

Escenas desintegradas: Federico León y Rafael Spregelburd

Paola Hernández

(University of Wisconsin-Madison)

Desde los años 90, Rafael Spregelburd, Federico León, Javier Daulte y Daniel Veronese han regenerado el teatro de Buenos Aires. En esta década con la implementación del mercado neoliberal bajo el ex presidente Carlos Saúl Menem, donde se impuso una privatización de empresas y un fervor consumista, el teatro de estos dramaturgos reaccionó demostrando el sarcasmo y la vulnerabilidad de la sociedad frente a esta nueva regulación. Una gama de este nuevo movimiento de los años 90, denominado por Osvaldo Pellettieri como "el teatro de la desintegración", retoma los puntos más destacados de la neovanguardia y así "toma del absurdo lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico, pero no pretende demostrar nada; cree en el sentido del texto, absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador".¹ A su vez, existe una falta de ilusión y un fuerte pesimismo. Es decir, fomenta un tipo de representación donde la incomunicación es prevalente, la discontinuidad narrativa y cronológica son centrales y donde los personajes no tienen personalidad individual, sino que son tipos casi títeres que se mueven sin pensar por sí mismos. El uso casi constante de la intertextualidad se presenta como *textos parásitos* que en su mayoría llevan a variantes pesimistas.² Como parte de la función del teatro de la desintegración es distanciarse de la realidad y así mezclar diferentes intertextos, el rol del espectador es activo, llevando a una posible multiplicidad de interpretaciones.

¹ Osvaldo Pellettieri, "El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro." *Latin American Theatre Review*. 34:1 (Fall 2000); 5-23; p. 17.

² Martín Rodríguez, "El teatro de la desintegración (1983-1998)", en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires (1976-1998) Vol V*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires, Galerna, 2001; 463-476; p.465.

Obras como *Cachetazo de campo* (León), *Herida* de Bernardo Cappa, *Martha Stutz* (Daulte), todas de 1997, *Raspando la cruz* (Spregelburd), del 1999 o *Cámara Gesell* (Veronese) de 1994, entran dentro de este teatro donde una de sus técnicas es representar a la violencia como aterradora e invasiva y, muchas veces, como la herramienta teatral de mayor atención. Peter Bürger, definiendo a la vanguardia describe "el trabajo del vanguardista no niega la unidad como tal (aún si los Dadaístas tenían esa intención), sino un tipo específico de unidad, la relación entre la parte y el todo que caracteriza el trabajo orgánico del arte.³ La falta de relación entre "la parte y el todo" se percibe en estas obras desde diversas formas: en parte existe una desconexión lingüística entre los personajes; algunos construyen casi monólogos desentendidos de lo que sucede en escena; otros construyen oraciones extremadamente cortas y sin sentido. A la vez, no existe un *todo* referencial, sino que *partes* que demuestran la multiplicidad del sin-sentido, pero que en sí "no niega la unidad como tal".

Me gustaría abrir un campo crítico para establecer algunos parámetros tanto teóricos como prácticos en cuanto a la relación y el reciclaje del teatro de los años 60 de la gama neovanguardista y el de los 90 de la desintegración que desemboca en un teatro del nuevo milenio de similar estilo absurdista. Mi intención es analizar dos obras: *Cachetazo de campo* (1997) de Federico León y *Acassuso* (2007) de Rafael Spregelburd para enfatizar tanto el apogeo del teatro de la desintegración de los noventa como también para explorar las tendencias que persisten en el nuevo milenio. Como lo establece Pellettieri, en los años 60, la rama neovanguardista del teatro argentino consistía en una continuidad estético-ideológica del absurdo. En sí, el teatro del absurdo, visto desde Europa con dramaturgos como Samuel Beckett, Arthur Adamov y Eugene Ionesco, entre otros buscaba, según Martin Esslin, "mostrar el mundo como un lugar incomprensible donde los espectadores veían las situaciones en el escenario desde afuera"⁴, algo que Brecht buscó arduamente con su efecto de

³ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. (Trad. Michael Shaw), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984; p.56.

⁴ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*. New York, Anchor Books edition, 1969; p. 5.

enajenación, pero que nunca pudo llegar a lograr tanto como el mismo teatro del absurdo.

Algunas características básicas del teatro del absurdo pueden verse como el rechazo a la identificación de la audiencia con los personajes, la experimentación con lo irracional de la condición humana, la falta de secuencia dramática, diálogos repetitivos, la incomunicación, la desintegración del lenguaje, no da soluciones o planteamientos de cuestiones intelectuales. Dentro de esta línea, el teatro de Eduardo Pavlovsky con *La espera trágica* (1962) y de Griselda Gambaro con *Las paredes* (1965) o *Los siameses* (1966) toma esta tendencia y construyen en estas obras una proclamación absurda de la existencia humana en la sociedad. Generalmente, con humor y otras veces con violencia, el teatro absurdistas de estos dramaturgos valoraba el rol de la interpretación que le pudiera dar la audiencia.

Desde los años 90, esta nueva generación de dramaturgos volvió a renacer la línea absurdistas, artísticamente hablando, tomando como base las técnicas nacidas de la neovanguardia, convirtiéndolo en palabras de Pellettieri en un "emergente de nuestra posmodernidad"⁵. El teatro de la desintegración cabe dentro de esta posmodernidad teatral. Sin embargo, más allá de la clasificación de posmodernista, es notable disuadir la existencia de un puente entre la creación artística de los años 60 y 90 que ha llevado a una reformulación del teatro argentino y que ha dado cabida a un teatro de desintegración postulando una producción posmoderna diferente a la vista durante las décadas del 70 y 80 bajo la dictadura militar. Mi interés en el teatro de los 90 y comienzos del siglo XXI se debe a que, al tener una continuidad estético-ideológica con el absurdo, demuestra poseer una fuerza dramática para la situación posdictatorial en Argentina (un sentido negativo de los años perdidos por las generaciones jóvenes, una desilusión con el realismo, una búsqueda de vocabulario para expresarse). Es decir, la técnica del absurdo: de la incomunicación, de la futilidad

⁵ Osvaldo Pellettieri, ob. cit. p. 17. El teatro de índole posmoderna (obras sin una línea cronológica, con intertextos literarios, con fragmentación metateatral) se llega a manifestar, según Pellettieri, recién a fines de los años 80, en especial con el trabajo de Ricardo Bartís y *Postales argentinas*.

de la existencia humana, de la violencia gratuita logran ser parte de una nueva generación de dramaturgos jóvenes quienes dudan del canon, de las autoridades y de un tipo de *obra bien hecha*.

El valor de estas obras es exactamente no tener ningún tipo de significado específico, sino varias posibles interpretaciones. Por otro lado, prefieren trabajar con espacios casi vacíos, cuerpos desnudos, lenguaje sin sentido y fragmentado, forzando a que la audiencia entre en este mundo diferente al que posiblemente estuvieran acostumbrados. Para esto, es común ver en este tipo de obras, un juego con la intertextualidad literaria e histórica pero desprendida de una base realista o común donde se pueda fácilmente interpretar sus conexiones. Asimismo, las obras muestran fragmentos, pedazos, si se quiere, de imágenes, nombres o situaciones que pueden o no llegar a estimular algún conocimiento. Así, estas obras se libran de un peso ancestral, marcado por el teatro realista que sí buscaba alguna conexión con la audiencia o algún tipo de vínculo social. Las obras de la desintegración manipulan el lenguaje de tal forma que los intertextos quedan en sí aislados de significado, enfatizando su presencia en el teatro pero a la vez comentando su futilidad.

Cachetazo de campo (1997) es un ejemplo específico de esta técnica, ya que Federico León utiliza diferentes herramientas que se pueden trazar al absurdo donde crea un mundo de personajes vacíos, desnudos, incomunicados dentro de un espacio llamado *campo* para inducir posibles conexiones al tema del Estado como educador y el rol del campo en el intertexto literario y cultural argentino. Por otra parte, Rafael Spregelburd, con su obra, *Acassuso* (2007), es un ejemplo diferente y distante de este tipo de tendencia en el teatro argentino. Mientras que se notan usos del humor sarcástico, de la incomunicación, y de la fragmentación propias del teatro de la desintegración, esta obra conlleva un tono social sobre el estado de la educación en la Argentina del nuevo siglo y, por ende, se percibe una teatralidad no tan desintegrada ni en su forma, ni en su temática ni en el mensaje que quiere aportar. A diferencia de las obras de la desintegración que no buscaban un mensaje, sino una multiplicación de posibilidades, la obra *Acassuso* confronta a la audiencia con la severidad de la violencia

establecida en el centro máspreciado de la sociedad: la escuela. Sin embargo, y a pesar de la diferencia de técnicas teatrales que se perciben en estas dos obras como también la distancia temporal de una década que existe entre los dos estrenos, ambas obras tienen como base la misma premisa de cuestionar el rol de la educación en una nación en crisis social y económica. Tanto León como Spregelburd se acercan a la educación con sarcasmo, ironía y un arduo cuestionamiento del rol del Estado y su efecto dentro de esta fórmula.

A mi ver, tanto *Cachetazo de campo* como *Acassuso* son dos ejemplos extraordinarios de cómo la neovanguardia y sus influencias han llegado a producir obras disímiles en técnica y contenido, pero que a la vez demuestran dos líneas interesantes de dos décadas que han fortalecido al teatro argentino. Por un lado, Federico León renueva la escena teatral con una obra que sigue las líneas de la desintegración ya establecidas. A su vez, una década más tarde, Spregelburd lleva la desintegración hacia otras esferas, utilizando como base una historia verídica, enfatizando el rol de los medios de comunicación en el siglo XXI y su lugar dentro de la sociedad.

***Cachetazo de campo* (1997)**

Esta obra cambia la escena teatral porteña de manera tajante y casi descontrolada. Con un éxito rotundo y más de dos años en cartelera, la obra indaga en las acciones humanas más perversas: la violación y el incesto.⁶ Sin embargo, lo hace sin un texto previo, apoyado totalmente desde la actuación. Según León, “la obra parece avanzar más de acuerdo con los sentimientos de los personajes que con la acción y de ahí que el tema central sea el estado emotivo, el llanto”.⁷ El llanto constante le da un sentido hiperrealista *mocoso* a la escena, llevando a León a jugar

⁶ Estrenada el 23 de agosto, 1997 en el Centro Cultural Recoleta. Fue repuesta en el teatro La Almohada (2000) y en el Sarmiento (2001). Esta obra fue representada en una variedad de festivales teatrales como el Festival Iberoamericano de Cádiz

⁷ Federico León, *Cachetazo de campo*. Véase *Alternativa teatral*, <http://www.alternivateatral.com/obra183-cachetazo-de-campo>

“con el absurdo riéndose, él mismo, de la historia central y de los límites entre el naturalismo y el absurdo”.⁸ Asimismo, el espacio escénico refuerza el sentido de intimidad, ya que la sala es para unos 120 espectadores y en el escenario sólo “hay dos sillas, un sillón hamaca destartalado y una mesa que se parte en dos. Nada más.”.⁹ El espacio pequeño representa sarcásticamente la amplia pampa argentina, demostrando, en realidad, un espacio hermético, peligroso y sumamente pequeño.

La base temática es simple y difícil de explicar, ya que típico de este teatro, no existe una línea narrativa o un interés por formular un hilo coherente. Con sólo tres personajes (HIJA, MADRE y EL CAMPO), se entra en una cierta metateatralidad para demostrar los *roles* impuestos por la sociedad y cómo comportarse como tales: el campo toma el rol de padre omnipresente que se allega a la imagen del Estado controlador de sus ciudadanos; la madre parece impulsada por fuerzas ajenas a querer desestabilizar la lógica del lenguaje; y la hija, quien se muestra cegada por el consumo de mercancías para poder vivir, es constantemente maltratada. A la vez, existe una posible interrelación entre la imagen fundacional del campo en Argentina, resaltando su personificación y su posible barbaridad dentro de las vidas de estas mujeres. La imagen del campo y la barbaridad que su personaje impone lleva a una inmediata intertextualidad con el libro de Domingo F. Sarmiento, *Facundo o Civilización y barbarie*. Tanto por el espacio escénico que reconstruye la *idea* del campo o del desierto, como la imposición del CAMPO como padre-educador conllevan un peso simbólico, el cual, según Patrice Pavis, crea en el público un “compromiso hermenéutico en la elaboración de sentido”¹⁰ El sentido que busca la audiencia es, quizás, imposible de facilitar, ya que León no busca dar sentido, sino que “busca

⁸ Alejandro Cruz, “Cachetada innovadora”. *La Nación digital*. Espectáculos. 3 julio 1998. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=102168

⁹ Idem

¹⁰ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Trad. Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós, 2000; p. 41.

construir nuevos espacios de escritura que coloquen el lenguaje y la reflexión sobre el lenguaje en primer plano".¹¹ Un ejemplo de esto se ve en el siguiente diálogo:

MADRE: (A el campo). Yo pensé que el perro iba a mediar entre las dos
EL CAMPO: Eh?
MADRE: El perro
EL CAMPO: Yo la quiero arreglar. Esta guitarra me trajo muchas satisfacciones. Sin embargo prometí no volver a tocarla. Yo en general me cuido. ¿Qué perro?¹²

La desnudez escénica va ligada a la desconexión lingüística que se percibe en los personajes. La relación entre el lenguaje y su significado se intensifica cuando la madre confiesa haberle enseñado a su hija los significados incorrectos: al puré, óxido, a los almohadones, alcancía, piso a la televisión.¹³

Esta obra desintegra todo significado llevando a los personajes y al escenario a un vaciamiento de significado. Según Lola Proaño,

el presente en el que transcurre *Cachetazo de campo* es un tiempo en el que se ha perdido "todo" y la solución sugerida es la estandarización forzada de las identidades y los comportamientos que incluyen la aceptación del consumismo como un proceso de adaptación y de satisfacción¹⁴.

En su lectura, Proaño concibe el teatro de León como hiperrealista de la situación como una forma "despojamiento de la clase media argentina en un momento en que reina la ideología del consumo con la libidinización del mercado."¹⁵ De esta manera, León representa "lo que los discursos políticos y económicos de la

¹¹ "Una estética de la desintegración: aproximación a la producción dramática de Cappa, León y Bertuccio". *Teatro de la desintegración*. Buenos Aires: Eudeba, 1999; 7-21; p.10.

¹² Federico León, *Cachetazo de campo*. *Teatro de la desintegración*. Prólogo de Martín Rodríguez, Buenos Aires, Eudeba, 1999; 23-58; p. 36.

¹³ Idem, p.39.

¹⁴ Lola Proaño-Gómez, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Colección Historia del teatro 11. Irvine, California, Ediciones de Gestos, 2007; p. 144.

¹⁵ Idem, p. 139.

globalización ocultan, lo que desde su perspectiva es irrepresentable”.¹⁶ En cierta manera, la técnica de utilizar escenarios semi-vacíos enfatizan “la carencia o la escasez” para demostrar “las posibles connotaciones de los efectos negativos de la globalización”.¹⁷ Por su parte, la civilización aparece ligada al confort, a la propiedad privada, a lo burgués, y es mostrada en su superficialidad y pequeñez, en tanto que el campo aparece como el fin de la escritura, la doma educativa, la violación impuesta. Sin embargo, a pesar de tratar un tema tan convencional como es el del campo en la Argentina, León separa la función referencial y aleja a esta obra de cualquier tipo de obra gauchesca o realista costumbrista. El campo es lo siniestro que se ve a través de la personificación del mismo donde se explora la desnudez corporal y lingüística en un mundo globalizado. Por ejemplo, existe una constante necesidad de enfatizar la idea del confort del consumo y su rol en la sociedad. La HIJA se queja de no poder vivir su nueva vida en el campo sin sus trivialidades mientras el campo responde “no puede querer el confort, en el campo está... hay que entender eso”.¹⁸ Aunque su voz paternal parece tener una buena conciencia, la obra gira al final y el campo viola a la HIJA bajo el consenso de domar o educarla a vivir con menos:

EL CAMPO: Me llevo a tu hija. Sos una mujer cobarde, no le sabés poner los límites. Así, ella te ataca, te tira a morder. La has educado mal. Una seda, te la voy a traer hecha una seda”.¹⁹

La imagen del campo, de violador, pero educador se presenta en esta obra como centro destructor que a la vez, y a pesar de su inexplicable personificación, sigue teniendo una presencia ubicua en el consciente social argentino.

¹⁶ Idem, p. 140.

¹⁷ Paola Hernández, *El teatro de Argentina y Chile: Globalización, resistencia y desencanto*. Buenos Aires: Corregidor, 2009; p. 28.

¹⁸ Federico León, *Cachetzo de campo*, ob. cit; p. 26.

¹⁹ Idem, p. 56.

Acassuso (2007)

La obra de León es un ejemplo entre muchas obras de la estética que se ejerce en el teatro de los 90 y que ha llevado a una renovación generacional del teatro en el siglo XXI. Un ejemplo a seguir se percibe con diferentes obras de Rafael Spregelburd como *Remanente de invierno* (1995) *Raspando la cruz* (1999). Sin embargo, en una de sus obras más recientes *Acassuso*, estrenada en el 2007, tiene, además de obvias referencias al teatro de la desintegración, una conexión más aguda con la realidad y con el contexto social contemporáneo de la Argentina. Así se mezclan técnicas como la fragmentación del lenguaje, lo absurdo de las situaciones de los personajes, la falta de comunicación con un ojo especulativo entre los medios de comunicación, lo que se considera *reality* y cómo se explora la dinámica imagen-ídolo, no importa cuán falsa pueda ser esta imagen. De esta manera, la obra manifiesta otro tipo de desintegración social y nos hace cuestionar el rol de lo mediático en nuestras vidas y concepciones de la realidad.

El teatro del nuevo milenio conlleva a la violencia a representar una insensibilización, fomentando su presencia ubicua en todo sentido de la palabra, ya que para muchos de estos dramaturgos, la violencia es algo recurrente que ha perdido su status de inmediatez. Sin ir más lejos, la crisis económica del 2001 trajo consigo un nuevo significado a la palabra violencia: una ruptura casi total del equilibrio socioeconómico del país fomentando niveles de indigencia, hambre, niños abandonados, hospitales y escuelas roídas por la inestabilidad. Violencia comenzó a equivaler a *inseguridad* y a una necesidad por defender las cajas de ahorro puesta en *corralito* por el Banco Nación de la Argentina. Mientras que la globalización nos remite a pensar en un mundo de igual acceso al consumo y al mercado, la realidad de las crisis tanto económica como política en Argentina ha ayudado a desestabilizar esta supuesta posibilidad. Asimismo, el teatro ha sido un portavoz de la condición social y política, demostrando la fragilidad humana dentro de este mundo, cuestionando si globalización económica es una fórmula exitosa en cuanto a países periféricos a este

movimiento.²⁰ En este sentido, mucho del teatro reciente toma como base una situación histórica climática para llamar la atención a cómo la *violencia* es, a comienzos del siglo XXI, parte de la vida cotidiana. La misma es utilizada en el nuevo teatro, y en especial en el trabajo de Spregelburd, volviéndose gratuita y llevándola a una manifestación del pesimismo, a la incomunicación familiar, y a la desintegración de la psicología de los personajes. A diferencia del teatro del absurdo, donde a menudo la violencia era parte de un juego o una ilusión, *Acassuso* rompe con ese espejismo, desmantelando el juego y mostrando la cruda realidad de la misma. Las obras más recientes de Rafael Spregelburd entran dentro de este nuevo uso de la violencia donde los personajes parecen ser víctimas y victimarios inertes y complacientes, remarcando su ceguera y sentido de comodificación económica.²¹ Las obras de Spregelburd por lo general enfatizan la arbitrariedad de la vida, la precariedad del lenguaje y la ambigüedad de los relatos o la historia, y la alta intertextualidad de los medios de comunicación en nuestras vidas.

Acassuso es un excelente ejemplo de cómo la violencia ha sido revestida, repensada y aceptada en la sociedad, especialmente después de la crisis económica del 2001. A través de hechos verídicos de un robo, altamente mediatizado, la violencia toma un nuevo rol, poniendo en evidencia que los personajes viven dentro de un círculo destructivo donde se resalta el heroísmo de los delincuentes. Esto se nota fácilmente en artículos periodísticos donde se fomenta lo fantástico de los robos a los bancos, sin pensar en su acción violenta. Pensemos en el siguiente fragmento del 12 de junio de este año del diario *Clarín*:

Este domingo, a las 20, Discovery Channel estrena **Grandes robos**, un documental que analiza cuatro de los más grandes atracos de bancos...
Recreaciones, explosiones computarizadas, animaciones y entrevistas con

²⁰ Paola Hernández, ob. cit; p. 14.

²¹ Esto es evidente en sus obras pertenecientes a la Heptalogía de Hieronymus Bosch, como por ejemplo *La inapetencia* (1996), *La extravagancia* (1997), *La modestia* (1999), *La estupidez* (2001), y *El pánico* (2002). Para un estudio específico sobre las tres primeras obras de la Heptalogía, ver capítulo 3 de Gail Bulman, *Staging Words, Performing Worlds: Intertextuality and Nation in Contemporary Latin American Theater*. Lewisburg: Bucknell U.P., 2007.



algunos de los ladrones de bancos, ofrecen al espectador la sensación de que el robo está ocurriendo en tiempo real.²²

Uno de estos grandes robos internacionales es, precisamente, el del Banco Río, en la localidad de Acassuso, donde en enero del 2006, cuatro asaltantes cometieron uno de los robos más exitosos, sin llegar a la violencia y escapando casi de forma mítica por los túneles de alcantarillas de Buenos Aires. Su fugaz acción se ha llegado a titular *el gran robo del siglo*. La fascinación con los planes, con la organización y con la huida campal ha llevado a la sociedad a leer con fervor este éxito, cuestionando el sistema autoritario y enfatizando la valentía y la imaginación posibles de los asaltantes. La romantización de un robo *bien hecho*, donde el público parecía estar pendiente de saber la organización detrás del telón, ha tenido una repercusión en *Acassuso* que, debido a su éxito, ha sido nominada y recibido una variedad de premios como Clarín, Teatro del Mundo, María Guerrero y Florencio Sánchez. Para Spregelburd

Este robo pegó muy fuerte en el imaginario popular; era una historia como la de Robin Hood. Porque después de 2001, unos ladrones que roban un banco sin disparar un solo tiro se convierten en héroes y pasan a representar un mundo utópico²³

A pesar de que Spregelburd se base en una historia real, en especial tomada desde el periodismo, existe en esta obra, como en la mayor parte de su trabajo, una necesidad de disolver la realidad, de encontrar los rincones obsoletos o indefinibles hasta liminales para describir un robo como *acción valiente*. Aunque la obra, en sí, se fomentó desde un *patrón de improvisaciones* con el mismo grupo de actores de su obra anterior, *Bizarra* (2003)²⁴, la base temática se cruza con esta historia real del robo de Acassuso para llegar rápidamente a la ficción, al idealismo y a los sueños

²²“Existe el atraco perfecto?”. *Diario Clarín Digital*. Espectáculos. 10 julio 2008.

<http://www.clarin.com/diario/2009/06/12/espectaculos/c-00601.htm>

²³ Rafael Spregelburd, “La importancia de llamarse teatro”. *Diario Clarín digital*. Revista N. 10 julio 2009.

<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2007/05/12/u-03411.htm>

²⁴ Jorge Dubatti, “Estudio crítico”. *Los verbos irregulares*. Buenos Aires, Colihue teatros, 2008; 281-316; p. 285. La obra fue reestrenada el 18 de agosto de 2007 en el teatro Andamio 90 de Buenos Aires. Nueva temporada a partir del 1 de marzo de 2008 en el Andamio 90.

imposibles de unas maestras del conurbano porteño, Merlo, que poco o nada tienen en relación a Acassuso en el sentido social, económico y, en especial, al robo exitoso.²⁵ A diferencia de gran parte del teatro en Buenos Aires tanto de los 90 como el del siglo XXI, las obras de Spregelburd demuestran una violencia entre real, ficticia, artificial y hasta cómica, pero que hay en ella un nivel trágico que desarma rápidamente el humor. A pesar de que *Acassuso* haya sido denominada tanto como una obra "social" como así también "una alerta de incendio"²⁶ que ha producido una reflexión del público sobre la educación, el Estado y el rol de la *inversión* en la vida contemporánea, parte del compendio del teatro de la desintegración es técnicamente "mostrar la desintegración textual y social, la incomunicación familiar, la violencia gratuita, la ausencia de amor en la convivencia posmoderna".²⁷ En este sentido, *Acassuso* no es ninguna excepción, ya que, a través de ella, el autor revela la indigencia, la despreocupación y la violencia oculta existente con la falta de inversión educacional en la Argentina, desde una escuela carcomida por años de negligencia.

A grandes rasgos, la obra tiene lugar en un colegio en Merlo donde varias maestras, en su mayoría con nombres de Susanas y Martas, viven atrapadas en un mundo educativo obsoleto, pobre y mendigo, donde sólo a través de la imaginación (tanto para sobrevivir económicamente como también en cómo educar a estudiantes sin tener recursos) las lleva a especular, apostar literalmente con la compra de un jugador de fútbol ya pasado en años y en kilos para la posible re-venta y ganancia con Boca Juniors. En una sala de profesores, que en sí es un viejo baño donde los mingitorios todavía siguen en pie, y los inodoros sirven de sillas, Spregelburd recrea el espacio desorbitado de una escuela con sus maestras, al intercalar baños, salas y hasta cancha de fútbol. Más que una técnica posmodernista de incongruencias escénicas, la obra explora el tema de la desintegración, utilizando no sólo un lenguaje

²⁵ Jorge Dubatti, ob. cit.; p. 285. Spregelburd comenta que "el cruce con la noticia real, de carne y hueso, sobre el robo del Banco Río en la localidad de Acassuso, llegó poco después de empezar las improvisaciones sobre maestras en un colegio.

²⁶ Jorge Dubatti, ob. cit.; p. 289-290.

²⁷ Martín Rodríguez, "El teatro de la desintegración (1983-1998)" ob. cit.; p. 464.

fragmentado y diálogos muchas veces incoherentes, sino que también busca romper con cualquier línea de representación realista.

Sin embargo, es a través de una historia real y mediatizada que se contextualiza esta obra. La ficción romántica del robo Acassuso creada por los medios de comunicación llega a las maestras como su forma de escape, reflejando en el camino las carencias, las imposibilidades y las maniobras que deben hacer ellas para llevar un colegio adelante. En su libro homólogo, *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson sugiere que los miembros de una nación, al no poder llegar nunca a conocer a todos sus otros miembros, se imaginan los unos a los otros, otorgando un sentido de comunión.²⁸ Desde una aplicación sarcástica sobre el estado de la nación y, en especial, su educación, Spregelburd representa un mundo de espacios imaginados que son en sí una mezcla de heroísmo, erotismo y corrupción. La comunión de las maestras está en compartir una imagen fuera del espacio escolar, lleno de intrigas y masculinidad, postulando humorísticamente "Te imaginás ¿Haber estado ahí de rehén?"²⁹, mientras todas ellas se encuentran excitadas y ninguna pretende pensar en la ilegalidad del evento.

La violencia asidua no se percibe sólo a través de actos violentos, sino a través de la carencia que persiste al nivel educativo, cuando por no tener acceso a dinero del estado, o por no poder jubilarse, las maestras deben enseñar cursos, como segundo y octavo juntos, con computadoras simuladas en cartón o con planetas abstraídos de las tapitas de Coca Cola. La falta de atención a la educación y a las peripecias de las docentes por llevar la escuela adelante es la violencia fundacional con la que se ha llegado a aceptar lo cotidiano. El éxito de los delincuentes del Banco en Acassuso, entonces, se opone al fracaso de la institución educativa del conurbano bonaerense en la que conviven: alumnos de riesgo, una secretaria en tarea pasiva que defiende la plata de la Cooperadora con su vida; la suplente que no figura en planilla; la psicopedagoga del gabinete siempre a punto de ser eliminado. El golpe final lo da el

²⁸ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso Editions, 1983; p. 6.

²⁹ Rafael Spregelburd, *Acassuso. Los verbos irregulares*. Buenos Aires, Colihue Teatro, 2008; 9-101; p. 53.

futbolista comprado con la inversión de las maestras de su caja de la cooperativa, ya que él decide robar y matar a una de ellas, llevándolas a perder sus ahorros, rápidamente y cuestiona así el rol del Estado, escuela, maestras, comedia, tragedia y por supuesto, violencia.

Con humor ácido, allegado a una farsa, esta obra lidia entre la comedia y la tragedia, algo común en las obras de Spregelburd. La imagen realista de un colegio se disuelve en lo absurdo, dando a esta obra una *complejidad*, una *fusión de dos estilos* donde para Spregelburd se establece "un vacío imantado, espeso y desconocido, hacia donde caen nuestra mente y nuestra razón, atraídas por la propia naturaleza salvaje de nuestras contradicciones intelectuales"³⁰. Néstor García Canclini, en su libro *Culturas híbridas*, ha definido a la escuela como "un escenario clave para la teatralización del patrimonio" que a su vez lo que se "define como patrimonio e identidad pretende ser el reflejo fiel de la esencia nacional".³¹ Spregelburd monta esta *esencia nacional* a través de la configuración de una escuela que se debe imaginar a sí misma ya que en la realidad la *teatralización del patrimonio* socava cualquier posibilidad positiva. Existe, en vez, una violencia frecuente al representar a una madre de bajos recursos que, al ser llamada a la escuela porque su hija no pasa de grado, no reconoce ni a su hija, ni su nombre, ni entiende la situación con la que es presentada. Tanto los espacios (escuela y hogar) como los nombres y los parentescos de la familia se confunden con sarcasmo, mientras que sigilosamente se revela una violencia social y una indigencia que carcome la sociedad argentina. Diversos diálogos presentan este tema como por ejemplo cuando Gladys, la profesora de gimnasia, al imaginar posibles robos para subsistir comenta libremente: "¿Quién va a sospechar de tres docentes de guardapolvos, tres dignas *muertasdehambre*".³² O cuando una de las maestras le pide a un estudiante intercambiar un arma por un juguete y el estudiante supuestamente contesta "una pelota de basket".³³

³⁰ Jorge Dubatti, ob. cit; p. 287.

³¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 9na ed. Buenos Aires, Paidós, 2001; p. 160-161.

³² Rafael Spregelburd, *Acassuso*, ob. cit; p. 37.

³³ Idem, p. 39.

Beatriz Sarlo, reflexionando también sobre la situación de la escuela, comenta que “vivimos la crisis de una educación a la que han contribuido, con responsabilidades muy distintas, el achicamiento del Estado y las condiciones mercantiles de la cultura juvenil. Frente a esta crisis no hay soluciones pedagógicas independientes de las sociales y políticas”.³⁴ Lo social de esta obra se alinea, literalmente, con el tema de la crisis económica de la escuela que lleva en sí a una comunidad desestabilizada, corrupta, pero que también demuestra la fuerza con que se persiste para poder educar. En palabras de una de las Martas:

La docencia es algo que nos elige, y si bien nos resistimos como bueyes a este trabajo que tiene más zonas negras que gratificaciones, muchas de nosotras hacemos de esa resistencia una vocación.³⁵

Al resaltar palabras como “resistencia” “bueyes de trabajos” o “zonas negras”, la obra parece reflejar sarcásticamente las frases conocidas de Sarmiento cuando formuló que “la educación que ha de darse a un pueblo ha de ser relativa a las necesidades de su posición”.³⁶ Esta confrontación, tanto por desintegrar la realidad de una escuela, los diálogos, los personajes, y los escenarios busca también una conexión social y comunitaria con una de las bases fundacionales de la Argentina: la educación. Sin embargo, el espacio imaginado escolar que llevó a Sarmiento a estipular que “el maestro no ha de ser el miserable pedagogo condenado por su nulidad a residir en un rincón despoblado para enseñar a deletrear a unos cuantos niños desaseados i estóridos”³⁷ se implora como una posibilidad. El “miserable pedagogo” es análogo al espacio escolar también miserable, donde sólo a través de imaginarse en otros espacios, en otras historias, pueda llegar a sobrevivir el estado nacional de la educación violenta. Aunque Spregelburd sugiera que “educar nunca fue nuestro objetivo: el teatro es poca cosa, y difícilmente pueda hacer nada eficaz para cambiar el

³⁴ Beatriz Sarlo, *Tiempo presente: Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2001; p. 101.

³⁵ Rafael Spregelburd, *Acassuso*, ob. cit; p. 13.

³⁶ Idem, p. 23.

³⁷ Domingo Faustino Sarmiento, *Educación común: Silvicultura e industria pastoril: Estado de Buenos Aires*. Santiago de Chile: Imprenta de Julio Belin, 1855; p. 28.



deteriorado sistema educativo argentino,³⁸ esta obra tuvo una recepción introspectiva sobre la situación precaria de la educación, dándole un tono más social que lo que es generalmente pensado con las obras de Spregelburd y otorgándole así un éxito inesperado.

Si la década del 90 fue, en palabras de Osvaldo Pellettieri “una nueva entrada al mundo del teatro argentino”³⁹, sus creadores renuevan la escena a través del reciclaje de algunas técnicas de la neovanguardia para, a su vez, explorar cuestiones del presente social y económico de esa década. Notable es el pesimismo hacia el neoliberalismo, la desilusión hacia el consumo obsesivo de la sociedad, y la fragilidad de los personajes en un mundo globalizado. El teatro del nuevo milenio que se ve a través de Spregelburd sigue esta línea de innovación mediante el uso de técnicas que continúan un tipo de desconexión y desintegración de la escena, pero con un tema más directamente relacionado a la situación específica de la educación donde el Estado, se pone al descubierto como uno de los eslabones primordiales de la carencia, la inseguridad social y la falta de responsabilidad hacia sus ciudadanos. Las escenas de tendencias absurdistas de ambos dramaturgos llegan al público de las últimas dos décadas con incomunicación familiar e incoherencias lingüísticas, exhibiendo la polifonía artística que sigue conmoviendo a las diversas audiencias del teatro argentino.

³⁸ Jorge Dubatti, ob.cit; p. 289.

³⁹ Osvaldo Pellettieri, ob. cit; p. 16.



pshernandez@wisc.edu

Abstract:

This article considers some theoretical and practical parameters with regard to the relationship and recycling of the Neo-Avant-Garde theatre of the 1960s, and that of the 1990s coined as "theatre of desintegration"—with both tendencies producing similar absurdist techniques in the theatre of the new millennium. Two plays are analyzed: *Cachetazo de campo* (1997) by Federico León and *Acassuso* (2007) by Rafael Spregelburd in order to emphasize both the culmination of the theatre of desintegration of the 90s, as well as to explore how these same trends have persisted into the theatre of the twentieth-first century.

Palabras clave: neovanguardia – teatro de la desintegración- *Cachetazo de campo* - León - *Acassuso*- Spregelburd

Keywords: Neo-Avant-Garde -*theatre of desintegration*- *Cachetazo de campo* – León - *Acassuso* - Spregelburd