

IDENTIDADES Y MIRADAS MÚLTIPLES. NOTAS SOBRE EL TEATRO DE RAFAEL SPREGELBURD

Silvina Alejandra Díaz

CONICET- Universidad de Buenos Aires

Resumen:

Los estudios culturales que analizan los fenómenos de la posmodernidad y las nuevas formas de percepción del espacio y del tiempo que han introducido, oscilan entre una posición crítica y desesperanzada que subraya el carácter supuestamente nihilista y despolitizado de las producciones culturales, y aquellas que celebran su apertura a la diversidad, a la multiplicidad y a la afirmación de identidades locales.

En consonancia con lo que sucede en distintos centros teatrales del mundo, el teatro argentino parece haber abandonado el nihilismo y la actitud acrítica que marcara el inicio del denominado posmodernismo a partir de la concepción de la escena como un instrumento de resistencia ante la fragmentación y la anulación de las identidades.

El teatro de Rafael Spregelburd aparece como un ejemplo paradigmático en este sentido. Su constante exploración del lenguaje escénico, su reflexión, teñida de humor e ironía, sobre la capacidad expresiva y comunicativa de la palabra, el propósito de eludir el didactismo ampliando y multiplicando las posibles lecturas, sin olvidar la historicidad y territorialidad de cada estrategia compositiva, develan su creencia en el poder crítico, transformador y, en este sentido, político del arte.

Palabras clave: Posmodernidad- Multiculturalismo- Teatro- Rafael Spregelburd- Lenguaje

Abstract:

Cultural studies that analyze the phenomena of postmodernity and the new forms of perception of space and time that they have introduced, oscillate from a critical and hopeless position which emphasizes the supposedly nihilistic and depoliticized character of cultural productions, and those that celebrate its openness to diversity, multiplicity and the affirmation of local identities.

In accord with what happens in different theatrical centers of the world, Argentine theatre seems to have abandoned the nihilism and uncritical attitude that marked the beginning of the so-called postmodernism from the conception of the scene as an instrument of resistance to the fragmentation and annulment of identities.

Raphael Spregelburd's theatre appears as a paradigmatic example in this regard. His constant exploration of the scenic language, his reflection, tinged with humor and irony, about the expressive and communicative capacity of the word, the purpose of circumventing didacticism by expanding and multiplying the senses, without forgetting the historicity and territoriality of each compositional strategy, reveal his belief in the critical, transformative and, in this sense, political of art.

Keywords: Posmodernity- Multiculturalism- Theatre- Rafael Spregelburd- Language

NEXO¹⁷
artículos

REVISTA INTERCULTURAL DE ARTE
Y HUMANIDADES DE LA SECCIÓN
DE ESTUDIANTES Y JÓVENES
INVESTIGADORES Y CREADORES
DEL IEHC

Nº 17, año 2021

pp. (3-8)

ISSN: 2341-0027Z

Introducción

Los discursos más críticos y desfavorables sobre la cultura posmoderna se basan especialmente en la idea del fin de las ideologías, la sustitución de la vocación utópica de la modernidad por la estilización de la producción cultural devenida en mercancía¹ (Jameson, 1999: 34-38), el derrumbe de la acción colectiva² y los modos superficiales de vinculación en la «sociedad líquida». (Bauman, 2009). En este sentido, Esther Díaz (1999) alude al tan mentado fin de las utopías, a la deconstrucción del yo y al desencanto respecto de los propios ideales, a partir de una lógica cultural característica del capitalismo avanzado y de un mercado cada vez más internacionalizado.

Por otro lado, la proliferación de subculturas que luchan por inscribir su particular idiosincrasia en el seno de un mundo globalizado, que arremete contra la expresión de la singularidad, los rasgos localistas y las identidades regionales da cuenta de una cultura fragmentada, un multiculturalismo cuyas piezas aparecen como equivalentes e intercambiables (Zizek, 1998: 137-188).

1. En *El giro cultural* Jameson revisa distintas teorías acerca de la cultura posmoderna, tanto aquellas «antiposmodernistas» como las «proposmodernistas». Afirmar en este sentido que «El problema del posmodernismo [...] es a la vez estético y político. Siempre es posible demostrar que las diversas posiciones que pueden adoptarse lógicamente sobre él, cualesquiera sean los términos en que se expresen, articulan visiones de la historia en las que la evaluación del momento social en que hoy vivimos es el objeto de una afirmación o un repudio esencialmente políticos». Frederic, J. (1999), *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983- 1998*, Manantial, Buenos Aires.

2. «La desintegración de la trama social y el desmoronamiento de las agencias de acción colectiva suelen señalarse con gran ansiedad y justificarse como “efecto colateral” anticipado de la nueva levedad y fluidez de un poder cada vez más móvil, escurridizo, cambiante, evasivo y fugitivo. Pero la desintegración social es tanto una afección como un resultado de la nueva técnica del poder, que emplea como principales instrumentos el descompromiso y el arte de la huida». Bauman, Z. (2009), *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Sin embargo, los estudios culturales plantean también otras visiones que relativizan estas posturas adversas, eludiendo toda posible generalización y atendiendo más bien a las complejidades de la cultura contemporánea que, según creen, es portadora de valores constructivos para la vida en sociedad. Las nuevas formas de comunicación, los desplazamientos de los sujetos y la mezcla de tradiciones locales con elementos transculturales tienden a suplantarse las fronteras físicas y políticas por fronteras simbólicas, que invitan a rediseñar los mapas identitarios. En este sentido es, entre otros, Alain Touraine (2006), quien enfatiza la importancia del retorno a un saludable individualismo y del desarrollo de mecanismos de reflexión y autoconocimiento como única manera de vincularse eficazmente con los demás, como un camino hacia la comprensión de otras culturas.

Las nuevas lecturas acerca de las praxis, las producciones artísticas y la concepción misma del arte se estructuran a partir del reconocimiento de su singularidad, pero también de su carácter crítico, sociopolítico e ideologizado. Como expresa Beatriz Sarlo a propósito de esto (1996: 9): «Sólo a partir de esa mirada que Walter Benjamin llamó ‘microscópica’ pude convencerme de que se podían evitar las generalizaciones blandas sobre la postura posmoderna, ya sea en tono optimista o de condena». La autora celebra la democracia de opinión, que «denuncia el carácter formal- abstracto de las instituciones» y, frente a la difundida noción de neutralidad y falta de ideales, concluye afirmando que se trata más bien de una nueva y distinta densidad conceptual e ideológica, de un cambio progresivo en los modelos estéticos (154).

Dentro de estas nuevas cartografías, y en oposición a las formas transculturales del arte³, el teatro

3. En sus estudios sobre la posmodernidad en América Latina, Néstor García Canclini se refiere a las modificaciones en la representación simbólica de los pueblos debido a la ausencia de grandes relatos e ideologías totalizadoras y a la fractura de los binomios propios de la modernidad: cuerpo- mente, materia- espíritu, cultura alta- cultura baja. La hibridación de la cultura estaría relacionada, según él, con la oscilación permanente entre la visualidad nacional y una cultura desterritorializada. García Canclini, N. (1995), *Culturas*

aparece como un fenómeno territorial de resistencia, si pensamos en su carácter constitutivo de acontecimiento convivial y aurático que requiere del encuentro real de actores y espectadores en un espacio- tiempo concreto y cotidiano, sin intermediaciones tecnológicas⁴.

Descentramiento y multiplicidad

En el caso de la escena argentina, el abandono del nihilismo y la posición acrítica que, para muchos teóricos, marcó el inicio de un moderado posmodernismo puede observarse, por ejemplo, en el derrotero que siguió el denominado «teatro de la desintegración» de la década del noventa. Esta poética, que se considera como la continuidad estética e ideológica del absurdo —del que incorpora lo abstracto del lenguaje, la idea del sinsentido y la crisis del personaje tradicional— «presenta un pesimismo intenso, que muestra la desintegración textual y social, la incomunicación familiar, la violencia gratuita, la ausencia de amor en la convivencia posmoderna» (Pelletieri, 1998: 32). Mientras el realismo moderno se regodeaba en la constatación de que la sensibilidad no alcanzaba a coincidir con la razón, la obra y el texto posmoderno se reconocen como puro acontecimiento y esgrimen diversas estrategias de ampliación y multiplicación de las significaciones. Desde esta concepción «lo que el arte pierde en solemnidad, lo gana en ironía. Lo que pierde en concepto lo gana en sensualidad; lo que pierde en academicismo, lo gana en espontaneidad» (Díaz, 1999: 45).

La escritura escénica de Rafael Spregelburd —dramaturgo, actor, director y traductor⁵— aparece

híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, México, Grijalbo.

4. Dubatti, Jorge (2010), *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Atuel, Buenos Aires.

5. Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970) forma parte de lo que, en los años 90, se consideró “la nueva dramaturgia argentina” a partir del reconocimiento de su primer texto dramático, *Destino de dos cosas o de tres* (1992), que recibe el Primer Premio Nacional de Dramaturgia. En 1994 funda, junto a la actriz Andrea Garrote, la compañía teatral *El Patrón Vázquez*, cuyas producciones, presentadas en festivales teatrales nacionales e internacionales, le han valido el reconocimiento internacional y lo han hecho merecedor de

como paradigma de la recuperación de la dimensión cultural y lúdica del teatro, su vocación de entretenimiento, pero también de su capacidad de producir pensamiento y expandir las propias limitaciones. Señala, a propósito de esto, el director: «El teatro se caracteriza por el hecho de que todo aquello que está puesto en escena es puesto allí en tela de juicio. Sirve para formular preguntas, no es aseverativo»⁶.

Definir a la escena como puro juego supone reconocerla como un mundo autónomo, que establece una ruptura momentánea con la realidad y se rige por sus propias leyes. Adhiriendo al planteo de Alain Badiou, el director argentino concibe el hecho teatral como un «acontecimiento de pensamiento» que produce «ideas-teatro» y crea una «verdad artística» que se rige por sus propias reglas (Badiou, 2005). Sin embargo, lejos de desentenderse del contexto, la mirada crítica hacia la realidad socio-política se inscribe, en el caso que nos ocupa, a través del humor, la farsa, la parodia y la ridiculización de los discursos institucionales, los comportamientos estereotipados y los roles sociales.

En gran parte, el carácter innovador de su poética radica en que, la integración de sus funciones como dramaturgo y director de sus propias obras —y en ocasiones también como actor—, le permite reescribir, desde la dimensión material y simbólica de los signos escénicos, sus propios textos, que no pierden por ello su densidad literaria. En tanto no se trata de piezas dramáticas cerradas, concluidas definitivamente antes de la representación, queda eliminada la tradicional jerarquía en la relación texto-escena y ambos polos se manifiestan como procesos de escritura abiertos e interdependientes.

numerosos premios, entre ellos el Tirso de Molina (España), el premio Casa de las Américas (Cuba), y en tres ocasiones el Ubu (Italia). Entre sus obras más destacadas se encuentran —además de las piezas que integran la *Heptalogía de Hieronymus Bosch— Raspando la cruz* (1997), *La escala humana* (2001), *Bizarra, una saga argentina* (2003), *Acassuso* (2007), *Lúcido* (2007), *Bloqueo* (2007), *Todo* (2010), *Apátrida, doscientos años y unos meses* (2011).

6. Tenenbaum, Tamara, «Entrevista a Rafael Spregelburd», *Infobae*. En internet: <https://www.infobae.com/cultura/2017/06/06/rafael-spregelburd-el-teatro-no-sirve-para-afirmar-nada-es-un-gran-lugar-para-hacer-preguntas/> [Consulta: 21 de abril de 2020].

Su trabajo creativo se configura a partir de dos pilares fundamentales: el actor, considerado como el verdadero generador de la teatralidad y del juego escénico, y la palabra. El suyo es un teatro discursivo, plagado de intertextos, en el que el lenguaje reflexiona sobre sí mismo, evidenciando toda su opacidad y complejidad. Y lo hace a partir de situaciones banales, cotidianas, cuyos protagonistas se empeñan, sin embargo, en una búsqueda trascendental: la de su propia identidad y del sentido de sus vidas, en la creencia de que, únicamente deconstruyendo el discurso oficial de la historia, el lenguaje, los mandatos tradicionales, es posible diseñar un nuevo proyecto existencial.

Si en sus textos tempranos, como *La tiniebla* (1994) o *Remanente de invierno* (1995), se encuentran muchas de las claves que definen su peculiar marca autoral, estos elementos se concretan de una manera más elaborada y compleja en sus creaciones posteriores. Nos referimos especialmente a la construcción fragmentaria del acontecimiento, la alteración de la lógica causal, la desmesura de las situaciones escénicas, la alternancia y superposición de pasado y presente, la parodia al realismo y a géneros tradicionales como el melodrama, el policial y la comedia.

Tomando como punto de partida la *Mesa de los pecados capitales*, del pintor holandés Hieronymus Bosch, el Bosco, Spregelburd crea la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, integrada por siete piezas en las que reinterpreta esos pecados desde una mirada contemporánea: *La inapetencia*, *La extravagancia*, *La modestia*, *La estupidez*, *El pánico*, *La paranoia* y *La terquedad*.

La estupidez, cuarta obra de esta serie, escrita en el 2001 a pedido del Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, discurre sobre el pecado de la codicia. La historia, que se despliega en varias situaciones simultáneas, tiene lugar en un hotel de Las Vegas, ámbito emblemático de la pasión por el juego y el dinero: un grupo de gente intenta ganar a la ruleta a partir de un método sistemático que guarda relación con la temible ecuación matemática planteada en el Apocalipsis. En consonancia con la fragmentación de las situaciones escénicas, que se desarrollan con un dinamismo sorprendente, el espacio asume una dimensión simbólico-alegórica que multiplica los focos de la acción. Todos los conflictos se organizan

en torno al tópico del dinero, símbolo máximo de la ambición materialista, devenida en virtud para la sociedad de consumo: dos criminales deben vender un cuadro robado, la mafia siciliana fabrica una nueva estrella pop, unos policías motorizados viven una intensa historia de traiciones.

Un rasgo reiterado en sus piezas es la alternancia entre una presentación realista de las situaciones y un distanciamiento irónico y paródico del realismo. En este sentido, en *La estupidez* se intensifica la corrosiva parodia de los discursos científicos y mediáticos, de las teorías del arte, de las convenciones sociales y familiares. Se ironiza, asimismo, sobre el crecimiento expansivo de los medios tecnológicos que, lejos de lo que podría esperarse, redundan en la dificultad de establecer una profunda comunicación con el otro. Como la mayoría de las obras de Spregelburd, *La estupidez* presenta una dimensión autorreferencial que remite a las convenciones teatrales, a géneros canónicos de la literatura, el cine y la televisión —como el policial, el melodrama, el drama familiar y el *road movie*—.

En lo que respecta a *La paranoia* (2008), puede decirse que instaura un doble espacio de representación, una ficción que se descentra y se multiplica recurriendo, por un lado, al lenguaje teatral y por otro, al código audiovisual, no sólo por las imágenes que se proyectan en una pantalla ubicada en la retroescena, sino también porque recurre a estrategias dramáticas y narrativas propias del código cinematográfico. La escenificación de teorías filosóficas y científicas con fines estéticos y lúdicos, la desmesura y el efecto humorístico que esto produce, son otros procedimientos de *La paranoia* que propician una pluralidad de interpretaciones. Se trata de reflexionar explícitamente acerca del acto creativo —«somos la única especie capaz de imaginar lo que no ocurre», puede leerse en el programa de mano del espectáculo— y, por lo tanto, sobre la relación entre arte y vida.

Finalmente, *La terquedad*, último eslabón de su *Heptalogía*, fue comisionada a Spregelburd por la bienal *Frankfurter Positionen* a partir del lema «Inventar la vida», que deja planteado el interrogante acerca de los alcances, positivos y negativos, de la innovación tecnológica. La obra se presentó en Frankfurt y Mannheim

en 2008 y posteriormente en París y Aviñón. En Buenos Aires se estrenó recién en 2017, en una sala oficial, el Teatro Nacional Cervantes.

La trama, que responde a la misma intención que las piezas anteriores —revisar los pecados capitales desde nuestra experiencia actual— se desarrolla en el contexto histórico de la guerra civil española y se divide en tres actos. Cada uno de ellos transcurre en el mismo lapso temporal aunque en distintos espacios: un tiempo reversible, que vuelve a comenzar en cada secuencia. Tiempos simultáneos que no hacen más que develar su densidad y profundidad: el pasado está allí, muy próximo a nosotros, nos constituye, explica nuestro presente.

En consonancia con este guiño acerca de la temporalidad, el dispositivo escenográfico propone una articulación dinámica de los espacios —el salón de la casa, la habitación de una de las hijas y el jardín—. Cuando, avanzada la trama, comienza a girar la plataforma del escenario, se suceden vertiginosamente los espacios y el tiempo parece tornarse azaroso, multiplicando las miradas, los puntos de vista, las posibilidades de lectura. Se articula entonces un doble juego: se accede a la visión de lo que antes no podía ser visto —lo que sucedía simultáneamente a la escena central— y, en un guiño metateatral por excelencia, la puesta en escena deja al descubierto sus mecanismos y sus convenciones y, por lo tanto, su misma condición ficcional.

A lo largo de la obra, y con un tono marcadamente melodramático, énfasis que lo torna paródico, los personajes —un terrateniente, un miliciano inglés, un traductor ruso, una sirvienta francesa, un comisario fascista que ha creado un idioma artificial para que todos los pueblos puedan comunicarse— reflexionan acerca de la guerra, la lucha de clases, la reforma agraria, el lenguaje y la literatura. La indagación, no exenta de humor e ironía, sobre la capacidad expresiva y comunicativa de la palabra —una de las constantes más notable en la poética del teatrista— llega aquí a su máxima expresión por cuanto el lenguaje es, no solamente el elemento sobre el que se estructuran las diversas situaciones, sino también el eje semántico que atraviesa la trama. «El comisario está loco. Cree que ha inventado un lenguaje que puede borrar la disidencia del mundo», «¿De qué

material está hecha la lengua si no es de dilemas entre los individuos y las ideas?» observan los personajes.

Puede decirse, en este sentido, que el teatro de Spregelburd asume y resignifica las nuevas condiciones culturales que transitan nuestras sociedades: el pasaje de la utopía estética unificadora hacia la heterotopía, en tanto «reconocimiento de modelos que hacen mundo y comunidad solo en el momento en que estos mundos y comunidades se dan explícitamente como múltiples» (Vattimo, 1990: 165). La celebración de la convivencia de diferentes voces, ideologías y puntos de vista supone la impugnación de la noción de «verdad» pero también el abandono definitivo de la concepción de una cultura posmoderna acrítica, apolítica y desideologizada, acaso en pos de nuevas y distintas utopías.

Bibliografía

- BADIOU, A. (2005), *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial.
- DÍAZ, E. (1990), *Posmodernidad*, Madrid, Biblos.
- JAMESON, F. (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Barcelona, Paidós.
- LEHMANN, H.- T. (2013), *Teatro Posdramático*, México, Paso de Gato.
- RANCIÈRE, J. (2008), *Le spectateur émancipé*, París, La Fabrique Éditions.
- PELLETTIERI, O. (1998), «Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual», en Osvaldo Pellettieri, ed., *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, Galerna-Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 147-168.
- SARLO, B. (1996), *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel.
- SPREGELBURD, R. (2000), *Heptalogía de Hyeronimus Bosch I, La inapetencia. La extravagancia. La modestia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- SPREGELBURD, R. (2004), *La estupidez. El Pánico*, Buenos Aires, Atuel.
- SPREGELBURD, R. (2008), *La Paranoia. Heptalogía de Hyeronimus Bosch*, Buenos Aires, Atuel.
- SPREGELBURD, R. (2009), *La terquedad. Heptalogía de Hyeronimus Bosch*, Buenos Aires, Atuel.
- TOURAINÉ, A. (2005), *Un nuevo paradigma. Para comprender el mundo de hoy*, Barcelona, Paidós.

VATTIMO, G. (1990), «De la utopía a la heterotopía». *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, pp.152-172.

ZIZEK, S. (1998), «Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multicultural», en Frederic Jameson y Slavoj Zizek, eds, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, Paidós, pp. 137-188.

Biografía:

Silvina Alejandra Díaz (Buenos Aires, 1972) es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y docente en la cátedra Introducción a las Artes Escénicas de la Carrera de Artes de la misma Facultad. Es Investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Forma parte del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, UBA).

Ha publicado “El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires” (Corregidor), “Teatro en democracia. Innovación y compromiso social”, escrito en co- autoría (Ricardo Vergara Ed) y diversos artículos dedicados al estudio del teatro en libros y revistas especializadas, nacionales e internacionales.

Es miembro del Jurado de los Premios Teatro del Mundo (Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA), Teatro XXI (GETEA) y Luisa Vehil (Teatro Luisa Vehil).