

PÁNICO DEL TEXTO *EL PÁNICO*

Martina Černá
Departamento de los Estudios de Teatro
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Carolina de Praga
República Checa

RESUMEN: El presente texto es un comentario crítico sobre el montaje de la obra *El Pánico*, del autor argentino Rafael Spregelburd, realizado en la ciudad checa Ústí nad Labem, en el teatro Činoherní Studio, en dirección de Ján Šimko y de la dramaturgista Johana Součková, en 2005. El comentario analiza algunos aspectos de la adaptación del texto argentino al contexto checo, relacionados con las tensiones producidas por el proceso de intercambio teatral.

PALABRAS CLAVE: teatro latinoamericano, cultura occidental, identidad, Spregelburd, Šimko.

ABSTRACT: This text is a critic commentary about *El Pánico*, Argentinien playwright Rafael Spregelburd's text, staged and produced in the Czech city Ústí nad Labem, in the theater Činoherní Studio, directed by Ján Šimko with the colaboration of Johana Součková, in 2005. The commentary analyse some aspects of the adaptation of the Argentinien text to Czech context, related with the tensions produced by the process of theatrical exchange.

KEY WORDS: Latin American theater, Occidental culture, identity, Spregelburd, Šimko.

El dramaturgo, director, traductor y actor Rafael Spregelburd fue uno de los primeros teatristas que encontré en mi viaje de descubrimiento del teatro latinoamericano. Mi conquista, otra más en la historia de ese continente, fue realizada desde – cuál otro lugar – Europa, y con un desconocimiento total del área mencionada. Como disculpa puedo decir que en mi país, la República Checa, realmente no existe ninguna tradición de investigación y registro del teatro en Latinoamérica (tampoco del teatro en la península Ibérica). La cultura teatral checa pertenece a la tradición de teatro centroeuropeo, comprendida desde los rituales precristianos a la interacción con las culturas teatrales existentes en el territorio de Austria, Alemania, Eslovaquia, Polonia y Hungría actuales, y también, en épocas críticas de la autoidentificación nacional, remitiendo a los modelos del teatro francés o ruso. Las culturas teatrales iberoamericanas son *terra incognita* para el teatro checo, y a muchos despiertan fascinación al tiempo que una sensación de pánico total; o inspiración, diversión y aventura trascendental, a otros.

El ciclo conformado por siete partes denominado *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, que Rafael Spregelburd escribió en el período 1996-2007, presenta en el remix posmoderno del mundo actual – y ante el diluvio de actos artísticos fragmentarizados en los llamados «proyectos»– una obra raramente *universal*, por lo menos gracias a su estructura. La inspiración en el concepto cristiano de los siete pecados capitales y su transposición a una realidad atea, globalizada, multicultural, y confundida a finales del siglo xx y principios del siglo xxi en términos de sus valores principales, es una tarea más bien audaz. Asimismo, por el hecho de que el autor proviene de la periferia, del «tercer mundo» que, ante todo, nosotros los europeos solemos considerar un espacio para la proyección y comprobación de *nuestros* conceptos discursivos, políticos, culturales y sociales. El ciclo de Rafael Spregelburd presenta entonces para nosotros una imagen en el espejo, en la que el orden creado y más tarde abandonado por la cultura occidental vive su *comeback* a partir de la proyección del otro lado del océano. Este *espejo* es realmente – y como lo que suele pasar en la cultura argentina – complejo. En su inicio encontramos, literalmente, una imagen.

El ciclo de obras teatrales *Heptalogía de Hieronymus Bosch* se inspiró en el retrato famoso del concepto central de la doctrina cristiana – los siete pecados cardinales – del pintor holandés Hieronymus Bosch, cuyo origen data del año 1485, o sea en el momento de la transición de la Edad Media a la Edad Moderna.

El dramaturgo argentino, partícipe del momento al que se ha denominado *posmodernidad*, elige para su ciclo de obras la estructura del cuadro (en el que vemos en la composición circular las personificaciones de los pecados y cuyo centro lo forma el ojo divino, omnisciente), y transforma, paulatinamente, los pecados cristianos en sus analogías contemporáneas tratando – según sus palabras – en vez de la transición de los conceptos góticos a los conceptos renacentistas, la caída de la modernidad y llegada de un nuevo orden. Con tal objetivo aparecen en las obras particulares del ciclo de Spregelburd más que «pecados», *desviaciones*, a las que se refieren los títulos de las obras incluidas en la heptalogía: *La Inapetencia*, *La Extravagancia*, *La Modestia*, *El Pánico*, *La Estupidez*, *La Paranoia* y *La Terquedad*. Conceptos con los que el autor sigue la lógica: allí donde no hay Dios ni Ley el pecado no es posible. Sin embargo, allí donde hay por lo menos una norma o *normalidad* aparente, ahí sí la *desviación* es posible.

En la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* aparecen en total 57 personajes femeninos y 58 personajes masculinos. Una de las obras tiene lugar en el pasado (durante la guerra civil española), una parcialmente en el presente argentino y parcialmente en la Europa de la primera mitad del siglo xx, cuatro en el presente y una en el futuro. Los escenarios son dos veces Europa (Italia y España), una vez los EE.UU., una vez Sudamérica (Venezuela y Uruguay), tres veces Argentina y una vez el espacio virtual de las tecnologías modernas. Desde el punto de vista de la forma y del género las obras utilizan un espectro amplio de registros, desde unipersonales hasta obras con multiplicidad de personajes y se trata principalmente de comedias, a menudo con líneas de historias parciales complejamente entrelazadas, que exigen una actuación exacta y una organización sofisticada del espacio teatral, de parte de la dirección y la escenografía. Los temas de las obras incluyen aparte de la transposición de los pecados capitales en las coordenadas contemporáneas y aparte de las relaciones humanas, una escala grande de problemas universales e individuales vigentes en el mundo de valores desintegrados: el disimulo de la política, el poder de dinero, la confusión de lenguajes, códigos y sentidos, el hambre por ficciones, tecnologías modernas y su interacción con la vida personal de gente, manipulación de los medios etc.

La obras constituyentes de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* han sido estrenadas en Latinoamérica, Europa y América del Norte. Una de ellas, *El Pánico*, apareció también en el escenario checo. En el año 2005 se estrenó la obra en el teatro Činoherní Studio, en la ciudad del norte del país Ústí nad Labem y en dirección de Ján Šimko. El cuerpo original del texto tuvo en la versión checa varios ajustes.

La obra *El Pánico* tiene lugar en Buenos Aires. Los muertos se cruzan con los vivos y les dan diversos signos de su presencia, con los que les espeluznan. El pecado cristiano «la pereza» – como rechazo de la utilización de las capacidades propias – tiene en la versión del Bosco la siguiente forma: «En la Tabla de los Pecados Capitales... la deleznable Pereza es representada mediante un personaje que prefiere arrellanarse en su sillón, junto al fuego, antes que dedicarse a la farragosa tarea de leer la palabra de Dios, que se le ofrece en una Biblia abierta, tentadora pero seguramente difícil, y en latín. Hablamos de la Edad Media, donde *pereza* no es descansar por gusto, *pereza* es ceder a la facilidad del mejor de los placeres - la calma - y olvidar así las molestas e insolubles paradojas a las que nos somete la fe»¹.

En la versión de Spregelburd la pereza se manifiesta como el pánico – como la incapacidad y el miedo de ver las cosas como son – sin la ayuda de una Ley que pueda calmar el miedo humano. En el caso del montaje checo de *El Pánico* se incluyó el discurso sobre los asuntos de moral y los valores cristianos en el contexto de un país en el que se restauran y mantienen con costos gigantescos un gran número de iglesias, monasterios, colegios y otras construcciones dedicadas a la contemplación metafísica del hombre sobre la vida, la muerte y el mundo, contexto en el que sin embargo – según investigaciones actuales – el 70 % de la población declara ateísmo y el 80 % considera la religión más bien *no importante* para la vida social. Es cierto que esta tendencia es típica para *todo* el mundo «contemporáneo, desarrollado y ateo», no obstante, debemos apuntar un detalle respecto a esta situación en Chequia, pues dada la historia cercana, en donde las ideologías izquierdistas materialistas oprimían cualquier doctrina espiritual y su manifestación social, este rasgo *ateo* de la sociedad es particularmente visible. Los sociólogos, politólogos, psicólogos e historiadores coinciden además en que los checos nos son sólo ateos, sino que prefieren buscar un camino propio de conocimiento y resolución original a las preguntas metafísicas. Sienten aversión contra la vida social organizada y contra la comunión de ideas colectivas, también gracias a los siglos de la dominación germana en la época de la anexión del país checo a la monarquía austríaca. El desprecio y negación de la autoridad se utiliza como un instrumento típico de la resistencia de nuestra cultura, mecanismo también utilizado por otras culturas europeas marcadas por un fuerte individualismo, regionalismo y prohibicionismo.

Desde la perspectiva de lo escénico, el contexto de la cultura checa contemporánea coincide plenamente con los códigos teatrales europeos, la tradición de la dirección modernista con que continúa su discurso aún el teatro actual y en la que la interpretación de parte del director no conforme con la pauta del texto es casi obligatoria. En la época que coincide con el boom de la palabra «posmoderno», en donde se dispone de medicina que realiza manipulaciones genéticas, en las que diariamente salimos de espacios virtuales y entramos la realidad o viceversa, es común ejercer operaciones drásticas con los textos en teatro. Como todas las instituciones, también la institución del texto es puesta a prueba y los intérpretes teatrales sienten un pánico enorme de los textos «cerrados» y de su traducción «pura y simple» en imágenes visuales y fónicas. El montaje checo de *El Pánico* puede servir como un buen ejemplo de este tipo de *desconfianza* en el texto. Desconfianza en dos planos: en el plano de la comunicación de los sentidos del texto y en el plano de la organización del material del texto.

1. SPREGELBURD, Rafael. (2004), introducción de la obra *El Pánico* en Spregelburd, R.: *La Estupidez, El Pánico*, epílogo y edición Jorge Dubatti, editorial Atuel/Teatro, Buenos Aires, p. 181.

El Pánico de Spregelburd, formalmente, es sumamente accesible para otros creadores escénicos. Está dividido en escenas, contiene apuntes escénicos acerca de la organización del espacio escénico, movimiento de personajes y uso de utilería, los parlamentos son inconfundiblemente correspondientes a cada personaje, los personajes tienen claros identificadores de su lugar en la lógica de la historia, etc. Estos rasgos textuales no son de ningún modo automáticos en los tiempos del teatro posdramático². En cuanto al contenido trabaja Spregelburd en todo el ciclo *Heptalogía de Hieronymus Bosch* con una técnica idéntica: en las obras seguimos historias de personajes muy concretos socialmente y relacionamente, anclados a sus micromundos reales y entrelazados entre sí mismos, cruces que suelen culminar en una situación absurda o no clara que deconstruye la continuidad de la realidad y deja ver los principios profundos que rigen los destinos de los personajes. En *El Pánico* figura como este principio elemental *el pánico* a lo que exceda la realidad común: «Ahora que todo el mundo es ateo, y que los dioses ya no se manifiestan, la fe es reemplazada por su sucedáneo más cercano: el terror. El horror al reencuentro entre vivos y muertos es enorme; no hay palabras para entender la muerte, ni sus cosas. Es el mismo miedo de Orfeo: el miedo de poder recuperar, súbitamente, todo lo que se amó y estaba perdido»³.

El horror del sufrimiento por perder a la pareja y su conciencia del fracaso del proyecto de su vida lleva a Lourdes Grynberg a una búsqueda desesperada de la llave de la caja de seguridad en el banco, para poder sacar los ahorros familiares y comenzar una nueva vida. Sin embargo esta llave se transforma en la llave de revelación de verdades que no había querido conocer: que su familia no funciona y sus hijos adolescentes demuestran una postura altamente crítica frente a ella; que en el mundo de la burocracia no puede defender su existencia sin los documentos necesarios, ni siquiera a partir su presencia física directa; que su hijo Emilio, originalmente adoptivo, que más tarde se convirtió en su pareja y que ahora le ha convertido en madre-viuda, tenía una amante. Toda esta historia del descubrimiento paulatino de verdades tristes el autor las instala en un ambiente cómico: Lourdes sufre rasgos de histeria y alcoholismo; su hijo Guido es un alumno miedoso que se mea en los estados de perturbación; su hija Jessica está eternamente malhumorada y desconcentrada. Alrededor de su familia se concentran otros personajes como: las amigas de Jessica, seres simples y superficiales; un terapeuta totalmente incompetente; una psíquica loca; una gerenta del banco esclerótica; etc. La articulación cómica y la concentración de peripecias banales de la familia que seguimos en la historia se contraponen con lo serio de la temática que forma el centro de la obra. La parte seria es además plenamente visualizada para el espectador: en el escenario vaga el personaje de Emilio fallecido que no se da cuenta de su estado, de más allá oímos la voz del padre muerto de la gerenta del banco y en el final observamos la interacción de Emilio con Elyse, la maestra de danza de Jessica, que muere en un accidente de coche.

La dinámica de este carnaval de seres reales y fantasmales elabora un contraste. Los vivos siguen sus metas cotidianas y no ven las cosas importantes. Mientras tanto, los muertos olvidan los detalles de sus vidas personales, pero por ejemplo saben, donde está la llave. Antes de poder decirlo a los vivos, con la ayuda de la psíquica Susana Lastrí, la llave cae en la basura, porque no está reconocida por los vivos. Los vivos están demasiado ocupados con la vida. Y los muertos también.

2. Me refiero a la noción del teórico de teatro Hans-Thiess Lehmann. Véase LEHMANN, Hans-Thiess (1999): *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.

3. SPREGELBURD, R. (2004), op. cit., p. 181.

En el montaje del director Ján Šimko y de la dramaturgista Johana Součková⁴ podemos verificar cierta reorganización de la pauta textual. Los personajes de la obra son reducidos: no figura la gerente del banco Cecilia Roviro y su secretaria Roxana. Como consecuencia de este hecho desaparece una escena de Lourdes Grynberg quien, junto a sus hijos, pide en el banco acceso a la caja de seguridad de su pareja-ex hijo adoptivo, fallecido, Emilio. Se trata de una escena de humillación de Lourdes que aparece en el montaje como: «monólogo de Lourdes». Con este corte desaparece del sistema de la historia un episodio: la muerte del padre de Cecilia Roviro y su sufrimiento siguiente, que probablemente causó su fuerte esclerosis. Es su voz la que deberíamos escuchar varias veces desde el *off* como una voz misteriosa que poco a poco se conecta con la encarcelación de la amante de Emilio, Regina, que está conectada con su muerte. Además aparece en el texto original un motivo denominado «el momento del padre», que se refiere a varios niveles de las significaciones en el texto: a la relación no estándar de Emilio con Lourdes (originalmente su madre adoptiva, más tarde su pareja) y con Jessica y Guido (originalmente sus hermanastros, más tarde sus hijastros); a la beatería de Lourdes, que invoca al Papa; a la coreografía que Elyse ensaya junto a Jessica y sus amigas; y no, finalmente, a Dios, el padre omnipotente de la humanidad. Este motivo está disminuido en el montaje y varias veces está reemplazado por otro momento: «el momento del perro». Este cambio desplaza la obra más cerca de una bufonería en la que su parte trágica pierde solemnidad. No hay referencia a Dios y sus consejos para resolver los problemas de la vida humana. La gente ha abandonado a sus dioses y tomado su lugar. Pero este hecho no les ha traído más calma.

Los *momentos del padre y del perro* no son los únicos ejemplos de la debilitación consciente de la parte trágica de la obra y de acentuación de sus rasgos cómicos de parte de los creadores escénicos checos. Los papeles de dos personajes femeninos – de la coreógrafa Elyse y de la agente inmobiliaria Rosa – están ocupados por hombres. Rosa trata de alquilar el piso donde solían encontrarse Regina y Emilio y en el que él se murió. Es una chica delgada en un traje formal, simbólicamente, rojo, que – gracias a su protagonista masculino – posee rasgos de travesti. Su travestismo está subrayado por el hecho que Rosa habla sobre «algunos medicamentos que necesita»⁵. En el texto la referencia es clara: Rosa también de algún modo está conectada con el mundo de los muertos, no solamente por el piso que quiere alquilar, sino también por alguna su enfermedad misteriosa. En el montaje ella habla «de una operación que necesita», que se refiere muy claramente a una operación de cambio de sexo.

Un proceso idéntico pasa con los demás personajes. El texto les atribuye a cada uno alguna característica que usan como táctica contra el miedo a lo desconocido. En el montaje estas características y pequeñas desviaciones están acentuadas, ante todo, por su habla y vestuario. Lourdes, vestida en con un diseño verde y cósmico, es histérica e infantil al mismo tiempo. Guido trae babuchas gigantes y calzón, evidentemente embutido sobre unos pañales. La psíquica Susana Lastrí está vestida como una princesa hindú y con una gestualidad escultural maneja a su perro invisible. El terapeuta es un hippie jovial y atrevido, con el pelo largo y pantalón *pie de elefante*. El habla de todos los personajes casi siempre es afectada, forzada y patética. Con esto se vuelve bizarra cualquier situación del mundo de los vivos y para la misteriosa presencia de los muertos no queda ningún potencial. La voz del padre muerto está plenamente borrada, Emilio vaga por su casa antigua de un modo idénticamente desequilibrado a Lourdes, Guido y Jessica. La obra confunde los dos mundos y sus sentidos.

4. SPREGELBURD, R., *Panika*, teatro Činoherní studio Ústí nad Labem, dirección: Ján Šimko, dramaturgista: Johana Součková, traducción: Martina Černá, música: SUB'NBUS, escenografía: Jerguš Orpšal, vestuario: Tereza Šimová, estreno 25.11.2005.

5. SPREGELBURD, R. (2004), op. cit, p. 252.

Por ejemplo, la escena del encuentro entre Regina y Lourdes en el cárcel está elaborada con la ayuda de una cámara. La actriz que representa a Regina está sentada en el público y aparece en el escenario como una imagen en la pantalla. Un mecanismo que podría servir bien para la evocación del mundo de los muertos se vuelve incomprensible en esta situación.

Un diferencia cardinal entre el texto y el montaje ocurre al final de la historia. Spregelburd prescribe en la escena 12 con el subtítulo «El libro de los muertos» una danza y una confusión de voces que ofrecen una explicación proclamada por el padre muerto de Cecilia Roviro, porque los vivos jamás pueden encontrar el camino hacia sus muertos. En la obra escuchamos una babilonia de parlamentos de los personajes particulares que se sobreponen uno a otro. Esta confusión termina con una cita del Libro de los Muertos declamado por Susana Lastrí. A continuación salen todos del escenario excepto Emilio. Este se acuesta en una alfombra que está todo el tiempo presente en el escenario. Dentro de ella está recortado su perfil, que marcó la policía tras encontrar su cuerpo muerto. En el texto de Spregelburd los muertos dejan vivir a los vivos. En el montaje de Šimko se calman los muertos sin cualquier relación con el destino de los vivos. La continuidad del mundo está interrumpida en el segundo caso.

Los creadores checos cortaron en su versión de *El Pánico* un 20 % del texto. Entre otros, también una afirmación del terapeuta: «En ciertas sociedades organizadas alrededor del capitalismo extremo ya no deberíamos hablar de locura, sino de mera adaptación». ⁶ El pánico humano o animal y la agresividad que le acompaña generalmente deriva del terror a lo desconocido. A que una situación común pueda volverse rara, excepcional, misteriosa. El pánico emerge de la desviación del orden hacia el caos.

Spregelburd trata de establecer con su *Heptalogía* un paralelismo a esta situación. Sus obras hablan intencionadamente del momento en el que un orden está perdiendo su vigor y el nuevo no se ha instalado todavía, sólo es reconocible el terror que acompaña a cualquier cambio. Los creadores checos de *El Pánico* eligieron otro punto de vista. No tenían punto de partida para construir el pánico. Cómo hacerlo en un mundo loco que ofrece apenas momentos excepcionales, en el que el caos dirige todo. Por lo menos desde el mundo opresivo representado por los canales generales: la publicidad, el arte comercial y los reportes televisivos. En cada aldea viven mutantes en vez de campesinos, cada autoestopista es un loco con gustos sexuales y asesinos, cada médico es un traficante de órganos humanos, cada mujer una sexbomb y cada hombre un millonario lunático. El mundo globalizado no conoce las normas, no conoce la normalidad. Consecuencias: terror pánico al orden y falta de sensibilidad frente a desviaciones.

Por eso el final del montaje no puede seguir la indicación en la escena final del texto: «Y así con todo: aquello que antes era pura forma, frívola pretensión de bailarinas sucias, ahora encaja en un plan que ni ellas mismas conocen» ⁷. Sin ninguna intención de tomar alguna postura colonial o postcolonial, creo que todos estamos condenados a la vida en este mundo caótico globalizado, en el que gobierna un único valor: el materialismo dictado por las tecnologías modernas. Justamente su poder y alcance panplanetario constituye un orden que únicamente funciona en el presente – la ley del dinero – sin el que no podemos pensar el funcionamiento de las tecnologías. Spregelburd se refiere en su ciclo *Heptalogía de Hieronymus Bosch* a cierta tradición de la cultura occidental. Los creadores checos de su texto con todos los contextos mencionados, el histórico-nacional, panplanetario-actual el creativo-individual, hablan de un lugar un poco diferente: están un paso más cerca del futuro pesimista de Michel Houellebecq y otros autores europeos contemporáneos. La inquietud

6. SPREGELBURD, R. (2004), op. cit, p. 222.

7. SPREGELBURD, R. (2004), op. cit, p. 258.

metafísica del espíritu humano se ha manifestado desde siempre en religión, la filosofía y el arte. La religión fue derrumbada con la llegada de la modernidad, el arte con la llegada de la posmodernidad, la filosofía con la llegada del materialismo tecnológico. Como traductora de la dramaturgia latinoamericana desearía que el texto de mi autor latinoamericano preferido se hubiera traducido en el montaje checo con conclusiones más positivas. Pero debo confesar que su adaptación en torno al nihilismo en que vivimos, en la puesta de *El Pánico* en Ústí nad Labem, me parece más cercana a las sensaciones de los ciudadanos pertenecientes a la cultura occidental contemporánea. Y, lamentablemente, este descubrimiento causa otros pánicos.

Septiembre 2008