

Catástrofe y utopía en el teatro de Rafael Spregelburd. Lectura de un paisaje intermedial



María Fernanda Pinta

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET);
Universidad de Buenos Aires (UBA); Universidad Nacional de las Artes (UNA),
Argentina
pintafernanda@gmail.com

Resumen¹

Rafael Spregelburd es, sin dudas, uno de los dramaturgos argentinos más destacados en la escena internacional, así como uno de los más productivos de su generación. Sus trabajos han indagado de forma sostenida las teorías de la complejidad y la filosofía del lenguaje. Se trata de un teatro que se ocupa igualmente de experimentar sobre diferentes relaciones intermediales (combinación, referencialidad, entre otras operaciones) con las artes visuales, el cine, la literatura, la música y la televisión. Es el caso de *Spam* (2013): un hombre se encuentra solo y sin memoria en un hotel. Rodeado de cajas de muñecas parlantes y vestido con un *smoking*, Mario Monti piensa reconstruir su identidad a partir de los mails. Tomando en préstamo algunos procedimientos y motivos del género policial, la trama no sólo desarrolla la odisea de Monti y su contacto con el hampa, sino que reflexiona sobre los entornos chatarra del capitalismo contemporáneo y los usos a la vez sintomáticos y estratégicos del archivo cultural. El presente trabajo busca articular la perspectiva intermedial y los estudios teatrales (Rajewsky, 2015; Sarrazac, 2009) con una mirada atenta a las características específicas del trabajo artístico de Rafael Spregelburd (Rodríguez Carranza, 2016; Dubatti, 2012). El propósito es analizar el diálogo del teatro con otros medios como una forma eficaz (artística y crítica) de reflexionar sobre los contornos del arte contemporáneo y, sobre todo, de indagar sobre las posibilidades de representar la historia reciente y el mundo de hoy (Bal, 2016; Pardo, 2006).

PALABRAS CLAVE: RAFAEL SPREGELBURD, SPAM, TEATRO ARGENTINO, INTERMEDIALIDAD, ARCHIVO CULTURAL.

1. El presente trabajo ha sido presentado en el Simposio Internacional "Relaciones intermediales e interdisciplinarias en la cultura argentina", que se llevó a cabo en el Centre of Latin American Studies, University of Cambridge, Cambridge – Reino Unido, el 4 de diciembre de 2018

Catastrophe & Utopia in Rafael Spregelburd's theatre. A reading of an intermedial landscape

Abstract

Rafael Spregelburd is undoubtedly one of the most outstanding Argentine playwrights on the international scene, as well as one of the most productive of his generation. His work has steadily investigated the theories of the complexity and philosophy of language. It is a theatre that also concerned with experimenting on different intermediate relations (combination, referentiality, among other operations) with the visual arts, cinema, literature, music and television. This is the case of *Spam* (2013): A man wakes up in a hotel without memory. Surrounded by boxes of speakers dolls and dress with the tuxedo, Mario Monti plans to reconstruct his identity from the e-mail. Borrowing some procedures and motives of police genre, the plot not only develops Monti's odyssey and his contact with the criminal underworld, but also an interesting reflection about junk environments in contemporary capitalism and, at the same time, the symptomatic and strategic use of the cultural archive. The present work seeks to articulate the intermediate perspective and theatrical studies (Rajewsky, 2015; Sarrazac, 2009) with an eye on the specific characteristics of Rafael Spregelburd's artistic work (Rodríguez Carranza, 2016; Dubatti, 2012). The purpose is to analyze the dialogue of the theatre with other means as an effective (artistic and critical) way to reflect on the contours of contemporary art and, above all, to inquire about the possibilities of representing the recent history and the world of today (Bal, 2016; Pardo, 2006).

KEYWORDS: RAFAEL SPREGELBURD, SPAM, ARGENTINE THEATRE, INTERMEDIALITY, CULTURAL ARCHIVE.

Introducción

Mario Monti se encuentra solo en un hotel y tiene amnesia transitoria. Rodeado de cajas de muñecas parlantes y vestido con un *smoking*, nuestro personaje cuenta con su pasaporte que le devuelve un nombre poco original; un libro, *El Extranjero*, que no recuerda haber estado leyendo; la tarjeta del hotel Caravaggio; y su laptop. Piensa reconstruir su identidad a partir de los e-mails. Entre una gran cantidad de spam encuentra los correos de Cassandra –una de sus estudiantes– que podrían ayudarlo a develar quién es. Así, Monti se transforma en el detective y el objeto de una pesquisa de aires policiales. La trama avanzará en el presente de esta investigación y, paralelamente, en los flashbacks azarosamente ordenados² que permiten reconstruir los días previos al accidente.

Hasta aquí una breve síntesis argumental de *Spam*,³ obra teatral que Rafael Spregelburd escribe y lleva a escena en 2013. En el presente trabajo intentaremos desarrollar tres líneas de análisis complementarias que, a nuestro entender, delinear los contornos de la obra: la historia de un hombre acosado por preguntas existenciales y una identidad

2. Spregelburd señala en las didascalias de *Spam*: “Se trata de un azar controlado. Pero el público tendrá legítimo derecho a suponer que los números salen realmente al azar. [...] Es importante que no todas las escenas de esta obra se vean: la fuerza de la información faltante, errática e indefinida, debe ser enorme para poder seguir esta historia con facilidad”.

3. Idea original, texto y dirección general: Rafael Spregelburd. Ideas, música original y dirección musical: Zypce. Intérpretes: Rafael Spregelburd y Zypce. Una producción de Spregelburd/Zypce en co-producción con el CETC (Centro Experimental del Teatro Colón) y el FIBA 2013 (Festival Internacional de Buenos Aires).

en fuga; la utilización de estrategias intermediales para reflexionar críticamente sobre la cultura contemporánea; y finalmente una lectura –intermedial– acerca del lugar estético y político de la ficción hoy.



Spam (Rafael Spregelburd, 2013). Foto: Hernán Corera

Arqueología de un capital bizarro I

La cuestión de la identidad se presenta inicialmente como el encadenamiento accidentado y azaroso de un hombre que “por desidia, por tedio o por mostrarme a mí mismo mi coraje” (21)⁴ –como señala el propio Monti– decide burlar a la banca y a la mafia para terminar huyendo con los únicos recursos que le brinda Pay Pal. “Viajo sin valija. Sin pasado. / Pero tengo conexión”(5) –agrega–. Simultáneamente, su falta de contacto con personas reales, su desconexión con el mundo real, lo vuelven –a sus propios ojos– sospechoso y se pregunta: “¿Estoy solo? ¿Nadie más me escribe? / ¿O yo mismo he eliminado todo deliberadamente, como un criminal que está borrando pistas? / Todo lo que queda en mi bandeja es el spam. / Siempre lo mismo: Agrande su pene”(6).

Indaga en la enigmática pintura de Caravaggio exhibida en la catedral de Malta esperando alguna iluminación. El “verdadero milagro”, sin embargo, se revela cuando descubre su propia firma de niño en el libro de visitas de la catedral: “Entonces ya he estado aquí. / ¿Cuándo? / [...]¿Qué quise decirme al escribir este mensaje? / ¿Dónde más me he dejado mensajes y por qué? / [...] No son profecías, me digo. / Es apenas un niño, fugaz, que me saluda” (10). Buscando más pistas Monti decide googlearse, pero resulta que el Primer Ministro italiano tiene su nombre y ha borrado a todos los otros “Marios Montis” de la faz de Google.

Finalmente, su vestuario: un smoking. En su huida, sin efectivo y manejando sólo el dinero virtual, nuestro personaje urde un plan: comprar algún producto que pueda luego vender en el mundo real. Encuentra una remesa de muñecas a muy bajo precio y con ellas una sopladora de pasto (con la que Monti/Spregelburd inicia el espectáculo haciendo volar los días del calendario de hojalata). Piensa también comprar algo de

4. Todas las citas textuales de *Spam* pertenecen a una copia facilitada por el autor. El texto se encuentra inédito.

ropa y allí descubre la subasta del smoking que Sean Connery usó en el film *El satánico doctor No* (1962). La fantasía de James Bond⁵ le resulta irresistible:

No me queda bien, lo sé, y está algo gastado, me doy cuenta. / Y no es cauteloso.
/ Y me costó cien mil dólares exactos. / ¿Los vale? ¿No los vale? / Eso depende de
cuánto tenga uno en su cuenta, / de cuán complicado sea comprar sin cash / unas
bermudas maltesas y una chomba, / y de cuánta literatura coincida en esta prenda.
/ La oferta era irresistible por motivos diferentes (33).

Un poco niño travieso, otro poco adulto apático, Monti parece divertirse con su situación y especula con las posibilidades que le ofrecen la inesperada huída y la adquisición fraudulenta del dinero; juega a la vez al criminal y al detective. Más aún, parece redoblar la apuesta tentando al destino enviándose una carta: “Así que voy hasta el correo, / y me mando una carta a mí mismo, / de un tal Nicolino Monti, sin dirección. / [...] La postal dice: ‘Despierta. Ya es hora de volver a casa’. / Me está por llegar. / Mientras tanto –decido– soy libre de perderme en este infierno” (32).

No cuenta, claro, con perder accidentalmente la memoria. Los delitos y situaciones extrañas que se van acumulando a su alrededor lo dejan cada vez más perplejo: “¿Es posible que yo sea esa relación que no comprendo? / ¿Por qué se repiten las cosas a mi paso?” (52) –se pregunta Monti–. La inquietud individual se proyecta a una escala mayor y los acontecimientos que lo rodean, directa o indirectamente se irán tiñiendo de oscuros contornos.⁶

En esta primera aproximación, y desde el punto de vista del análisis intermedial (Rajewsky, 2005),⁷ el trabajo de puesta en escena se centra fundamentalmente en una intermedialidad de tipo referencial que ponen en juego no sólo múltiples obras y sistemas artísticos –literatura, cine, pintura–, sino que pone igualmente a dialogar contextos culturales e históricos muy heterogéneos que, a su vez, se ven transformados por los cruces que se establecen entre ellos y con la ficción de *Spam*.

5. Personaje creado por Ian Fleming en los años 50, es el protagonista de una serie de novelas y de múltiples adaptaciones cinematográficas.

6. Como observa De Rosso (2012: 56-57), en las últimas décadas la expansión de las organizaciones transnacionales de capital ha modificado la lógica moderna de la administración del poder por parte del estado soberano. Como consecuencia la ley se vuelve una zona opaca y transforma la matriz narrativa del policial en un relato sobre la inquietud.

7. La perspectiva intermedial que guía el presente trabajo es la de Irina Rajewsky (2005) y sus reflexiones acerca de tres aspectos de interés. En primer lugar, se destaca el valor heurístico de la concepción intermedial a la hora de abordar los fenómenos artísticos en sus dimensiones materiales, mediáticas, semióticas e históricas. En segundo lugar, y respecto a la dimensión histórica, se trata igualmente de considerar las prácticas intermediales en sus cambios y continuidades. Por último, la autora ofrece una tipología pertinente en cuanto a la caracterización de los distintos fenómenos intermediales: transposición, combinación y referencia. En el caso del presente análisis, nos centaremos en intermedialidades de tipo combinatoria y referencial.



Spam (Rafael Spregelburd, 2013). Foto: Santiago Badillo

Arqueología de un capital bizarro II

Uno de los elementos que produce mayor inquietud en *Spam* es la proliferación de la palabra. Como comenta Rodríguez Carranza (2016), las palabras acosan en el texto recitado de esta *Sprechoper*⁸. Su multiplicación irrisoria y los equívocos que producen dejan al descubierto el carácter convencional e imperfecto del lenguaje. Más aún, las palabras se acumulan indiscriminadamente y los mensajes, sin destinatario concreto, anónimos, fallados y aparentemente sin sentido, resuenan unos en otros y se dirigen como una flecha siniestra a Monti.

Las resonancias resultan aún más significativas tratándose de un lingüista que estudia la lengua proliferante, efímera y ya extinguida de los eblaítas. Las fuentes se han borrado y lo que el profesor ha podido reconstruir ahora depende de la vida útil del disco duro de su computadora. Su visión es poco optimista: “[...] no podemos deducir gran cosa de estas formas de vida del pasado. / Y sólo podemos vivir en el presente. / Y toda historia es poesía. / Todo es poesía” (55).

Así, entre el lenguaje como convención y la historia como poesía, las peripecias de los eblaítas espejan las de Monti en relación a su propio universo de palabras en expansión y su frágil memoria. Más aún, parecería que no solo Monti está en fuga, la historia y el lenguaje hacen lo propio al punto de volverse indescifrables para el propio personaje.

Del mismo modo se comportan las muñecas que se acumulan en la habitación del hotel. La trama del juguete infantil presenta, además de la cuestión del lenguaje, los derroteros del capitalismo transnacional. La aventura comienza con la entrevista a la familia que compra una muñeca parlante que dice malas palabras. Continúa con la entrevista a los vendedores del producto fallado. Pasa por la operaria de Nanchang que graba por fonética la voz de la muñeca en todos los idiomas.

8. Rafael Spregelburd escribe, dirige y actúa *Apátrida* (2011) y *Spam* (2013), ambas en colaboración con Zypce.

Llega hasta el colectivo artístico *I did it* que introduce muñecas “puteadoras” en el mercado como una forma de denuncia y boicot al capitalismo globalizado. Y termina con Monti sentado en la vereda, esperando que los turistas compren la remesa de Pay Pal. En este accidentado periplo el coro de muñecas termina por recitar/reciclar fragmentos de la propia obra teatral: “Todo es poesía / Cuando / Hay / Google Translator / [...] Quiero ser tu / Terrorismo financiero a gran escala / Quiero ser tu / Terrorismo financiero a gran escala / Quiero ser tu / Terrorismo financiero a gran escala / Travestido de turismo / [...] No te confundas / Puta / Todo es poesía” (60 y 62).

En la puesta en escena tenemos, finalmente, el relato en vivo de Monti/Spregelburd acompañado por la performance sonora de Zypce. Palabra y música forman parte del carácter plurimedial de toda puesta en escena; o sea, de su constitutiva intermedialidad combinatoria. Aquí, sin embargo, el uso narrativo de la palabra, expandida por el permanente uso del micrófono, redundando en un efecto mediatizado de la voz y extraña su utilización tradicional así como las convenciones más generales de la actuación teatral. Se trata, en este sentido, de una teatralidad rapsódica (Sarrazac, 2009) en la que el personaje no (inter)actúa necesariamente en un conflicto, sino que lo relata –en un nivel comunicativo– a la vez que lo pone en sonido –en un nivel ostensiblemente expresivo y sensorial–. Los sonidos posproducidos en escena por el músico acompañan los efectos de la voz, para alejarlos también de la utilización más tradicionalmente ilustrativa del plano sonoro-musical. Spregelburd define el trabajo de *Spam* y su formato de *ópera hablada* del siguiente modo: “Este formato permite una libertad narrativa absoluta donde el protagonista puede sufrir la situación, opinar sobre ella y, al mismo tiempo, dejarse narrar por el músico.” (Giraldo, 2017: s/n)

Decíamos que Monti no tiene identidad, pero tiene conexión. Su contacto con el mundo se resuelve fundamentalmente a través de internet. Así, palabras, sonidos e imágenes tienen como referencia privilegiada sus formas de circulación contemporánea a través de las redes sociales, los buscadores de información y los sitios y aplicaciones para el contacto y el consumo virtual. Las pantallas resultan, a su vez, uno de sus principales soportes. Karaoke; rap; documental pseudo-histórico; noticiario; conversaciones por Skype; recreación del accidente de Monti al estilo found footage; teatro de sombras oriental; imágenes de Caravaggio; proyecciones del alfabeto eblaíta; traducciones del *Google Translator*. Todo se sucede en un collage paródico que habilita no sólo una mirada crítica sobre el funcionamiento de aquella plataforma hipermedial, sino también una expansión productiva de los modos de representación y significación de los recursos del teatro.



Spam (Sprengelburd, 2013). Foto: Hernán Corera

Basura y tragedia

Desde su título *Spam* señala cierto fenómeno de acumulación –no deseada, inclusive catastrófica– de mercancías, correos electrónicos y palabras. El mundo parece devolverle a Monti los signos de un final inevitable, saturado del producto el capital: la basura. El profesor reflexiona: “La basura es la primera industria del mundo tal como hoy lo concebimos. / Su presencia es fundamental, y sostiene al capitalismo agonizante / más que una dictadura y mucho más que cualquier constitución” (29).

Ahora bien, la mirada descreída y cínica de Monti parecería hablar, más allá de los sucesos a los que se refiere, de su propia situación y de un signo trágico que se devela al final de la obra. Subjetividad primero anestesiada y luego amnésica, como bien lo caracteriza Rodríguez Carranza, es también una identidad modulable, capaz de adaptarse, reciclarse, cuando no escaparse y olvidar (Pardo, 2006 y Fisher 2016). Como bien lo ejemplifica Jason Bourne⁹ –otro detective desmemoriado–, cuando reflexiona: “tengo que saber ciertas cosas... lo suficiente para tomar una decisión... pero quizá no tengo que saberlo todo. Una parte de mí tiene que poder escaparse, desaparecer de ser necesario” (Fisher, 2016: 94).

Reciclaje, olvido y escape resultan en el caso de Monti productos del azar, pero también sabemos que el personaje juega, en no pocas oportunidades, al anonimato y a ser otro. Como decíamos anteriormente, entre las identidades que simula o con las que se identifica está la de Nicolino Monti, con la que se envía una carta. Y en el día 31 del mes de spam llega finalmente la carta y lo que inicialmente era una especie de juego se transformará en una tragedia. “Debo explicar quién es Nicolino. Nicolino Monti. / Porque desde el fondo de esta amnesia / creo haberlo recordado, aquí, con esta postal de ‘Il Caravaggio’” (66)–confiesa Monti–. Se trata del nombre de su hermano mayor, muerto en un accidente cuando la madre estaba embarazada, y que se

9. Personaje creado por Robert Ludlum, su historia se desarrolla en una trilogía que comienza con *The Bourne Identity* (1980). Las novelas también han sido llevadas posteriormente al cine.

transformará luego en el nombre con el que los padres piensan, inicialmente, bautizar a Mario. El personaje se pregunta: “Y Nicolino Monti no existe ni ha existido / Sin embargo a veces creo ser yo. / ¿Por qué no podría ser yo / el que hubiera muerto, y no él? / `Despierta. Ya es hora de volver a casa`. / Despierto” (67).

Así, desde el fondo de la amnesia Monti despierta y recuerda. El relato de la muerte del hermano que no llegó a nacer se acopla fantasmática y significativamente con el de su propio accidente y lo colocan en el umbral de sí, ante la posibilidad de ser otro. ¿Qué hay del otro lado del sueño y la memoria? ¿Un profesor de lingüística que roba la investigación de una estudiante? ¿Un criminal que burla a la banca y a la mafia alzándose con una importante suma de dinero virtual? ¿Un prófugo que, buscando salvar su pellejo, termina por involucrar accidentalmente a varios inocentes? ¿Un niño en fuga? ¿Un niño muerto? Rodríguez Carranza (2016) propone la siguiente hipótesis:

El procedimiento de las resonancias de Spregelburd [consigue] que las palabras salgan de sí y afecten al personaje y al espectador simultáneamente. La subjetivación se abre paso, paradójicamente, no hacia la identidad, sino hacia la escisión [...]. En *Spam* las palabras resuenan en el inconsciente, y lo que se dibuja es la violencia y la culpa, la responsabilidad personal. La decapitación de Juan el Bautista es el único cuadro firmado por Caravaggio, quien había huido a Malta después de un crimen, como el protagonista. La firma se adjudica autoría, ambiguamente, del cuadro o del crimen: “Yo, Michelangelo Caravaggio, lo hice”. (152)

Nos focalizaremos, entonces, en los usos de la figura de Caravaggio. Como decíamos, las múltiples referencias a la obra y a la figura del artista italiano ofrecen indicios sobre la propia historia de Monti, espejan su situación y su persona. Ahora bien, todo comienza con dos referencias: un hotel modesto que lleva el nombre del pintor y en donde nuestro personaje se refugia; y la indiferencia que le produce a Monti el primer contacto con *La decapitación de San Juan Bautista* (1608), de la que espera en vano alguna iluminación. Luego la imagen de *La cabeza de Medusa* (1597) –que en la ficción de *Spam* resulta ser la fotografía de una niña encontrada en la costa de Malta, aparentemente asesinada como un ajuste de cuentas mafioso–, se superpondrá a la de Cassandra. Será en ese momento cuando Monti recuerde la pintura que vio en la catedral y que ahora le devuelven un mensaje funesto.

Lo interesante es que esta segunda referencia a *La decapitación* no la hace a través de la obra original –como lo había hecho la primera vez–, sino con una fotografía que reproduce la escena con sus personajes y su acción, pero ambientada en un supermercado y representada por modelos orientales. Esta segunda imagen hace referencia a la pintura de Caravaggio, aunque también a la mafia china que persigue a Monti –y en este punto hay que señalar que todo el asunto de la mafia china, incluida la representación del “super chino” roza una incorrección política propia de no pocas obras del dramaturgo–.

Se trata de una copia que pone en relación tres medios simultáneamente: la pintura, la fotografía y la obra de teatro para articular, a su vez, múltiples contextos de referencia –bíblicos, biográficos, artísticos, ficcionales–. Esta triangulación resulta, a nuestro entender, una de las estrategias intermediales clave de *Spam*, condensando la interrogación general de la obra acerca del estatuto de la ficción y su capacidad de arrojar luz sobre la realidad, la historia y el sentido.

Volveremos sobre la figura de Caravaggio, pero antes otra hipótesis sobre la identidad de Monti.



La decapitación de San Juan Bautista (Michelangelo Caravaggio, 1608)

Catástrofe y complejidad

Llegados a este punto, resulta interesante volver a algunas de las frases recicladas por el coro de muñecas: “Mario Monti / En realidad / No existe / Mario Monti / Es mera administración del hambre” (62). Es igualmente necesario señalar que la escena en cuestión se encuentra sólo en el texto y que, al igual que otras escenas –según indicaciones dramáticas–, pueden incluirse eventualmente en las puestas escénicas que lo así lo deseen. De este modo, la pieza teatral ofrece un orden cronológico lineal de la historia completa y otro orden no lineal e incompleto –que es el de la puesta en escena realizada por el propio Spregelburd en 2013–. Se dejan abiertas, de este modo, otras combinatorias y otras lecturas posibles.

Así, de acuerdo a la versión que incluye el coro de muñecas, Monti bien podría no existir y la clave del enigma pone en juego dos palabras sintomáticas del capitalismo actual: la administración y el hambre. Clave administrativa que nuestro personaje utiliza, a su vez, para explicar la experiencia del tiempo de los esquimales: esperando que la foca vuelva más gorda el próximo año, el esquimal le da de comer un pescado a la pequeña foca en el presente, en el interín vuelve a su casa con las manos vacías y entretiene a su familia relatando historias.

Y resulta que la tragedia personal de Monti también es la administración del tiempo y el relato. De Caravaggio a James Bond; del personaje “anestesiado” de *El extranjero* al Primer Ministro de Italia; del hundimiento del crucero Costa Concordia a una posible explosión de Yellowstone; del futuro fantaseado por la guerra fría de los años 60 a las predicciones mayas sobre el fin del mundo; Monti parece ser el señuelo con el que *Spam* trama la historia y articula mundos e imaginarios.

Hurgando en el archivo cultural y social más diverso Spregelburd se caracteriza a sí mismo como un basurero: “Como dramaturgo soy bastante parecido a un recolector de basura, voy juntando material sin saber muy bien para qué” (Giraldo, 2017: s/n). El recolector de basura nos recuerda otras figuras: la de trapero, el archivista o el arqueólogo (de resonancias benjaminianas y foucaultianas), figuras a su vez próximas

a los modos de concebir y hacer historia en sus formulaciones más contemporáneas. La apropiación y operación de la basura resulta igualmente un modo crítico de contrarrestar aquella superabundancia capitalista de la que hablabamos anteriormente.¹⁰

Más aún, es el reciclaje de materiales diversos, pero sobre todo de múltiples temporalidades, lo que conecta a *Spam* con un modo de concebir la historia en tanto *trastornada* (*preposterous history*).¹¹ En *Quoting Caravaggio*, Bal (1999) invoca no casualmente la figura de pintor barroco y el concepto de cita para reflexionar acerca de las reelaboraciones activas del arte contemporáneo sobre el pasado y sus implicaciones tanto en la concepción de presente como de la historia. En este sentido, la autora señalaba a finales del siglo XX: “Hoy en día Caravaggio resulta tan popular porque es ahora que puede ser visto o leído como un explorador de la complejidad de la realidad, no como algo fijo o permanente sino cambiante y elusivo” (19).

Avanzado el siglo XXI, Monti y sus días de spam permiten relacionar una serie de personajes, acontecimientos y calamidades (fccionales y reales) cuya reunión sería, de otro modo, inverosímil. Y aquí aparece otro núcleo de sumo interés para las exploraciones escriturales del dramaturgo. En 2006 la revista *Pausa* publicaba un número dedicado a la tragedia contemporánea con una pregunta: “Contradicción o pleonasme?”. Allí Spregelburd (2006) escribía un ensayo que titulaba “Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes” donde brindaba algunas claves de lectura sobre sus ideas acerca de la construcción de la ficción teatral. La cuestión se resume en una pregunta que formula del siguiente modo: ¿cuál es el espíritu del hombre de nuestro tiempo y, por ende, ¿cómo debemos representarlo? (3). A ello el autor respondía: “La mimesis de la que hablo en teatro, aquella que deseo, es la de los modelos complejos del funcionamiento de causas, efectos y catástrofes en la vida.¹² [...] Y a la vez me interesa que esos sistemas se presenten como ficción. Ficción pura. Mentira que se presenta como tal” (8).

En los últimos años, las catástrofes y complejidades de la cultura contemporánea y de la historia asoman en el teatro de Spregelburd no sólo en sus tematizaciones, sino también en exploraciones intermediales y formatos teatrales que buscan movilizar, a nuestro entender, un pensamiento y una práctica acerca del lugar de la imaginación política en la actualidad.

10. Atraviesa, finalmente, no sólo un principio constructivo de escritura, sino también de puesta en escena en la productiva asociación con el músico Zypce: “No sé muy bien cómo encuadrar *Spam*, pero sabía que era imposible contar esta historia sin la música en vivo de Zypce, un compositor absolutamente físico que construye sus instrumentos con basura, desechos industriales, hierro atado a unas tuercas amplificadas por un teléfono móvil dentro de una pecera.” (en Giraldo, 2017: s/n).

11. En Bal (2016), su traductora, Remedios Perni Llorente, explica respecto de la traducción del término *preposterous*: “En español disponemos de una palabra parecida pero ligeramente diferente: *prepóstera* [sin embargo] hemos optado por traducirla como *trastornada*, pues abarca tanto la idea de invertir el orden regular de algo como la de tener el sentido perturbado” (N. del T., p 17-18).

12. Sobre las ideas del autor acerca de la teoría de la complejidad, cf. Spregelburd (2008a).



Spam (Rafael Spregelburd, 2013). Foto: Nicolás Levin

Conclusión. Notas sobre la utopía

Spam explora sistemáticamente las catástrofes personales del pequeño universo de Monti y junto a ellas una serie abrumadora de indicios (naturales, económicos, culturales y políticos) que acechan a la sociedad contemporánea. Ahora bien, asumiendo esta realidad en tanto compleja, la obra, su personaje y su autor se permiten dudar acerca de las noticias nefastas que se avecinan. Monti exclama: “[...] que no me venda el fin de Europa / como último grito de la moda. / ¿Por qué creer que una crisis de los bancos en Europa / es el fin del mundo conocido?” (37). A lo que Spregelburd agrega: “La ventaja de ser argentino y superviviente de una crisis previa, con una quiebra absoluta del país, me permite dudar de la idea de crisis. No cuestionarla, pero sí preguntarme quién decide qué es real y por qué la idea de apocalipsis es tan útil al poder” (Giraldo, 2017: s/n).¹³

La crisis a la que hace referencia el dramaturgo es la que sufre Argentina en 2001. Si bien no nos detendremos a analizar aquellos acontecimientos ni el teatro que produce Spregelburd por aquellos años, bien vale como ejemplo *Bizarra. Una zaga argentina* (2003). Con su construcción seriada, a la manera de una telenovela de diez capítulos,

13. Estas reflexiones sobre la producción de *Spam* se vinculan directamente con otro proyecto, *El fin de Europa*, realizado inicialmente como laboratorio en el marco de la Ecole des Maîtres. Sobre ese proyecto Spregelburd comenta: “Estábamos haciendo ese taller con actores franceses, belgas, italianos y portugueses cuando ocurrió ese episodio del intento de restauración del Ecce Homo de Borja, por Cecilia Giménez. Había empezado la crisis griega, yo a su vez estaba escribiendo *Spam*, se vivía un aire de apocalipsis que para mi era... muy vetusto. De vez en cuando Europa preanuncia su propio final, pero de modo de mantener los estatutos del poder intactos. Es una estrategia del terror. Yo trataba, como argentino y sobreviviente de una crisis permanente, de instar a la rebelión. A que comprendieran que el final podía tomarse en sorna. Y que siempre que se preanuncia el final, es porque quien ejerce ese preanuncio tiene preparado un reordenamiento a la manera de su conveniencia. Trabajamos sobre estas ideas con los actores y de ahí surgieron estas historias.” (en Halfon, 2016: s/n)

aquella obra recurría igualmente a tematizaciones, evocaciones e imitaciones intermediales de géneros populares y materiales “bizarros” con el propósito de activar el capital cultural y político del arte frente a los sistemas de poder y la crisis.¹⁴ Dubatti (2012) señala sobre esta etapa del trabajo del dramaturgo:

En este, su último teatro, Spregelburd pone en práctica una nueva modalidad política de la sátira, variante de la distopía o la utopía negativa que denuncia una realidad degradada y, aniquilándola simbólicamente, permite ver que esa realidad ha sustituido a otra posible que no conocemos y deberíamos empezar a soñar. Es el teatro del grado cero de la utopía, a partir del que empezar a imaginar otra vez: Spregelburd no dice cómo debemos pensar, sólo invita a pensar nuevamente porque es imprescindible. (248)

En relación con el punto de vista intermedial que aquí nos convoca, podríamos concluir diciendo que en *Spam*, como en otros trabajos del autor, la fuerza de una obra teatral a la vez trágica e hilarante, que opera intermedial y críticamente tanto en términos estéticos como políticos (Prieto, 2017),¹⁵ nos permite vislumbrar algo de la complejidad del mundo contemporáneo y, simultáneamente, nos invita a imaginar otra realidad, a pensar otro mundo. La tarea resulta urgente e ineludible.



Spam (Spregelburd, 2013). Foto: Hernán Corera

14. Cf. la entrevista que Javier Daulte realiza al dramaturgo, en ocasión de la publicación de *Bizarra*, incluida en Spregelburd (2008b). Posteriormente el dramaturgo vuelve sobre lo bizarro cuando comenta sobre el trabajo con los actores del laboratorio de la Ecole des Maîtres: “Y dado que el melodrama (individualista, emocional, tragicómico) ocupa el sitio de la Historia, propongo a los alumnos que hagamos un listado de sus habilidades personales, íntimas. De sus tesoros. En una sala de ensayo les pido que nos muestren algo individual y singular; esto es, algo que nadie más en esa sala sea capaz de hacer. [...] ¿Qué haremos con todo esto? ¿Cómo hablar del mito del fin de Europa con un capital tan bizarro? Esperen y verán. Porque los que tenían el otro capital –el de la razón, el del ideal de una Europa en paz y unificada– tampoco están haciendo demasiado” (Spregelburd, 2012: s/n).

15. El autor hace una distinción entre uso conservador y otro transformador del otro medio, que redefine el medio receptor y produce nuevas prácticas estéticas y políticas.

Bibliografía

- » Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history*. Chicago: The University of Chicago Press.
- » Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historia y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- » De Rosso, E. (2012). *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Buenos Aires: Liber Editores.
- » Dubatti, J. (2012). “Rafael Spregelburd: el grado cero de la utopía”, en *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE.
- » Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- » Giraldo, P. (2017). “Rafael Spregelburd ‘La idea del fin de Europa le viene bien al poder establecido’ [entrevista], en *El español*, 21 enero. Consultado el 14 de marzo de 2018 en https://www.elespanol.com/cultura/escena/20170120/187482176_o.html
- » Halfon, M. (2016). “La obra incompleta”, en *Radar-Página 12*, 19 de junio. Consultado el 2 de abril de 2018 en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11583-2016-06-23.html>
- » Pardo, J. L. (2006). “Nunca fue tan hermosa la basura”, en AA.VV., *Distorsiones Urbanas*. Madrid: Basurama.
- » Prieto, J. (2017). “El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica”, en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. V, Nº 1, invierno. Consultado el 6 de agosto de 2018 en http://www.pasavento.com/pdf/09_oPRESENTACION.pdf
- » Rajewsky, I. (2005). “Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality”, en *Intermedialités*, Nº 6, otoño. Consultado el 21 de marzo de 2018 en http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf
- » Rodríguez Carranza, L. (2016). “Resonancias y ocupación: la cuestión de ‘el arte fuera de sí’ en *Spam*, de Rafael Spregelburd y Federico Zypce”, en *Cuadernos de literatura*, Vol. XX, Nº 40, julio-diciembre. Consultado el 20 de diciembre de 2017 en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17254>
- » Sarrazac, J.-P. (2009) *El drama en devenir. Apostilla a L’avenir du drama. Cuadernos de Ensayo Teatral* Nº 12. México: Pasodegato.
- » Spregelburd, R. (2006). “Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes”, en *Revista (Pausa.) Quadern de teatre contemporani*, Nº 24. Consultado el 7 de junio de 2018 en <http://www.revistapausa.cat/guia-rapida-para-dramaturgos-cazadores-de-catastrofes/>
- » Spregelburd, R. (2008a). “Todo es relativo. Pero esto depende”, en *Otra Parte. Revista de Artes y Letras*, Nº 15, primavera.
- » Spregelburd, R. (2008b). *Bizarra. Una saga argentina*. Buenos Aires: Entropía
- » Spregelburd, R. (2012). “El fin de Europa”, en *Perfil*, 2 de noviembre. Consultado el 21 de febrero de 2018 en http://www.cssudine.it/media/progetti_annate/44_7159_rassegna_stamp.pdf
- » Spregelburd, R. (2013). *Spam*. [Texto inédito y registro audiovisual del espectáculo facilitados por el autor].