 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. “El arte no tiene nacionalidad, sino una patria universal que es el mundo”, dice Auzón en sus cartas, y Spregelburd, que se lo hace repetir en la obra, proyecta además esa posición en el presente como la del “extranjero de todas las naciones”, la “luz del apátrida”, la iconoclastia anticipada del punk.

¹⁰Ópera 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.

No hay premeditación en elegir ni en subrayar esto que ahora, a la luz de los renovados posicionamientos frente al imperialismo lingüístico global-español, percibimos 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 Spregelburd¹¹. En otro sentido, diría que si Spregelburd retorna a lo agónico de la polémica 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, simplemente 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 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 la menor duda de que el teatro, en la parábola que vade Mauricio Kartun a Rafael Spregelburd, es uno de los terrenos más interesantes donde ver —mejor dicho, donde escuchar— a la lengua de la ficción argentina contemporánea en estado de ebullición.

¹¹Entre paréntesis, *La terquedad*, que todavía espera su estreno en Argentina, 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.