

El caos, el orden y la trascendencia en *La estupidez y el pánico* de Rafael Spregelburd

Teresita Mauro Castellarín

Me propongo la incompletitud como horizonte. Un sistema de obras que se gritan y se interpelan, un orden que refiere a sí mismo a través de una intrincada red de gramáticas y referencias cruzadas, ocultas bajo la piel del lenguaje. Mejor expresado por el teorema de Gödel: “Todo sistema cerrado de formulaciones axiomáticas incluye una proposición inenunciable, indecidible, con los elementos de ese mismo sistema”.

Rafael Spregelburd¹

Nuevas tendencias en el teatro argentino del final del milenio

A partir de la década de 1980 surgió en Argentina una nueva generación de autores de obras teatrales que renovó de manera sustancial el canon de la escena nacional vigente hasta esas fechas². Grupos como Los Macocos, Las Gambas al Ajillo, La Banda de la Risa, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, entre otros, proponían un teatro anticonvencional, paródico, humorístico, como reacción al teatro serio, realista, testimonial al que cuestionan y parodian por considerar que sus formas ya estaban agotadas³. Estos grupos no tuvieron continuidad ni una prolongada vigencia dentro del marco del teatro nacional, pero sentaron las bases críticas para la búsqueda de nuevas formas escénicas.

En los años noventa comenzó a estrenar sus obras otro grupo de autores que proponían nuevas formas de representación. Influidos por el teatro alemán y francés contemporáneo, adoptaron algunos procedimientos tendentes a lograr la autonomía del teatro y pusieron en práctica obras que se aso-

ciaron con el tratamiento del absurdo y de la intertextualidad posmoderna. Osvaldo Pellettieri señala como paradigma del comienzo de un nuevo sistema teatral, la puesta en escena de la obra *Postales argentinas*, de Ricardo Bartís, en 1988⁴.

Además de Ricardo Bartís, podemos mencionar entre los nuevos dramaturgos a Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Tantanian y Daniel Veronese, quienes incorporaron numerosas técnicas en la construcción del texto dramático, utilizadas también por la literatura a lo largo del siglo xx. La dramaturgia emergente propugna una ruptura y un cambio en relación con la actividad teatral que dominó la escena argentina desde la creación del Teatro Abierto.

El teatro de intertexto posmoderno, como lo denomina Osvaldo Pellettieri, se centra más en la reflexión sobre el proceso de creación acerca de la obra dramática, entendida como artefacto y artificio, como simulacro en la que no se presentan mensajes únicos portadores de una verdad irrefutable. No se formula una poética teatral uniforme, sino poéticas cambiantes, que se bifurcan en innumerables formas de experimentación.

Las innovaciones, rupturas y transgresiones afectan tanto al plano del discurso como al de la acción y función de los personajes y actores, en la apelación a otros códigos semióticos, ajenos a la literatura y a las convenciones espectaculares, en la deconstrucción del lenguaje que rompe con la noción de certeza e inaugura el imperio de la duda y de la incertidumbre. Algunas obras que se representan son colectivas, otras improvisadas, que parten de experiencias realizadas en talleres teatrales y fijadas posteriormente en textos dramáticos⁵.

Rafael Spregelburd fue discípulo de Mauricio Kartun y de Ricardo Bartís en sus estudios de dramaturgia y de dirección en Buenos Aires, luego estudió con José Sanchis Sinisterra en Barcelona. Con Javier Daulte y Alejandro Tantanian, formados también con Kartun, participaron como parte de ese grupo de iniciadores de nuevas formas teatrales. Trabajaron en conjunto en la composición de la obra *La escala humana*, estrenada como producción del Hebbel-Theater de Berlín y del Teatro San Martín de Buenos Aires en el año 2001, bajo la dirección de los tres autores, y la obra se tradujo luego al alemán.

Las poéticas teatrales de Rafael Spregelburd

Spregelburd interrelaciona en sus obras el trabajo de investigación y de intersección de diferentes géneros, de estructuras semióticas de textos y de disciplinas y conocimientos no teatrales, como la pintura, la filosofía, el cine, la televisión, el relato policial, la literatura en general, las matemáticas, la geometría, la computación, entre otros conocimientos. Estas formas entrecruzadas de intertextualidad y de transtextualidad⁶ cobran una nueva significación en el texto dramático y le confieren un estatus de renovación, de cuestionamiento de las herramientas propias de la escena como pura representación. A la vez se convierten en un modo de cuestionamiento del propio lenguaje y de su capacidad para expresar ideas y preocupaciones de índole ontológica o metafísica partiendo de la pura referencialidad del mismo. El lenguaje se queda en la superficie de los hechos y circunstancias de cada personaje, tras la profusión verbal hay que buscar algún significado subyacente en estas obras.

Estos mecanismos de articulación de diferentes códigos, a pesar de la complejidad de su entramado, participan de la convención de verosimilitud, aun dentro de lo paródico. Para Spregelburd la

composición de una obra dramática es un complejo proceso de articulación de diferentes experiencias, lecturas, teorías que se interrelacionan por medio del lenguaje, principio y fin de todo acto de reflexión, como afirma el mismo autor:

No hay grandes diferencias para mí entre “escribir” y “traducir”. Traducir implica pasar un contenido que se expresa en un lenguaje determinado a otro. Siendo el lenguaje de origen y el de destino diferentes, existen en el corazón de cada uno de ellos operaciones técnicas y significantes completamente particulares. Escribir teatro es también traducir el lenguaje de las intuiciones, pulsiones, ideas, apariciones inesperadas, imágenes internas, etc., a un lenguaje que todavía no existe, pero que una vez terminada la pieza creará todas estas interrelaciones entre signos que constituyen lo que entendemos por lenguaje⁷.

Spregelburd ha experimentado con textos breves y en obras más extensas con diferentes modalidades de construcción del texto dramático⁸. Su participación como autor, director y actor, le han permitido modificar, revisar y reescribir algunas de sus obras más significativas. Como él mismo lo explicita: “La experiencia de dirigir mi propio material me permitió llevar hasta sus últimas consecuencias los planteos formales y temáticos que el texto planteaba, casi ingenuamente”⁹. En la elaboración y puesta en escena de sus obras se reflejan las conductas de los personajes, tanto en el aspecto individual y como conjunto de una trama social. Los temas y la representación trascienden lo puramente local, realista o testimonial, sus obras plantean problemas de carácter filosófico, ponen en tela de juicio el concepto de verdad, de realidad, de trascendencia, juegan con teorías científicas, elementos que conceden a los textos dramáticos un sentido más universal, como metáforas de una realidad compleja y escasamente articulada, en la que está inmersa la sociedad de nuestro tiempo.

En las obras que pertenecen a la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, Spregelburd introdujo problemas ontológicos y búsquedas metafísicas en las que predominan también el humor, la parodia y el absurdo, que coexisten en un ámbito de una aparente e irrelevante banalidad y en las que no hay un sentido explícito, sino una variable de conjeturas posibles. La obra teatral ha recuperado para sí muchas de las prácticas que dieron un gran auge a la literatura desde los comienzos del siglo xx¹⁰ y ha

recuperado también las antiguas formas teatrales de la comedia y del vodevil.

La ciencia en general, las matemáticas, la geometría, la computación, la física cuántica, conviven en el drama junto con la filosofía, lo trascendente, con lo cotidiano y vulgar, con todos los productos que la tecnología ha puesto al alcance de la sociedad de consumo: cámaras fotográficas, cine, televisión, ordenadores, teléfonos, radio, casetes y demás aparatos mediáticos. Estos elementos se insertan en la trama del texto como las premisas que utilizaron, entre otros, Borges y Bioy Casares para la creación de textos en los que la ciencia y la tecnología están no al servicio de la verdad, sino al servicio de la invención, como metáforas para elaborar el discurso ficcional. Del mismo modo la metateatralidad se evidencia en la escena mediante el cuestionamiento de la estructura del teatro tradicional y en la explicitación de los mecanismos de producción de la obra dramática. De este modo se destruye la tradicional antinomia entre el texto y su representación, en la obra dramática se entremezclan el conocimiento científico, lo cotidiano, lo metateatral¹¹.

El teatro, como las demás artes, evoluciona y busca nuevas formas dramáticas y de expresión, de acuerdo con la historia y la época en la que se desarrolla, en este sentido Abraham Moles, al referirse a la poesía y al arte en general, confirma lo inevitable de la evolución y el cambio en todos los órdenes de la vida social y cultural:

La poesía en particular, como cualquier otro arte, es tributaria de la sociedad en el momento actual; el arte expresa el medio social, el artista expresa su época. Pero ese término *medio* siempre debe tomarse en un sentido más vasto: significa más que una sociedad particular, una evolución global del mundo, en función de factores diversos, entre los que intervienen las experiencias pasadas, las necesidades colectivas y, sobre todo, el agotamiento de las formas tradicionales que pesan sobre el futuro con una insistencia creciente.¹²

La Heptalogía de Hieronymus Bosch

Spiegelburd comenzó a plasmar en texto dramático esta ambiciosa obra en 1996, tomó como punto de partida, como núcleo generador de poéticas y procedimientos teatrales diversos, el mundo de la pintura medieval, en particular una de las obras de Hieronymus Bosch, más conocido como El Bosco¹³.

En la pintura, el centro de la obra está ocupado por la imagen de Dios, como eje de la cosmología medieval, como centro y fin del universo. Starobinski, en el análisis de la obra pictórica, señalaba que la pintura se muestra y se calla, es el crítico quien desarrolla el lenguaje en torno a la imagen¹⁴, en este caso, es el autor teatral quien reinterpreta en clave contemporánea y traslada al texto, con diferentes modalidades lingüísticas, los sentidos y significados que cada secuencia y escena de los pecados capitales le sugiere.

En 1996 se publicó la primera parte de la *Heptalogía: La inapetencia*. Al año siguiente se puso en escena la segunda pieza, *La extravagancia*, en una obra dirigida por Rubén Szuchmacher en la que incorporó éste y otro texto de Daniel Veronese, bajo el título de *Reconstrucción del hecho*. En 1999 se estrenó en el Teatro San Martín de Buenos Aires *La modestia*. La segunda y tercera parte de la *Heptalogía* se seleccionaron para ser representadas en varios festivales internacionales de teatro, como obras representativas del nuevo teatro argentino. Se presentaron también en la Casa de América de Madrid y en los Festivales de Otoño de esta misma capital. En el año 2000 Adriana Hidalgo, editora de Buenos Aires, reunió en un volumen estas tres obras iniciales de la *Heptalogía*, en el que se incluye una detallada y pormenorizada descripción del plan general de la obra y un excelente artículo de Eduardo del Estal sobre la gramática de la pintura, que explicita muchas claves interpretativas de la misma. En ese estudio, como afirma Spiegelburd, se pueden encontrar algunas respuestas a las preguntas elementales que se formulan en todas las obras publicadas hasta el presente: “¿Dónde está la desviación cuando ya no hay centro? ¿Es posible la transgresión cuando no hay ley fundante?”¹⁵

Heptalogía de Hieronymus Bosch. IV. La estupidez

En octubre del año 2004, se editaron conjuntamente la cuarta y quinta parte de la obra iniciada años atrás. En la “Nota del autor a la presente edición”, como es habitual, Spiegelburd hace un ejercicio de metacrítica sobre su propia obra, comenta el destino y vicisitudes por las que han pasado cada una de las obras anteriores y explica la génesis, el sentido, teorías y motivos centrales que deliberadamente insertó en estas dos partes que siguen giran-

do en torno a los pecados capitales de la obra del Bosco y su expresión en nuestro tiempo:

El proyecto de la Heptalogía se remonta ya al año 1996: siete obras, siete mundos dramáticos, siete procedimientos teatrales independientes, pero todos bajo la radiación de un mismo espectro: la pintura de la *Rueda de los Pecados Capitales* de Hieronymus Bosch. [...] Obras morales, pero descentradas y erráticas, estos materiales han sabido cobrar vida propia mucho más allá del proyecto inicial y de mis propias expectativas¹⁶.

La estupidez representa, de manera grotesca y desmesurada, la codicia, el poder del dinero como valor absoluto de una sociedad fragmentada, disociada que ve solamente el valor monetario de todo lo que la rodea. La parodia y la crítica subyacente se extienden a toda la sociedad y a sus instituciones. Tras la presencia de diferentes lenguajes que se superponen, de los medios de comunicación, la ciencia y el arte, la multiplicidad de discursos, lo que domina en esencia la relación entre los personajes es la incomunicación absoluta.

La estupidez, obra central de la *Heptalogía*, cobra la forma de una engañosa comedia, de farsa y, como señala el autor, tiene apariencia de vodevil, olor a *pop art*, apela al cine, tiene formato de *road-movie*¹⁷. Esta es la obra más extensa de la *Heptalogía*, dura tres horas y veinte minutos en la versión a gran velocidad, es una obra polifónica, en la que se mezclan cinco historias diferentes que se entrecruzan en la vertiginosa superposición de tiempo y espacio, en el papel cambiante y múltiple que cumplen en la escena cinco actores que representan el papel de veinticuatro personajes.

Los dos ejes centrales sobre los que giran todos los acontecimientos se relacionan con la ciencia y con el arte. Por una parte, las premisas de los pensadores de la teoría del caos y de otros menos pesimistas que analizan el destino entrópico del mundo, reflejan el estado de la ciencia, en torno a la que giran los sucesos relacionados con el investigador Finnegan y su discípulo Donnie. La reflexión acerca del arte, en este caso la pintura, se centra en torno a un *valioso* cuadro pintado a *témpera*. Obra que concita el desmesurado interés por parte de Mr. Bancroft para comprarlo y, por otra parte, el plan de robo por parte de una pandilla de jóvenes con el fin de disfrutar de un cómodo nivel de vida.

La parodia relacionada con el arte se recrea alrededor del valor económico del cuadro, de auto-

ría imprecisa, y al que la técnica empleada lo va desdibujando aceleradamente. La ironía da lugar a escenas próximas a la comedia de humor. El debate acerca de la tendencia o movimiento al que pertenece el cuadro calificado como “más que moderno”, “premoderno”, “posmoderno”, “neomoderno”, conduce nuevamente a lo risible y remeda los prolíficos discursos sobre la denominada posmodernidad. La desdibujada *témpera* adquiere valor, justamente, por su carácter de pintura en extinción:

RICHARD: Vamos a ponerlo en otros términos. El valor de esta pintura radica fundamentalmente en que queda poco de ella. Es como el oro, como el petróleo, como los recursos naturales: el precio aumenta en relación con su lenta —pero persistente— desaparición¹⁸.

El vértigo de la lectura, como el de la representación, incluye diálogos simultáneos, voces en *off* de otros personajes, de locutores de la televisión, situaciones comunicativas ambiguas, que dan lugar al equívoco, a la farsa, al humor, al intertexto de manera continua, mediante citas, alusiones, parodia de otros textos. El ritmo y las escenas, más allá de la comicidad, son un reflejo del mundo actual, de la multiplicidad de lenguajes, de la vorágine de la vida cotidiana que se desarrolla en la obra, por momentos, en los dos planos simultáneos, en la habitación del hotel y a través de la ventana.

Por otra parte, el proyecto científico de Finnegan de presentar la *Ecuación Lorenz*, después de innumerables peripecias, queda abandonado pues la humanidad aún no está preparada para acceder a toda la información que una computadora cuántica podría ofrecer: la posibilidad de aunar en un punto todos los saberes, conocimientos e imágenes en un instante y, aún más, predecir el futuro. Secuencia que guarda una relación intertextual con “El Aleph” de Borges. En una cultura de la imagen, como la actual, el lenguaje pierde consistencia y capacidad comunicativa. La comunicación verbal se convierte en mensaje simbólico y alegórico, interrumpido, dislocado por el ruido, la música, el televisor, la radio, el teléfono, los diálogos simultáneos.

La obra refleja en su veloz dinamismo un juego de dispersión, de banal vulgaridad, de superposición de situaciones encadenadas que se relacionan con la comedia, el melodrama, las series televisivas de mayor audiencia, explicaciones sobre la ciencia y el arte, la comedia musical, la autorreferencia a

otras obras teatrales, situaciones y escenas que se entrelazan y diluyen en la vertiginosa sucesión de los acontecimientos.

Subyace, detrás de la trama de la vida cotidiana, un tema más trascendente y reflexivo, la preocupación acerca del lugar que ocupa la razón cuando no existen certezas. La apelación a la ciencia refleja la búsqueda de una *teoría del universo* que instaure una epistemología coherente, más allá del valor del dinero como único referente de una sociedad mediatizada por la globalización, la cultura de masas y la multiplicidad de discursos.

En la obra pictórica del Bosco el centro está simbolizado por la figura de Cristo, en la *Heptalogía* de Spregelburd, de acuerdo con la afirmación de Jorge Dubatti, ese centro lo ocupa

la materia matemática de que está hecho el universo, los números y el rigor de sus combinatorias considerados en su condición metafísica. Detrás de la trama visible de los personajes, Spregelburd relata otra intriga: la que desarrolla la existencia de un principio de organización y sustentación de lo real que es extra-humano, que excede la escala del hombre, que es inaprensible desde criterios antropocéntricos.¹⁹

La estupidez, en su complejo dinamismo y multiplicidad de lenguajes, indaga en conceptos fundamentales, como afirma Donnie, el personaje que discute sobre matemáticas con Finnegan: “Hablamos todo el tiempo de sistemas complejos sin poder entender la verdadera naturaleza de la realidad”²⁰. A pesar del absurdo, del chiste verbal que provoca la comicidad, el mensaje subyacente es el cuestionamiento de las normas y leyes que rigen el mundo contemporáneo. Spregelburd traza una línea temporal que parte de la obra del Bosco en la Edad Media y se cierra en el momento contemporáneo con la pintura atribuida a diversos autores y tras la cual se desarrollan casi todas las escenas. La obra contemporánea, por la técnica empleada, está expuesta a la disolución de la imagen, mientras quedan sin resolución todas las incertidumbres en torno al universo y a las leyes matemáticas que rigen su destino.

El carácter eminentemente dialógico del texto dramático da lugar también al problema de la interpretación de los discursos que se superponen en los dos espacios en los que se desarrolla la obra, el primer plano que simula una habitación de hotel y una ventana que conecta con otro espacio exterior

que simboliza el espacio virtual de la televisión, la pantalla del ordenador o del cine. El discurso hegemónico se acerca al denominado *grado cero de la escritura* que señalaba Roland Barthes²¹.

El espacio tópico de la obra se sitúa en diferentes moteles de carretera en las proximidades de la ciudad de Las Vegas. Geografía difusa, en medio del desierto en tierras norteamericanas, próximas a la mayor ciudad destinada a la diversión y a las apuestas en juegos de azar y por la que circula el dinero como valor fundamental.

La sucesión de acontecimientos, como el robo del cuadro, el encuentro con distintos compradores de obras robadas, la existencia de copias falsas, la presencia de la mafia italiana, tiene un gran dinamismo y en cada escena se entrecruzan personajes y acciones que representan distintas historias.

La teoría de Finnegan, la Ecuación Lorenz, grabada en una cinta, también es robada. Interviene la policía, que inicia la búsqueda de los valiosos objetos de la ciencia y del arte perdidos y codiciados por gente sin escrúpulos. El final de la obra es un gran fresco de disparatadas aventuras, hasta que Finnegan decide publicar en la prensa la ecuación Lorenz para el futuro, los policías lo confunden con un predicador o con una especie de Nostradamus que divulga profecías. Por otra parte, se realiza la búsqueda de un fotógrafo exhibicionista que recorre las habitaciones del hotel dejando fotografías tomadas con las cámaras de los que se hospedan allí, con la especial particularidad de fotografiarse a sí mismo, introduciéndose los cepillos de dientes de los hospedados en el ano. Elemento revulsivo que está tomado de la jerga urbana.

Heptalogía de Hieronymus Bosch. V. El pánico

En la *Tabla de los pecados capitales* de Bosch, se plasma en imágenes como un hecho condenable la pereza que representa no el placentero descanso, sino el olvido de los mandatos de la fe cristiana. Spregelburd, como en todas sus obras, introduce algunas opiniones y consideraciones previas al texto dramático para explicitar la génesis del mismo y la interrelación entre el sentido medieval y el contemporáneo de los vicios o pecados que rodean la vida de cualquier ser humano.

El pánico es una pieza teatral cuya trama se construye en torno al relato policial de crimen, al estilo de Raymond Carver, con otro eje temático que se relaciona con el relato de horror y misterio.

Para la elaboración de este texto dramático, Spregelburd se basa en la *Tabla de los pecados capitales* del Bosco, en la escena en la que condena la Pereza. En la obra teatral, ante la carencia de fe de la sociedad contemporánea, el pecado se sustituye por el horror ante la muerte, por la imposibilidad de revertir el camino y buscar la llave con la cual los dioses sellaron el pacto de la división entre los vivos y los muertos.

En esta pieza dramática se reiteran algunos procedimientos que responden al plan general de la *Heptalogía*: el planteamiento de varias escenas que se entrecruzan, el desdoblamiento, el misterio y el crimen propio del relato policial, la interdiscursividad en la utilización de diferentes códigos y formas de comunicación: el teléfono, voces en *off*, diálogos superpuestos, la música, la danza, coro de voces en múltiples idiomas.

La obra dramática se desarrolla en espacios diferentes: Buenos Aires y Miami, espacios que responden al paradigma del *efecto de realidad*, en la acepción de Roland Barthes²², para reforzar el anclaje del texto con la realidad exterior. El autor utiliza nombres, calles, barrios, entidades fácilmente reconocibles de Buenos Aires.

En esta pieza dramática, como en *La estupidez*, se ponen de manifiesto los procedimientos metateatrales del montaje de la misma. Recurre nuevamente al tratamiento de la obra como simulacro y artificio que permite el encadenamiento de las diferentes historias que se entrecruzan en diversas secuencias. Estas abarcan las escenas de una agente inmobiliaria que pretende alquilar un departamento en el que aún queda el dibujo en tiza realizado por la policía para investigar la muerte del propietario, las jóvenes que estudian danza en Miami, el fantasma del muerto, Emilio, que se desdobla en personaje vivo y en espectro. Los trámites que realizan los miembros de la familia de Emilio que pretende recuperar los bienes depositados en la caja del Banco Tornquist, pero no tienen en su poder la llave de acceso a esa entidad bancaria de existencia real que estuvo implicada en múltiples escándalos financieros.

En las diferentes escenas se entremezcla la parodia del relato de crimen y misterio, los vaivenes de la familia del muerto para encontrar la llave de la caja de seguridad del Banco. La parodia se extiende y se reproducen melodramas que se aproximan más a los culebrones televisivos que a la dramaturgia tradicional. Un Terapeuta trata de reconciliar a los miembros de la familia, una *psíquica*, que afirma

poder comunicarse con los muertos, trata en vano, con sus falsos poderes mentales, de doblar un tenedor que es el elemento que la comunica con el más allá.

La ambientación de la escena responde al típico momento de terror y misterio de las obras paródicas del género. En la cárcel, la amante de Emilio espera la absolución por un asesinato que no cometió y recuerda el libro que le había regalado a su amante: *El libro de los muertos*, en el que se alude constantemente a la llave que abre el mundo de los muertos. Mientras, comienzan a escucharse cientos de voces en los más dispares idiomas conocidos, en lenguas ya olvidadas y luego la voz del padre muerto en *off*, recitando pasajes y escenas de *El libro de los muertos* y hablando constantemente de la llave que ha escondido en un lugar innombrable.

El teatro dentro del teatro da vida a los sucesos de una realidad aparentemente externa y con ciertos visos de verosimilitud, para luego entrecruzarse con el texto del libro y con la obra que representan las jóvenes bailarinas. Humor, parodia, pastiche dan sentido a esta escena de los pecados capitales del Bosco, que responden a un plan de la obra como laberinto, o como jeroglífico, como señala el autor:

La estupidez y *El pánico*, en su obstinada manufactura jeroglífica, en su coqueteo con la forma del fractal (autosimilitud e infinito detalle), son dos muestras más de mi afición por el laberinto. Aunque ya Borges alertó ferozmente a los fabricantes inexpertos de laberintos. Cuidado, el laberinto más complejo es la línea recta. Yo, como Peano, de líneas rectas sé poco y nada²³.

En *La estupidez* la llave que podía abrir las puertas a todo el conocimiento y a todas las imágenes está representada por la Ecuación Lorenz, teoría que al final es comparada con las profecías de Nostradamus en la crónica periodística. En *El pánico* la llave que comunica el mundo de los vivos y de los muertos no se podrá encontrar nunca, mientras que la llave de la caja de seguridad del Banco quedó trabada en el hueco del inodoro y luego tirada a la basura. Los actos representados en las dos obras acaban, al fin, en actos fallidos, en la imposibilidad de hacer coincidir dimensiones antagónicas de la realidad y del intelecto en el drama escénico como en la realidad externa.

En estas obras Spregelburd demuestra una evolución con respecto a su producción anterior,

se despoja del excesivo intelectualismo y se acerca más a la parodia, al intertexto en la construcción de tramas que, al modo borgeano, se bifurcan en dos niveles. Una historia superficial humorística con multitud de guiños lanzados al espectador o lector, reproduciendo elementos o situaciones del mundo real y externo a la obra. Citas, apropiaciones y desviaciones de un discurso culto que, mediante el humor, aparentemente banaliza los sucesos. En un segundo plano que subyace a la pirotecnia verbal, aparece reflejada la angustia del hombre contemporáneo frente a un mundo incomprensible, en el que ha desaparecido la noción de un orden racional y la fe en un sistema epistemológico y ontológico que organice los actos y le dé sentido a la vida.

Estas obras están atravesadas también por un sentimiento de angustia, como lo señala el propio autor, provocado por las sucesivas crisis sociales, políticas y económicas de la Argentina de la posdictadura. En particular las producidas en los años 2001 y 2002, pero también la angustia está asociada a la visión de un mundo fragmentario que se

disgrega en la dispersión, como postulan algunos teóricos del caos.

No es casual la parábola que se establece entre el mundo representado en la pintura del Bosco y su proyección en el presente, el escenario teatral se convierte, de este modo, en una síntesis del gran teatro del mundo:

No en vano los siete pecados capitales (soberbia, avaricia, ira, lujuria, envidia, pereza y gula) han mutado en esta Heptalogía hacia otros órdenes morales, hacia una delirante “cartografía” de la moral, donde la búsqueda del centro constituye el motor de toda inquisición desesperada sobre el devenir²⁴.

Como afirma Dubatti: “Podríamos afirmar que los rasgos más frecuentes en el nuevo teatro es la puesta en crisis de la noción de comunicación teatral; no hay comunicación (en el sentido de transmisión objetivista de un mensaje claramente paudado) sino creación de una ausencia, sugestión, contagio”²⁵. En esa tendencia se inscriben las obras de Spregelburd que hemos comentado.

Bibliografía

- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
- Dubatti, Jorge, *Teatro '90 (El nuevo teatro de Buenos Aires). Antología*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 2002.
- , *Nuevo teatro-nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel, 2002.
- (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- , *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2002.
- (comp. y pról.), *Nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Interzona, 2003.
- Jakobson, Roman, Roland Barthes, Abraham Moles y otros, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1974.
- Pellettieri, Osvaldo, *Teatro Argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires, Galerna, 1994,
- , “Del teatro testimonial al teatro como simulacro”, *Teatro*, tercera época, 3-6, setiembre, 1999, págs. 12-14.
- , “La dramaturgia argentina en los últimos años”, *Art Teatral. Cuaderno de minipiezas ilustradas*, Año XI, núm. 12, Valencia, 1999, págs. 111-128.
- , “Teatro argentino: historia y crisis”, *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, págs. 9-23.

Spregelburd, Rafael, *Teatro incompleto/1*, Buenos Aires, edición del autor, 1995.

—, *Heptalogía de Hieronymus Bosch I. La inapetencia. La extravagancia. La modestia*, edición al cuidado de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

—, *La estupidez. El pánico*. Prólogo: Nota del autor a la presente edición. Epílogo y edición al cuidado de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Atuel, 2004.

Toro, Fernando de, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert Verlag-Iberoamericana, 1999.

n notas

¹ “Nota del autor a la presente edición”, en Rafael Spregelburd, *Heptalogía de Hieronymus Bosch I. La inapetencia. La extravagancia. La modestia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, pág. 7.

² Nos referimos a los textos dramáticos de autor, de director, de personaje, de grupo y, en algunos casos como el que nos ocupa, del autor que asume todas las funciones como autor, director y protagonista del hecho teatral y realiza, al mismo tiempo, una función metateatral como prologuista y teórico de su propia obra.

³ Osvaldo Pellettieri, “Estudio preliminar. Teatro argentino: historia y crisis”, *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, págs. 20-22.

⁴ Osvaldo Pellettieri, “La producción dramática de Javier Daulte y el sistema teatral porteño (1989-2000)”, estudio preliminar a Javier Daulte, *Teatro*, tomo 1, Buenos Aires, Corregidor, 2004, pág. 13.

⁵ Pellettieri denomina a estas obras, surgidas a partir de los años 90, “teatro de la desintegración”, en la medida que destruyen el canon vigente del teatro realista, deconstruyen las obras que pretenden dar una imagen de totalidad y de verdad, conceptos que ponen en duda, ante una realidad fragmentada y desarticulada (ibíd., pág. 14).

⁶ Las diferentes formas de inter y de transtextualidad las entendemos en el sentido que les conceden Gérard Genette y Julia Kristeva. Para ésta todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro. El análisis intertextual de los enunciados remite a un espacio exterior al texto (véase Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974, págs. 190 y ss.). Por su parte, Genette señala que, al analizar la transtextualidad, se pueden distinguir y definir las prácticas intertextuales, como cita, parodia, alusión, crítica, indagación, para demostrar las relaciones que la obra establece más allá de su inmanencia (Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989).

⁷ Rafael Spregelburd, “Nota del autor a la presente edición”, *Heptalogía de Hieronymus Bosch I*, ed. cit., pág. 9.

⁸ El autor, nacido en Buenos Aires en 1970, ha desempeñado múltiples actividades como dramaturgo, actor, director, traductor, teórico, ensayista, profesor universitario. Su producción teatral suma más de treinta obras que le han hecho merecedor del reconocimiento del público y de la crítica especializada. Ha obtenido numerosas y prestigiosas distinciones y premios tanto en Argentina como en otros países. Es, además, el fundador del grupo teatral El Patrón Vázquez.

⁹ Rafael Spregelburd, *Teatro Incompleto/1*, Buenos Aires, edición del autor, 1995, pág. 11.

¹⁰ Desde las propuestas rupturistas del canon tradicional que hegemonizó el discurso de las diversas tendencias de las vanguardias canónicas, el autor dramático ha sabido utilizar y resemantizar estos procedimientos. La búsqueda de

la identidad, el desdoblamiento del yo, el cambio de identidades, temas relacionados con el campo de la psicología que, junto con el surrealismo, dieron lugar a un cauce argumental sobre problemas que atañen a la conciencia, al individuo enajenado en el ámbito de una gran ciudad o en un espacio indefinido. Nos referimos, como ejemplo, a la obra breve *La tiniebla*, estrenada en 1994. En ella los personajes reflejan identidades poco definidas en un espacio gris y monótono como lo es la cárcel, el diálogo que se establece entre ellos es también una monótona repetición de las preocupaciones individuales, mientras Orlando intenta denodadamente escribir un relato policial. Teatro y literatura dentro del teatro, se entrecruzan para confundirse, cambia no sólo la identidad de los personajes dramáticos, sino también el delito criminal que se produce fuera del texto literario y se traslada a la acción dramática. Rafael Spregelburd, *La tiniebla*, en *Art teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, Valencia, 1999, año XI, núm. 12, pág. 87. Cfr. el artículo de Alicia Aisemberg y de Ana Laura Lusnich, "Rafael Spregelburd: hacia la autorreflexividad teatral", incluido en la misma revista, págs. 129-132.

¹¹ El concepto de verdad, la destrucción del mito del progreso indefinido y la pérdida de la fe en un dios y en el progreso técnico-científico tuvo su expresión, en el plano artístico, a fines del siglo XIX con el modernismo y se acentuó a comienzos del XX con la irrupción provocadora de los movimientos de vanguardia. La premisa fundamental radicaba, como hoy, en la provocación y en la ruptura, en el intento de despertar las dormidas conciencias de una sociedad consumista y complaciente. En el tiempo cíclico del nuevo final de milenio, se cumple la reactualización de la crisis de la conciencia y el debate en todos los campos del conocimiento acerca de la *posmodernidad*.

¹² Abraham Moles, "Poesía experimental, poética y arte permutacional", R. Jakobson, R. Barthes, A. Moles y otros, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1974, págs. 51-63.

¹³ El pintor y grabador neerlandés innovó la pintura de su tiempo a través de la representación en imágenes de un mundo alucinante, en el que se mezcla el realismo con lo *fantástico*, en la concepción moderna del término. La presencia de imágenes simbólicas, que recuerdan a los bestiarios medievales, le otorga al cuadro una gran intensidad crítica y moralizante.

¹⁴ "Por la mezcla adulterina de los colores del pintor y de la palabra exaltada del crítico esa obra brilla como si la creación revelara en ella su primer *fiat*. Pero surge otra palabra y todo se oscurece. [...] Veo en esto una dialéctica entre la imagen y la palabra que no deja de ser fecunda. La imagen, al negarse con mucha energía a ser tributaria del lenguaje, termina siendo un mero pretexto para las palabras, y la palabra, a fuerza de querer ir más allá del orden visible del mundo, termina por constituirse en plena imagen" (Jean Starobinski, "Palabras acerca del pintor", A. Moles, R. Jakobson, R. Barthes y otros, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, ed. cit. págs. 67-71).

¹⁵ Rafael Spregelburd, "Nota del autor a la presente edición", *Heptalogía de Hieronymus Bosch 1*, ed. cit. pág. 7.

¹⁶ Rafael Spregelburd, *Teatro incompleto 1*, cit. Entre otras formas de experimentación, el dramaturgo ha tomado elementos procedentes de la teoría matemática de los *fractales*, concepto nuevo que utilizó Benoit Mandelbrot en 1975 para explicar los objetos matemáticos cuya forma no encuentra sus reglas más que en la irregularidad o en la fragmentación. Teoría que cuestiona el concepto y las nociones matemáticas y geométricas existentes. De esa teoría surgió la obra *Fractal. Una especulación científica*, estrenada en el año 2000, basada en la improvisación de catorce actores sobre el escenario entre los que participa el autor, poniendo en práctica la dramaturgia de actuación en la que predomina el azar, la arbitrariedad, la fragmentación y la carencia de una argumentación racional y creíble. Conjuntamente, Spregelburd utiliza elementos que proceden de la Teoría del caos, formulada en 1959 por Edward Lorenz, divulgada luego por Briggs-Peat. Teoría que revolucionó el concepto de un universo regido por leyes precisas e inamovibles, como se creía hasta comienzos del siglo XX. En el ámbito de los fenómenos de la naturaleza, se comprobó que, produciendo pequeñas variaciones en los datos iniciales, se pueden producir resultados diferentes y generar cambios en los resultados. El universo no se rige por leyes fijas, a veces éstas son caóticas.

Esta obra se representó en Madrid en el marco del Festival Internacional de Teatro de Otoño en 2005.

¹⁷ "Nota del autor a la presente edición", en Rafael Spregelburd, *La estupidez. El pánico: Heptalogía de Hieronymus Bosch*, Buenos Aires, Atuel, 2004, págs. 7-8.

¹⁸ Rafael Spregelburd, *La estupidez. El pánico*, ed. cit., pág. 55.

¹⁹ Jorge Dubatti, "Nota epilodal", en Rafael Spregelburd, *La estupidez. El pánico*, ed. cit., págs. 263-267 (267).

²⁰ Rafael Spregelburd, *La estupidez. El pánico*, ed. cit., pág. 131.

²¹ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967, pág. 71: “Hay por tanto un callejón sin salida de la escritura y es el callejón de la sociedad misma: los escritores de hoy lo sienten: para ellos la búsqueda de un no-estilo, o de un estilo oral, de un grado cero, de un grado hablado de la escritura, es la anticipación de un estado absolutamente homogéneo de la sociedad”.

²² Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, págs. 179-187.

²³ Rafael Spregelburd, *La estupidez. El pánico*, ed. cit., pág. 14.

²⁴ Rafael Spregelburd: “Notas sobre este proyecto”, en <http://autores.org.ar/spre>. Espacio cedido por Argentares, Buenos Aires.

²⁵ Jorge Dubatti, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, prólogo de Gastón Breyer, Buenos Aires, Atuel, 2002, pág. 78.



AD PEDEM LITERÆ