

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE POSGRADO**



El rol de la catástrofe en el teatro de Rafael Spregelburd: el caso de la obra *Todo*

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTRA EN  
ARTES ESCÉNICAS**

**AUTORA**

Becky Thais Rodríguez Arellano

**ASESOR**

Gino Luque Bedregal

Julio, 2019

## Agradecimientos

A mi esposo, César, mi compañero de la vida y de los retos profesionales, gracias por entender mi ausencia y darme las fuerzas necesarias a lo largo de todo el proceso.

A mis hijos, Nuria y Gabriel, mis pequeños grandes motores que con solo sonreír me recargaban de energía cuando más hacía falta.

A mi querida y admirada madre Rebeca, por su presencia amorosa que reconfortaba en momentos precisos y a su siempre inagotable y desmedido apoyo.

A mis papás, mi ángel Julio, quien me protege desde donde esté, y a Manuel, por su generosidad y constante apoyo.

A mi hermano Milko, quien me motivó desde pequeña en los estudios y a quien ahora espero yo poder motivar.

A Jessi, por su paciencia y buena disposición para ayudarme en casa, siempre.

A mis amigos de la maestría, Katu, Fito, Jayanti, Matías, Marjorie y Claudia, por la compañía, la complicidad y hacer que este proceso sea más divertido.

A mis compañeros de trabajo, sobre todo a Paolita, Carolina y Juanca, por sus constantes palabras de aliento.

Y agradezco en especial a mi asesor, Gino, por iniciarme en esta investigación al darme a conocer a este autor y a esta obra, brindándome, generosamente, todos sus conocimientos sobre el tema, pero, principalmente, por creer en mí y no permitir que me rinda.

## Resumen

La catástrofe ha sido un elemento central en el teatro clásico, núcleo de la producción de las emociones trágicas y estrategia conclusiva dentro de la estructura dramática. Sin embargo, en escrituras contemporáneas, parece haber quedado liberada de justificaciones derivadas del encadenamiento causal de los hechos de la trama, así como de sus dimensiones morales o políticas. En el teatro de Rafael Spregelburd, es un recurso para romper la causalidad, permitir la irrupción del azar y ensayar una dramaturgia no lineal. Precisamente, la inserción de elementos inesperados en el desarrollo del drama obliga al espectador a (re)preguntarse por la relación entre los hechos y a replantear sus interpretaciones de la realidad, pero, sobre todo, a indagar en el sentido de estos órdenes más complejos que parecen resistirse a ser nombrados por medio del lenguaje. De esa manera, la obra *Todo* (2011), por medio del juego de causalidades complejas y de estrategias tomadas de la parodia, revela cómo, con el devenir del tiempo, las ideas de Estado, arte y religión, discursos creados para interpretar la experiencia y organizar la sociedad, han entrado en crisis y se han vaciado de contenido.

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1. El lugar de la catástrofe en la teoría del drama .....	9
Capítulo 2. La poética de Rafael Spregelburd .....	24
2.1. Reseña biográfica del autor .....	24
2.2. El teatro de Rafael Spregelburd .....	27
2.3. El rol de la catástrofe en la dramaturgia de Rafael Spregelburd.....	36
Capítulo 3. Causalidades no lineales, catástrofes y sentido en <i>Todo</i> .....	55
3.1. El contexto de creación de <i>Todo</i> .....	55
3.2. Análisis de “¿Por qué todo Estado deviene burocracia?” .....	59
3.3. Análisis de “¿Por qué todo arte deviene negocio?” .....	72
3.4. Análisis de “¿Por qué toda religión deviene superstición?” .....	82
3.5. La síntesis de <i>Todo</i> .....	90
Conclusiones.....	93
Referencias bibliográficas.....	97

## Introducción

"Soy un curioso instigador de catástrofes: en mis obras la línea que une causa y efecto suele ser una curva de dudosa consistencia" - Rafael Spregelburd

Rafael Spregelburd es uno de los autores más representativos de la dramaturgia latinoamericana contemporánea. Ello se debe a su producción constante y prolífica, estrenada incluso en Europa antes que en América Latina (normalmente, comisionada por festivales internacionales); al estilo innovador de su escritura teatral (rasgo resaltado casi de manera unánime por la crítica especializada); a su carácter multifacético (se desempeña como actor, director y productor de sus obras, además de ser traductor, ensayista y teórico del teatro); pero también a un dato que podría parecer anecdótico pero que termina siendo central en la configuración de su imagen como artista, a saber, una personalidad desbordada que se manifiesta en sus continuas declaraciones, normalmente provocadoras, sobre temas de teatro y de actualidad, así como en sendas reflexiones sobre su propio quehacer teatral.

Mi acercamiento al teatro de Rafael Spregelburd se dio hace no mucho tiempo a partir de la lectura de la obra *El pánico*, la cual forma parte del proyecto *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, conformado por siete piezas teatrales independientes, cada una de las cuales presenta un universo particular, que tienen como motivo común la pintura de "La rueda de los pecados capitales" de El Bosco. Esta obra capturó mi atención y me fascinó por su singular estilo de contar historias así como por la presencia, en ella, de diferentes niveles de juegos metateatrales (y de metaficción, en general), el trabajo sobre lo sugerido y lo no dicho, y el acentuado uso de la parodia, que si bien genera la sensación de que las historias relatadas son tan cercanas y absurdamente "reales" (en tanto parece posible que sucedan en nuestro

contexto sociocultural), nos permite también, paradójicamente, mantener una distancia crítica suficiente como para poder cuestionarnos y reflexionar como espectadores sobre lo que vemos representado.

Esta misma conexión me sucedió con la obra *Todo*, pero, en este caso, el impacto (y el interés) fue mayor debido a que encuentro, en esta pieza, una mayor complejidad y profundidad en el tratamiento de los temas, lo cual, sumado a que es una obra con un tono menos intelectual que las inspiradas en los pecados capitales, provoca en mí una mayor identificación emocional e interpretaciones más inquietantes. Por otra parte, este texto, a diferencia de lo que ocurre con las obras pertenecientes a la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, no ha sido muy estudiado en el ámbito académico. Esto puede deberse quizá a que es una obra relativamente reciente en la producción del autor (fue estrenado en el año 2011 mientras que las piezas de la *Heptalogía* fueron escritas entre 1996 y 2008).

En tal sentido, uno de los propósitos de esta investigación es precisamente contribuir a la producción bibliográfica sobre el teatro del autor generando una reflexión académica sobre un texto aún poco (diría incluso insuficientemente) discutido por la crítica especializada. Más específicamente, el objetivo de esta investigación es indagar acerca de un elemento fundamental tanto en la poética del autor en general (y en su idea de teatro) como en la composición de esta obra en particular: la catástrofe. Así, el propósito de esta investigación es analizar el rol que cumple la catástrofe en la obra teatral *Todo*, de Rafael Spregelburd, en tanto elemento de la estructura dramática de la pieza y en tanto estrategia para representar el devenir de las ideas de Estado, arte y religión, ejes temáticos de la obra, en la sociedad contemporánea.

Cabe mencionar que el contexto en que surgió esta obra es una invitación que recibió el autor del teatro Schaubühne de Berlín para participar en el festival “Digging Deep and Getting Dirty” en el año 2009. Rafael Spregelburd fue el único autor latinoamericano de los

cinco dramaturgos que fueron invitados a participar (los otros autores provenían de Polonia, Inglaterra, Alemania e Israel). El tema propuesto, con el fin de conmemorar los veinte años de la caída del muro de Berlín, era las “ideologías en derrumbe”. Lo sugerente del planteamiento ensayado por Spregelburd en su pieza fue poner en discusión las categorías de Estado, arte y religión desde la óptica de nuestro contexto latinoamericano, es decir, desde la perspectiva de un contexto periférico con relación al escenario mundial, donde las potencias europeas ocupan el lugar hegemónico y, por tanto, fijan la agenda del debate cultural. La forma en que aborda esta crisis ideológica es por medio de tres interrogantes que organizan, a su vez, las tres partes en que está dividida la obra: ¿Por qué todo Estado deviene burocracia?, ¿Por qué todo arte deviene negocio? y ¿Por qué toda religión deviene superstición?

En tal sentido, la relevancia de esta investigación radica en que nos permite aproximarnos a una exploración sobre estos debates contemporáneos realizada desde la flexibilidad y creatividad propias de la ficción teatral (más específicamente desde una ficción teatral plenamente consciente de que se enuncia desde el continente americano). Ello permite presentar estos procesos ideológicos, el marco de la citada obra teatral, de una manera nueva y desde una mirada lúdica pero no por ello irresponsable.

De esta manera, el análisis propuesto en esta investigación nos permite, por un lado, reflexionar sobre los mecanismos de composición dramática y las manifestaciones de la parodia en esta obra como recursos para representar la decadencia y degeneración de las ideas antes mencionadas, y, por otro lado, nos permite indagar en los procedimientos de construcción de un receptor implícito y la participación que *Todo* demanda al espectador para la decodificación de su propuesta narrativa y en el proceso de construcción de sentido. Desde el punto de vista del lenguaje teatral, esta investigación, por otra parte, permite observar cómo la decodificación de un dispositivo escénico (en este caso un texto dramático), que apela a la parodia, el distanciamiento y la fragmentación como mecanismos de composición, termina

por implicar, intelectual y emocionalmente, al receptor en tanto participe de las problemáticas representadas. Así, se abre la posibilidad de que este se haga consciente del carácter de construcción cultural de estas ideologías y de su rol en el proceso de decadencia de estos discursos.

El presente trabajo se divide en tres partes. En el primer capítulo, se comparará el rol de la catástrofe en el teatro clásico y contemporáneo, donde cambia sus funciones en la estructura del drama así como su sentido conclusivo y moral. En el segundo capítulo, se revisará la poética del autor, especialmente su cuestionamiento al paradigma de la causalidad como criterio para organizar una trama teatral. Ello dará lugar, como se verá más adelante, a un conjunto de estrategias de composición que el autor agrupa bajo el nombre de “causalidades no lineales”, las cuales ensaya en sus obras y le permiten replantear también las funciones y sentidos de la catástrofe al interior de sus tramas. Finalmente, en el tercer capítulo, se analizará la obra *Todo* a partir de los problemas y marco conceptual elaborado previamente.

## Capítulo 1. El lugar de la catástrofe en la teoría del drama

La catástrofe ocupa un lugar central en las reflexiones en torno a la tragedia, dado que es el acontecimiento donde se originan las emociones trágicas. De hecho, según la tradición clásica, que parte de las observaciones formuladas por Aristóteles en su *Poética*, en el momento mismo en que se produce este suceso desgraciado, ocurre la catarsis, es decir, el efecto final emocional que busca provocar la tragedia en el espectador. Y críticos modernos, como George Steiner y Terry Eagleton, coinciden en otorgar este mismo lugar central a la catástrofe en sus aproximaciones a la tragedia: “toda concepción realista del teatro trágico debe tener como punto de partida el hecho de la catástrofe” (Steiner, 2001, p.12) o “¿No se trata [la tragedia] de hado y catástrofe?” (Eagleton, 2011, p.25). Por su parte, el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, tomando como referencia la *Poética*, define a la catástrofe como el desenlace que da lugar a un efecto violento y a la inversión de la fortuna del protagonista hacia la desgracia (Sarrazac, 2013, p. 48).

Para comprender la dimensión que ocupa la catástrofe en las reflexiones sobre la teoría teatral clásica (que, de alguna manera, marca nuestra concepción del teatro en Occidente), es preciso volver sobre los postulados de Aristóteles. De hecho, en el capítulo 6 de la *Poética*, Aristóteles define a la tragedia de la siguiente manera:

La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos (1979, p. 77).

Es decir, de acuerdo con este planteamiento, la mimesis o imitación que se realiza en el drama tiene como objeto una acción (recuérdese que la tragedia es, según plantea Aristóteles, mimesis de acciones antes que de caracteres o personajes). Y esta forma de contar una historia, que se realiza a través de la acción de los propios personajes (es decir, no por medio de una voz externa, como ocurre en la épica), se realiza con un lenguaje agradable, que entiende Aristóteles por aquel que posee ritmo, musicalidad y melodía, y que, a su vez, se corresponde con el carácter elevado de las acciones. Esta acción, por otra parte, posee cierta extensión, porque es abarcable, y es completa, porque tiene principio, medio y fin. Y, por la naturaleza de los hechos que presenta, desencadenará en el espectador, al provocar las sensaciones de compasión y temor, un estado de purificación (conocido como catarsis) de potenciales emociones dañinas o peligrosas.

Con el fin de producir esta mezcla de emociones en el espectador, es preciso, de acuerdo con Aristóteles, que los hechos trágicos le sucedan a un personaje bueno (en un sentido moral del término), de modo que la desgracia padecida no sea experimentada como un acto de justicia poética o divina (sino todo lo contrario), y que este sea, además, un personaje con el que sea posible identificarse (es decir, no debería de ser ni demasiado elevado ni demasiado ajeno al receptor). En ese sentido, vale la pena recordar que, en la tragedia, el personaje (o héroe trágico) está al servicio de la acción: “Es un ser humano común, cuya vida no interesa nada más que en aquellos elementos que sirven a la trama, pero que se halla en una situación en algún grado extraordinaria” (Samaranch, 1979, p. 33). Así, este personaje “común” se enfrenta a una situación extraordinaria, que lo supera, y sufre al tomar una decisión equivocada por ignorancia (no por una inclinación hacia el mal), pero, al mismo tiempo, es responsable de su actuar, de su praxis. Y, por tanto, la desgracia que padece, es decir, la catástrofe que le acontece, no es casual ni arbitraria.

Para entender la noción de catástrofe que se desprende de las reflexiones de Aristóteles, es necesario revisar las referencias que se hacen al respecto en el siguiente capítulo de la *Poética*, concretamente lo relacionado a la “peripecia”. Este elemento, de importancia capital en la praxis trágica, alude al “cambio de fortuna”. Este cambio es el paso de la felicidad (o bienestar) a la desgracia, aunque también puede aludir, en el ámbito de la comedia, al cambio en sentido inverso, es decir, de la desgracia a la felicidad. Este giro en la historia en sentido contrario al curso de la acción que se venía dando hasta ese momento es lo que Aristóteles denomina peripecia. Este elemento sería pieza central en toda praxis trágica dado que tiene la particularidad de determinar un cambio irreparable en la condición del héroe trágico. Sobre este punto, en el estudio preliminar a su edición de la *Poética*, Samaranch señala, como algo que se desprendería del texto aristotélico, que el cambio de fortuna es algo “situacional”.

Esto sin duda no es casual, sino que realmente la *Poética* pone un especial énfasis en dejar en claro que el cambio de fortuna es primariamente situacional, es decir, forma parte de la praxis trágica como tal, aunque lógicamente deba repercutir en los personajes que realizan la praxis en el mytho concreto; pero no se especifica que dicho cambio deba recaer en un solo personaje. Por el contrario, puede muy bien recaer en varios a la vez y, de hecho, así ocurre (1979, p. 34).

Vale la pena añadir que Aristóteles no hace una mayor precisión sobre la magnitud del cambio de fortuna para que sea considerado necesariamente trágico, aunque sí señala que lo propio, para que se produzcan los sentimientos asociados a la tragedia, es que ese cambio de fortuna lleve al personaje a la desgracia.

De acuerdo con lo señalado anteriormente, para Aristóteles, el personaje ideal de una tragedia sería aquel que “pasa a la desgracia, no en virtud de algún vicio o algún acto

pervertido, sino por cierta hamartía” (Samaranch, 1979, p. 13). Es decir, el error que comete el protagonista de la tragedia no es un error moral o uno ocasionado por una inclinación del personaje hacia el mal, sino de un error intelectual. Con hamartía, Aristóteles se refiere a “la creencia u opinión errónea que puede llevar a determinadas acciones equivocadas” (Samaranch, 1979, p. 37). Se trata, entonces, de una decisión equivocada. La hamartía sería la causa del cambio de fortuna, a raíz de la ignorancia o desconocimiento del héroe trágico, lo que desencadena una catástrofe, irreparable, irreversible y desproporcionada, según los términos de Steiner (2001, pp. 12-13). Así “el espectador siente piedad por quien sufre tremenda desgracia sin merecerla y experimenta un cierto horror porque lo siente cercano, parecido a él mismo” (García Gual, 2012, p. 166). Por más que el espectador ya conozca la historia o el mito representado, como ocurría en la Antigüedad, al mostrárselo delante de sus propios ojos, ve a este héroe en su condición humana (en su fragilidad, más precisamente) y lo siente cercano, identificándose con este héroe e, incluso, mediante un ejercicio de empatía, podría hacer propio este destino infortunado.

Para Aristóteles, este desenlace funesto es lo que le otorga el carácter trágico a una historia. Y, por tanto, provoca en el espectador, sensibilizado -empáticamente- con la trama, un efecto emocional violento por medio de la provocación de dos emociones que suponen una suerte de movimiento contradictorio: la compasión (que supone identificación) y el temor (que implica distanciamiento). Aristóteles sustenta que tanto el temor como la compasión son un medio para llegar a la catarsis. Así, contemplar una tragedia genera una dinámica psicológica positiva con un efecto purificador de pensamientos moralmente incorrectos o, en todo caso, emocionalmente dañinos.

Para que la representación de una tragedia logre su objetivo de conmover bien a su público, es decir, para producir en sus espectadores una fuerte conmoción emotiva, esa “catarsis” patética, que consiste en una “purificación del horror y

la compasión”, el héroe trágico debe precipitarse mediante su propia acción en la catástrofe (García Gual, 2012, p. 165).

De esta manera, lo que llevaría al héroe trágico a su propia perdición sería su arrogancia (producto de un carácter dado al exceso) y su ignorancia, rasgos muy propios de la naturaleza del ser humano, que luego expía, con dolor e incluso agonía, en un castigo que puede sobrepasar su propia resistencia (y la de los suyos). Sin embargo, en toda tragedia, en determinado momento, ya sea instantes antes de que se desencadene la catástrofe, o pasada esta y sus efectos, el héroe tiene un momento de “despertar” (o revelación), en el que advierte su error, y comprende que la desgracia es producto de su propia acción y que, por tanto, en última instancia, él ha originado o es responsable del cambio de rumbo de su existencia, es decir, de la peripecia. Este momento de reconocimiento se conoce como anagnórisis:

El reconocimiento o anagnórisis, como ya el mismo nombre lo indica, es una transición de la ignorancia al conocimiento o, lo que es lo mismo, un cambio hacia la amistad o hacia la enemistad en quienes se encuentran en un estado determinado respecto de la felicidad o el infortunio (Aristóteles, 1979, p. 94).

A esto añade Aristóteles que el más bello reconocimiento es el que está acompañado de peripecia, tal como sucede en *Edipo Rey*. Allí, Edipo, en su búsqueda del culpable de la muerte del rey Layo, y para eliminar la peste que azota a Tebas y que ha sido impuesta por los dioses en tanto dicho crimen sigue impune, termina descubriendo su verdadero origen y, en consecuencia, una terrible acción que sucedió en el pasado y que lo condena en el presente. El momento de revelación o anagnórisis se da al deducir, a partir de los testimonios del Mensajero y del Pastor, que él es el asesino de Layo, que, además, era su padre y, por tal motivo, vive en incesto con su madre, la reina Yocasta. Por tanto, él es el causante de los males de su pueblo, aunque lo ignoraba porque no sabía a quién, en su momento, le dio muerte en un cruce de caminos. Edipo, como hombre noble, y actuando de acuerdo con sus

principios (morales), reconoce que le corresponde el destierro porque lo que más desea es salvar al pueblo de Tebas de la peste, aun sabiendo que esta acción lo llevaría a su propio sufrimiento. De esta manera, se produce también la peripecia, con el respectivo cambio de fortuna de este héroe trágico, que pasa de su condición de salvador y rey de Tebas a ser el causante de la desgracia de su pueblo y condenado al exilio.

Entonces, si la tragedia se define por un movimiento de caída, es decir, por el paso de la fortuna a la desgracia, y ese tránsito, idealmente, se produce en el instante en que sucede el acontecimiento catastrófico, se comprende por qué la catástrofe es el núcleo de la tragedia. Por ello, Jean-Pierre Sarrazac sostiene que la catástrofe constituye por excelencia el lugar de la producción de emociones trágicas ya que reúne las categorías que Aristóteles sitúa en la cima de su estética trágica. Así, en el momento mismo de la desgracia, la catástrofe funda la paradoja de la catarsis y pone a prueba la comodidad del espectador (2013, p. 48).

Si bien la dinámica descrita anteriormente revela que la catástrofe juega un rol central en el efecto de recepción propio de la tragedia (es decir, contribuye de manera crucial a la producción del efecto que esta provoca en el espectador), también, desde el punto de vista de la composición dramática del texto teatral, tiene una función estructural al representar “una solución definitiva y completa” al conflicto dramático de la pieza así como un “apaciguamiento” emocional igualmente definitivo en el espectador. La catástrofe tiene, entonces, una función conclusiva dentro de la arquitectura de una pieza teatral. Tal como lo explica Sarrazac, la forma de organizar una secuencia de hechos que desencadenan o culminan en una catástrofe al final de la historia sería una estrategia conclusiva del texto, o lo que Hegel denominaba como “la progresión irresistible hacia la catástrofe final” (2013, p. 49).

Por otra parte, esta progresión de hechos, que culminaría en una catástrofe, en la estética teatral clásica, responde a una relación de causa-efecto. Así, todo hecho ocurre por una causa anterior, con lo cual, al final, siempre es posible encontrar una explicación última a

la desgracia, y el protagonista puede, de ese modo, comprender el porqué del sufrimiento (y el teatro cumplir el rol pedagógico que se le asignaba en la Antigüedad). No obstante, a pesar de que existe una lógica causal en el encadenamiento de hechos, a veces, el ritmo de presentación de los hechos en la pieza ocurre a tal velocidad que se genera la ilusión de que un pasado inmediato se ve sobrepasado por una consecuencia en el presente casi como si un acontecimiento se interpusiera por encima del otro. La sensación que esta dinámica transmite al espectador es evidentemente más impactante, porque no da opción de pensar en la causa que llevó al hecho terrible. Tal es así que incluso uno puede llegar a olvidar por completo la causa y quedarse solo con el resultado, es decir, con la sensación amplificada de la pura catástrofe.

Tal es el caso de *Medea* de Eurípides, en donde la causa principal que desencadenaría todos los hechos catastróficos ejecutados por la propia Medea es la traición de Jasón hacia ella. De esta manera, luego de la propuesta de matrimonio de Jasón a la hija del rey Creonte, Glauce, el propio rey, para evitar alguna posible venganza y daño hacia su hija, ordena desterrar a Medea, pero ella le solicita permanecer un día más en la ciudad, finge sumisión y logra entregarle un regalo de boda a la nueva esposa de Jasón, lo cual culminará en su espantosa muerte. Inmediatamente después de este terrible hecho, para evitar la venganza del padre, el rey Creonte, y también para poder completar su plan de venganza hacia Jasón, mata a sus propios hijos y se lleva sus cuerpos lejos de su padre para que ni siquiera pueda llorarlos ni enterrarlos. Esta catástrofe, por ser tan impactante, es la imagen que queda marcada en el espectador. Las acciones de Medea son tan terribles y chocantes que puede ocurrir que las causas que las motivaron queden incluso olvidadas por el espectador o, en todo caso, pasen a segundo plano, con lo cual pueden parecer acciones que, más que desproporcionadas en su radicalidad, aparenten ser solo salvajes, crueles y gratuitas.

En el teatro moderno y contemporáneo, se produce una revisión del concepto de catástrofe. Como resultado de esta suerte de reactualización de la noción, por ejemplo, la catástrofe puede actuar como una condición previa del drama o del conflicto, es decir, en las tramas de dramas actuales las desgracias no necesariamente tienen por qué suceder al final de la pieza, sino que pueden ocurrir, incluso, al inicio de la obra. Por otro lado, dado que las obras modernas y contemporáneas no poseen un desarrollo que siga necesariamente un esquema de estructura causal, los hechos atroces (o catastróficos) terminan resultando fortuitos, sin una causa previa clara e, incluso, pueden parecer arbitrarios. Así, al no ser el encadenamiento causal lo que la origina (y explica), en el teatro moderno y contemporáneo, a nivel estructural, la catástrofe pierde su rol conclusivo (más aún porque puede darse en cualquier momento de la fábula). Ello lleva a Sarrazac a afirmar que la catástrofe parece sufrir, en el teatro contemporáneo, una pérdida de sentido radical que pone en cuestión sus funciones tradicionales e incluso su propia existencia (2013, p. 49).

Esta nueva manera de ver la catástrofe en la contemporaneidad responde a una nueva manera de entender el drama en la actualidad, que tiene que ver, a su vez, con una nueva concepción del hombre hacia y sus relaciones con el mundo y la sociedad. La necesidad de entender y adecuarse a un contexto político y social inédito, a un momento histórico distinto en general, que da lugar a una sensibilidad diferente, tiene como consecuencia que se busque otras formas de narrar historias, que se adecuen tanto a esta sensibilidad como a esta manera de concebir e interpretar la realidad. Ello origina la llamada crisis de la forma dramática, o, según los postulados de Sarrazac, quien retoma las ideas de Peter Szondi, la denominada “crisis del drama moderno”, que se caracteriza, fundamentalmente, por una nueva manera de entender la relación dialéctica entre forma y contenido.

Precisamente, para entender mejor este cambio, debemos remitirnos a los planteamientos de Peter Szondi en su trabajo “Teoría del drama moderno”, publicado

originalmente en 1956, que serán luego retomados y desarrollados, bajo una perspectiva crítica, por Jean-Pierre Sarrazac y Jean-Pierre Ryngaert desde el Grupo de Investigación de la Poética del Drama Moderno y Contemporáneo en el Instituto de Estudios Teatrales en la Universidad de París III.

Szondi (2011) define al drama clásico, que él denomina “drama absoluto”, como un “acontecimiento interhumano” cuyo carácter es absoluto porque excluye todo elemento exterior a la relación interpersonal que permite el diálogo. Y establece una relación, casi de necesidad, entre estos rasgos y la causalidad como principio de relación entre los acontecimientos de la fábula.

En el carácter absoluto del drama se basan asimismo el precepto de la motivación y la consiguiente exclusión de la casualidad. La casualidad constituye una incidencia de origen externo, mientras que la motivación supone una causalidad interna, arraigada en los fundamentos del drama (p. 78).

Así, el drama absoluto para Szondi, tal como sintetiza Viviescas, está definido por la concurrencia de tres principios fundamentales: (1) el drama es un acontecimiento o un suceso, (2) que se desarrolla en el presente, (3) en el espacio de las relaciones intersubjetivas – interpersonales–, mediante el recurso del diálogo (2005, p. 444).

Para Szondi, el drama absoluto evidenciaría, básicamente, las decisiones del sujeto, en la medida en que estos actos son puestos en función a los otros sujetos del drama.

Precisamente, debido a esta relación interpersonal que se establece, el diálogo sería el mejor medio para expresar estas acciones:

El medio lingüístico de este mundo interpersonal es el diálogo. Tras la supresión del prólogo, el coro y el epílogo y quizá por vez primera en la historia del teatro, en el Renacimiento el diálogo se convertiría en el componente exclusivo del tejido dramático (junto al monólogo, un recurso

episódico no constitutivo de la forma dramática). . . El predominio absoluto del diálogo –del ejercicio de la palabra entre personas– refleja la circunstancia de que el drama se funda en el retrato de la relación interpersonal y que solo tiene en cuenta lo que sale a relucir en ese ámbito específico (2011, pp. 73-74).

Por otra parte, en esta manera tradicional y ortodoxa de entender el drama, el dramaturgo está ausente de la pieza y del mundo de ficción. Szondi explica esta convención (y efecto) de la siguiente manera:

El drama no se escribe, sino que se planta en escena. Los términos enunciados en él serán siempre “re-soluciones” que se profieren en el entorno de una situación, sin excederla. Bajo ningún concepto se considerarán emanaciones del autor. El drama es sólo en su conjunto propiedad del autor, sin que esa relación constituya un elemento esencial de su condición (2011, p. 74).

En resumen, la teoría del drama absoluto sostiene que, hasta finales del siglo XIX, impera una forma dramática (tradicional, por llamarla de alguna manera) que, aunque se presenta y se pretenda atemporal (ahistórica), soporta unos contenidos sujetos al paso del tiempo (mutables, por tanto) que deben, sin embargo, adaptarse o adecuarse a esta estructura narrativa fija. El drama absoluto, como Szondi denomina a este dispositivo, se caracteriza por actualizar unas relaciones interpersonales (fundamentalmente dialógicas) en un presente absoluto, donde, además, el drama oculta su carácter de representación y el autor se ausenta de su creación, lo que crea la ilusión de que se está observando un pedazo de realidad. De hecho, como explica Carnevali, esta manera de entender el drama y organizar la fábula se mantiene, con ligeras variaciones, incluso en algunas de las propuestas de vanguardia:

Será importante fijarnos en cómo permanecen intactos, desde Aristóteles hasta Brecht, los principios que determinan la coherencia de la *fábula*; es decir, básicamente el hecho de que la *fábula* puede ser concebida como una

estructura orgánica compuesta por partes que participan en un proyecto común, estructura que dispone una serie de acontecimientos como cronológicamente consecuentes, poniéndolos en relación según un principio de causa-efecto (2017, pp. 16-17).

En sentido estricto, como comenta Sarrazac, “El proyecto de Szondi apunta a resituar esta forma absoluta del drama –a la cual los teóricos, desde Aristóteles, le confieren un valor normativo, por lo tanto ahistórico– en el marco de una concepción dialéctica de la forma y del contenido” (2013, p. 82). Szondi propone que lo que marca el inicio del drama moderno es que esta relación entre forma y contenido, antes fija, se vuelve problemática y, por tanto, entra en crisis, porque, por un lado, ya no se la considera como el modelo ideal o normativo necesariamente, y, por otro lado, porque se vuelve problemática. Este cambio en el drama respondería, en última instancia, como se ha mencionado ya, a un cambio en el contexto histórico, social y cultural del siglo XX.

Tal como señala Sarrazac, la particularidad del hombre del siglo XX es que es un hombre “separado”. Este hombre ha sido apartado de todo lo que lo rodea (en el ámbito social, moral, religioso, económico, etc.) e, incluso, de sí mismo (2013, p. 22). Y, por tal motivo, para contar historias desde un escenario, no se puede adaptar a una forma fija ya establecida, que responde, además, a la sensibilidad de otra época y a una idea del teatro de otro contexto cultural, sino que debe encontrar una nueva manera de plasmar su visión del mundo desde el teatro. Por ello, se impone una nueva dialéctica entre forma y contenido. Sarrazac atribuye este importante cambio a las maneras de interpretar la realidad que permitieron el marxismo y el psicoanálisis (2013, p. 23), ambas corrientes de pensamiento enfocadas en lo que está más allá de la superficie (las relaciones de poder y el subconsciente, respectivamente). Estos cambios en la sensibilidad y en las maneras del individuo de entender su realidad y de pensarse a sí mismo dan como resultado un proceso de búsqueda incesante de

nuevas formas para narrar estos nuevos contenidos. Así nace el drama moderno, bajo el signo de la necesidad de encontrar formas históricas mutables para contenidos históricos mutables. La llamada crisis del drama sería la respuesta a estas nuevas relaciones entre el hombre y la sociedad que empieza a finales del siglo XIX. Carles Batlle lo explica de la siguiente manera:

La presión de los nuevos contenidos (la “escisión” psicológica, moral, social, metafísica entre el hombre y el mundo) pone en entredicho una forma dramática diseñada desde Aristóteles con el objetivo de crear un conflicto interpersonal que se resuelva, en uno u otro sentido, a través de una catástrofe (2007, p. 73).

Esto daría lugar a que los autores de esa época busquen nuevas formas de entender el drama, la cual vaya más acorde con el contexto histórico y social en que se desarrollan. Batlle nos recuerda que esta necesidad (e insatisfacción) es descrita por Chéjov a través de un personaje de *La Gaviota*, Treplev:

“Hay que encontrar nuevas formas. Necesitamos nuevas formas y, si no sabemos hallarlas, es mejor dejarlo”. Trepliov – Chéjov, en definitiva – vive problemáticamente la contradicción entre su concepción del individuo y las soluciones formales que le ofrece el “drama absoluto”, y trabaja para dar con una salida airosa, óptima (2007, p. 73).

De esta manera, aparecen nuevas exploraciones y formas de abordar el drama tales como la incorporación de elementos épicos e íntimos. Batlle nos explica estas dos líneas básicas que configuran el drama moderno:

Szondi y sus legatarios destacan dos directrices básicas en la configuración del drama moderno: por un lado, una tendencia progresiva, desde la “intersubjetividad” (propia del drama), hacia la “intrasubjetividad” (hacia lo “íntimo”); por otra parte, una gradual aparición de rasgos épicos (“rapsódico”,

como diría Sarrazac). Aparentemente, intimidad y distanciamiento son aspectos contradictorios. Sin embargo, en realidad, casi siempre terminan por confluír: la aparición de lo “íntimo” (del relato introspectivo, del sueño, de la confidencia y la confesión, de la verbalización impúdica del pensamiento...) no deja de evidenciar el carácter ficcional de la representación y, por lo tanto, de alejarla de su condición dramática “primaria” (2007, p. 74).

El drama contemporáneo continúa y radicaliza este proceso que se inició a finales del siglo XIX, y se caracteriza por dos rasgos: fragmentación y heterogeneidad (a partir de los procedimientos técnicos de composición del montaje y del collage), nociones ambas que se oponen radicalmente a la concepción del texto dramático concebido como un todo orgánico (propia del drama clásico, también llamado absoluto). De esa manera, si la progresión del drama absoluto obedecía a las reglas de la causalidad, donde cada parte engendraba necesariamente a la siguiente, el “fragmento” contemporáneo, más bien, induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de puntos de vista y la posibilidad de explorar pistas paralelas o contradictorias. Esto sería, según plantea Batlle:

La consecuencia lógica del “yo escindido” del sujeto contemporáneo, de su perplejidad ante un universo opaco e inestable, del dominio de la perspectiva en la asunción del mundo y del tiempo (del pasado y del presente, valorados como conceptos dinámicos, no fijos, y también del futuro, incierto, angustiante; las tres temporalidades recreables, literaturizables, inverificables...). Son algunas ideas para definir el contenido del “drama contemporáneo”, y también para entender la necesidad de su forma fragmentada (2007, p. 75).

Como ya se sugiere en la reseña anterior, en el drama contemporáneo, aparecen nuevas formas de organizar la fábula, que conducen, finalmente, al desenlace catastrófico,

pero más allá de una lógica causal. De esta manera, la naturaleza misma de la catástrofe y sus funciones en la estructura dramática forzosamente cambian. Pese a ello, como apunta Sarrazac, “más allá del agotamiento de su función de desenlace, la catástrofe sigue siendo esencial para el teatro porque ella representa un cambio de estado” (2013, p. 50). Así, la catástrofe, en este nuevo paradigma de composición y al interior de estas nuevas estructuras dramáticas, perdería, por un lado, su función conclusiva pero también, por otra parte, deja de ser fuente de un adoctrinamiento moral que tiene su base en el hecho de que, al llegar a dicho desenlace, el héroe comprende y reflexiona sobre su comportamiento, el cual, es consecuencia de sus propios actos. En cambio, en esta nueva manera de abordar la catástrofe que está formulada en un contexto contemporáneo, en donde los desastres pueden ocurrir en cualquier momento de la fábula y bajo cualquier tipo de circunstancia (sin que exista causalidad que explique su aparición), el personaje podría no comprender el motivo de la desgracia (o podría, incluso, no existir motivo) y le queda, simplemente, afrontarla sin justificación (tranquilizadora) alguna. El espectador no podría, entonces, llevarse una lección o moraleja a partir de esta situación, porque, en el fondo, no existiría tal cosa como una enseñanza en términos positivos detrás de la historia. Esta idea de la catástrofe como un hecho azaroso, aleatorio o hasta arbitrario resalta el carácter violento de esta y resulta, por otra parte, más acorde con la esencia de estos tiempos y nuestra forma de interpretar la realidad.

Curiosamente, esta exaltación de la catástrofe en el teatro contemporáneo, como consecuencia de su aparición intempestiva y sin explicación o justificación de por medio, termina por conectar a estas formas teatrales con la esencia de la tragedia: la constatación de la fragilidad del ser humano expuesto a fuerzas que no controla en un universo violento. Si antes lo que estaba detrás de este mecanismo fatal era una lógica salvaje, indiferente al sufrimiento humano, ahora sería un mundo arbitrario, es decir, el ser humano expuesto y desprotegido al puro azar. En palabras de Steiner:

Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional. . . El teatro trágico nos afirma que las esferas de razón, el orden y la justicia son terriblemente limitadas y que ningún progreso científico o técnico extenderá sus dominios. Fuera y dentro del hombre está *l'autre*, la alteridad del mundo. Llámesele como se prefiera: Dios escondido y maligno, destino ciego, tentaciones infernales o furia bestial de nuestra sangre animal. Nos aguarda emboscada en la encrucijada. Se burla de nosotros y nos destruye. En unos pocos casos, nos lleva, después de la destrucción, a cierto reposo incompresible (2001, pp. 12-13).

O retomando la cita de Eagleton que colocaba en la parte inicial de esta sección:

¿[La tragedia] No se trata de hado y catástrofe, de calamitosos vuelcos de la fortuna, de imperfectos héroes de alcurnia y dioses vengativos, de corrupción y purga, de finales deplorables, del orden cósmico y su transgresión, de un sufrimiento que purifica y transfigura? . . . La tragedia puede ser conmovedora, pero se supone que también hay algo terrible, una cualidad horrible que trastorna y aturde. Es tan traumática como penosa. ¿No difiere lo trágico de lo patético por afirmar la vida, depurarla, abarcarla? (2011, p. 25).

## Capítulo 2. La poética de Rafael Spregelburd

### 2.1. Reseña biográfica del autor

Antes de iniciar la discusión propiamente dicha de este capítulo, podría resultar útil presentar una breve y panorámica reseña biográfica del autor, con el fin de brindar información básica sobre su trayectoria artística y dar cuenta, a su vez, de sus múltiples intereses y facetas.

Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970) es actor, director de teatro, dramaturgo y traductor. Entre sus maestros, se encuentran dos figuras importantes del medio teatral latinoamericano, el dramaturgo Mauricio Kartun y el director Ricardo Bartís. Su interés por el teatro comienza desde la actuación, pero, luego, según sus propias declaraciones en diversas entrevistas, motivado por la necesidad de actuar en obras que sean realmente de su agrado e interés, decide incursionar en la dramaturgia, campo en el cual se ha convertido en un referente de talla internacional en la actualidad. De hecho, sus obras le han significado numerosos premios locales e internacionales, entre los que destacan el Tirso de Molina (España), el Casa de las Américas (Cuba), el Premio Nacional de Dramaturgia (Argentina), el Municipal (Buenos Aires), además de, en varias ocasiones, los premios Argentores, María Guerrero, Trinidad Guevara, Clarín, Konex y Florencio Sánchez.

Asimismo, sus obras se han traducido a diferentes idiomas (inglés, francés, alemán, checo, sueco, eslovaco, catalán, neerlandés, italiano, polaco, croata, ruso, griego y portugués) y han sido editadas en diversos países del mundo (Argentina, Reino Unido, EEUU, Francia, México, Italia, Alemania, Chile, Colombia, Uruguay, España, República Checa, Suecia, Suiza, Croacia). Sus textos, por otra parte, se han representado en diferentes países y han sido estrenados por prestigiosos directores de diversas partes del mundo, entre los cuales figuran

Luca Ronconi, Roberto Rustioni y Manuela Cherubini (Italia); Marcial Di Fonzo Bo (Francia); el grupo Transquennal (Bélgica); Christian von Treskow, Tom Kühnel, Friederike Heller, Patrick Wengenroth, Burckhard Kosminski (Alemania); y Rafael Sánchez (Suiza).

A partir de 1995, se dedica también a la dirección, y dirige, así, la mayoría de los textos que escribe. Tiene, además, un interés particular por textos de autores contemporáneos como Harold Pinter, Sarah Kane, Martin Crimp, Wallace Shawn, entre otros, piezas que no solo dirige, sino que también usualmente traduce. De hecho, es traductor del inglés y del alemán, y responsable de las traducciones oficiales argentinas dramaturgos como Harold Pinter, Steven Berkoff, Sarah Kane, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg, entre otros.

Como parte de su formación, decidió también realizar estudios en la carrera de Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pero los abandonó en 1996 para dedicarse por completo al teatro. Además, ha realizado seminarios con el dramaturgo y director español José Sanchís Sinisterra, en Buenos Aires y Barcelona. Fue seleccionado y becado por “El teatro fronterizo” (Sala Beckett de Barcelona) en 1995. Y, en 1998, es seleccionado también por el British Council y el Royal Court Theatre de Londres para participar del Summer International Residency que organiza anualmente el Royal Court Theatre.

Ha sido director y autor residente del teatro Schaubühne, de Berlín, en varias ocasiones. También ha sido autor invitado por el Chapter Arts Centre de Cardiff, Nationaltheater Mannheim, el Staatstheater Stuttgart, el Luzerner Theater, el Münchner Kammerspiele y el Wuppertaler Bühne. En 2008, fue comisionado por la Fundación Frankfurter Positionen para estrenar una obra en el teatro Schauspiel Frankfurt. En 2009, la Schaubühne de Berlín le comisiona el estreno de su obra *Todo* dentro del festival “Zusammenbrechende Ideologien”. También trabajó comisionado por Pro Helvetia (de Suiza)

y el Goethe-Institut de Buenos Aires para la creación de su espectáculo *Apátrida, 200 años y unos meses*.

Rafael Spregelburd es fundador de la compañía “El Patrón Vázquez”. Sus montajes han viajado por numerosos festivales y teatros internacionales, tales como Festival Iberoamericano de Bogotá, Festival Temporada Alta de Girona, Festival de Otoño de Madrid, Festival de Avignon, Festival de Spoleto, Festival Rivoluzione de Roma, Festival di Torino, Festival Internacional de Teatro de Cádiz, Festival de Manizales, MIT de Brasilia, Festival de Londrina, Festival Fronteras de Londres, Festival Santiago a Mil de Chile, Festival del Mercosur de Córdoba, BAiT - Buenos Aires in Translation de New York, Chapter Theatre de Cardiff, Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, Hebbel Theater de Berlín, Festival de Almagro, Festival de Almada de Portugal, Festival Puerta de las Américas de México, Schaubühne de Berlín, Festival de Artes Escénicas de Lima, entre muchos otros.

En cine, ha protagonizado y codirigido la película *Floresta*, junto a Javier Olivera (2007). También ha actuado en otras películas, entre las que más destacan *Animalada* (Sergio Bizzio, 2001); *Si sos brujo* (Caroline Neal, 2006); *La ronda* (Inés Braun, 2008), película por la que es nominado a los Premios Cóndor; *Música de espera* (Hernán Goldfrid, 2008); *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008); *El hombre de al lado* (Gastón Duprat-Mariano Cohn, 2009), por la que además obtuvo el Premio al Mejor Actor en el Festival de Lleida; *Agua y sal* (Alejo Taube, 2009); *Las mujeres llegan tarde* (Marcela Balza, 2010); *Matrimonio* (Marcelo Jaureguialzo, 2011); y los cortometrajes *Muñeco* (Marcelo Chaparro, 2004) y *Dígame* (Josephine Frydetski, 2010).

Por último, no podemos dejar de mencionar su importante rol como docente. Ha dictado clases de dramaturgia y actuación en varias universidades nacionales de Argentina (Córdoba, Tucumán, Rosario) y en universidades e instituciones extranjeras, como la Universidad de Antioquía (Colombia), la Universidad Nacional Autónoma de México, Casa

de América de Madrid, el Centro Andaluz del Teatro de Sevilla, la Sala Beckett de Barcelona y en el proyecto de formación de teatro profesional L'Ecole des Maîtres, que integra cuatro países europeos (Italia, Bélgica, Francia y Portugal). En 2018, Spregelburd vino a nuestro país para participar en el 5to. Festival de la Palabra, que organiza el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde impartió una clase maestra sobre las “Dramaturgias no lineales” (importante insumo para esta tesis), además de participar en un par de mesas redondas sobre temas de teatro y cultura.

## **2.2. El teatro de Rafael Spregelburd**

Spregelburd pertenece a la generación de autores que renovó de manera fundamental la escena teatral argentina. Esta generación de dramaturgos, formada en los seminarios y talleres de Ricardo Bartís y Mauricio Kartún, postulaba un cambio y una ruptura a nivel formal y discursivo con relación al teatro de las décadas de 1970 y 1980, y tenía entre sus principales representantes a autores como Daniel Veronese, Javier Daulte, Alejandro Tantanian y al propio Rafael Spregelburd.

Tal como han dejado constancia los trabajos de Pellettieri (2000), Dubatti (2006) y Mauro (2010), la producción de Rafael Spregelburd responde a un momento de renovación de la escena argentina que se produce luego de la caída de la dictadura del último tercio del siglo XX. En efecto, como se señala en los trabajos de dichos autores, alrededor de la década de 1990, bajo la influencia de dramaturgos alemanes y franceses, y en el marco de las ideas de la posmodernidad, surge en Argentina un teatro que pretendía ser anticonvencional apelando a la parodia y el humor como reacciones frente al teatro de las décadas anteriores, de carácter serio, realista y testimonial, el cual consideraban un modelo agotado y de unas formas desfasadas.

Este teatro, sin embargo, es continuador de una tradición nacional anterior, influenciada por el expresionismo y el teatro de Pirandello, que le sirve de inspiración y que, en cierta medida, reelaboran desde parámetros contemporáneos. Así, tienen entre sus referentes a Roberto Arlt (1900 – 1942) y el grotesco criollo, encabezado por Armando Discépolo (1887 – 1971). De estos autores, extraen una galería de personajes esperpénticos y deformados tomados de la clase media argentina, un tono amargo y desencantado, un sentido crítico y paródico de la realidad, y un conjunto de recursos formales que incorporan en su escritura, entre los cuales, como apunta Gander, se pueden señalar la deshumanización de los personajes, los juegos de lenguaje y la trivialización del argumento (2008, p. 180).

Antes de la década de 1980, según postula Pellettieri, el teatro argentino presentó dos modernizaciones (en los años 1930 y 1960), a las que calificó como “modernidad marginal” puesto que no llegaron a profundizar en el modelo de modernidad europea ni a generar una vanguardia que incluyera al teatro dentro de las prácticas sociales. Este modelo, en el que el teatro era considerado prácticamente un hecho didáctico casi testimonial, terminó fracasando porque no cumplió con uno de sus objetivos utópicos centrales: cambiar la sociedad mediante la práctica teatral social (2000, p. 5). Luego, a mediados de la década de 1980 y en la década de 1990, cuando Argentina se encontraba en una etapa de restructuración social, surge esta nueva generación de autores, a la que Pellettieri reconoce como representantes de lo que él denomina “teatro de intertexto posmoderno”.

Tanto en los treinta como posteriormente en los sesenta, la modernidad marginal del teatro porteño presentó como caracteres primordiales el manejo de una utopía fundamental: la destrucción de los modelos finiseculares, el cosmopolitismo, el culto a la originalidad. En esa concepción, el teatro era considerado un hecho didáctico básicamente testimonial (Pellettieri, 1990).

Esta "modernidad" que fuera la marca indeleble del teatro a partir de la década

del '30 se encuentra hoy, si no en crisis, al menos asediada por formas y maneras emergentes de comprender el teatro, especialmente aquellas a las que denominamos “de intertexto posmoderno” (2000, p. 5).

Estas innumerables formas de experimentación, propias de las innovaciones, rupturas y transgresiones que proponen los exponentes de este tipo de teatro, afectan tanto al plano del discurso como al del espectáculo, incluyendo la acción y la función de los personajes, con lo cual se plantean otros códigos semánticos y deconstrucciones del lenguaje que pretenden romper con la noción de certeza y, por lo tanto, generar la duda y la incertidumbre. Estas obras son, en su mayoría, colectivas; otras, improvisadas; y gran parte de ellas, resultantes de talleres teatrales que luego se plasmarían en textos dramáticos.

De hecho, Pellettieri (2000), Gander (2008) y Abraham (2015) emplean, para referirse específicamente al teatro de Spregelburd (y también al de Daniel Veronese), al interior de esta tendencia, el calificativo de “teatro de la desintegración”. Los críticos señalan que este teatro es continuador, desde una perspectiva estética e ideológica, del teatro del absurdo, solo que a diferencia de aquel, este teatro no pretende demostrar nada (ni siquiera la falta de sentido de la existencia humana), pues no cree en la noción de significación y sostiene, más bien, que el sentido del texto es tarea propia del espectador. Desde un punto de vista formal, estos autores ensayan un teatro que compone historias de forma fragmentaria (en contra de la ilusión de totalidad de las piezas compuestas por la generación anterior) y que da cuenta, además, de un pesimismo extremo y, por momentos, incluso de elitismo iconoclasta.

El teatro de la desintegración toma del absurdo lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico, pero no pretende demostrar nada, cree que el sentido del texto, absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador. El personaje solo “dice” el discurso, está deconstruido y psicológicamente desintegrado. El universo de

este teatro es un universo no sólo sin ilusión, sino que también se nos aparece como atravesado por una mengua vertical de los afectos, de las pasiones (Pellettieri, 2000, p. 17).

Rafael Spregelburd ha sido considerado, por mucho tiempo, un referente de un teatro propio de la posmodernidad latinoamericana y, por tal motivo, muchos críticos se han centrado en describir cómo se plasman y manifiestan en su teatro los rasgos de dicha corriente de pensamiento. Esta línea de interpretación podría considerarse como una suerte de crítica ideológica, al estar más concentrada en aspectos de contenido de las piezas que en aspectos o elementos de corte, más bien, formal o de composición dramática. Dentro de esta perspectiva, autores como Dubatti (2006), Abraham (2007 y 2015), Mauro (2010) y Rodríguez Carranza (2011) proponen que el estilo del teatro de Spregelburd se inscribe en el contexto filosófico, cultural y artístico de la posmodernidad en tanto época marcada por la crisis de los grandes relatos, el relativismo y un escepticismo frente a las posibilidades comunicativas del lenguaje.

En tal sentido, este grupo de críticos ha señalado como rasgos de la dramaturgia del autor su concepción del teatro como simulacro, la mezcla de distintos géneros dramáticos en una misma pieza, el uso de lenguajes tomados de otras disciplinas (televisión, cine, filosofía, matemáticas, etc.), la conciencia metalingüística y el planteamiento de debates filosóficos (cuestionamiento de las ideas de verdad, realidad, trascendencia, etc.) como ejes de la trama, siempre en un estilo marcado por la parodia, el humor y la sugerencia. En esta misma línea, Gander (2008) apunta como otros rasgos de la poética del autor la búsqueda de un efecto de realidad incrementado (hiperrealismo) para generar una organicidad no naturalista, el extrañamiento, la parodia intertextual, y el rescate de la dimensión lúdica del teatro así como del rol catártico del humor y de la risa.

Gander también señala que las obras de Spregelburd conectan con un tipo de teatro que busca acercarse al hiperrealismo en la medida en que, en sus obras, lo dramático no consistiría en pura mimesis sino en evidenciar “los límites entre el mundo representado y la vida misma”. Lo paradójico sería que, para conseguir una organicidad no naturalista, es decir, no “como si fuera” sino como “lo que es”, habría que acrecentar el efecto de realidad. Así se lograría el efecto de extrañamiento y se alcanzaría la reflexión que, además, llevaría a desenmascarar el simulacro de la representación referencial. Spregelburd, a su vez, trata de “naturalizar lo arbitrario” para “dotar de organicidad a aquello que solo es – en principio – caos, desorden y mentira” (2008, p. 164).

Esto lo explicaría el propio Spregelburd en las respuestas que hace al cuestionario (no publicado) de Jorge Dubatti para los “Prólogos” del volumen que recoge sus obras *Acassuso*, *Lúcido* y *Bloqueo*: 2011 – 21

Mi teatro oscila entre dos polos aparentemente incompatibles: un polo que -a falta de otro nombre- decido llamar “ficción pura”, y otro que – sigo sin encontrar nombre – tiene que ver con la ficcionalización inmediata, apresurada, casi torpe, de aspectos puntuales de la “realidad”. La aparición súbita de una referencia concreta, asquerosamente concreta, real, de un elemento equis de nuestra vida política, en medio de un contexto salvajemente ficcionalizado, ya aceptado como remoto e irreal, suele ser una de mis marcas de yerra (Gander, 2008, p. 165).

Ahora bien, la dramaturgia de Rafael Spregelburd, a lo largo del tiempo, tal como lo señala Abraham, ha ido transformándose a la par que ha ido tomando forma su pensamiento estético. Así, siguiendo los planteamientos de dicho autor, se pueden observar dos momentos bastante definidos en su trayectoria teatral, que se distinguen y desarrollan a partir del llamado “giro lingüístico”.

En un primer momento, las creaciones de Spregelburd se concentran fundamentalmente en los sistemas de representación, se orientan hacia lo metalingüístico para desvelar y a la vez devastar las estructuras del lenguaje, para mostrar el carácter construido de “lo real”, para exhibir que “la realidad” no está hecha sino de versiones y que no es otra cosa que el resultado de las operaciones del lenguaje. Sin olvidar estas ideas, las obras de la segunda fase encuentran en ese planteo acerca de la naturaleza lingüística de “la realidad” solo el punto de partida y, sobre ese presupuesto, procuran adentrarse ahora en lo que se escapa de los sistemas de representación, en lo que queda fuera de las palabras, en esa “mera” realidad que no cabe en las simplificaciones del idioma y del pensamiento, en la inasible complejidad de la vida o, como diría el mismo Spregelburd, en la calidad incierta pero real de los grises (2007, p. 2).

Para Abraham, el teatro de Spregelburd comienza colocando el acento en lo formal, en revelar la artificialidad y la arbitrariedad de la forma que los lenguajes imponen sobre el mundo, para, luego, darle mayor énfasis al sentido. En un primer momento, Spregelburd presenta un sentido “artificial” de lo real ya que, tal como lo plantea en sus obras, la realidad está hecha de pura construcción de significados (“mero lenguaje”, como lo llama Abraham), de juegos de lenguaje en donde queda oculta la realidad detrás de la apariencia falsa de las formas. “El espesor indefinible donde se mezclan, en potencia, todos los significados es justamente el sentido, y la misión que Spregelburd quiere para el teatro consiste en sugerirlo” (Abraham, 2007, p.42). La manera de insinuar este sentido sería justamente en el trabajo de las formas porque, según Spregelburd, sería lo único que uno puede aprehender y, por lo tanto, es lo que el espectador puede reconocer y mirar.

Pero el arte manipula formas, construye lenguajes, propone significados para señalar de alguna manera el sentido. “El arte recrea las operaciones lingüísticas

para recordarnos que en ese vacío están las respuestas que motorizan nuestro deseo” (Spregelburd, 2001:116) (Abraham, 2007, p. 43).

Este interés por las formas y la construcción del sentido se complementa con el interés del autor por la dialéctica entre el caos y el orden. Precisamente, la dinámica entre el orden y el caos determinaría que el orden se forma y plantea a partir (y sobre) el caos. Al respecto, Abraham señala lo siguiente:

A Spregelburd le interesa promover la emergencia de un mundo ilusorio y su consecuente efecto en el espectador, el entretenimiento, y se aparta, al mismo tiempo, de las estrategias del naturalismo, tal como se entendieron, de manera dominante, en la Argentina. Desconfía de la eficacia de los métodos y prefiere que el personaje no se vea tan construido, que no se lo componga demasiado, que no se lo represente acudiendo a la interpretación de su psicología (Abraham, 2007). Adhiere, más bien, al llamado “teatro de estados” (Spregelburd, 2002: 6), fórmula célebre en estos últimos tiempos, que implica en realidad técnicas y resultados muy diversos pero que coinciden en privilegiar el “estar allí”, en producir un “acontecimiento puro” más que símbolos o mensajes y en valorar la atracción que los actores son capaces de provocar mediante la presentación del personaje (2007, p. 45).

Y así como ha habido un considerable interés por parte de la crítica especializada con relación a esta dimensión de su obra, a la que hemos denominado ideológica, otro sector de la academia ha entendido al teatro de Spregelburd como una nueva forma de hacer teatro político desde los cánones de la posmodernidad, es decir, ya no un teatro de denuncia o de compromiso, a manera del teatro escrito durante el periodo de la dictadura, sino un teatro que, desde la desconfianza (o el escepticismo) frente a los discursos totalizadores, ensaya una crítica al contexto sociopolítico en el que se inscribe. La crítica interesada en este tipo de

análisis, usualmente, se ha concentrado en el estudio del proyecto del autor conocido como *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, el cual consiste en un conjunto de piezas que reinterpretan la tabla de los pecados capitales de El Bosco. Es más, dentro de este conjunto de obras, han merecido especial atención *El pánico* y *La estupidez*, consideradas como las más logradas, o, en todo caso, aquellas que cristalizan de manera más clara las ideas teatrales del autor. En esa línea, se inscriben los trabajos de Abraham (2007 y 2015), Cerna (2008), Gander (2008) y Mauro (2010).

Esta segunda perspectiva de análisis, como se ha dicho ya, ha intentado rescatar la dimensión política del teatro de Spregelburd. Si bien esta forma de aproximación no ha ocupado un lugar preponderante en la bibliografía especializada, casi toda la crítica coincide en señalar que los temas del teatro de Spregelburd (y su forma de tratarlos) no se pueden terminar de entender en toda su dimensión y profundidad si no se pone como telón de fondo de sus textos la crisis social, política y económica que afectó a Argentina en el cambio de siglo, la cual determina, en gran medida, el pesimismo y cinismo presentes en sus textos. De hecho, autores como Mauro (2010) y Abraham (2015) ponen en diálogo el texto dramático y el contexto de producción a partir del análisis de los casos que trabajan, todos ellos vinculados con piezas de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*.

Sin embargo, es Jorge Dubatti quien se detiene a reflexionar, de forma esclarecedora, sobre cómo opera la crítica política en el teatro de Spregelburd, atendiendo, sobre todo, a su naturaleza posmoderna, que no le permite elaborar un discurso aleccionador o de denuncia directa, tal como practicaban los dramaturgos de la generación anterior. Así, a partir del comentario de las obras *Acassuso* y *Bizarra*, Dubatti expresa que Spregelburd pone en práctica una forma de ejercer la crítica que él denomina “distopía o utopía negativa”. Esta suerte de nuevo modo de la sátira política denuncia una realidad degradada mostrando que esta ha sustituido a otra posible que no conocemos pero que deberíamos empezar a imaginar.

Sin embargo, las piezas de Spregelburd, consecuentemente con su desconfianza frente a las verdades pretendidamente absolutas, no dicen cómo debería ser esta otra nueva realidad o cómo debe pensar el espectador al respecto. En realidad, solo invitan al receptor, desde el desconcierto o la falta de certezas, a desear y soñar un país (o un mundo) mejor (2006, p. 138).

Una tercera vertiente de crítica sobre la obra dramática de Spregelburd está conformada por las propias reflexiones que el autor ha realizado sobre su quehacer y práctica teatral. Esta suerte de tercera línea de interpretación merece la pena señalarse por varias razones. Por un lado, porque no es poco el material existente (entre prólogos, entrevistas, declaraciones, ensayos, artículos, conferencias, etc.), con lo cual no se trata de reflexiones aisladas y esporádicas, sino de un autor consciente de su labor creativa y de un pensamiento artístico que busca ser consistente y sistemático. Por otra parte, porque las ideas del autor sobre su obra han influido en la forma en que la crítica académica ha leído el teatro del dramaturgo. No es que haya llegado a condicionar la interpretación que se realiza de su teatro, pero sí tiene tal presencia en el debate que termina por ser una voz constante y un punto de vista de referencia en gran parte de los acercamientos críticos a su obra. Prueba de ello son los artículos de Dubatti (2006), Abraham (2007), Cerna (2008), Gander (2008) y Mauro (2010), donde toman la opinión del autor como un marco de referencia o como un interlocutor más en el diálogo crítico.

En esta producción que se viene comentando, el autor reflexiona y vuelve constantemente sobre sus preocupaciones como dramaturgo en formatos de corte más académico o ensayístico. Así, Spregelburd (2006, 2010 y 2011) diserta sobre el rol de la causalidad y la casualidad como lógicas para organizar una trama; la noción de catástrofe (y de tragedia) en el teatro contemporáneo; el sentido como algo que escapa al lenguaje o que, en todo caso, se resiste a ser nombrado, y queda, por tanto, en los márgenes del discurso (y de la

escena); la noción de representación como principio básico del arte teatral; el rol del espectador en la construcción del significado; entre otros temas constantes en sus piezas. Asimismo, al igual que en sus obras dramáticas, los marcos de pensamiento y los referentes conceptuales para elaborar estas reflexiones no están tomados necesariamente de teorías del teatro, sino, más bien, de campos o disciplinas artísticas o científicas ajenas al teatro (como, por ejemplo, la física, las matemáticas, la filosofía, el cine, el psicoanálisis, etc.). Estas reflexiones, a su vez, de forma coherente con su poética, son planteadas siempre con cierta dosis de humor y, a veces, incluso, parodiando el género discursivo en el que se plantean.

### **2.3. El rol de la catástrofe en la dramaturgia de Rafael Spregelburd**

Este capítulo está elaborado a partir de la sistematización de las reflexiones que hace el propio autor en el artículo “Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes” (2006), la conferencia en TED Buenos Aires (2010) y la clase maestra “Dramaturgias no lineales” (2018) que dictó como parte del 5to. Festival de la Palabra, organizado por el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rafael Spregelburd se define, en tanto autor teatral, como un cazador inagotable de catástrofes. Y es que su dramaturgia está en constante búsqueda de encontrar formas de contar hechos sin utilizar (o sin que respondan a) una lógica causal. Más bien, muy por el contrario, su producción dramática explora formas de narrar acontecimientos que irrumpen o suceden de manera inesperada, azarosa o sorpresiva.

Spregelburd fundamenta su poética en los principios de la ciencia antes que en nociones de teoría teatral o dramática propiamente dicha, en la medida en que, según sostiene, la práctica teatral ha tomado el principio de la causalidad, proveniente del paradigma científico, para aplicarlo a la escritura de un texto dramático. Según el paradigma científico (racionalista), un fenómeno es ordenado cuando permite esquematizar sus cambios y

movimientos bajo la lógica causa-efecto. Así, siguiendo las leyes de la física newtoniana, se afirma que la causa precede siempre al efecto y esta relación se puede esquematizar en una ecuación diferencial. De ahí, se introduce el término de “causalidad” para describir una relación entre dos acontecimientos, donde uno (que lo antecede) es la causa del otro, que se considera, a su vez, efecto del anterior. Dicha dinámica es primordial para entender el funcionamiento de todas las ciencias naturales (como cierta rama de la física, por ejemplo).

Por otro lado, la dramaturgia occidental clásica (el drama absoluto, tal como se le ha denominado en el capítulo anterior), estuvo también regido por este enfoque reduccionista de las relaciones causa-efecto. Esto se explica porque es la manera en que el intelecto humano tiende a ver y ordenar las cosas (bajo una supuesta lógica causal en la cual busca hacer encajar las relaciones de cuanto lo rodea). De acuerdo con esta lógica causal, la causa siempre antecede al efecto y, por tanto, el efecto es producto de esta causa. Spregelburd llama a este esquema de pensamiento el “paradigma de la razón”. Así, en este paradigma, operando bajo esta lógica, la razón les da sentido a las cosas. De ese modo, de forma aparentemente natural y espontánea, ante un conjunto de hechos determinado, la razón los uniría (o los relacionaría) como causas y efectos, y le otorgaría, así, sentido a la realidad. Esta conexión, además, se daría de forma lineal, es decir, pequeños cambios producen pequeños efectos y los grandes efectos son resultado de una suerte de suma de gran cantidad de cambios pequeños.

Sin embargo, como se vio en el capítulo anterior a propósito de la teoría del drama, con el paso del tiempo, y con los nuevos descubrimientos, también cambia la manera de entender el mundo e, incluso, la manera de estudiar los fenómenos naturales. Así, en determinado momento, también en el siglo XIX, la ciencia se comienza a interesar por estudiar sistemas no lineales. Tanto la física como las matemáticas toman especial interés en estudiar las ecuaciones no lineales porque una considerable cantidad de los fenómenos que analizan estas disciplinas posee una naturaleza no lineal. Esta “no linealidad” se caracteriza

porque un determinado fenómeno no puede ser explicado (o reducido) por medio de relaciones causa-efecto en tanto son discontinuos. Se dice, así, que un sistema es “no lineal” cuando fenómenos simples crean estructuras complejas.

No obstante, dado que, en el siglo XIX, aún no se contaba con los recursos técnicos y los conocimientos suficientes que requerían la solución de estas otras ecuaciones, la no-linealidad y los fenómenos que respondían a este paradigma quedaron relegados, tal como lo indica el propio Spregelburd (2006), a una especie de “galería de monstruos”. De ese modo, en la medida en que esas ecuaciones eran imposibles de resolver en ese momento, y que esta clase de fenómenos no podía reducirse a una lógica determinista de causas y efectos, las formas del caos y las apariciones de la catástrofe en lo real quedaron sumidas en la oscuridad. Recién para la década de los años setenta del siglo pasado, con la aparición de las computadoras de alta velocidad, los científicos pudieron encontrar herramientas que les permitieron realizar esta clase de cálculos y mediciones. Así, como bien señala Spregelburd, surge la ciencia de la totalidad o, mal llamada, teoría del caos: “No se trata para nada de una teoría del desorden, como las versiones más populares pretenden hacer creer. Se trata de una forma de comprender un orden más complejo. Más parecido al funcionamiento de lo real” (2006, p. 19). Este paradigma de la ciencia supone que el mundo es complejo y sostiene que las fórmulas newtonianas que se empleaban para explicar las cosas son insuficientes para entender la catástrofe, es decir, todo aquello que ocurre fuera de la dinámica causa-efecto. La nueva ciencia propone, más bien, una causalidad más compleja.

En la base de lo que Spregelburd califica como reduccionismo en la ciencia, se encuentra una intuición elemental: la causa antecede al efecto y el efecto es producto de la causa. La dramaturgia occidental clásica es, en cierta medida, el reflejo de dicho paradigma de pensamiento: una suerte de simplificación de la realidad para poder explicarla. No es que sea algo correcto o incorrecto; solo se trata de una forma de contar historias que se desprende de

una cierta forma de concebir el mundo (dada por la física de la época). Las explicaciones del mundo, sin embargo, han cambiado y, por tanto, el discurso acerca de la realidad también. De hecho, la realidad es tan compleja que tiene “la apariencia de un razonamiento que se salta las causas para llegar a los efectos. Y esta es –precisamente– la definición más atinada de catástrofe” (Spregelburd, 2006, p. 20).

Como se dijo anteriormente, parecería tratarse de un efecto provocado por la velocidad de la dinámica, que genera la ilusión de que los efectos anteceden a las causas. Así, los hechos parecen ser “puro efecto”. Por otra parte, lo catastrófico, postula Spregelburd, genera fascinación en nosotros, en tanto seres racionales, mientras que las relaciones causales simples y previsibles, aunque tranquilizadoras, terminan produciendo aburrimiento. Por ello, precisamente, por la introducción de la catástrofe en la organización de las tramas en el teatro contemporáneo, el autor afirma que “la física de las ficciones narrativas occidentales está cambiando” (2006, p. 21). Al respecto, Flavia Mercier, al describir la propuesta dramaturgica de Spregelburd, señala lo siguiente:

A partir de conceptos que toma prestados de las matemáticas, Rafael [Spregelburd] introduce la catástrofe como aquello que irrumpiendo por fuera de todo cálculo lineal, solo puede ser capturado por un cálculo iterativo. Del mismo modo, el elemento catastrófico puede irrumpir por fuera de la linealidad de un texto organizado con la lógica de ‘causa–consecuencia’, desde un fondo sin significación, parecido a un vacío. Este efecto del entrecruzamiento de distintos, e incluso opuestos, marcos de referencia, contiene el poder de generar ilusión de vida en el texto (Mercier, 2018).

De hecho, Spregelburd señala, en la entrevista que le hizo la citada Mercier a propósito de un curso titulado “Arquitectura para la catástrofe”, que el autor dictó en la Sala Beckett (Barcelona) en 2018, que, en el ejercicio de componer una pieza teatral, no se trata de

“introducir” la catástrofe para romper con la linealidad de un texto, porque, en realidad, aunque no hayamos notado su presencia, la catástrofe puede ya haber estado presente en la trama. La catástrofe sería, por tanto, el producto de una serie de causas y efectos que no están a simple vista y que, por su aparición súbita e inesperada, no podemos anticipar. Este tipo de hechos azarosos e imprevistos han estado presentes en ciertas historias desde hace mucho tiempo, aunque no se haya reparado o explicitado su presencia y su rol.

De hecho, señala Spregelburd, algunas obras clásicas que se estructuran bajo el formato de una tragedia están llenas de elementos catastróficos, solo que no se nos muestran como tales (y, por tanto, no se les estudia ni son analizadas siguiendo este enfoque). Quizá, entonces, no hay tal oposición entre un relato trágico y un relato catastrófico, solo que nunca se nos planteó de esta manera porque la configuración de los textos clásicos está hecha de tal manera que el espectador no identifique, a primera vista, que la causalidad del relato está siendo afectada por una casualidad. Por ello, en estas historias, los elementos catastróficos están prácticamente ocultos para que el espectador no los cuestione como hechos azarosos y, por lo tanto, la historia no pierda credibilidad (o verosimilitud) según el esquema de pensamiento racional (que es el que, “por defecto” o de forma intuitiva o “natural”, aplica el receptor promedio como estrategia de decodificación).

De esta manera, por ejemplo, uno no se cuestiona en *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, por qué la carta que Julieta le escribió a Romeo, en donde le contaba del plan de fingimiento de su propia muerte, no llega a tiempo a manos de Romeo y que, en su lugar, llegue antes su fiel sirviente y amigo de confianza Baltasar, con la desafortunada y errónea noticia que daba por muerta a Julieta. Este hecho totalmente fortuito, sin explicación racional posible, termina por desencadenar el final trágico con la muerte de los dos protagonistas. Un desenlace que, a diferencia de las tragedias griegas, que estaban inevitablemente guiadas por el destino, se transforma en un final irónico, porque los protagonistas estaban tan cerca de

lograr la felicidad (de alcanzar el objetivo perseguido a lo largo de la obra) pero la irrupción de un hecho inesperado termina por cambiar el curso de los acontecimientos y convertir la historia en una catástrofe.

A pesar de contar con estos elementos catastróficos, sigue siendo una tragedia que pretende responder, muy fiel a su época, a una linealidad de causas y efectos, y, además, al estar los acontecimientos encadenados y ordenados hacia un final supuestamente predeterminado (como si la historia de los personajes respondiera a un destino), termina siendo moralista. La fábula en la tragedia es moralizante porque tiene una finalidad aleccionadora y el espectador aprende viendo lo que le ocurre -como destino fatal que responde a un error de juicio- al héroe trágico. En una obra marcada por la catástrofe, en cambio, la fábula tiende simplemente a desplegarse y ocurrir, pero no pretende dar una lección. Por lo tanto, hacia el final, hay preguntas de parte del receptor, pero no hay una moraleja, y, muy por el contrario, no sabemos qué pensar. Esta forma alternativa de organizar una historia, como señala Spregelburd, sería un rasgo que respondería a una característica de nuestra contemporaneidad:

Si el paradigma clásico fue una vez la tragedia (una forma estilizada de decir algo sobre el destino del hombre, un complejo causal en el que una debilidad inherente al personaje lo arrastra en línea recta hacia su total destrucción), hoy podemos al menos dudar de la veracidad con la que esta forma describe nuestra intuición del funcionamiento del mundo (2006, p. 21).

La tragedia, analizada por Spregelburd como un tipo de construcción narrativa que presenta al héroe arrastrado hacia su propia destrucción por una falencia interna e inherente a su propia constitución, se organizaría bajo un esquema newtoniano de causa–efecto, en donde los acontecimientos avanzan, de manera lineal, hacia el final inevitable, que sería el peor destino posible del héroe trágico. En cambio, en el teatro que se podría denominar

“catastrófico”, el final no tiene mayor jerarquía que las partes, por lo que el relato podría explicarse, más bien, por medio de la figura del fractal. Y, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia, en este modelo, no hay un destino operando detrás. Por ello, no se puede determinar qué es mejor ni qué es peor para los personajes.

Spiegelburg cuestiona el paradigma de la causalidad como criterio para organizar una trama. Este pudo funcionar para el teatro de cierta época (la tragedia clásica o el drama burgués, por ejemplo), cuando el esquema de pensamiento racional ordenaba las acciones del individuo en una especie de “línea recta” que lo llevaba hacia un destino fatal. Spiegelburg, más bien, se pregunta si este esquema de pensamiento y de paradigma dramático es representativo de nuestra época. Por ello, se pregunta si la estructura aristotélica, que responde a esos principios, sigue siendo la mejor manera de contar una historia capaz de reflejar nuestro mundo contemporáneo (o nuestra experiencia del mismo), en donde el funcionamiento de las cosas está más orientado a lo caótico, lo que altera, inevitablemente, el supuesto orden natural entre las causas y los efectos. Sin embargo, la paradoja de esta crítica a la organización del mundo a partir de la razón es realizada por Spiegelburg por medio de piezas teatrales cuya composición es fuertemente intelectual. Así, para demostrar las limitaciones e incluso el fracaso de la razón, el autor se vale de aquello mismo que se cuestiona.

Curiosamente, llama a su teatro un “teatro realista”, a pesar de que su propuesta se aparta de los cánones de lo que la tradición ha denominado como teatro realista. Ocurre, señala Spiegelburg, que el realismo funciona por medio del principio de mimesis (imitación) pero de lo ya conocido. Por el contrario, sus ficciones, más allá de la categoría histórica de “realismo”, serían realistas porque buscan dar cuenta (o reflejar) una percepción más auténtica de la realidad (y esta es caótica, desordenada, confusa). Al respecto, el autor plantea la siguiente reflexión:

Si mi percepción del tiempo es confusa (y es obvio que la de todos lo es), ¿por qué creo que es más “real” el principio de ordenamiento aristotélico de introducción, nudo y desenlace? Si miro la realidad, ¿no debería aceptar que es más “realista” el modelo de obras que solo poseen “nudo”, por ejemplo? Hace tiempo que persigo escribir una obra que sea puro nudo, por ejemplo. Es un ejercicio fascinante. Y es una manera más honesta de dejar testimonio de cómo veo yo el mundo alrededor.

Es decir: la paradoja radica en que una observación más fina, más actual, más interesada por los incipientes paradigmas de la realidad, debería conllevar obras *más parecidas a la vida*. Más vitales. Más orgánicas. Por eso he dicho antes que algunos sostenemos que nuestras disparatadas ficciones son “realistas”: intentos de captura de algo de lo real, deshaciéndonos del viejo velo de lo real como construcción moral de la burguesía. Los círculos y los cuadrados de la geometría euclidiana no existen en la realidad: no hay cuerpo vivo que responda a esta forma (2006, p. 27).

Por ello, Spregelburd busca nuevas maneras de contar historias que respondan a las necesidades propias de esta época y que se acerquen más a la sensibilidad contemporánea, y, además, a la manera de entender la realidad y comprender el mundo de estos tiempos. Así, el autor se cuestiona acerca de cuál es el espíritu del hombre de nuestro tiempo y, por lo tanto, cómo debemos representarlo. Tentativamente, se responde:

Si en algún lugar del pensamiento aristotélico y occidental se pensó que las alternativas para representar lo subyacente a una comunidad de sentido eran dos (tragedia o comedia), ahora parece quedar claro no solo que la tragedia es anacrónica (al menos como modelo formal), sino que mucho más anacrónica es la idea esquizoide de cierta bipolaridad reduccionista: lo trágico *versus* lo

cómico, que condena a los colores grises a desaparecer en favor de los blancos y los negros puros (2006, pp. 21-22).

El problema, sin embargo, reconoce el propio Spregelburd, es que los modelos caóticos (tanto en la ciencia como en el sentido común), más allá de su exactitud científica, no han logrado crear aún una imagen o forma tan contundente como el círculo o el cuadrado, lo que dificulta su aceptación. Por ello, sostiene:

Los argumentos caóticos (que son, si me preguntan a mí, más verdaderos que la vieja fórmula introducción/nudo/desenlace) generan más bien la nostalgia de ese paraíso perdido de manzanas cayendo, antes que introducirnos en un mundo legítimo con sus propias reglas. Quiero decir: podemos ver la nueva historia, disfrutarla, etc., pero lo primero que vemos es su **no-parecido** con lo que estábamos acostumbrados a tomar por cierto (2006, p. 23).

Las reflexiones de Spregelburd sobre la relación entre los cambios en el paradigma científico y la búsqueda de nuevas formas de organizar las historias en el teatro se traducen en una propuesta de escritura teatral, que él mismo ensaya en sus obras y que denomina “dramaturgia no lineal”. En términos prácticos, el autor sistematiza y propone cinco modelos para romper con la causalidad lineal de un texto, que fueron planteados en la clase maestra sobre “dramaturgias no lineales” que dictó en la quinta edición del Festival de la Palabra en Lima (2018):

1. **Múltiples causas para un solo efecto.**  $(p \vee q \vee r \vee s) \rightarrow t$ . Aquí, ya no se da la lógica convencional causal y lineal según la cual, primero, sucede “p” y, luego, pasa “t”, sino que pueden darse varias causas “p” o “q” o “v” o “s” para conseguir el efecto “t”. Hay, pues, muchas posibles causas para un solo acontecimiento determinado. Se presenta un efecto muy claro, de algo que ocurre, pero no se sabe exactamente la causa, y cuando se trata de encontrarle una justificación (es decir, la procedencia de la causa),

nos hallamos con muchas causas posibles mezcladas. Este conjunto de causas no solo moviliza la obra sino que la construye. Spregelburd pone como ejemplo de este modelo su obra *Spam* (2012). En ella, la catástrofe se da cuando el juguete tradicional de una niña, que es una muñeca, la insulta. En la obra, el autor propone unas cuatro a cinco causas para explicar este fenómeno, pero no revela nunca cuál es la real y definitiva. Entre estas, figuran causas más o menos verosímiles como que pudo tratarse de un error de fabricación hasta otras algo más absurdas como que un grupo de activistas está colocando mensajes satánicos en los juguetes para que así surja una revolución. En resumen, existe una pluralidad de causas posibles, todas de igual nivel jerárquico, unas más verosímiles que otras, para un mismo efecto.

2. **Ningún efecto para causas evidentes.** ( $p \rightarrow q \rightarrow r$ )  $\rightarrow \emptyset$ . En esta opción, existe un encadenamiento causal, pero la tensión está en que el encadenamiento de causas conduce a la nada absoluta, es decir, no se da ningún efecto. Así, se piensa que hay un patrón causal: pasa “p” y, luego, sucede “q”, y, entonces, también pasa “r” y, luego, se esperaría que suceda algo más, algún efecto que parece asomarse, pero no pasa nada que tenga ese efecto o que siga la lógica causal que estaba sucediendo. Para ejemplificar esto, Spregelburd pone como caso su obra *Acassuso* (2006). La obra está basada en un hecho real, ocurrido en una localidad del mismo nombre en Buenos Aires, en donde unos ladrones asaltaron un banco de gente rica y terminan convirtiéndose en una suerte de héroes populares. Spregelburd, en lugar de centrarse en el caso de los asaltantes, ubica la acción de la pieza en una escuela de un barrio marginal donde unas maestras, tomando como modelo este acto de valentía y heroísmo popular de los ladrones, deciden robarse la caja de la cooperativa (donde se coloca el dinero acumulado por los padres de familia) para comprar un futbolista y vendérselo al club Boca Juniors con la finalidad altruista de poner un comedor popular

con el dinero de la operación. Los móviles son absurdamente nobles. Las maestras compran al jugador, lo entrenan y, cuando parece que todo marcha bien, este hombre, que además es evangelista, tiene un delirio místico, coge un arma y comienza a disparar e intentar matar a todas las profesoras. Dicho acontecimiento no estaba contenido en ninguna causa ( $p$ ,  $q$  o  $r$ ) y aparece de la nada. Tal es así que incluso el final parecería corresponder a otra obra.

3. **Ninguna causa para efectos evidentes.**  $\emptyset \rightarrow (p \rightarrow q \rightarrow r)$ . Al contrario del caso anterior, aquí no sucede nada, es decir, no hay causa alguna, pero, de pronto, sucede “ $p$ ”, “ $q$ ” y “ $r$ ”. A este modelo, lo llama “catástrofe propiamente dicha”, porque quien lo ve desde afuera, tendría la percepción de que los hechos producidos, arbitrarios, caprichosos, son puras catástrofes. Se presentan, así, hechos aislados como si fueran producto de algo. Spregelburd señala que esta alternativa es la menos interesante porque es la que técnicamente se hace más difícil de manejar. El autor da como ejemplo *Ivonne, princesa de Borgoña*, de Witold Grombowicz, y su delirante secuencia de acontecimientos.
4. **Efectos evidentes que no pertenecen a sus causas.**  $p \rightarrow \emptyset, \emptyset \rightarrow q$ . Aquí, hay dos procedimientos separados pero que el cerebro tiende a pensar que pertenecen a lo mismo e intenta relacionarlos. Spregelburd lo llama también “causalidad cruzada”. El ejemplo con el que ilustra esta estructura no lineal es la obra *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller. En la obra, John Proctor está casado con Elizabeth y lleva la carga de haber cometido adulterio con una joven que trabajaba en su casa, Abigail. Irónicamente, John es perdonado (por su esposa) por una falta que cometió, a saber, el adulterio, pero es condenado y castigado (por la sociedad) por otro crimen que no cometió, a saber, la práctica de brujería.

5. **Una falla “equis” en la relación causa-efecto.**  $p \rightarrow (\dots) \rightarrow q$ . La falla “equis” puede ser de cualquier naturaleza. Curiosamente, el desenlace de la historia parece trágico y lineal. Sin embargo, no es un libre desorden de hechos. De hecho, no daría lo mismo para la obra que las cosas aparecieran en otro orden (por ejemplo, invertir los acontecimientos). La historia debe ser narrada en ese estricto orden para que funcione la causalidad compleja y la falla “equis” de la que habla el autor. El ejemplo que el propio autor coloca es su obra *La estupidez* (2003). En ella, unos *marchands* se inventan la historia de la génesis de un cuadro para incrementar su valor y lograr venderlo a un mayor precio. Sin embargo, pese a que todo el relato es un invento, el resto de personajes (los posibles compradores) parecen saber más que los propios estafadores sobre el origen ficticio del cuadro. El autor propone deliberadamente tres posibles versiones de la historia del cuadro pero quienes construyen el relato matriz, falso, inventado, que son los propios criminales, se ven sobrepasados por su propia construcción.

Esta clasificación evidencia que existen múltiples maneras de organizar la realidad, y que nuestra manera de mirarla responde a otras formas de interpretar los hechos y las experiencias, que van más allá de una causalidad lineal y mecánica. En tal sentido, las historias que se pueden contar para representar esta realidad (y su percepción caótica) también son distintas al esquema clásico lineal de causas y efectos. Por ello, lo interesante sería no intentar resolver o preguntarse cómo sucedió tal o cual hecho, o qué provocó determinado efecto (y, por tanto, buscar su posible causa), sino, más bien, preguntarse cómo está construida la historia que le permite generar esta “ilusión de vida”, más real, en el espectador, y qué impacto y repercusión tiene en este.

Volviendo a las reflexiones de Spregelburd sobre la catástrofe, vale la pena recuperar la definición que este propone sobre esta noción: “Se trata de una cuestión de velocidad. En la

catástrofe, los sistemas causales giran a una velocidad tal que los efectos parecen anteceder a las causas. Los hechos ocurren y – para el observador normal– son el *puro efecto*, entierran sus causas” (2006, p. 20).

Por ello, señala que no hay manera de explicar cómo sucede una catástrofe sino observando los múltiples efectos que esta clase de acontecimientos puede producir: “En la tragedia, leemos los signos como amenazas mientras que, en la catástrofe, tendemos a no leer signos sino acontecimientos” (Spregelburd, 2018). Simplificando un tanto este esquema, Spregelburd señala que, en el drama clásico, si un personaje tose en el primer acto de una obra, el espectador interpreta (presume) que este signo tiene algún sentido, como que el personaje, por ejemplo, va a morir de tuberculosis al final de la pieza. A pesar de que las cosas no funcionan así en la vida real, el espectador razona así en el teatro, dado que la convención teatral, o las licencias que le concedemos a la vida en el teatro (con sus propias reglas), nos lleva a suponer esta clase de cosas (un tanto simplificadas, pero siempre bajo el marco o premisa de que todo en el escenario tiene un significado “lógico”). Sin embargo, la catástrofe nos permite cambiar nuestra mirada convencional de interpretar estos signos teatrales y nos llama a no suponer nada por adelantado, sino a descubrir los hechos en la medida en que se van presentando. De acuerdo con esta manera de entender la dinámica teatral, si vemos una pistola en la primera escena de una obra, Spregelburd señala que no debemos interpretar que alguien la disparará y otro morirá producto de ello, sino que, como espectadores, debemos desarrollar una “exploración del signo” para que deje de ser signo y se vuelva una cosa, es decir, un acontecimiento. Por lo tanto, si aparece una pistola en una escena al inicio de una obra, puede ocurrir que alguien la dispare o no.

Como el propio Spregelburd señala en entrevistas y clases maestras, tomando prestadas las palabras del filósofo y pintor argentino Eduardo Del Estal, la catástrofe es “el puro efecto que parece enterrar a sus causas” (Mercier, 2018). Sin embargo, la inspiración que

Spregelburd toma de Del Estal va más allá. Para Del Estal, la particularidad del hombre no se encuentra en tener un lenguaje articulado sino en otro elemento diferencial que lo constituye: la mirada. El hombre decide “qué no ver para poder ver”. Ningún otro animal tiene esta conducta y capacidad de interrumpir su campo visual y decidir, así, qué le interesa mirar: “El acto de ver debe estar precedido por una intención seguida del gesto de enfocar los ojos en algo con el propósito de ver solamente eso” (Del Estal, 2018). Así, se ve o se mira bajo los marcos de referencia de los que se dispone, y el mirar sería un paso previo a lo que se representaría con el pensamiento. De ese modo, el pensamiento se ordenaría sobre la base de este patrón de realidad que le otorga la mirada.

Para Del Estal, existen dos figuras de lo real. Por un lado, está “la forma de lo visible” y, por otro, “la forma de lo enunciable”. La diferencia entre las dos es mínima pero crucial. Lo que las separa se encuentra entre la forma de lo determinable, para una, y la forma de la determinación, para la otra. Y, para que exista “significación”, es necesario que estas dos figuras de lo real no se den a la vez. Para Del Estal, siempre prevalece un orden, que va de la forma al discurso o del discurso a la forma. Así, concluye en su artículo “El eclipse de la luz o la imagen digital”, “el límite que separa lo visible de lo legible es una escisión, y como escisión, no está ni en un cuerpo ni en otro. No es una línea; es un abismo” (Del Estal, 2018).

Por su parte, Spregelburd, haciendo suyos los planteamientos de Del Estal, resalta la importancia de la mirada para entender el comportamiento del ser humano como espectador de una historia (es decir, en el teatro):

El ojo lo que desea es ver por su propia biología; y, por lo tanto, aunque le pongamos lo invisible, verá. En estas escenas en la que no se ordena, no se organiza, no se organiza y nada pasa, tarde o temprano, el ojo lo organiza y lo ve (Mercier, 2018).

Asimismo, el ojo necesita descubrir y darle un orden al desorden que tiene delante, porque la vista está regida por los mismos principios de la razón. Esto sucede así porque la mente opera a través de un principio de la razón, en donde, de manera automática y natural, relaciona las causas y los efectos, y asocia esta secuencia de manera lineal.

Lo interesante sería que, de pronto, algo inesperado, como la irrupción de un elemento catastrófico, por ejemplo, rompa con este esquema de conceptualización de la vista y la mente, atrape la atención, permita capturar la mirada del espectador (hacerlo que mire realmente lo que tiene delante de sí y no a través de un esquema preconcebido), y provoque una reflexión sobre lo que ve (o lo que no puede ver). Se plantea, entonces, al menos en el plano teatral, una relación entre mirada, catástrofe y posibilidad de conocimiento.

De acuerdo con Del Estal, el pensamiento, para organizar e interpretar la experiencia, sigue un procedimiento similar al del ojo, o, más precisamente, el pensamiento se ordenaría a través de un patrón de realidad, que es el ojo. Así, se supone que pensamos tal como vemos. En tal sentido, las leyes de la percepción también funcionarían como leyes generales del pensamiento, de acuerdo con este planteamiento teórico.

El acto perceptivo es posible porque percibimos figura sobre fondo. La figura se reconoce, por un lado, cuando el sujeto identifica en ella una imagen que ya posee, una forma que ya ha aprendido. Si alguien dibuja un cuadrado imperfecto sobre un pizarrón y le pregunta a otro qué ve, este dirá “un cuadrado” porque percibe lo más parecido a lo que ya sabe. Por otro lado, las formas resultan perceptibles cuando se aíslan de un fondo que pasa inadvertido. Es decir, para responder “un cuadrado” el sujeto deja de percibir el pizarrón. La percepción de las formas supone entonces procesos de simplificación. Tendemos a asociar las figuras a formas que nos son familiares y las separamos del fondo informe que les hace de sostén: “lo informe es siempre el soporte material de la forma” (Sprengelburd, 2000: 7) (Abraham, 2007, p. 42).

Así, el pensamiento seguiría un camino análogo al de la percepción ya que no solo estaríamos “viendo” esta figura (del cuadrado) sobre un fondo (el pizarrón) sino que también la estaríamos “pensando”. Esto se da porque vemos lo más parecido a lo que sabemos y el ojo no vería (propiamente) sino que verificaría. Del Estal señala que el pensamiento sigue el camino del ojo y pensamos tal como el ojo reconoce al mundo. De esta manera, no vemos las particularidades de lo que estamos viendo sino lo que ya sabemos, y lo nombramos por lo que ya conocemos. Siguiendo el ejemplo puesto por Spregelburd, veríamos un “cuadrado” y no posiblemente cuatro líneas que intentan unirse cerrando esta forma, porque se han anulado las particularidades que pueda tener esta figura para completar y darle el significado que conocemos de esta figura: “un cuadrado”. A esto, Del Estal lo llama “máquina de significación” (Mercier, 2018).

Spregelburd afirma que el hombre ha intentado significar todo. Incluso, trata de transformar algo que no sabe en algo lógico. Para ello, supone que el significado es aquello que presenta una forma (lexicable), que se puede observar y, por lo tanto, se puede comprender. Sin embargo, también existen cosas no visibles. Con ellas, no se puede hablar de sentido, porque son anicónicas y no se parecen a nada que uno haya podido conocer previamente (por eso, precisamente, no parecen existir marcos para interpretarlas). Pese a ello, estas cosas se acercan más a nuestra percepción de la realidad e, incluso, nos acercan más a la complejidad de la vida, por lo que nos provocan preguntas fundamentales (cosas como, por ejemplo, la muerte o el deseo). Spregelburd pretende que su teatro sea un medio para acceder, de alguna manera, a estas experiencias que nos acercan a estas realidades anicónicas y que nos permiten, si no un conocimiento claro y distinto, al menos lograr formularnos grandes preguntas: “Si el sentido está todo ocupado por significados, no hay lugar para pensar. Yo quiero garantizar ese vacío. Garantizar la permanencia de ese vacío” (Spregelburd, 2010). De esta manera, estas tramas interrumpidas por las catástrofes que se

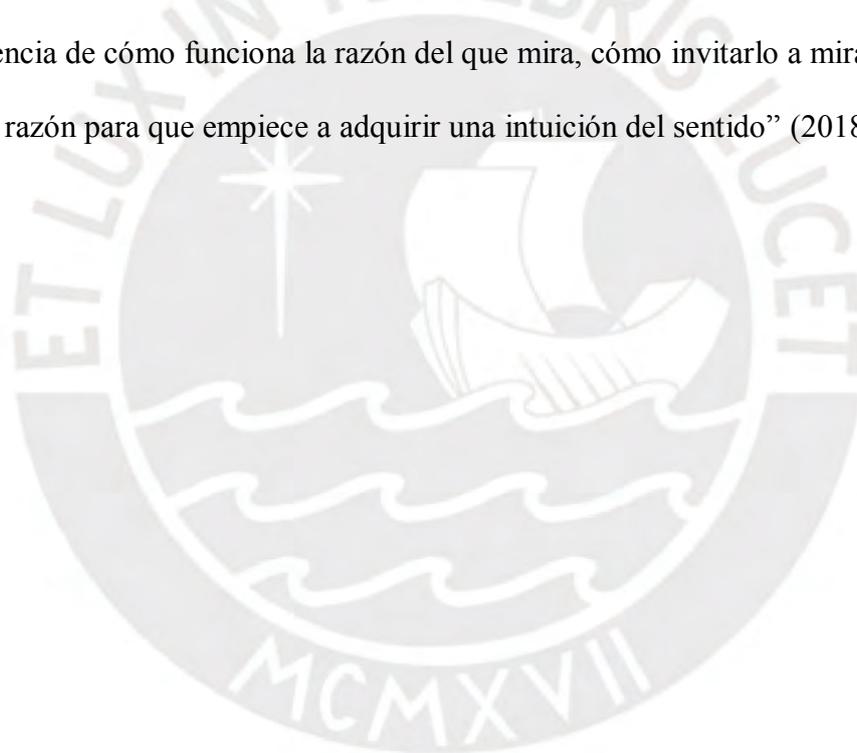
presentan en las dramaturgias no lineales se plantearían como estrategias del autor para lograr tal fin.

Del Estal propone dos nociones que también resultarán muy productivas para la teoría teatral de Spregelburd: significado y sentido, muy similares a los conceptos de forma y fondo de la Gestalt. Estos dos conceptos son fundamentales en la comprensión del funcionamiento de la percepción del ser humano. Según este planteamiento, la forma (o figura), que es lo que aparece de manera visible, lo que se percibe más fácilmente y termina siendo lo consciente, no se puede separar del fondo, que aparece en un segundo plano, que pareciera oculto (porque no se percibe directamente) pero que está presente de manera inconsciente. Es decir, sin fondo, no habría figura. Del Estal concibe el significado como aquello que se puede comprender, que tiene forma, que es lexicalizable, mientras que el sentido es una parte invisible del fenómeno, que está detrás de la representación y está en blanco, porque, de lo contrario, no aparecerían los significados (como ocurre con el fondo y las figuras en las representaciones pictóricas). El sentido sería algo análogo a ese fondo ininteligible que es lo innombrable, pero en donde está lo verdaderamente real de la vida. Sin embargo, no se puede trabajar con el sentido porque no tiene forma, no es mimético, no se parece a nada. Por ello, como el sentido es lo incomprensible, se trabaja con las formas, que son las que significan. La clave de un teatro más parecido a la complejidad de la vida sería crear ficciones que hagan sentir al espectador esa inmensidad de sentido que está detrás de las cosas. Lo interesante se da, entonces, en la organización de estas formas y, dependiendo de la disposición de estas, se podrá hacer consciente a un tercero de ese vacío que organiza las formas y se podrá provocar la experiencia de contemplar aquello ilegible, aquello que se resiste o no puede ser nombrado con palabras, pero es más real. La tarea del arte, o del arte del dramaturgo, será generar esa experiencia por medio de la ficción teatral, tal como lo concibe Spregelburd.

Detrás de todo significado, hay un fondo mayor, es decir, hay un sentido. El sentido, como se ha mencionado ya, escapa a toda formalidad (por eso, no puede ser puesto en palabras y no puede ser aprehendido directamente). El problema es que, así como en una imagen visual, para poder percibir la figura (primer plano), debemos hacer “desaparecer” el fondo (segundo plano). Entonces, para poder percibir las formas, es necesario que el sentido desaparezca. Y, más bien, la misión que persigue Spregelburd como ideal de arte es lo contrario: “multiplicar el sentido”, en lugar de multiplicar los significados (que es lo que usualmente estamos tentados a hacer). Si bien no podemos acceder al sentido, podemos intuirlo y referir a él de forma indirecta. Las preguntas realmente interesantes, sostiene Spregelburd, están en el sentido y nunca en el significado (por ejemplo, ¿qué es el amor?, ¿por qué morimos?). En el sentido, están las preguntas que no nos podemos contestar, pero que son las verdaderamente importantes y cuyas respuestas buscamos en las ficciones.

Para Spregelburd, el esquema de relato más efectivo para lograr tal fin no es uno que se presente como la arbitrariedad pura (como lo pudieron ser, por ejemplo, ciertos experimentos vanguardistas), ya que tal nivel de irracionalidad no da los asideros mínimos para interpretarlo, no permite proyectar ninguna expectativa, hunde al relato en la oscuridad (deja de comunicar) y el espectador termina por perder el interés en la historia, al tiempo que el sentido subyacente también se reduce. Spregelburd prefiere, más bien, un esquema de organización de la historia que aparentemente se presente como lineal, donde los hechos parecen efectivamente encadenados de forma lógica y el espectador cree estar entendiendo lo que está sucediendo, hasta que, súbitamente, irrumpa lo inexplicable, lo azaroso, la catástrofe, y se interrumpe o quiebra la secuencia. Luego de una aparente cadena lógica, ocurre, de pronto, algo inesperado. Y eso aumenta la sensación o percepción del vacío que existe entre un acontecimiento conocido y el acontecimiento extraño, y nos permite, en medio de ese vacío que se abre, contemplar el sentido que estaba detrás.

Esta estrategia evidencia, o hace posible ver, el elemento que separa la sucesión de los acontecimientos de la serie (es decir, rompe la continuidad y llama la atención sobre la presencia de un vacío que no se había percibido). Esta toma de conciencia de la relación de las formas cuando aparece un elemento diferente que interrumpe la serie es una forma oblicua de acceder o contemplar el sentido. Entonces, se produce una suerte de efecto de extrañamiento que lleva al espectador a hacerse preguntas (por el espacio que separa las cosas, por el vacío subyacente que se vislumbra, por las cosas que contemplamos por un instante y que no somos capaces de “reducir” a una etiqueta o nombre, etc.). Por ello, Sprengelburd sintetiza su aspiración como autor al afirmar: “La verdadera técnica consiste en tomar conciencia de cómo funciona la razón del que mira, cómo invitarlo a mirar y cómo traicionar esa razón para que empiece a adquirir una intuición del sentido” (2018).



### Capítulo 3. Causalidades no lineales, catástrofes y sentido en *Todo*

#### 3.1. El contexto de creación de *Todo*

En el año 2009, el dramaturgo argentino Rafael Spregelburd fue invitado por el teatro Schaubühne, de Berlín, en el marco del festival “Digging Deep and Getting Dirty”, que buscaba plantear un diálogo sobre las relaciones entre historia y cambio de siglo, a fin de escribir una pieza que abordara el proceso de caída de los grandes paradigmas y discursos occidentales, con ocasión de conmemorarse 20 años de la caída del Muro de Berlín, hito indiscutible en la historia política y de las ideas del siglo pasado, a la vez que un punto de inflexión en las relaciones centro/periferia a escala mundial. Spregelburd fue el único autor latinoamericano de los cinco dramaturgos que fueron invitados (los otros autores provenían de Polonia, Inglaterra, Alemania e Israel).

La propuesta de Spregelburd a esta invitación fue una reflexión que cuestionaba las identidades y las ideologías en derrumbe y que hacía énfasis explícito en que se planteaba desde la perspectiva de Latinoamérica, lo cual, en el contexto del festival, significaba la periferia (con respecto al centro hegemónico, que era Europa o, más específicamente, Alemania). De hecho, si bien el teatro de Spregelburd no busca reflejar de forma transparente o testimonial el contexto político y económico de su época, la realidad social argentina siempre está presente como telón de fondo en sus ficciones y suele aparecer en detalles significativos y simbólicos en sus piezas. Adelantándonos al análisis que se realizará más adelante, un ejemplo de esto en *Todo* son las referencias veladas a la crisis económica del 2001 (por medio de menciones a la inflación y devaluación del dinero con episodios como la quema de billetes o las discusiones por el valor monetario de prendas de vestir en la primera parte de la obra).

La respuesta que envió Spregelburd a los organizadores del festival, donde planteaba y fundamentaba su postura ampliamente, se puede leer en el prólogo a la edición de *Todo* publicada por la editorial Atuel. A continuación, transcribo un par de fragmentos bastante ilustrativos al respecto.

Me resultaba un poco incómodo el descomunal abismo entre Centro y Periferia, algo que a los autores de otros países (salvo el incómodo combo Israel – Palestina eran todos europeos) no parecía molestar. Supongo que –con todas las libertades garantizadas por un teatro que se caracteriza por dar rienda suelta a la imaginación de sus autores– lo que me incomodaba era la unidireccionalidad del asunto... Nosotros seremos siempre Periferia. Así, la pregunta “¿qué estaba pasando en tu país mientras en Alemania se caía el Muro?” no parecería tener equivalente posible en un encargo que hiciéramos desde Buenos Aires a cinco autores de la orbe (sic), pidiéndoles que escribieran, por ejemplo, “¿qué pasaba en tu país en diciembre de 2001, mientras la Argentina se disolvía en caos? (Spregelburd citado por Dubatti, 2011, p. 8).

Mírenlo un momento desde nuestra perspectiva argentina: un teatro europeo de enorme prestigio nos solicita una obra –una reflexión– teatral que yo interpreto de la siguiente manera: ¿qué ocurría en tu lejano país mientras en Berlín se caía el muro?

El encargo me aterra y me da un poco de gracia. El primer acto reflejo es el de revertir orgullosamente la pregunta: si mi país fuera centro, y no periferia, yo me atrevería a pedirles a mis amigos alemanes algo igualmente audaz: ¿qué

pasaba en tu Alemania mientras mi país se despedazaba en especulación financiera, en hiperinflación, en corrupción mercantil? (...)

Pero no somos centro; somos el imaginario salvaje de vuestro Centro, de un mundo organizado, productor de categorías cerradas, que se ha reservado un hemisferio al sur de todo donde las grandes ideas (si las hay) sean expresadas en imprecisas lenguas desconocidas, periféricas, que sirven como excepción y nunca como regla.

Acepto preocupado y feliz el desafío, pero no esperen otra cosa que fricción (Spiegelburd citado por Dubatti, 2011, p. 10).

Esta reflexión crítica y cuestionadora se plasmó en un texto dramático titulado *Todo*. Por medio de esta pieza, el autor pretendía hablar, como ya sugiere el título, de las totalidades o, como él mismo lo refiere, “de absolutamente todo”. Este “todo”, sin embargo, termina siendo una obra fragmentada en tres partes o, como el propio autor señala en una entrevista que le hace Dubatti a manera de prólogo de la edición de *Todo*: “esta obra son tres obras o solo una que dice tres fábulas diferentes y sin moralejas” (2011, p. 14). En cada parte, se desarrolla un posible “tema”, que se presenta por medio de una pregunta: la primera es “¿Por qué todo Estado deviene burocracia?”, la segunda es “¿Por qué todo arte deviene negocio?” y la tercera es “¿Por qué toda religión deviene superstición?”

La palabra “todo”, en estos enunciados, equivaldría a “cada” o a “cualquiera”, ya sea Estado, arte o religión. La lectura que realiza el autor y se plasma en el texto es que estas instituciones, aunque múltiples y heterogéneas, terminan siendo ideas universales (generalizables, por tanto), pero, sobre todo, nociones que, según se desprende del planteamiento de la obra, degeneran, con toda la carga valorativa negativa que ello implica, en “burocracia”, “negocio” y “superstición”, respectivamente. Rodríguez Carranza señala que estos universales parecieran ser “moralejas amargas” y que lo particular, a diferencia de lo

que ocurre en una fábula tradicional, sería que estas moralejas se presentan al inicio (es decir, como premisa de partida) y no al final (como resultado de un aprendizaje) (2011, p. 4).

El propio autor, coloca este símil de la historia que quiere contar a través del personaje del Narrador en la primera pieza de *Todo*, y la relaciona con una fábula. “No hay gran historia que contar. Es apenas una fábula. Una fábula moral, como las de Esopo pero sin animales” (Spregelburd, 2011, p. 48).

Las buenas fábulas utilizan el mismo procedimiento: Esopo escribió la mayoría de las suyas en ocasión de acontecimientos reales y en ellas saltaba a la vista la repetición formal con algún aspecto de lo sucedido. La analogía era contingente, no necesaria, no quedaba establecida entre la fábula y una verdad universal, sino entre la fábula y la experiencia de cada uno: no es el contenido del relato lo que constituye su fuerza sino el hecho de ser repetido en el momento justo (Rodríguez Carranza, 2011, pp. 3-4).

Lo interesante sería que, a diferencia de lo que ocurre en una fábula, no habría una pretensión moralista en el conjunto de relatos. Estos se acercarían, más bien, a una suerte de reflexión moral elaborada desde la posmodernidad (por tanto, cínica, pesimista, paródica y de tono menor), que, desde el punto de vista formal, posee una apariencia múltiple y fragmentaria. De hecho, Spregelburd señala que “*Todo* es muchas obras al mismo tiempo” (2011, p. 15). Esta observación se basa en que *Todo* podría leerse como tres obras casi independientes, por lo menos a nivel de argumento, ya que son tres anécdotas autónomas. Pese a ello, dicha impresión no es del todo exacta porque, en realidad, las tres piezas comparten algunos personajes y presentan hechos que se repiten o a los que se alude de forma reiterada en una y otra pieza. De esa manera, se terminan creando motivos comunes, nexos dramáticos, expectativas de recepción, intrigas, pistas y desenlaces sorprendidos (pero no desconectados entre sí). No obstante, si hay alguna unidad en la obra en su conjunto, estaría

dada porque cada parte representa una aproximación, crítica y paródica, a una ideología o institución base para la organización de nuestra sociedad y para nuestra interpretación de la realidad.

### **3.2. Análisis de “¿Por qué todo Estado deviene burocracia?”**

Esta primera parte de la obra se desarrolla en la oficina de una dependencia pública. En ella, se encuentran cuatro trabajadores: Belén, Omar, Nelly y Guillermo. La obra nos presenta un día cualquiera, supuestamente rutinario, en esta dependencia del Estado. Sin embargo, las acciones, aparentemente inocuas, de dos de estos personajes, Belén y Guillermo, junto con otros hechos que van sucediendo de manera casual e inmotivada, terminan por cuestionar el funcionamiento de todo el sistema burocrático del que forman parte. De ese modo, el esquema argumental que organiza los hechos responde a uno de los patrones de causalidad no lineal descritos en el capítulo anterior: ningún efecto para causas evidentes  $(p \rightarrow q \rightarrow r) \rightarrow \emptyset$ . Así, esta pieza nos presenta una serie de hechos relacionados con la dinámica propia de la oficina que quedan sin resolver (tales como, la purga de objetos acumulados que realiza Guillermo; las peleas de Nelly y Belén por la pérdida de un documento; la confusión con respecto al credo religioso de Guillermo, que atentaría contra sus intenciones de invitar a salir a Belén; la desconfianza de Nelly hacia Omar por un malentendido en el pasado; la discusión por el valor monetario del abrigo de Belén; las especulaciones acerca de la causa de los incendios en otras sucursales; el debate que plantea Guillermo por la desorbitante cantidad de urinarios que hay por piso, que es muy mayor a la cantidad de trabajadores hombres por planta; los supuestos asedios de Omar a Guillermo, entre otros) y nos hace seguir, además, la historia de un ciudadano que viene a realizar un trámite, el cual se va complicando cada vez más, hasta terminar en un hecho catastrófico inesperado (el momento de descontrol total de los personajes que culmina en la quema de

billetes y de un documento público) cuya aparición no guarda relación con los acontecimientos anteriores de la trama.

Veamos la sucesión de hechos y su desarrollo con algo más de detalle. Casi ni bien empieza la obra, Belén, una de las más jóvenes trabajadoras del lugar y, por tanto, una de las de menor experiencia, se cuestiona sobre la función que desempeña en la oficina. Por ello, le pregunta a Omar, quien tiene mayor jerarquía en el área, cuál es su función dentro de ella. Él trata de explicarle en qué consiste el funcionamiento de la “cadena burocrática”.

Curiosamente, lo que Omar describe como el correcto funcionamiento del aparato burocrático resulta bastante alejado de lo que se debería entender por un buen y eficiente manejo de los recursos y servicios que deben prestar. Muy por el contrario, la forma de entender su labor y su manera de proceder no estarían velando por la mejor atención al ciudadano o tendrían como meta la eficiencia del Estado, sino cuidar exclusivamente por los intereses de los trabajadores, en un sentido egoísta del término, intentando hacerse falsamente necesarios e indispensables por medio de estrategias que fomentan la mediocridad de su desempeño y entorpecen el funcionamiento del sistema.

**Belén:** A mí me da la impresión, Omar, de que acá ya no hay norma.

**Omar:** No. Mirá, Belencito: vos no hagás todo tu trabajo en el momento.

**Belén:** Ah. Yo justo te quería preguntar si vos sabés más o menos cuál es exactamente mi trab...

**Omar:** ¡No! Es lo peor que podés hacer. A vos por ahí te parece que acá lo único que hacés es poner un sellito. Pero no, ese sellito aceita toda la cadena. Acá hay que hacerse necesario.

**Belén:** ¿Cómo?

**Omar:** Mirá: yo a veces escondo algún documento, lo dejo en un lugar secreto, y ahí mido los efectos. Cuando me entero que están todos desesperados,

entonces saco el documento de su escondite, lo firmo, y pongo en funcionamiento la cadena. Me hago necesario, ¿entendés? (Spregelburd, 2011, p. 49).

A su vez, Omar le explica a Belén cómo solucionar un insólito problema con el que comienza la obra. Ella intenta sellar un papel que se encuentra en otro escritorio, pero no puede hacerlo porque el sello está amarrado a su escritorio y, por más que intenta jalarlo, no consigue llegar al papel. Entonces, Omar le da una solución. Le señala que, más bien, puede llevar el papel que se encuentra en el otro escritorio al suyo para, así, poder sellarlo. “Belén intenta recordar el truco” (Spregelburd, 2011, p. 48), señala el autor con abierto sarcasmo frente a esta situación. Evidentemente, ni el problema es grave o importante, ni la solución es brillante o genial. Resulta, en realidad, ridícula porque es casi de sentido común, aunque parece que a Belén jamás se le hubiera podido ocurrir. En todo caso, el supuesto obstáculo no parece en lo absoluto superior a las fuerzas o ingenio de un individuo. Pero la extrema rigidez de Belén, en tanto pieza del sistema burocrático, se traduce en falta de creatividad y de criterio, lo cual le impide resolver el supuesto problema.

En otro momento de la obra, que ilustra la manera irreflexiva y absurda en que Belén asume su función en la dinámica de la oficina, se aprecia cómo este sello amarrado al escritorio la inhabilita de poder moverse de su sitio porque prácticamente se ha convertido en una extensión de su cuerpo.

**Guillermo:** Ya está, ya lo tiré.

**Belén:** Y ¿cómo te fue?

**Guillermo:** Asómate a la ventana y fijate. Fijate.

**Belén:** *(Quiere ir a ver por la ventana. Toma el sello, pero la piola le impide llegar a más de un metro de su escritorio.)* No, ahora no puedo. Mirá si...  
*(Señala el sellito del que vive pendiente)* (Spregelburd, 2011, p. 50).

Se observa, entonces, que el individuo queda sometido por el objeto en lugar de ser el individuo el que domina y controla, con su voluntad e inteligencia, al objeto. Y si se toma en cuenta que el sello funciona como una cifra o metáfora del trabajo burocrático que realiza el personaje, se puede interpretar que la situación sugiere cómo los medios para realizar una labor o para conseguir un fin terminan por imponerse a los sujetos, los someten prácticamente y se convierten casi en fines en sí mismos. Hay, pues, una pérdida de perspectiva y una inversión de roles.

Sin embargo, no es casual que sea Belén el personaje que se pregunta por su función al interior de este sistema. Ello se debe, en parte, a que es la más nueva en la oficina, por lo que, aunque no exhibe demasiado criterio, aún no está del todo automatizada y se plantea, por tanto, preguntas sobre el sentido o el por qué de ciertas cosas. Asimismo, al ser la más joven, también es quien más quiere o pretende “hacer bien las cosas”, con idealismo y la radicalidad propias de su edad. Estas motivaciones la llevan a querer cumplir con un rigor excesivo e inflexible con los procesos que recaen bajo su responsabilidad sin romper las normas. Esta convicción mal entendida, sin embargo, termina traducándose en acciones acriticas.

A causa de ello, discute en varios momentos con Nelly, quien intenta cambiarle un documento que no fue el que le entregó originalmente para hacerlo pasar como si lo fuera. El argumento de Nelly, también absurdo, es que ambos papeles se parecen porque ambos son documentos, por lo que, en cierto sentido, prácticamente son lo mismo. Nuevamente, un personaje se refugia, en su razonamiento, en lo meramente formal o literal, sin prestar atención a detalles del contenido o del sentido de las cosas.

**Nelly:** ... Tomá, agarrá, Belén, que se va a perder de nuevo

**Belén:** No es

**Nelly:** Es idéntico.

**Belén:** Pero no es. Y me estás metiendo en un problema bastante grueso.

**Nelly:** Bueno, no exageres tampoco. Viqui ya sabe que eso se perdió. Listo...  
(Spregelburd, 2011, p. 51).

Por otra parte, una particularidad tanto de este documento como de la mayoría de los elementos escenográficos que se mencionan en esta obra es que son invisibles. Los únicos objetos que deben de verse en escena serían los escritorios que ocupan Belén y Omar, además, por supuesto, del sello que ya hemos mencionado y que está encima del escritorio de Belén y atado a una de las patas. A pesar de esta ausencia material, a lo largo de la obra, no se deja de mencionar los diferentes objetos que van “apareciendo” en escena; incluso, los personajes los describen y los representan como si realmente existieran. Tal como se señala en algunas partes del texto: “entra cargando en brazos algo evidentemente muy pesado”, “Guillermo vuelve a pasar llevando algo muy asqueroso...” (Spregelburd, 2011, p.56). Por momentos, incluso, hasta se va perdiendo el sentido y la forma real de los objetos descritos: “Entra Guillermo con un pedestal, una columna, algo grande que no sabemos qué es” (Spregelburd, 2011, p.60) y en otros, es más, el autor pone adjetivos imposibles de constatar: “Vuelve Guillermo, con más cosas para tirar: esta vez parece ser un caño, o una alfombra piojosa y enrollada” (Spregelburd, 2011, p. 64).

Esta ausencia de objetos, además de plantearnos una sugerente y desafiante convención para la propuesta estética de la obra en lo referente a la escenografía y utilería, así como en lo relacionado al diseño de un estilo de actuación particular en la puesta en escena, reforzaría la pretensión del autor de hacer una sátira sobre la relevancia que se le da a lo material, y de darle un peso desmedido a los objetos y a lo formal. Así, estos vicios relacionados a la falta de perspectiva y absurda rigidez en los que suele incurrir la burocracia quedan ridiculizados por medio de la paradoja de que los referentes escénicos de los objetos aludidos son ausencias puras, al tiempo que así también se resalta el carácter de

representación de determinadas cosas (cuya importancia no radica tanto en su materialidad sino en su valor simbólico).

Este recurso es una de las primeras cosas absurdas que se puede encontrar en esta primera parte del texto. Por medio de esta convención, también, se estaría evidenciando la enorme confusión existente sobre la identidad de las cosas, pero además se ilustraría la importancia desmedida y el sin sentido en el que se puede caer al intentar justificar la presencia (o no) de determinados objetos en un lugar. Así, se produce una tensión entre dos fuerzas o impulsos opuestos. Por un lado, está el deseo de acumulación de objetos (en su mayoría, papeles y documentos públicos) y, por otro, el afán de botar cosas que supuestamente, según cierto criterio, son inservibles. Esta última acción queda relativizada porque responde únicamente a la decisión y criterio de un único personaje, Guillermo, quien justifica su acción alegando que, por acumular tantas cosas en el recinto, “algo” lo mordió dentro del lugar. Se observa, entonces, que no hay verdaderas justificaciones ni criterios sólidos para acumular o para deshacerse de dichas cosas.

El personaje de Guillermo pretende realizar una especie de purga simbólica (sacando todos los objetos) hasta dejar el espacio completamente vacío (aunque lo paradójico sea que la obra muestra prácticamente vacío todo el lugar). Los demás no necesariamente están de acuerdo con esta acción y tampoco muestran demasiada preocupación con respecto al episodio de la mordida. A causa de esta especie de indiferencia, no objetan que él deliberadamente vaya sacando y botando objetos, ni parecen comprender la euforia con la que tira las cosas a la calle ni su entusiasmo al ver que otras personas allá afuera recojan lo que él va desechando. Solo cuando Guillermo quiere botar un objeto que ha estado antes que ellos en dicho lugar, una especie de columna o pedestal (o como dice el autor: “algo grande que no sabemos qué es”), sus compañeros se niegan rotundamente a aceptarlo. De forma ilógica, consideran ese hecho justificación suficiente para no tocar el objeto y mantenerlo ahí, a pesar

de que su presencia estorbaría. Es más, en su descabellado afán de conservarlo por conservarlo, aceptan que sea reubicado en un nuevo espacio dentro del piso, donde estorba más aún y se hace más evidente, por tanto, su carácter poco funcional e innecesario.

**Belén:** ¿Vas a tirar eso?

**Guillermo:** ¿Es tuyo?

**Belén:** No

**Guillermo:** ¿Es de alguien? No. Lo tiro.

**Nelly:** Eso está de siempre, es propio del lugar. Eso no se tira.

**Belén:** Está de antes de nosotros. Es muy característico.

**Guillermo:** Ah, ¿es muy característico? ¿Me quieren decir para qué está ahí, desde siempre?

**Nelly:** Ni se te ocurra tirarlo.

**Omar:** Mira, Rubén: eso está ahí de antes de que la oficina fuera ocupada por gente. Así que es absurdo que te ensañes con eso, que no lo puso nadie.

**Guillermo:** ¿En serio piensan que esto puede no haberlo puesto NADIE?

**Narrador:** Rubén se llama en realidad Guillermo

**Guillermo:** ¿No lo puso nadie?

**Narrador:** Pero Omar le dice Rubén, porque el que antes ocupaba su puesto se llamaba Rubén...

**Omar:** Es un objeto sin propósito, así que déjalo ahí (Sprengelburd, 2011, pp. 60-61).

Como se habrá podido observar en este extracto del texto, existe también un personaje externo a los hechos, que es el Narrador. Su función sería mucho más que solo comentar lo que sucede en la oficina. “La voz en off parece saberlo todo y, como en el cine, tiene un efecto acusmático (Chion, 26-27): se la oye sin verla y es extradiegética, está separada del

mundo de los personajes, aunque tenga una extraña presencia en él” (Rodríguez Carranza, 2011, p. 5).

**Narrador:** Vamos a hacer una cosa. Yo les digo lo que sé, y ustedes vean lo que hay. No hay una gran historia que contar. Es apenas una fábula. Una fábula moral, como las de Esopo pero sin animales. ¿Por qué todo Estado deviene burocracia? Las oficinas están pobladas de personas que realizan actividades rutinarias, aburridas. Y que no tienen a pensar en sus espacios de trabajo con un lugar muy importante que vale la pena preservar (Spregelburd, 2011, p. 48).

La figura del Narrador acentuaría la parte cómica de esta primera parte por medio de sus comentarios sarcásticos y contando con tono irónico anécdotas del pasado de los personajes que nos muestran, a su vez, las relaciones que sostienen entre sí. En cierto sentido, el Narrador sería un nexo entre las partes de la obra porque nos presenta o explica situaciones que recién veremos en la segunda y tercera parte, y porque también nos permite comprender, mediante su relato, el accionar o el comportamiento de los personajes. Sin embargo, no es que nos revele el futuro, como podría parecer, sino que la secuencia de partes de la obra no está presentada en orden cronológico, así que, en realidad, está comentando hechos que ya sucedieron en el pasado de la ficción, aunque el espectador recién los verá representados más adelante. Tal es el caso del relato de por qué Nelly desconfía de Omar, episodio que será el eje central de la segunda parte de la obra.

Este Narrador, que responde a un rasgo muy característico del estilo dramático del autor, nos muestra un carácter de omnisciencia, por lo que incluso podría dar la impresión de corresponder a la propia voz del autor juzgando a sus personajes. Así, este personaje, por un lado, conoce los pensamientos del resto: “**Narrador:** Esta oficina se ha llevado los mejores años de mi vida, piensa a veces Omar” (Spregelburd, 2011, p. 49). Y, por otro lado, incluso sabe de las motivaciones o fantasías de los personajes, como, por ejemplo, ocurre con el caso

de Omar, de quien nos dice que, cuando piensa en sí mismo, “piensa en esos dioses griegos con tareas específicas. Pero necesarias” (Spregelburd, 2011, p. 49).

**Narrador:** En sus mejores días, Omar es Hermes Trimegisto, Mercurio: el mensajero de los dioses, el portador del sello y del lacre para velar lo que debe ser legible a los ojos de los curiosos. Porque ciertas cosas deben de funcionar sin ser vistas, piensa Omar. Hay cosas que, de tan obvias, ciegan el entendimiento (Spregelburd, 2011, p. 50).

Podríamos decir que la presencia del Narrador, a través del humor y de las situaciones paródicas a las que da lugar, cumpliría un rol crítico o, mejor aún, instigador del sentido crítico del espectador. De esa manera, por medio de sus interrupciones al desarrollo de la trama para relatar o apuntar detalles anecdóticos, provocaría un proceso de distanciamiento que obligaría al espectador a alejarse brevemente de la historia en la que está inmerso y percibir el absurdo de las situaciones para mirar, así, con otros ojos, idealmente críticos, los acontecimientos representados.

Por otra parte, regresando a la historia, como ya se mencionó al inicio de esta sección, en el contexto de la trama de representar un día cualquiera en esta oficina pública, se presenta un ciudadano que viene a realizar un trámite. Este hecho anodino debería ser algo muy común en este lugar pero su requerimiento se va complicando al no ser atendido por ninguno de los cuatro funcionarios. Ninguno se quiere hacer responsable y terminan por mandarlo de un lado a otro, sin darle una solución definitiva a su solicitud. “Larga maniobra mínima, en la que el papel pasa de uno a otro, vuelve a Belén, se lo entrega al Cliente, y le explica que consulte en otro piso” (Spregelburd, 2011, p. 57). Curiosamente, el personaje de este ciudadano aparecerá luego en la tercera parte de *Todo*, donde contará este episodio como un detalle anecdótico o sin demasiada importancia, pues no guarda relación con el conflicto central de dicha pieza. Irónicamente, cuando parece que los personajes quieren hacerse responsables del trámite

solicitado por el cliente, se genera mayor caos porque no se ponen de acuerdo acerca del destino del documento.

*Reaparece el Cliente. Belén mira lo que le muestra, asiente con la cabeza. Se lo pasa a Guillermo, quien le señala que se lo lleve a Omar. El Cliente es guiado hasta el escritorio de Omar, evitando llevarse por delante el pedestal imaginario, que ha quedado allí, en un sitio cada vez más incierto para los actores. Sientan al Cliente y los tres le explican – a la vez – cosas distintas sobre el destino del trámite (Spregelburd, 2011, p. 66).*

El Cliente no se dará por vencido y volverá a hacer una tercera aparición en el momento más álgido de la discusión final de esta pieza, que es desencadenado por la discrepancia acerca del valor monetario del abrigo de Belén, quien manifiesta su intención de tirarlo a la basura porque ya no le gusta, a pesar de que le costó una fortuna y de que, en otro momento, ya lo llegó a desechar y lo volvió a comprar por un precio aún mayor del inicial. Sin embargo, dado que a Nelly le gusta el abrigo, manifiesta su clara intención de comprárselo pero por un menor precio (el que ella señala que ahora correspondería por ya estar usado). Belén toma a mal esto porque interpreta que Nelly no quiere pagar el valor real del objeto y que, incluso, se quiere aprovechar de la situación y estafarla. Por esta razón, Belén prefiere tirarlo antes de dárselo a Nelly. Es en este momento que vuelve a aparecer el Cliente con el documento (invisible, por supuesto) y, dado que todos los funcionarios lo ignoran ensimismados en la discusión por el abrigo, él mismo termina por resolver el trámite que ellos debieron atender.

*Entra de nuevo el Cliente. Ve que la situación es delicada, y se queda a prudente distancia. Esta distancia es tan prudente, que lo mantendrá allí, sin hacer nada más que mirar a todos. Finalmente, decide tomar el sello y se sella él mismo los papeles que ha traído. Luego se va (Spregelburd, 2011, p. 71).*

Esta acción del Cliente de conseguir por su propia cuenta algo que debía ser resuelto por la cadena de funcionarios resaltaría, por un lado, la ineficiencia y desperfectos del sistema burocrático y, por otro, pondría en cuestión la utilidad o necesidad de su existencia, en la medida en que el Cliente ha podido resolver el trámite sin necesidad de la intervención de los funcionarios. Asimismo, algo tan poco pertinente en el contexto laboral como sería la discusión apasionada sobre el valor monetario de un abrigo (a pesar de su utilidad en el invierno porteño) adquiere mayor importancia que la atención al trámite administrativo solicitado por un ciudadano, lo cual estaría dentro de sus funciones. Por tanto, se estaría perdiendo qué es lo verdaderamente importante y la razón de ser de su quehacer como funcionarios públicos: velar por el correcto funcionamiento del sistema y prestar servicio a los ciudadanos.

Sin embargo, de pronto, la secuencia de diferentes hechos (posibles causas), si bien no ha avanzado en una progresión o encadenamiento causal, al menos parecería conducir la trama hacia ciertos puntos de llegada, a saber, a la aparición de ciertas reacciones (efectos) que serían esperables de parte de los personajes ante los acontecimientos que se vienen dando. No obstante, sorprende la reacción de Nelly en ese momento, que pone a prueba la postura de Belén retándola a quemar dinero para que demuestre que sus verdaderas motivaciones para no acceder a darle el abrigo no pasan por lo monetario. El problema es que el valor del abrigo y el del billete son distintos. El abrigo puede no tener valor ya desde un punto de vista significativo y, por eso, el personaje está dispuesta a desecharlo, pero el billete sí tiene un verdadero valor (ciertamente, no tanto por lo que es sino por lo que representa).

**Nelly:** (...) Vamos a aclarar punto por punto lo que está pasando acá. Ella tira cosas que no le valen nada y vienen a hablar de “hacer lugar”, de “renovar”, de “lo nuevo”, ¡dice que ve movimiento! Que tire plata, que sí vale.

**Omar:** La plata no se tira, Nelly. No se puede. Es contradictorio. Ya te lo explicó.

**Nelly:** Bueno. ¡Que la queme!

**Belén:** ¿Vos querés que queme plata para demostrarte qué?

**Nelly:** Que no te importa. ¿Ves? No la tires, quemala, que nadie la pueda transformar en arroz, o leche. (...)

**Belén:** Bueno, voy a quemar los cincuenta pesos

**Guillermo y Omar:** ¡No, no!

**Belén:** ¿Vos vas a dejar que yo lo haga para que vos compruebes que yo no soy egoísta? Mira quién es egoísta, ¡mirá!

*Belén quema el billete* (Spregelburd, 2011, p. 73).

La gran catástrofe se produce cuando Guillermo irrumpe en este momento de la quema de billetes, que se ha vuelto catártico o siquiera liberador, para realizar una acción más descabellada aún, especialmente en el contexto de los personajes: el de quemar un documento público. Guillermo piensa, siguiendo la lógica del valor material e intercambiable del billete, que este documento representa solamente el costo del trámite, y no toma en cuenta lo que realmente representa, más allá de ser un papel. Guillermo, refiriéndose al documento, lo señala y dice: “¿Cuánto sale un timbrado? ¿Tres mil pesos?” (Spregelburd, 2011, p. 75).

Dentro de la estructura dramática de la obra, este hecho catastrófico rompería con toda posible causalidad y coherencia. Al quemar Guillermo este documento que vale no por su materialidad sino por su contenido, es decir, que es valioso no por su valor monetario sino por su valor simbólico (al ser único e irremplazable), traería el caos (y el consecuente terror), no solo a esa oficina sino a todo el sistema que es soportado por la burocracia. Como dice, el Narrador: “Es el comienzo del fin” (Spregelburd, 2011, p. 73). De esta manera, siguiendo la teoría de Spregelburd, con la irrupción de la catástrofe, llega el momento de la revelación de

sentido: todo perdería su razón de ser si es que no hay un mínimo de orden y respeto de las normas. Es más, si se quiebra el orden, el ser humano queda expuesto a las fuerzas de la naturaleza, a lo salvaje, es decir, es una vuelta a lo primitivo, a un estado anterior a la civilización. De allí, el terror que se instala en los personajes a raíz del acto de quemar un documento público. Es casi como el quiebre de un tabú. Aunque parezca exagerado, en la perspectiva del texto, el hecho funciona como un anuncio o una advertencia (casi una amenaza) del fin de la civilización. Lo irónico es que es un gesto que terminaría atentando contra la propia burocracia provocado por la ligereza y superficialidad de su condición. Este razonamiento lo podemos encontrar explicado a través del personaje de Omar:

**Omar:** Un billete de cien pesos es lo mismo que otro billete de cien pesos. Pero ese documento no es lo mismo que la plata que vale. Un mínimo de burocracia tiene que haber, ¿o son estúpidos? Sin burocracia no hay cadena que funcione. Sin burocracia nos volvemos todos a las cavernas. Sin un mínimo de todo esto lo único que podéis administrar son cuernos de mamut, pieles de oso. No me gusta tu cara, te pego con un garrote, me meto en tu cueva a tocarte a tu familia, salgo lo más campante que total no queda asentado en ningún lado (Sprengelburd, 2011, p. 76).

Entonces, ¿por qué todo Estado deviene burocracia? Esta pieza graficaría el absurdo en que ha caído la burocracia. El sistema se ha pervertido porque los individuos que integran el engranaje han perdido de vista el por qué de su existencia y función. Por tanto, al perderse el sentido, todo queda reducido a una pura maquinaria formal. Entonces, la burocracia deja de ser un medio para que funcione correctamente el Estado y, degenerando su razón de ser, pretende volverse un fin en sí mismo. El problema, tal como lo explica Omar, es que el verdadero sentido de la burocracia es organizar la sociedad, pero, si no se puede garantizar ese mínimo de orden, se vuelve a un estado anterior a la civilización, se vuelve a lo salvaje.

### 3.3. Análisis de “¿Por qué todo arte deviene negocio?”

Esta segunda parte acontece en la casa de Nelly y sería esa Nochebuena de la que hacen mención en la primera parte. Nelly ha invitado a su compañero de oficina Omar, con la finalidad de poner celoso a su ex marido, Ricardo Del Mónico, un profesor de filosofía de un colegio de secundaria para mujeres a quien le gusta que lo llamen por su apellido, ya que aún parece importarle. También está invitado a la cena su hermano Fano, un artista conceptual, quien llega de Zurich con su novia coreana Dai Chi, quien, a su vez, como nos enteraremos más adelante, es la Narradora de esta pieza. Existe un sexto personaje, ausente en escena, que es Enzo, el hijo adolescente de Nelly y Ricardo, que está encerrado en su habitación chateando con sus amigos y a quien parece no importarle en lo absoluto lo que suceda en la casa (en la reunión de los adultos). Este contexto de celebración, como se creería que debiera ser una cena familiar navideña, es “pervertido” por las diversas situaciones que suceden en la velada a raíz de los problemas de comunicación que tiene esta familia disfuncional. El origen de la discordia radica en que cada uno mantiene un punto de vista inflexible sobre un hecho que sucedió en el pasado familiar y que marca las relaciones en el presente.

A diferencia de lo que sucede en la primera parte, la catástrofe en esta pieza ya ha sucedido antes de que inicie la obra (se presenta como un antecedente de la trama y es evocada por medio de un relato de la Narradora). De acuerdo con los esquemas de causalidades no lineales expuestos anteriormente, en esta pieza, los hechos se organizan según el siguiente patrón: ningún efecto para causas evidentes ( $p \rightarrow q \rightarrow r \rightarrow \emptyset$ ).

Esta catástrofe, dada desde un inicio, responde a un malentendido familiar: Fano, el hermano de Nelly, quemó la colección de libros de filosofía de Del Mónico como parte de una performance en la bienal de arte “Jóvenes por la democracia”. En esta instalación de todo un día de duración, el propio Fano, sentado en un banquito, leía en voz alta fragmentos al azar de textos filosóficos y, luego, los arrojaba al fuego. Esta cena familiar volverá a traer al presente el recuerdo de dicho episodio y el gran conflicto irresuelto que implicó, y que, al menos por

parte de Del Mónico, nunca fue olvidado. Por tanto, nada bueno podría esperarse de esta reunión, tal como lo señala la Narradora:

**Narradora:** Pero justo es Navidad y Fano está en Buenos Aires. Nelly piensa que invitando a más gente, su maniobra de exhibirse ante Del Mónico con Omar va a pasar más natural. Yo, sin conocerlos demasiado, ya me doy cuenta de que esta decisión va a conducir a una hecatombe. Ojalá que no (Spregelburd, 2011, p. 85).

Todo este entramado de hechos, personalidades y motivaciones se va revelando a través del diálogo de los mismos personajes (especialmente, en medio del acaloramiento producto de revivir los hechos del pasado), pero muy especialmente conocemos todo esto a través de la voz de la Narradora, quien indica, desde un inicio, que sabe de los hechos porque se los han contado: “Lo contaré como a mí me lo han contado pero puede ser que me falte información” (Spregelburd, 2011, p. 90). A diferencia del Narrador de la primera parte, esta Narradora rompe su anonimato y su distancia con respecto a la historia, es decir, deja de ser omnisciente para adquirir una corporalidad (presencia física), una identidad y una determinada focalización, al presentarse como la novia coreana de Fano: “Dai Chi soy yo” (Spregelburd, 2011, p. 86). Lo curioso es que, antes de que la Narradora nos revele su verdadera identidad, Fano justifica la aparente paradoja que encarna (que, en principio, sin esta información, puede ser tomada como una burla): esta chica llamada Dai Chi, a pesar de su aspecto occidental y look punk, es coreana, pero no de nacimiento sino porque fue adoptada por una familia de dicho país desde pequeña. Por ello, como Narradora, habla perfectamente el español (lo cual sería la voz de su pensamiento, por lo que podría tratarse, en realidad, de una convención idiomática para fines de comunicación con el espectador), pero cuando le corresponde desempeñarse como el personaje de Dai Chi e interactuar con el resto de personajes, apenas se expresa en monosílabos y palabras supuestamente sin sentido con

intromisiones divertidas, producto de las ambigüedades de sus frases, lo cual, por otra parte, permitiría disminuir la tensión del momento en la escena. “Puto no to-ka te-ta” (p. 87).

“Nelly, acá -hay-mu-cho pi-to” (p. 102). El autor hace una clara burla a esta situación cuando se la presentan a Omar.

**Omar:** Hola, encantado.

*Dai Chi hace alguna reverencia, se ríe estúpidamente un largo rato, lo que desconcierta a todos. Dice cosas en coreano que parecen ser otras cosas, por ejemplo:*

**Dai Chi:** O-to pu-to do-lape, noh.

**Nelly:** Es coreana.

**Omar:** Ah. *(No entiende si es una broma o qué.)*

**Nelly:** Chicos, Fano dice que es coreana, no habla una palabra de castellano.

**Dai Chi:** Mi-lá ké lo-cu-la.

**Omar:** Ah (Spregelburd, 2011, pp. 89-90).

La aparente contradicción, por momentos incluso absurda e inverosímil, representada por este personaje refuerza la sensación de incomunicación y la acumulación de malentendidos, temas centrales de la pieza, que no solo se encuentran presentes en el conflicto entre Fano y Del Mónico sino que también lo estarían en otras situaciones y en las relaciones entre los otros personajes.

Así, se observa que Enzo tiene serios problemas de comunicación con sus padres hasta el extremo de no participar en la celebración familiar navideña y permanecer encerrado en su habitación, absorbido por la computadora y sus amigos virtuales, sin comunicarse con los demás que están en la casa.

**Narradora:** Ricardo se fue ausentando gradualmente, y cuando se quiso dar cuenta, Enzo era una especie de flogger amarrado a la computadora, un

desconocido para todo el mundo, menos para sus amigos virtuales en la red.

Ricardo ve a su hijo tan pelotudo... (Spiegelburd, 2011, p. 83).

Por otra parte, vemos al propio Enzo tener un acercamiento ambiguamente afectivo con Omar, el amigo de su madre, lo cual nos remite a la primera parte de la obra, en donde el Narrador cuenta por qué Nelly deja de salir con Omar y desconfía de él, al recordar una situación particularmente incómoda que presencié en la habitación de Enzo: encontró a su hijo con el torso desnudo y a Omar tocándole el hombro mientras le explicaba cómo usar el programa Excel en la computadora que estaba en su habitación. Sin embargo, los hechos de esta segunda pieza parecen haber ocurrido un poco antes de dicho episodio y corresponden, como se ha dicho ya, a la invitación que Nelly le hace a Omar a la cena navideña como parte de un plan que consiste en que Enzo le cuente a su padre de la activa vida social de esta para, así, sacarle celos. Sin embargo, resulta bastante evidente el carácter absurdo del plan porque, a partir de la actitud alienada que exhibe, parece bastante improbable que Enzo le hable a su padre y mucho menos para contarle algo así.

A su vez, en la línea de relaciones no correspondidas, está Del Mónico, quien demuestra poco interés por todo lo relacionado con su ex esposa, y si bien señala que quiere a su hijo, tampoco hace lo necesario para acercarse a él y, más bien, parece sacar provecho de esta situación (y de esta ausencia) para tener el tiempo suficiente para dedicarse a tener aventuras amorosas con sus alumnas. Sin embargo, la situación podría complicarse para Del Mónico porque se ha enamorado de una ellas pero no parece ser correspondido de la misma manera. Y el personaje termina confesando esto en plena reunión y en medio del acaloramiento de la discusión familiar de la siguiente manera:

**Del Mónico:** Perfecto. La cosa es así. Amo a una chica. Se llama Loretta. Le llevo muchos años, puede ser. Pero la amo. Ahora, que podría estar pensando en cualquier cosa, (*a Fano*) por ejemplo en romperte la cara, pienso en ella. No

es una mera calentura. No es ningún amor, ninguna idea universal. Es particular y concreto... (Sprengelburd, 2011, p. 104).

Por último, en lo correspondiente a las relaciones interpersonales y los problemas de comunicación, pero desde una perspectiva más cómica y ligera, está la relación entre Fano y Dai Chi. A pesar de que ninguno habla o entiende el idioma del otro, mantienen una propia y particular práctica comunicativa a través de un extraño código de señas y gestos que solo ellos comprenden, y que dan lugar, por medio de confusiones y equívocos, a situaciones de humor para el espectador.

Retomando el conflicto y malentendido entre Fano y Del Mónico, que es el eje central de la trama, la tensión se agudiza porque cada uno tiene su propia versión e interpretación de los hechos, las cuales, naturalmente, no son coincidentes entre sí. Fano sostiene que ejecutó la acción con el consentimiento tácito de Del Mónico, porque este le prestó los libros, pero Del Mónico contraargumenta diciendo que, si bien pudo habérselos prestado, no lo hizo para que los destruyera.

**Fano:** Yo... bueno, eso. Te pido perdón.

**Del Mónico:** ¿Y ya está? O sea que si a mí... no sé... no me alcanza, si no te perdono, entonces soy un hijo de puta en Navidad. ¿Es eso lo que venís a hacer?

**Fano:** No, no creo. Lo que pasa es que justo recién mi hermana lo puso de una manera en la que realmente parecía que yo te había quemado los libros como un insensible del montón.

**Del Mónico:** Es que es lo que pasó.

**Fano:** Mm. Fue una obra.

**Del Mónico:** ¿Para quién? ¿Para la cultura? ¿Para las bienales?

**Fano:** ¿Tanto querías esos libros?

**Del Mónico:** Los adoraba.

**Fano:** No me los hubieras prestado.

**Del Mónico:** ¡Es que no te los presté! ¿Ves? Ahí empieza de nuevo.

**Fano:** Me los prestaste. (*A Omar.*) ¡Me los prestó!

**Del Mónico:** ¡No te los presté! Ni me dijiste qué ibas a hacer con ellos.

**Fano:** Obvio. Yo no sabía qué iba a hacer con ellos. Te los pedí, los leí, los hojeé, y después los hice eternos (Sprengelburd, 2011, pp. 98-99).

Por otra parte, Fano sostiene que, con la quema de libros, ha realizado una obra de arte y, por tanto, la pérdida de los libros en el fuego es un costo menor a cambio de la realización de un acto trascendental. Del Mónico, sin embargo, no lo ve así, sino que considera que ha sido víctima de una pérdida irreparable, porque esos libros (como, por ejemplo, las obras completas de Heidegger en tapa dura forrada en tela carmín) no solo tenían un valor material en tanto objetos y un valor inmaterial por el conocimiento que albergaban, sino que también poseían un valor emocional en tanto pertenencias asociadas a determinados recuerdos (firmados por amigos, ex novias y hasta por algún maestro de la universidad), lo que hace que lo perdido sea irrecuperable.

Así, en esta reunión familiar, no se puede evitar volver a tocar este tema y, por tanto, la tensión se va incrementando gradualmente conforme transcurre la noche. Sin embargo, al final, este enfrentamiento no llega a resolverse y no se produce, por tanto, el efecto o estallido final latente relacionado con esta crisis familiar. Lo que ocurre, más bien, hacia el desenlace, es algo que no cierra el conflicto entre Fano y Del Mónico. Se trata de una discusión sobre la libertad y el valor del arte que, incluso, también queda abierta.

**Fano:** Usamos las palabras pero nos olvidamos que todas las palabras son conjuntos enormes que incluyen en sus subconjuntos algunos conceptos que significan lo contrario. Lo mismo con cualquier otro valor universal...

**Del Mónico:** Libertad.

**Fano:** Liber... (*Se detiene.*) Mirá que sos jodido, ¿eh? Perfecto. Libertad.

(*Duda.*) No, no digo nada. La libertad está bien. ¿O no?

**Omar:** Sí.

**Fano:** Es una idea global. Universal. Y está muy bien. Decimos: “Ah, qué bien la libertad”. “Uy, pobres los pueblos que no tienen su libertad”...

**Omar:** Sí, Mirá Irak. O el caso de Cuba, ¿no? Yo no estuve, pero qué complicado.

**Fano:** Pero es falso, boludo, es falso. Esa idea universal de libertad –que está tan bien– contiene ideas más particulares, ejemplos concretos de libertad: libertad de prensa, libertad de expresión...

**Del Mónico:** Libertad de quemar unos libros ajenos en una bienal...  
(Spiegelburd, 2011, p. 101).

El enfrentamiento entre Fano y Del Mónico es también el enfrentamiento entre lo que cada uno de estos personajes representa, en tanto cada uno encarna un discurso distinto de interpretación y comprensión del mundo y de la realidad: la filosofía y el arte, respectivamente. Por un lado, tenemos a la filosofía, que es una disciplina que intenta responder, desde el paradigma de la razón, los grandes interrogantes existenciales y pretende elaborar una interpretación, también racional y argumentada, del mundo, la realidad y la condición humana. Por otro lado, está el arte, entendido como práctica creativa, lúdica y vital pero, a la vez, crítica, que intenta representar e interpretar la vida y la realidad por medio de una vía más subjetiva, sensorial, estética y de carácter efímero.

**Fano:** ... Vos sabés, Omar, que yo una vez hice una obra...

**Del Mónico:** ¿No me digas?

**Fano:** ...sí... en la que básicamente se leían en público fragmentos de algunas ideas, tomadas de unos... volúmenes... de filosofía, y después de leerlas, los libros eran quemados antes los ojos de todos.

**Omar:** ¿Y?

**Fano:** La idea filosófica duraba – en este país– lo que duraba su lectura.

**Del Mónico:** Falso, la idea siguió impresa en otros ejemplares de los mismos libros.

**Fano:** Era una representación. Como una pintura. Un paisaje, pero moral. En la pintura, lo representado queda congelado, sin importar que el paisaje real siga existiendo en paralelo, por fuera de ella, o que a ese prado en flor le llueva encima.

**Del Mónico:** Qué bonito. El prado en flor –en paralelo– de tu obra tan fabulosa vendrían a ser acá Heidegger, Kant... todos llovidos, claro (Sprengelburd, 2011, pp. 94-95).

Sin embargo, lo lamentable estaría en que estos dos discursos interpretativos imponentes están (indebidamente) representados por dos personajes que verían tanto a la filosofía como al arte como medios para conseguir sus propios beneficios. De esta manera, tenemos a Del Mónico, que claramente ha fracasado en su intento de ser un filósofo famoso al escribir un libro sobre Hegel, el cual, a pesar de ser poco trascendental en el campo de la filosofía, sí le permite impresionar a jovencitas ingenuas (que son sus alumnas) y mantener aventuras amorosas con ellas. Estas tienen una corta duración porque las chicas usualmente están en el último año de secundaria, así que una vez que finalizan el colegio, no las vuelve a ver, con lo cual no le es preciso establecer vínculos más profundos o compromisos. Entretanto, en claro contraste, se encuentra Fano, cuya performance de la quema de libros de filosofía, que representa un claro enfrentamiento y negación de la tradición representada por

Del Mónico, lo catapultaría en el circuito artístico, lo que lo hace merecedor de diferentes becas que le permiten viajar por el mundo y de invitaciones de diversas instituciones culturales de varios países para comisionarle trabajos.

**Del Mónico:** Mirá, Omarcito: qué rica, la cultura. Acá tenés un tipo que quema libros, y otro que los escribe. Que trata de escribirlos. ¿A quién creés vos que la cultura le abre los bracitos?

**Fano:** Bueno, tampoco es para tanto, yo quemé libros una vez sola. Tampoco es que me dedique a esto.

**Del Mónico:** ¿Una vez sola? Mirá que bien. Yo también escribí un libro, una vez sola.

**Nelly:** Y te fue bárbaro, ¡si se lee en todas las escuelas, “Hegel pinta el aula”! (Spiegelburd, 2011, p. 96).

No obstante, si bien Fano es reconocido internacionalmente por su trabajo creativo, él como artista no busca revelar un conocimiento trascendental a su público ni transformar el mundo por medio de su arte, sino, muy por el contrario, parece buscar un lucimiento personal, que se corresponde con su vanidad y egocentrismo. Esta motivación termina por tergiversar el verdadero concepto de arte, que deja de ser un fin en sí mismo y termina utilizándose como un medio para obtener beneficios personales al tiempo que se convierte en un negocio.

**Narradora:** Las palabras son todas contradictorias, y dicen lo que quieren decir pero también contienen su contrario.

**Fano:** No es negocio.

**Narradora:** Porque las palabras no son sonido.

**Fano:** No. No creo que la puedan pagar.

**Narradora:** No son ruido.

**Fano:** Yo diría que mejor llamen a otro.

**Narradora:** No son útiles.

**Fano:** No.

**Narradora:** No son bellas.

**Fano:** Es que no van a poder.

**Narradora:** No tienen propósito.

**Fano:** No. La obra en sí misma no es complicada. Pero no la van a poder pagar.

**Narradora:** Las palabras son apenas nuestra manera de ver el mundo.

(Sprengelburd, 2011, p.105)

Entonces, ¿por qué todo arte deviene negocio? Esta pieza graficaría este sin sentido del arte en donde parece que este pierde su más pura esencia de ser una expresión libre del individuo para manifestar sus sentimientos, emociones y percepciones, y se vuelve un producto meramente comercial, que sirve para que el supuesto artista obtenga un beneficio personal y no se prioriza o busca comunicar algo (una verdad, una manera de ver la realidad) a un receptor y mucho menos transformar a la sociedad por medio de una revelación. Esta degeneración o perversión del sentido del arte queda ilustrada en el final de esta segunda parte de la obra, mediante la conversación telefónica antes citada de Fano, en donde señala a los organizadores de la Bienal a la cual quieren invitarlo que no pueden pagar el valor (en realidad, el precio) de su futuro proyecto porque este plantea una quema de billetes y, por tanto, según sostiene el personaje, el valor de la performance dependería del monto total de los billetes que sean quemados. Asimismo, el episodio evidencia no solo cómo el arte se ha convertido en un negocio que reduce su valor a términos mercantiles, sino que también muestra cómo se confunde la creatividad y la originalidad en la creación artística con la búsqueda de satisfacción de deseos puramente egocéntricos.

**Fano:** Ese es el problema. (...) No, tiene que ser plata de verdad. (...) Si un artista le pide óleo, y usted le ofrece tempera, ¿usted qué es? (...) No. Mi obra les va a costar la cantidad de plata que ustedes estén dispuestos a quemar en público. (...) Y... no, por poca plata no tiene sentido hacerlo. Yo no lo firmo. No tiene sentido, Para eso lo hago en Toronto, que quieren quemar el triple... Mi obra no es un producto, (...) ¡Qué sé yo por qué Toronto ofrece el triple! ¡Ni me importa! Yo le hablo del valor real de esta obra... Bueno, estamos negociando, ¿no? (Spregelburd, 2011, p. 106).

### 3.4. Análisis de “¿Por qué toda religión deviene superstición?”

Esta tercera parte se desarrolla en la casa de Celina y Ramiro en medio de una noche lluviosa. Ramiro es un escritor de libros infantiles que llega a su casa acompañado de su editora, Diana, luego de un evento de firma de ejemplares en la “Feria del libro infantil”. Al llegar a casa, encuentra que su mujer, Celina, ha llamado a un médico porque su bebé está con fiebre y tiene un profundo miedo de que se muera. Este sería el punto de partida de la pieza, el cual genera una expectativa, además de una tensión (o amenaza latente), que parece ser el anuncio de una catástrofe que llegará a esa casa en cualquier momento. De los cinco modelos que hemos visto que propone Spregelburd para romper con la causalidad lineal de un texto, creemos que esta pieza se acerca a la primera propuesta: múltiples causas para un solo efecto:  $(p \vee q \vee r \vee s) \rightarrow t$ . Ello se debe a que, en esta pieza, existen muchos posibles indicios o causas para que el espectador (lo mismo que los personajes) tema una posible catástrofe. El indicio detonante se nos indica por adelantado, antes de que empiece la trama, y es la fiebre del bebé, que representa o conlleva el anuncio de un peligro mayor y atroz: la muerte del bebé. A lo largo de la historia, se busca la manera de evitar que suceda o llegue la catástrofe definitiva. Al final de la pieza, la catástrofe no llega, es decir, la enfermedad cede y el bebé no muere,

pero no es posible determinar cuál de las acciones realizadas por los personajes es la causa que logra evitar dicho desenlace terrible. Así, en el esquema estructural de esta pieza, existiría una pluralidad de causas posibles, en este caso algunas más irracionales que otras, aunque ninguna es del todo descabellada porque son verosímiles en nuestro contexto sociocultural, para un mismo efecto, o, más bien, para evitar que se produzca un efecto.

Esta pieza es la más breve de las tres del conjunto y también es diferente en tono con respecto a las anteriores, porque no existe presencia de parodia y casi no hay humor, con lo cual se acercaría más a una historia dramática. Por otra parte, esta pieza guarda menos relación con las anteriores que la que mantenían las otras dos partes entre sí. De hecho, la historia se vincula en menor grado con las otras dos. Incluso, casi podría pensarse que pertenece a otra obra. Sin embargo, si observamos con atención, se observa que, sutilmente, mantiene algunos nexos con las otras dos partes por medio de la presencia de ciertos personajes y por la referencia a anécdotas aparentemente sin relevancia en esta trama que evocan a las otras piezas. Así, descubrimos que Ramiro es el personaje que aparece en la primera parte como el Cliente que va en busca de la firma de un documento y termina resolviendo el trámite por su cuenta. En esta tercera parte, justifica ante Celina su “desaparición” durante toda la mañana contándole las vicisitudes que tuvo que pasar haciendo dicho trámite y, finalmente, le muestra el documento sellado, el cual, siguiendo el código de la primera parte, es invisible.

**Ramiro:** Estuve toda la mañana haciendo un trámite.

**Celina:** Y yo traté de... ¿Qué trámite?

**Ramiro:** No importa qué trámite, Celina.

**Celina:** ¡Sí importa!

*Ramiro calla. Va hacia su portafolios y saca el papel –invisible– que se ha sellado en la oficina y lo pone sobre la mesa con contenida violencia.*

**Ramiro:** Acá está. Pasé toda la mañana de un despacho al otro. Gozaban viéndome incapaz de conseguir las firmas. ¿Sabes lo que tuve que hacer? (Spregelburd, 2011, p. 111).

Asimismo, se nos revela que el libro “La vaca opaca”, que, en la segunda parte, le regaló Omar al hijo de Nelly por Navidad pensando que era un niño en lugar de un adolescente, lo ha escrito Ramiro. Y que precisamente este viene de una exitosa sesión de firma de autógrafos en la “Feria del libro infantil”.

Como otro rasgo de unidad entre las piezas del conjunto, en esta tercera parte también se mantiene la figura del narrador, pero en esta, vuelve a aparecer desdoblado de una manera parecida a la dinámica que se siguió con los roles de Dai Chi y la narradora en la segunda parte. Así, por un lado, el narrador aparece como una voz en off que va contando una historia tomada de la Biblia.

**Voz de la visita (en off):** Hace mucho más de dos mil años –se cuenta en el Éxodo–, Tutmosis III, el Faraón de Egipto, mantenía cautivo al Pueblo Elegido. Los judíos imploraban que los dejaran regresar a la Tierra Prometida. Pero el Faraón se negó. El dios de este pueblo, entonces, montó en paciente cólera. En ira organizada. Y azotó a los egipcios con diez plagas atroces... (Spregelburd, 2011, p. 107).

Y, por otro lado, está la personificación de esta voz en off en una presencia misteriosa y muda en escena que recibe el nombre de La Visita. Este personaje ingresa al espacio junto con Ramiro y Diana, y se ubica, como señala el texto, en algún lugar de la casa. Lo particular de esta dinámica sería que esta doble caracterización del narrador, a diferencia de lo que ocurría en la segunda parte, que tenía una figura muy similar, acentúa el tono siniestro y dramático de la pieza en general. “No pierde poder al corporizarse sino precisamente lo

contrario: es una amenaza tangible y silenciosa que no sólo flota en el más allá, sino que convive con los personajes en el aquí y el ahora de la escena” (Rodríguez Carranza, 2011, p. 7).

En el plano de los hechos, se observa que Celina vive aterrada pensando que algo malo le sucederá a su bebé. Tal es su temor que ni siquiera le quiere llamar por su nombre a su hijo por miedo a establecer un vínculo afectivo y más personal con él, lo que haría la situación más insostenible si, efectivamente, muriera. Al inicio de la pieza, ella le dice a su esposo, Ramiro, que ha llamado a un médico porque el bebé tenía fiebre, pero cuando llega a verlo el doctor Carpio, no le encontró nada fuera de lo normal.

**Ramiro:** ¿Le pasó algo al bebé?

**Carpio:** No. No tiene nada.

**Celina:** Estaba inquieto y llamé al médico.

**Ramiro:** ¿Por qué?

**Voz de la visita (en off):** Con la tercera plaga, el polvo de Egisto se convirtió en piojos.

**Celina:** Estaba inquieto.

**Voz de la visita (en off):** Pero el Faraón volvió a negarse.

**Celina:** Tenía fiebre. Pero cuando llegó el doctor ya estaba mejor.

**Carpio:** Sí, no tiene nada. A lo mejor estaba un poquito sofocado con la frazadita.

**Celina:** Me asusté.

**Carpio:** Hizo bien en llamar. Pero no hay de qué preocuparse (Sprengelburd, 2011, pp. 110-111).

En este fragmento, se puede observar que la relación del narrador con los hechos de la trama es un tanto diferente a la observada en las otras dos piezas, porque aquí el narrador no relata acontecimientos relacionados directamente con los personajes de la pieza sino que

relata los hechos recogidos en el libro del Éxodo. De esa manera, por medio de su relato, crea un marco a través del cual el receptor inevitablemente interpretará los hechos que les suceden a los personajes. Así, el receptor es conducido a establecer correspondencias entre los hechos fatales del relato bíblico y los hechos presentes de esta historia.

**Voz de la visita** (*en off*): Así que Dios se cansó. Y llegó la décima plaga.

Dios susurró el plan a su pueblo oprimido. (*Celina le canta una canción de cuna al bebé, la oímos a través del baby-call.*) “Durante la noche, bajaré finalmente a Egipto”, les dijo, “en forma de hálito. Y morirán todos los primogénitos...” (Spregelburd, 2011, p. 115).

De la misma manera, Ramiro cuenta como algo anecdótico e, incluso, divertido que, en la firma de libros, una mujer lo obligó a hablar con una rana de peluche que llevaba consigo. “Iba bastante bien hasta que me atrapó un muppet”, dice Ramiro (Spregelburd, 2011, p. 109). Y lo que podría haber sido una situación absurda y divertida para el espectador, no logra terminar de serlo porque, mientras Ramiro relata cómo esta mujer le cuenta que tanto a Ferchu, su rana de peluche, como a ella, les ha gustado su libro “La vaca opaca”, la voz en off va intercalando su relato terrible sobre las siete plagas y la amenaza que se cierne sobre los primogénitos en el Egipto de hace más dos mil años, lo cual termina siendo relacionado por el espectador con la enfermedad del hijo de Ramiro y Celina, y establece una analogía entre las muertes del relato bíblico y la posible muerte del bebé de la pareja. **Voz de la visita** (*en off*): “Con la segunda plaga. Aarón extendió sus manos sobre las aguas, y todo Egipto se vio asolado de ranas inmundas, de piel blanduzca, de ojos penetrantes” (Spregelburd, 2011, p. 109).

Curiosamente, y para desestabilizar más al espectador, esta voz en off llega a cuestionar la verosimilitud del relato bíblico y señala algunas posibles incongruencias y contradicciones que le encuentra al libro del Éxodo, a partir de ciertos hechos que la Biblia no llega a justificar ni a explicar. Al final, concluye que el relato está compuesto por símbolos y

que no siempre es sencillo interpretar y menos aún de creer en ellos. Se trata de un comentario irónico, metatextual y que pone en duda todo lo presentado en el conjunto de piezas.

**Voz de la visita** (*en off*): La historia -como toda buena historia- es contradictoria por todas partes. (*Oímos por el baby-call que Ramiro y Celina discuten en la habitación.*) ¿Cómo es posible, por ejemplo, que las aguas del Nilo parieran ranas, cuando se supone que ya no había aguas sino sangre? ¿O cómo consiguieron corderos para el sacrificio de los judíos, si la quinta plaga había matado a todas las ovejas? ¿Cómo esperaron los judíos la llegada de la noche, si la novena plaga había traído las tinieblas y ya era de noche? El Éxodo no explica cómo pudo pasar esto en tan poco tiempo. Nadie lo explica. Si uno pregunta por estas incongruencias, te dicen que la historia está enteramente construida de símbolos, como si ello la liberara de toda responsabilidad para con la verdad. A veces es difícil creer en símbolos (Sprengelburd, 2011, pp. 115-116).

Los personajes de la pieza claramente no creen en los símbolos porque nos les parece algo racional, pero lo contradictorio es que no les queda más alternativa que hacerlo porque están totalmente aterrados frente a la posibilidad de la muerte del hijo. Finalmente, tal como señala Celina, no cuesta nada ni hace daño creer en los símbolos y en lo irracional para prevenir que algo malo suceda. Es el temor lo que los motivaría a “creer” y a hacer lo que sea necesario para evitar algún posible daño terrible. Reinterpretando el relato bíblico y los rituales allí descritos, Celina prefiere no correr riesgos y se atreve a hacer una señal de la cruz en la puerta del dormitorio de su hijo con la salsa de cordero que ha preparado para cenar y así evitar que la muerte ingrese en su casa.

**Voz de la visita** (*en off*): “... Y morirán todos los primogénitos. Pero no temáis, porque mi aliento no tocará a los nuestros.” Dios sólo pidió a su pueblo

un acto de fe estrictamente práctico: “Habréis de marcar las puertas de vuestras casas con una cruz hecha con sangre de cordero. Y mi aliento mortal no entrará en las casas que ostenten esta marca” (Sprengelburd, 2011, p. 115).

Para Ramiro, estas acciones no tienen sentido y se resiste a hacerlas ya que no cree en ello y no está dispuesto a asumir el compromiso de creer. Le molesta mucho la situación y el no tener respuestas racionales para lo que sucede. Celina le insiste a Ramiro que tiene miedo pero él le dice que nada malo pasará aunque no pueda demostrarlo. A pesar de que llega a llamar a su hijo por su nombre (solo lo susurra, por lo que no es posible escucharlo), sigue teniendo miedo. Celina le pregunta, entonces, ¿cómo es no tener miedo?

**Celina:** ¿Cómo es no tener miedo? (Pausa.) ¿Cómo se hace? ¿No tener miedo?

*Ramiro piensa un instante. No tiene pruebas de nada. No tiene nada que ofrecer. Mira en derredor. Allí está La visita. Ramiro se quiebra. Se levanta con dificultad. Mete la mano en el cordero. Se quema. Va hacia la puerta. Marca la cruz. Sonríe a Celina. Antes de entrar en la habitación del niño, La visita ve la cruz y cambia de dirección. Celina sigue todo este movimiento como quien observa un fantasma.*

*La visita se va por la puerta principal.*

*Ramiro y Celina se miran.*

*Celina sonríe, por primera vez. Y toma con infinito cuidado la mano de su marido* (Sprengelburd, 2011, p. 120).

Finalmente, queda en la ambigüedad (y sin resolver) si Ramiro cree en el gesto de marcar la puerta con sangre de cordero o si accede a hacerlo porque le gana el miedo acerca de que, si no lo hace (crea o no en ello), le podría pasar algo malo a su bebé. Aunque otra hipótesis igualmente válida para explicar su conducta es que lo hace para darle la tranquilidad

a Celina, de modo que, hecho el ritual, ella pueda dejar de temer y de vivir con ese miedo permanente.

El símbolo de la muerte asociado al personaje de La Visita nos llevaría a pensar que realizar el rito simbólico de la señal de la cruz salvaría al bebé de la muerte, como sucedió en el mito bíblico. De igual manera, el autor, a través de este desenlace ambiguo, nos hace dudar, en primer lugar, si este bebé estuvo realmente enfermo o era paranoia de la madre, o si logró salvarse de la muerte con este acto ritual o, incluso, si ese final abierto contempla la posibilidad de que el bebé, pese a todo, muera. Nunca lo sabremos. El espectador queda envuelto de dudas. No hay certezas posibles. Uno puede decidir en qué creer.

Entonces, ¿por qué toda religión deviene superstición? En esta tercera pieza, el autor nos plantea el debate entre la fe y la razón. Para tener fe, bastaría con creer (a pesar de que puedan existir dudas). En cambio, la razón necesita de (alguna) evidencia que sirva de prueba y sustento para convencerse y creer. ¿Pero qué significa creer en una religión? ¿Qué determina que uno tenga convicción en algo que no se puede demostrar? ¿Por qué creer en algo irracional? ¿Qué rol jugaría el miedo en este proceso? ¿Es válido creer por miedo o eso vacía de contenido la fe? Todas estas preguntas que nos planteamos a raíz de esta pieza nos llevarían a cuestionar la función, la razón de ser y el sentido de la religión en la sociedad. La pieza parece sugerir que la degeneración de la religión consiste en que la gente practica una determinada fe no por verdadera convicción, sino por miedo, como quien establece una suerte de relación de intercambio con fuerzas destructivas e irracionales. Así, se realiza un acto ritual, como pura formalidad, para evitar que sucedan, casi mágicamente, hechos terribles como la muerte, el dolor o la pérdida. La religión, al final, se nos impone como una necesidad para hallar sentido a la existencia o para experimentar la sensación de trascendencia, pero apelando a lo irracional, sin convencer de sus dogmas y rituales, por lo que se convierte, entonces, de acuerdo con la perspectiva de la pieza, en una superstición.

### 3.5. La síntesis de *Todo*

Luego de haber analizado cada una de las partes de la obra, conviene preguntarse por los motivos que comparten y que proporcionan unidad al texto. Si bien cada parte de la obra presenta una historia independiente de las demás en términos de argumento (es decir, una no depende de la otra para poder entenderse) y, por tanto, el conjunto puede leerse como tres partes autónomas, es necesario reconocer que hay un sentido de unidad y coherencia entre las partes, lo que justifica compararlas entre sí y leerlas de forma integrada.

El punto de encuentro entre las tres partes es el propio punto de partida del proyecto: la visión crítica a tres nociones discursivas, Estado, arte y religión, construidas para organizar una sociedad e interpretar la realidad vistas desde nuestro contexto latinoamericano. Así, esta fragmentación responde a una multiplicidad de aproximaciones a diferentes aspectos o facetas de un mismo problema, a saber, el estado actual de los pilares ideológicos de nuestro mundo contemporáneo. Se trataría, entonces, de un conjunto de asedios, desde diversos enfoques, a las ideologías en crisis en la actualidad.

La propuesta del autor es relacionar estas tres instituciones con otros tres conceptos: la burocracia, el negocio y la superstición. Evidentemente, la relación que se establece viene acompañada de una valoración negativa, en tanto este segundo conjunto de nociones representan una degeneración de los primeros.

Asimismo, el autor nos sugiere (o nos condiciona a ver) la dependencia entre Estado y burocracia, arte y negocio, y religión y superstición, como hemos podido observar en el análisis de cada parte, no a través de consignas o aseveraciones categóricas o dogmáticas, sino por medio de los interrogantes que dan título a cada pieza: ¿Por qué todo Estado deviene burocracia?, ¿Por qué todo arte deviene negocio? y ¿Por qué toda religión deviene superstición? El autor, para expresar la relación que encuentra entre los conceptos, y para potenciar el sentido crítico de estos interrogantes, así como para reforzar su hipótesis al respecto, incorpora en la formulación misma de las preguntas un término muy aplicado en la

filosofía, como es el “devenir”. Esta palabra denota un cambio, es decir, un flujo continuo en el tiempo que supone una transformación del objeto. Este cambio, en términos de la obra, sería negativo.

Por otra parte, el recorrido en tres partes (o piezas breves entrelazadas de manera no lineal entre sí por motivos reiterativos) que nos propone la obra se inicia con un tono banal y ligero, y, poco a poco, va abordando asuntos cada vez más serios y sagrados con un tono que se vuelve grave y denso. Al final, el conjunto de las tres piezas revela, por un lado, el carácter artificial (de construcción cultural) de las nociones en juego al tiempo que, por otro, plantea cómo estas han entrado en un proceso de decadencia (o incluso de perversión de su sentido original). Por ello, los personajes y aquello que representan, en lugar de generarnos identificación, nos terminan provocando rechazo y distanciamiento, por encarnar modelos que han degenerado de su verdadera función.

De esta manera, la obra *Todo* nos permite aproximarnos a una exploración sobre un conjunto de debates contemporáneos realizada desde la flexibilidad y creatividad propias de una ficción teatral plenamente consciente de que se enuncia desde el continente americano (es decir periférico). Ello permite presentar estos procesos ideológicos desde una óptica que, no por ser lúdica, deja de ser crítica y responsable. Así, la obra *Todo*, mediante sus estrategias de composición y recursos escénicos (fragmentación, parodia, causalidades no lineales, etc.), nos representa las ideas de Estado, arte y religión, en tanto discursos en decadencia y que han perdido, por tanto, su capacidad original de dar sentido a la realidad, y revela, así, que la consecuencia de este proceso es que el ser humano en la época contemporánea se encuentra en un estado de extrema desprotección y fragilidad.

Finalmente, lo interesante es que estas reflexiones no se formulan de forma unilateral o panfletaria, como si fueran obras de tesis, sino por medio de símbolos ambiguos y finales abiertos en donde el espectador, luego de pasar por un viaje emocional con cada obra, tiene en

sus manos la libertad de interpretación, ya que las piezas generan preguntas antes que dar respuestas. De esa manera, fomentando una recepción activa y crítica, el autor motiva que el espectador tome consciencia y se cuestione por su rol en este sistema.



## Conclusiones

Tal como nos revela el análisis comparativo entre textos teatrales clásicos y contemporáneos, respaldado por la teoría del drama de cada una de estas épocas, la catástrofe presenta un cambio en las funciones que cumple al interior de la estructura del drama. En el drama clásico, la catástrofe pertenece al ámbito del desenlace y se llega a esta como resultado de un desarrollo causal. Así, el desenlace es producido por un efecto violento que conlleva a la inversión de la fortuna del protagonista hacia la desgracia. Este personaje que, por ignorancia (sin maldad alguna de su parte), se ha enfrentado a una situación extraordinaria por haber tomado una decisión equivocada, se vería condenado a asumir esta desgracia (o catástrofe). En el drama contemporáneo, el desarrollo de la trama ya no responde a un esquema causal. En tal sentido, la catástrofe parece arbitraria y es producto de la casualidad. Asimismo, ya no llevaría a decidir el destino o cambio de fortuna de algún personaje. Es más, podría no ser determinante para el desenlace de la trama. Por ello, se afirma que perdería su carácter conclusivo y moralizante.

Para la estética teatral clásica, como se dijo, esta progresión de hechos que culminaría en una catástrofe responde a una relación de causa-efecto. En cambio, en la estética teatral contemporánea, la catástrofe estaría liberada de toda justificación y encadenamiento causal. De hecho, podría llegar a ser un acontecimiento puramente casual, en cuyo caso los hechos catastróficos resultarían siendo fortuitos o azarosos. Además, en el teatro actual, las catástrofes podrían darse en cualquier momento de la trama (incluso, al inicio de la obra o antes de que esta empiece).

A su vez, la catástrofe juega un rol central en el efecto de recepción. En la tragedia, el desenlace funesto del héroe trágico, precipitado por su propia acción hacia la catástrofe, conmocionaría de tal manera al espectador que le provocaría un efecto catártico (purificador),

mezcla de dos emociones contrarias: por un lado, la compasión (que implica identificación) y por otro, el terror (que, por el contrario, implica distanciamiento). En la revisión del concepto de catástrofe que se realiza en el drama contemporáneo, la liberación de la trama de las ataduras causales plantea una nueva concepción del individuo según la cual el ser humano está desprotegido, expuesto, y sometido al puro azar.

Sin embargo, pese a esta reflexión final, a diferencia de lo que ocurría en la tragedia clásica, estas nuevas historias dejarían de ser un adoctrinamiento moral al espectador y, por lo tanto, se perdería la finalidad pedagógica del teatro. Asimismo, la catarsis deja de ser un efecto necesario, y puede darse como no en los textos contemporáneos. Y, finalmente, la dinámica de identificación con los personajes que operaba en las piezas clásicas, a causa de los nuevos mecanismos de composición, y de los rasgos de fragmentación y heterogeneidad de estas escrituras contemporáneas, genera un efecto de distanciamiento que permite, a la larga, una recepción menos emotiva pero más reflexiva y crítica.

Esta nueva manera de ver la catástrofe en la contemporaneidad responde a una nueva forma de entender el drama en la actualidad, la cual guarda relación, a su vez, con la nueva manera de entender al individuo y la relación de este con su entorno. Así, el contexto social, político y cultural determinaría una nueva manera de concebir e interpretar la realidad y el mundo, marcada por el signo de la escisión, lo que daría lugar, a su vez, a una nueva sensibilidad y a una nueva manera de contar historias que sea coherente con ella.

Rafael Spregelburd, por su parte, busca nuevas maneras de entender el sentido de la catástrofe como recurso o estrategia de composición dramática en sus obras. Para ello, como paso previo, investiga sobre las formas y el sentido “artificioso” de lo real. Según el autor, siguiendo los planteamientos del filósofo Eduardo Del Estal, la realidad estaría hecha (o armada) de significados porque sería todo aquello legible, lexicalizable, que se puede comprender. Detrás de estos significados, está el sentido, que sería lo ininteligible o incluso,

innombrable, en tanto es anicónico. Spregelburd señala que el hombre ha intentado significar todo, incluso, en su deseo racional, termina transformando lo que no sabe en algo que aparentemente responda a la lógica. Sin embargo, también existen cosas no visibles (como el amor o la muerte), cosas realmente importantes, que se escapan o se resisten a ser nombradas por medio del lenguaje. Y es preciso encontrar formas de aproximarse a estas cosas que pertenecen al terreno del sentido. Cierta tipo de teatro sería una vía para ello. Spregelburd lo explicaba así: “Si el sentido está todo ocupado por significados, no hay lugar para pensar. Yo quiero garantizar ese vacío. Garantizar la permanencia de ese vacío” (2010).

Por ello, para Spregelburd, la función de la catástrofe en sus obras sería mucho más que un recurso efectista para asombrar o llamar la atención o para despertar el “morbo” del espectador. Lo que le interesa es que el espectador tome la distancia suficiente de la representación para analizar y criticar. Precisamente, estas tramas que se interrumpen por la irrupción de una catástrofe, rasgo perteneciente a lo que el autor denomina dramaturgia no lineal, se plantearían como estrategias del autor para lograr tal fin.

Spregelburd propone cinco modelos de “causalidades no lineales” para romper con la lógica causal del drama clásico y abrir, así, posibilidades de contemplar por un instante el sentido. De estos cinco patrones, hemos encontrado tres diferentes aplicados a cada una de las tres partes de la obra *Todo*. La primera parte, ¿Por qué todo Estado deviene burocracia?, seguiría el modelo: ningún efecto para causas evidentes ( $p \rightarrow q \rightarrow r \rightarrow \emptyset$ ), en donde vemos hechos muy heterogéneos que si bien nos muestran diferentes situaciones (como posibles causas), no llegan a concretarse, y la catástrofe se presentaría como algo aleatorio (no como efecto de estas causas). En la segunda parte, ¿Por qué todo arte deviene negocio?, el modelo es ningún efecto para causas evidentes ( $p \rightarrow q \rightarrow r \rightarrow \emptyset$ ), en donde la catástrofe está dada desde el inicio, como un hecho anecdótico que sucedió en el pasado pero que vuelve bajo el contexto de una reunión familiar. Al final, no se resuelve nada. Y, por último, en la tercera

parte, ¿Por qué toda religión deviene superstición?, encontramos que el planteamiento de la trama respondería a la propuesta de: múltiples causas para un solo efecto:  $(p \vee q \vee r \vee s) \rightarrow t$ . Así, existen muchos posibles indicios o causas para que el espectador (lo mismo que los personajes) teman una posible catástrofe. A lo largo de la historia, se busca la manera de evitar que suceda o llegue la catástrofe definitiva. Al final, este hecho terrible y amenazador no sucede, pero no queda claro si a consecuencia de algo de lo que se hizo para evitarlo o no.

Para concluir, habría que decir que la obra *Todo*, a través de sus tres singulares historias, nos advierte de una crisis por la que atraviesan estas tres instituciones de nuestra sociedad latinoamericana contemporánea, Estado, arte y religión, que han degenerado (en burocracia, negocio y superstición) y han perdido su verdadero sentido (y función) como discursos para organizar e interpretar la realidad. Lo interesante es que el autor no resuelve ni intenta aleccionar al espectador al respecto sino motivar, por medio del teatro, a que el espectador realice un análisis reflexivo y cuestionar su rol en el sistema y, de alguna manera, haga propio este problema para, idealmente, lograr transformar la sociedad.

### Referencias bibliográficas

- Abraham, L. E. (2007). De la realidad como 'mero' lenguaje a un lenguaje para la 'mera' realidad: el teatro de Rafael Spregelburd. *Teatro XXI* 25, 40-47.
- Abraham, L. E. (2015). Claves de la dramaturgia de Rafael Spregelburd. En J. L. García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia argentina actual* (pp. 301-319). Madrid: Antígona.
- Abraham, L. E. (2015). Multiplicación de persona, regularidad de lugar. Dramaturgia de La estupidez. En J. L. García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia argentina actual* (pp. 261-300). Madrid: Antígona.
- Aristóteles. (1979). *Poética*. Madrid: Aguilar.
- Batlle, C. (2007). La segmentación del texto dramático. En M. F. Vieites, *Interpretación y análisis del texto dramático* (pp. 68-86). Gijón: Trea.
- Carnevali, D. (2017). *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo y contemporáneo*. Ciudad de México / Barcelona: Paso de Gato / Institut del Teatre.
- Cerna, M. (2008). Pánico del texto El pánico. *Stichomythia* 7, 70-76.
- Del Estal, E. (2018). *Revista Experimenta MMXVIII*. Obtenido de <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/el-eclipse-de-la-luz-o-la-imagen-digital-i-eduardo-del-estal/>
- Dubatti, J. (2006). Hacia una lectura post post-moderna del teatro argentino: notas sobre Rafael Spregelburd. *Revista Nuestra América* 2, 171-181.
- Dubatti, J. (2011). Prólogo. Entrevista con Rafael Spregelburd. En R. Spregelburd, *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia* (pp. 5-38). Buenos Aires: Atuel.
- Eagleton, T. (2011). *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Madrid: Trotta.
- Gander, S. (2008). Parodia en la Heptalogía de Hyeronimus Bosch de Rafael Spregelburd. *Boletín Hispánico Helvético* 11, 163-182.
- García Gual, C. (2012). *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Madrid: FCE.
- Mauro, T. (2010). El caos, el orden y la trascendencia en La estupidez y El pánico de Rafael Spregelburd. *Arrabal* 7-8, 221-230.
- Mercier, F. (21 de diciembre de 2018). *Arquitectura para la catástrofe. Rafael Spregelburd en Sala Beckett Barcelona*. Obtenido de Revista El Inconsciente: <https://revistaelinconsciente.com/2018/12/21/rafael-spregelburd-en-sala-beckett-barcelona-por-flavia-mercier/>

- Pellettieri, O. (2000). El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro. *Latin American Theatre Review* , 5-23.
- Rodríguez Carranza, L. (2011). Fábulas morales: Todo, de Rafael Spregelburd . En M. Caballero Vásquez, L. Rodríguez Carranza, & C. (. Soto Van der Plas, *Imágenes y realismos en la América Latina. Simposio Internacional* (pp. 1-12). Leiden: Universidad de Leiden.
- Samaranch, F. (1979). Introducción. En Aristóteles, *Poética* (pp. 7-53). Madrid: Aguilar.
- Sarrazac, J.-P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, D.F.: Paso de Gato.
- Spregelburd, R. (2006). Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes. *Pausa 24* , 17-30.
- Spregelburd, R. (4 de agosto de 2010). *TEDx BuenosAires - Rafael Spregelburd*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=8EEZd00KAGo>
- Spregelburd, R. (2011). *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia*. Buenos Aires: Atuel.
- Spregelburd, R. (20 de Octubre de 2018). Clase maestra: "Dramaturgias no lineales". *5to. Festival de la Palabra*. Lima: Centro Cultural PUCP.
- Steiner, G. (2001). *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul Editorial.
- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.
- Viviescas, V. (2005). La crisis de la representación y de la forma dramática. *Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico. Ciencias Sociales*, 437-465.
- Viviescas, V. (2013). Invitación al diálogo: Pertinencia del léxico para la investigación teatral. En J. P. Sarrazac, *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 13-34). México, D.F.: Paso de Gato.