

El teatro argentino en los '90: sobre "La extravagancia", de Rafael Spregelburd

Milena Bracciale Escalada

Facultad de Humanidades, UNMdP

Resumen

El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación mayor, a través del cual se intentan observar las distintas modulaciones del teatro en Buenos Aires, en los años noventa. Dentro del corpus seleccionado para esa investigación, se encuentra la obra "La extravagancia", de 1996, de Rafael Spregelburd, la cual, a su vez, forma parte de un proyecto mayor: la Heptalogía de Hieronymus Bosch.

La intención puntual de este trabajo es analizar la pieza de Spregelburd a la luz del contexto del que emerge, y en relación con algunos paratextos del autor que resultan ilustrativos para ello: el prólogo, una entrevista realizada por Jorge Dubatti para la publicación de la obra y algunas de sus columnas del suplemento cultural del diario Perfil de los años 2007 y 2008. Nos interesa observar, por un lado, qué concepciones del teatro, del arte y de la sociedad subyacen en esta obra en particular; y, por otro, a través de qué procedimientos teatrales dichas concepciones son puestas en escena. Así, resulta útil analizar el procedimiento de la multiplicación de la identidad en una trama cuyo eje central es, paradójicamente, la problemática identitaria; el uso del género melodrama; y la temática de la violencia entrecruzada con el humor y el absurdo.

...Ese teatro que nació en los 90 (ni siquiera hablaría yo de vanguardia pero sí de un teatro preocupado por el orden imperante y las grietas por donde mostrar su tramposo estatuto)... ese teatro de Veronese, León, Bartís, Tantanian, Audivert, García Whebi, Pensotti, Daulte, Krapp, Lola Arias... que aspira... a una idea última de justicia
Rafael Spregelburd

La década del noventa inaugura en Argentina un período histórico, económico y cultural de trascendencia. A través del gobierno de Carlos Menem, los años noventa estimularon la flamante utopía de la Argentina como parte del primer mundo. El neoliberalismo imperante y la globalización, fortalecieron la presencia del mercado como única opción posible, en detrimento de la idea de patria, que comenzó a debilitarse paulatinamente hasta casi desaparecer. Las privatizaciones del patrimonio estatal, la mediatización de la política, la ley de convertibilidad y la corrupción fueron moneda corriente. Sin embargo, hacia mediados de la década, cuando el desempleo alcanzó niveles impensados y la brecha entre ricos y pobres se hizo insondable, los problemas comenzaron a hacerse más visibles, y la desigualdad social forjó un camino de violencia sin retorno, cuyas consecuencias fueron devastadoras.

En este contexto, el teatro independiente, a pesar de sufrir una gran devaluación en la cantidad de público asistente, especialmente por los problemas económicos, pero también por la hegemonía de lo mediático y por la falta de apoyo estatal, ejerció un trabajo constante e incisivo que hoy, una década después, es viable de ser analizado y revalorizado. Desde el punto de vista teatral, la década del '90 fue altamente productiva, en tanto y en cuanto confluyeron allí distintas generaciones de dramaturgos/directores. Por un lado, continuaron trabajando autores que comenzaron su labor en los años sesenta, tales como Gambaro, Cossa o Pavlovsky, o los del setenta y

ochenta, como Kartún, Monti, Veronesse o Bartís. Pero además, se produjo la aparición de unos cuantos dramaturgos nóveles, renovadores de la escena local, deconstructores absolutos de los modelos vigentes hasta ese entonces. Dentro de este grupo se incluye Rafael Spregelburd, autor, actor y director nacido en 1970.

A lo largo de las siguientes páginas, abordaremos una obra de Spregelburd situada en plena década menemista, puntualmente en 1997, que formó parte de una propuesta absolutamente desmesurada para ese contexto y, por ello, inconclusa. Nos referimos a “La extravagancia” (2009: 55-78), la segunda de las siete obras que Spregelburd agrupó en su “Heptalogía de Hieronymus Bosch”. Tomando como modelo un hecho artístico ajeno al teatro, puntualmente el cuadro la Rueda de los Pecados Capiales de El Bosco, Spregelburd se propuso escribir siete piezas teatrales y representarlas cada una de ellas simultáneamente en una misma ciudad, Buenos Aires, en siete salas distintas, o montar una obra por cada día de la semana. Esta promesa no pudo ser cumplida, pero las obras están, y representan el caos imperante en la sociedad de la cual emergen o, en palabras del propio autor: “Mi Heptalogía personal, lejos de reflejar la angustia del hombre de la Edad Media, intenta dar testimonio de la caída de otro orden –el Moderno, un orden que creíamos el nuestro– formulando las preguntas que acompañan a nuestra propia turbulencia. ¿Dónde está la desviación cuando ya no hay centro? ¿Es posible la transgresión cuando no hay ley fundante?” (2009: 7).

A partir de la cita precedente, proponemos pensar la obra de Spregelburd no como una “banal”¹ evasión del contexto, razón, infundada desde nuestro punto de vista, por la cual se ha mirado con recelo a muchos de sus trabajos, sino, todo lo contrario. Como un resultado, una eclosión, del caos imperante, escenificado desde una perspectiva humorística, que satiriza los discursos sociales privilegiados en la época, y que se sirve de la deconstrucción de los procedimientos tradicionales de representación teatral, para dar cuenta de un problema clave para nuestra historia: la identidad.

La obra se construye desde la paradoja, pues escenifica el conflicto identitario de tres hermanas trillizas, que desconocen cuál de las tres es la adoptada. La situación es por demás ridícula, pues la madre al perder a una de sus hijas en el parto decidió reemplazarla con otra, adoptiva, jurándose a sí misma no revelar nunca cuál de las tres no era hija sanguínea, hasta el punto extremo de haberlo olvidado. Sin embargo, el conflicto de la escena se suscita cuando las hermanas, distanciadas hace unos cuantos años, se enteran de que la madre tiene una enfermedad incurable y hereditaria. Por lo tanto, solo una de ellas sobrevivirá: la “intrusa”. Deben averiguar cuál es, ya que las otras dos necesariamente deben someterse a un tratamiento de quimioterapia. Ahora bien, esta desopilante trama se escenifica, como ya dijimos, desde la paradoja, en tanto y en cuanto esa falta de identidad está representada desde el procedimiento de la multiplicación de identidad, pues Spregelburd exige que una misma actriz represente a las tres hermanas a la vez. Por lo tanto, se pone de esta forma en tela de juicio la noción tradicional del personaje como una unidad, y las de diálogo y monólogo.

María Socorro es la encargada de narrarle al público la prehistoria de los personajes y de brindar sus conjeturas acerca de la verdad y el pasado de su familia. María Axila (nótese la intención humorística ya desde los nombres ridículos de los personajes), interviene de manera indirecta, entrecortando la narración y las reflexiones de Socorro o las conversaciones de María Brujas, pues aparece a través de una pantalla de televisión. Al ser la más “instruida” de las tres, conduce un programa donde plantea reflexiones acerca de diversos temas relacionados con el lenguaje, tópico de aparición cuasi obsesiva en la poética de Spregelburd. La supuesta instrucción de María Axila

1 El empleo de este término surge a partir de una “polémica” establecida a través de los medios gráficos entre Gambaro y Spregelburd, en relación con el compromiso, lo importante, lo ideológico o lo banal en el teatro.

la vuelve sospechosa de ser la intrusa, pues desentona con el resto de la familia. María Socorro o María Brujas por momentos bajan el volumen del televisor, lo apagan o lo prenden, pero también las apariciones de Axila son repentinas, pues el televisor a veces se enciende o se apaga solo, en forma inesperada.

A partir de lo dicho, es factible comprender cómo Spregelburd elabora una poética de la “desintegración”, tanto desde el punto de vista del argumento de la pieza, como a partir de los procedimientos teatrales. En el primer caso, muestra la desintegración de la familia y la incomunicación de sus miembros, ya que estos no se escuchan, se cortan el teléfono continuamente, se maltratan y se desinteresan unos por otros. Esta incomunicación está evidenciada a partir de la forma en que estos personajes construyen sus discursos. El autor deconstruye las nociones tradicionales de diálogo y monólogo, como ya dijimos, pues estos discursos no son ni una cosa ni la otra. A pesar de que está la ficción de los tres personajes, podría pensarse todo el discurso como un monólogo, ya que es una sola actriz la que lo emite. Sin embargo, justamente porque interpreta distintos personajes, lo que pretende gestarse entre ellos es un diálogo. Veamos un ejemplo:

María Brujas baja el volumen con el control remoto. La imagen sin audio de María Axila sigue en la pantalla. María Brujas toma el teléfono impulsivamente y marca un número.

MARÍA BRUJAS: ¿Socorro? (...) Sí, soy yo. Esperá, en serio, no cortes. Es importante. Me llamé papá... es decir, Armando... (...) ¿Cómo qué Armando? Armando Lafárrega. (...) ¿Hola, hola!

Le han cortado. Mira el tubo. Cuelga...

MARÍA BRUJAS: Si serás hija de puta. No hay necesidad de que hables, y si no fuera por las estúpidas circunstancias... (2009: 66-67)

De esta forma fluye toda la obra. Sin respuestas del otro interlocutor, pues solo escuchamos una de las voces. Imaginamos la respuesta del otro, pero nunca esta aparece explícitamente. Así ocurre también con Armando, el padre, quien habla con las hijas por teléfono pero cuya voz nunca aparece en escena, o con la madre agonizante, cuya voz se escucha en un solo momento, justo antes de morir, cuando llama para hablar por última vez con una de sus hijas, pero como única respuesta oye su contestador automático. Como se observa, las voces se yuxtaponen, propiciando una suerte de montaje que da lugar a una suma de fragmentos. Y ahí aparece otra de las características de esta obra: la no linealidad de la narración. Claramente, Spregelburd parece intuir que no es posible dar cuenta del mundo actual a través de narraciones lineales, en general tranquilizadoras pero poco coherentes con las particularidades de una vida inmersa en la cultura del zapping, del mercado y de los mass-media. En este sentido, consideramos útiles las palabras de Anne Ubersfeld (2004: 44) para pensar la poética de Spregelburd, cuando afirma que

La tendencia de la escritura dramática contemporánea es encontrar placer en modos de intercambio no habituales. Hay un extraordinario predominio del monólogo y del falso monólogo, con grandes intermedios hablados entre personajes que no comunican nada; es solo la yuxtaposición de los monólogos la que da sentido... de ahí la frecuencia de contrapuntos o de enunciados que no se responden, sino que están simplemente yuxtapuestos. Se observa una crisis del intercambio dialogado... y muchas veces no se trata tampoco de montaje, sino de la exhibición de la no comunicación.

Planteamos al comienzo la satirización de los discursos sociales. En este sentido, acordamos con De Toro en la idea de la intertextualidad como definitoria del género dramático: “todo texto dramático (o espectacular) presenta todo tipo de intertextualidad que proviene del sector social y cultural: noticias, TV, periódicos, etc.” (2008: 75-76). Siguiendo los aportes de este crítico, es factible afirmar que “La extravagancia” posee dos tipos de intertextualidad. Una, con un tipo

de discurso social, vigente y hegemónico en el período de producción del texto, como es el de la televisión. Este discurso está satirizado, pues la presencia de María Axila, que es netamente virtual, expone a través de sus parlamentos una pseudo-sabiduría que resulta ridícula e inapropiada para el discurso televisivo, a la vez que al irrumpir subrepticamente entre los discursos de los otros personajes produce un extrañamiento inesperado, que conduce al lector/espectador a una confusión: ¿hay un sentido oculto en los parlamentos de María Axila o es una simple exposición extremada del ridículo?:

¿Aparece la “L” en palabras que tengan que ver con el discurso “L”, por así decirlo? ¿Existe una idea siempre presente en las palabras con “L”? Después de esta pausa haremos el intento. Así que no dejen de seguirnos, porque lo que nos proponemos es listar una gran cantidad de cosas que llevan el fonema “L” y ver qué pasa, qué nos pasa con eso. (Spregelburd, 2009: 65)

Desde nuestra lectura, la intención es claramente la de producir el extrañamiento a partir de la mezcla, pero su discurso por momentos establece relaciones cifradas con la *heptalogía* en general, y con esta pieza en particular, a la vez que pone de manifiesto las convenciones del lenguaje, motivando la reflexión acerca de la necesidad de deconstruir los discursos para alcanzar los sentidos últimos. Y aquí aparece el segundo tipo de intertextualidad, en términos de De Toro, la intertextualidad interna, es decir, la relación de un texto consigo mismo. O, en otras palabras, una suerte de autorreferencialidad. Por un lado, los parlamentos de María Axila se inician con una serie de reflexiones acerca de la Edad Media y, desde esa perspectiva, proyectan ciertos vínculos con el origen de la heptalogía, que parte de un cuadro que da cuenta de ese período. Pero por otro, Axila narra en forma discontinua la historia de tres trillizas ucranianas que se distancian y luego vuelven a reunirse, relato que, obviamente, remite a su propia historia.

El humor se busca no solo a través de la sátira del género televisivo, sino también de la literatura, pues María Socorro es escritora y, por momentos, expone alguno de sus escritos:

- Escucha, Frank. No puedo decir que no te ame también, sin embargo...
- Entonces cástate conmigo Dwight.
- No obstante, Frank, formar una familia, eso que tú y todos llaman una familia...
- Olvida tu pasado, Dwight. Conmigo todo ha de ser presente, un presente de gozo. Debes renovarte, renovar tu alma, abandona tu pretérito, no te cierres al amor, Dwight... (Spregelburd, 2009, 74)

Como se observa, a partir del uso reiterativo e innecesario de los conectores (*también, sin embargo, entonces, no obstante*), de cierto léxico forzado (*pretérito*) y del tratamiento de “tú” entre los personajes, como así también de la temática amorosa, se ejecuta una parodia de ciertos discursos novelísticos, a los que se ridiculiza por considerárselos en extremo “trillados” y vacíos de contenido.

Por último, nos interesa señalar la extrañeza de la frase final que da cierre a la obra y que proviene de la madre de las trillizas, que deja su voz grabada en el contestador automático:

...decirles que todos estos años no he podido sacarme su imagen de la cabeza, las tres partes de la imagen, idénticas y... si pudiéramos vivir dos veces. Yo llevaría una vida más simple. Las cosas no pueden ser tan complicadas. ¡Cómo las he querido! Y, sin embargo, ahora me muero, María, hija, me muero. Es decir, en contra de la idea tonta de que existe una patria. (Spregelburd, 2009: 78)

De esta forma, la última oración del parlamento final de la madre, que produce extrañamiento pues no parece relacionarse lógicamente con lo que la precede, nos da pie para cerrar

este trabajo concluyendo que la poética de Spregelburd, lejos de evadirse del contexto a través del humor, “dialoga” con él, traduciendo estéticamente la realidad de la cual emerge. Tal como se afirma en el epígrafe de este trabajo, esta obra muestra una preocupación por el orden imperante y plantea grietas por donde exhibir sus fisuras. La problemática de la identidad, de la cual da cuenta “La extravagancia”, se relaciona de manera directa con la última palabra del texto: “patria”. A través del humor, de la discontinuidad, del fragmento, de la yuxtaposición y de la deconstrucción de las estructuras teatrales tradicionales, Spregelburd muestra ni más ni menos que la crisis de identidad en un contexto caótico, en el que los discursos se entrecruzan y la vida se mediatiza.

Tal como afirman Aisenberg y Libonati (2000: 77-78), los dramaturgos que emergen en la década del noventa, dan cuenta de la pérdida de la condición de individuo, que ahora es un sujeto fragmentado, afectado por los nuevos sistemas tecnológicos que modificaron de forma irreversible las categorías de percepción y comunicación y, por lo tanto, dan cuenta también de todas las crisis de representación. Así, la poética de Spregelburd, en palabras de estas críticas, “hace estallar la narración convencional sustentada en la lógica de la acción y los personajes evidencian la ficción del teatro, mostrando la inexistencia de un carácter único y estable” (2000: 80).

Bibliografía

- Aisenberg, Alicia y Libonati, Adriana. 2000. “La dramaturgia emergente en Buenos Aires (1990-2000)”, en Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires, Galerna.
- De Toro, Fernando. 2008. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna.
- Spregelburd, Rafael. 2009. *La inapetencia. La extravagancia. La modestia. Heptalogía de Hieronymus Bosch I, II y III*. Buenos Aires, Atuel.
- Ubersfeld, Anne. 2004. *El diálogo teatral*. Córdoba, Arminda María (trad.). Buenos Aires, Galerna.

CV

MILENA BRACCIALE ESCALADA ES PROFESORA EN LETRAS EGRESADA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA, DONDE ACTUALMENTE CURSA LA MAESTRÍA EN LETRAS HISPÁNICAS Y DESEMPEÑA LABORES DOCENTES EN EL ÁREA DE LITERATURA ARGENTINA, DESDE EL AÑO 2006. POSEE UNA BECA DE INVESTIGACIÓN OTORGADA POR ESA MISMA UNIVERSIDAD Y, DESDE ALLÍ, INVESTIGA LA DRAMATURGIA ARGENTINA COMO UN RELATO DE IDENTIDAD NACIONAL. ES, ADEMÁS, EGRESADA DE LA CARRERA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO (TANDIL) Y HA PUBLICADO NUMEROSOS ARTÍCULOS SOBRE TEATRO EN REVISTAS DE DIVULGACIÓN Y ACTAS DE CONGRESOS.