

# *El horror y el humor. Muerte, tortura y risa en la escena teatral*

KOSS, María Natacha / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - [natachakoss@yahoo.com.ar](mailto:natachakoss@yahoo.com.ar)

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: humor - dictadura - Infierno

## › Resumen

Enmarcado en el UBACyT sobre Humor, Grotescos e Imaginarios, este trabajo pretende abordar una de las secuelas del humor grotesco que se consolida en el marco de la Primera Guerra Mundial y que sigue vigente al día de la fecha.

Como hemos sostenido en otros lugares (Koss 2021a; Koss 2022), el Grotesco como categoría estética es un concepto que evade el encasillamiento. En términos teatrales, podríamos afirmar que estamos en presencia de la poética grotesca cuando simultáneamente (y no de manera alternada) se hacen presentes el horror y la risa. Pero tanto el uno como la otra surgen cuando hay un corrimiento de la norma. Ya lo afirma Umberto Eco (1985: 368-378) cuando dice que, si queremos saber de qué se ríe la gente, busquemos entonces qué regla se está violando. Por lo tanto, la clave pareciera estar en el conocimiento de la norma la cual, sabemos, varía con el tiempo y la cultura.

De Victor Hugo a Pirandello, entonces, la característica común que el Grotesco va a tener no es necesariamente el humor, sino más bien el encuentro de contrarios: lo feo y lo bello, la risa y el llanto, pero ya no presentes de manera alternada sino simultánea, permitiendo así el sentimiento de lo contrario.

Consideramos también que las características que adquiere el Grotesco en el contexto del conflicto bélico, configuran una definición que sigue presente y proteica. Para verificar sus procedimientos, recurriremos al análisis de *Inferno*<sup>1</sup>, obra teatral de Rafael Spregelburd estrenada en el teatro Astros de la Ciudad de Buenos Aires en 2022.

---

<sup>1</sup> FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA. Dramaturgia y dirección: Rafael Spregelburd. Actúan: Pilar Gamboa, Andrea Garrote, Guido Losantos, Rafael Spregelburd, Violeta Urtizberea. Diseño de vestuario: Lara Sol Gaudini. Diseño de escenografía: Santiago Badillo. Música En Vivo: Nicolás Varchausky. Diseño De Iluminación: Santiago Badillo. Comunicación: Florencia Castro, Antonela Santecchia. Imágenes y diseño gráfico: Estudio Marcos López. Asistencia de escenografía: Lara Stilstein. Asistencia de iluminación: Agustín De Martini. Asistencia de vestuario: Marcos Di Liscia. Asistencia de dirección: Pablo Cusenza. Producción artística: Carolina Stegmayer. Producción ejecutiva: Claudio Gelemur, Andrea Stivel.

## › **Pensar el Grotesco y el Humor**

Como venimos desarrollando a lo largo de nuestro proyecto, el Grotesco como categoría estética entraña una notable cantidad de dificultades. Pero hemos visto que el Grotesco moderno, si bien se apropia de una nomenclatura que lo antecede, organiza el concepto alrededor de problemas específicos del siglo XX. El primero de ellos es el del encuentro de los contrarios.

Victor Hugo, en su famoso *Prefacio de Cromwell* (1827), es quien propone que no todo en la creación es humanamente bello y que la armonía de los contrarios ya se encuentra en la dualidad del cuerpo y el alma. En esta concepción, la naturaleza también esgrime su carácter doble como sublime y grotesca; y así también la figura del genio moderno que organiza tiene la misma base: la capacidad de aunar el tipo grotesco con tipo sublime.

Según H. G. Schenk (1986), el romanticismo se organiza en una concepción de mundo en donde está presente una confrontación con el pensamiento del siglo XVIII. El romanticismo descubre que, a causa del racionalismo, una parte esencial de la naturaleza y del mundo estaba siendo descuidada y emprende la recuperación de lo misterioso y lo inescrutable. Es por eso que los románticos sintieron poderosamente la necesidad de reencontrarse con lo numinoso y lo sagrado y por lo que Victor Hugo afirma que

El cristianismo trae la poesía a la verdad. Como él, la musa moderna verá las cosas con una mirada más alta y más extensa. Ella sentirá que no todo en la creación es humanamente bello, que allí existe lo feo al lado de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso, lo grotesco al revés de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz (31).

Si la primer gran característica del grotesco moderno es entonces la unión de los contrarios, la segunda consiste en que su despliegue estético estará íntimamente relacionado a una violencia sobre la norma. Parte de la dificultad que entraña la definición de lo grotesco, radica en que sus manifestaciones estéticas van variando con los períodos históricos. Si bien hay rasgos comunes como la deformidad, la exageración y/o el destaque de un rasgo que se utiliza para caracterizar peyorativamente al personaje o la situación, estos responden a un principio normativo que se circunscribe a un doble eje histórico y territorial. Bien podríamos pensar hoy como grotescos algunos desnudos de Rubens que, en su propio período de creación no fueron sino émulos de la belleza. Por lo tanto, el grotesco adquiere aquí una característica que lo hermana íntimamente con el humor en los términos en los que lo plantea Umberto Eco (1985): para calibrar el grotesco, debemos conocer antes la regla que se está violentando, la norma que se quiebra.

El tercer aspecto del grotesco moderno -y como ya se sospechará por su raigambre romántica- es que se trata de una poética subjetiva. Esto quiere decir que se enfatiza la mirada particular del artista sobre el mundo. Si bien toda expresión artística es, en el fondo, una expresión del sujeto que produce ese arte, en las poéticas subjetivistas esta cualidad se desarrolla especialmente y se coloca en un lugar de privilegio. No se

pretende ya una distancia científica con la cosa representada, sino más bien es el arte quien se pone al servicio de la expresión del artista. En este sentido, el grotesco puede operar tanto por un subjetivismo de personaje (cuando vemos al mundo a través de los ojos de determinado personaje de la escena) como por un subjetivismo de mundo (cuando más bien asistimos a la manera en que la obra concibe al mundo).

Finalmente, la cuarta característica que registramos del grotesco moderno es que esa mirada subjetiva entraña una fortísima crítica social, muy vinculada a las causas y consecuencias de los acontecimientos bélicos de fines del XIX y principios del XX, especialmente la Gran Guerra. Los abusos de la burguesía y los estragos de la guerra son materia privilegiada y campo fértil para el desarrollo del grotesco moderno, ligado (o no) al campo del humor.

### › ***Bienvenido al Inferno***

Comisionada por el Vorarlberger Landestheater Bregenz, *Inferno* formó parte del multidisciplinario recordatorio de los 500 años de la muerte del pintor Hieronymus Bosch (1450-1516). La obra fue estrenada en 2016 en Austria, aunque sin la dirección (ni la presencia) de su autor.

Recordemos que desde 1996 y hasta 2008, Spregelburd escribió siete piezas teatrales inspiradas en cada una de las escenas centrales de la famosa *Tabla de los pecados capitales* a la que denominó como "Heptalogía de Hieronymus Bosch" y que estaba integrada por *La inapetencia*, *La extravagancia*, *La modestia*, *La estupidez*, *El pánico*, *La paranoia* y *La terquedad*. En el caso de *Inferno*, la obra estuvo inspirada en la representación del infierno contenida en el tríptico de *El jardín de las delicias*.

Yo vivo dentro de El Bosco como si fuera lo más normal del mundo. Lo elegí como un fetiche, es un pintor al que recurro muchas veces para justificar otros intereses míos como la complejidad o la teoría del caos. El Bosco para mí siempre tuvo este interés revelador: él pinta en el medio de una crisis enorme, la del final de la Edad Media, y yo escribo en el medio de otra crisis enorme, la del final de la Modernidad. Lo que vino en el Renacimiento no se parece en nada al Bosco, quedó como un caso único. Es de esos autores que, pretendiendo tener una cultura moralizante y religiosa, hicieron un quilombo tremendo en las categorías preexistentes, categorías desestimadas por la ideología dominante de la belleza posterior del Renacimiento. Me interesa comparar esos movimientos que apuntan hacia lo desconocido, como pararrayos de una tormenta desconocida. No me interesa el Bosco por lo medieval, sino para pensarlo en relación a la crisis de nuestra época (Vidret, 2022).

La obra se inscribe en el Grotesco, en primer lugar, por el particular encuentro entre contrarios que son sumamente polémicos: el horror del acontecimiento histórico y los procedimientos del humor. Holocausto y humor, dictadura y humor, son duplas que han producido polémica siempre que han aparecido. Recordemos si no *Mein Kampf*, farsa de George Tabori o *Continente viril* de Alejandro Acobino.

Deudor de El Bosco, también encontramos una fuerte subjetivación de la mirada del espectador, al trabajar dramaturgo y pintor con la misma estructura: esto es, con el descentramiento de la mirada. Tanto Bosch

como Spregelburd despliegan una sintaxis alrededor de una multiplicidad de puntos de fuga que operan simultáneamente; y ese principio constructivo es el que va a primar en la obra de teatro que nos convoca. Nuestro dramaturgo no va a hacer referencia a ninguna de las figuras retratadas en el tríptico, sino que, "simplemente", va a retomar el concepto de Infierno adaptándolo a nuestro eje histórico y territorial, conjuntamente con la ausencia de centro organizador.

Un tercer elemento de El Bosco es la introducción de elementos fantásticos en su pintura. No obstante, Spregelburd va a pensar a esta característica como una fuga de la voluntad de ilustración y, al mismo tiempo, como un quiebre del pensamiento lineal.

Pensé en armar una fábula sobre cada una de las virtudes. Pero no ilustrándolas en forma lineal, sino como hacía El Bosco, que utilizaba una simbología que hoy es de muy difícil acceso porque se perdió el 'diccionario' del medioevo.

(...)

Me interesa mucho la pérdida de la adjudicación de un significado común, societario, que da lugar a la aparición de lo fantástico, pero no de una manera lineal. (Hopkins, 2022)

Sobre la condición infrasciente ante la pérdida del diccionario y ausencia de centro, es que nos vemos en la obligación de ir a buscar sentido. La falta primigenia condiciona y organiza nuestro conocimiento, siempre provisorio y siempre mutante.

### *El Infierno está en las palabras*

La obra cuenta la historia de Felipe, escritor de un suplemento de turismo de un diario local, quien despierta desorientado (¿por el alcohol, por las drogas, por algo más?) en su casa después de un presunto viaje a Santiago de Chile y se encuentra al lado de la cama con dos catequistas (Marlene y Berenice), quienes le anuncian una catástrofe: la Iglesia ha anunciado que el Infierno no es un lugar físico, sino una metáfora, una manera de decir... apenas una palabra. Y si el Infierno está en las palabras, eso quiere decir que está en todos lados. Spregelburd sostiene que percibimos la realidad a través del muro del lenguaje, tal y como propone también Foucault (2010). Nuestra relación con el mundo tiene que ver con las palabras que nos enseñaron, por el uso afectivo de ellas.

Las catequistas, entonces, le darán a Felipe la clave para salir del Infierno: siete llaves que son las siete virtudes: la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza (cardinales); la fe, la esperanza y la caridad (teologales). Él va a tener que superar una serie de pruebas para poder alcanzar cada una de estas llaves.

Pero de a poco se hace claro que las virtudes son, como el infierno, palabras tramposas y que no será fácil ejercitarlas. Es imposible tener fe con prudencia.

Así como el infierno se organizaba en círculos, la virtud también: parece imposible ejercitar las siete virtudes a la vez porque son descentradas e incompatibles, están mal definidas y el daño llama inexorablemente al daño. (s/d, 2022)

La estructura superficial organiza a la obra en 7 cantos o salmos -o estampitas- que presentan una fábula en la que no se dice lo esperable sobre cada virtud. Cuenta, en siete escenas como círculos concéntricos, el descenso hacia un laberinto armado como cajas chinas. Y el equívoco lingüístico va a tener su correlato en el despliegue escénico: mesas, sillas, camas de distinto formato, materiales, alturas y colores, delante de un cortinado fragmentado con rostros, bocas y ojos que sobresalen, que miran y ríen a público, a gran escala. Por esos pasillos atiborrados, circulan los personajes.

Pero el equívoco se desplaza también hacia el argumento: acuciado por su jefe, Felipe deberá entregar la nota sobre Santiago. Pero por algún motivo que no logra identificar del todo, no recuerda muy bien el viaje. Las catequistas lo ayudarán primero instándolo a que trabaje sobre la tesis de que Santiago es un Evangelio Vivo, para poder combatir también con palabras al Infierno desplegado en el universo. No obstante, cuando le empiecen a dictar la nota, le terminarán contando la historia de Arturo Maldonado, un escritor de policiales devenido guionista, a quien acusan de plagio.

Es uno de mis temas favoritos: mostrar personas que hacen las cosas con mucho talento, pero para obtener un beneficio que no les corresponde. En *Inferno* hay un escritor que lo acusan de plagio y como se niega a pagar el juicio planea una estafa. Esa idea de la realidad como construcción de estafa es una sensación medio permanente que yo tengo frente a la vida política de este país. Uno casi siempre siente que no hay medida política que no tenga una contracara de estafa. Me interesan mucho los relatos de grandes robos; me parece que hay algo redentor en delatar esa estafa que, por otra parte, siempre tiene algo cómico que termina generando empatía con el estafador. (Hopkins, 2022)

El problema es que la gran estafa está en el lenguaje. Hay un lenguaje que busca timar a sus usuarios creando un universo de palabras y moral que hace agua por todas partes. Como dijimos anteriormente, la propia definición del nombre de las virtudes es muy equívoca.

El guion que causa conflicto cuenta la historia de Pedro Sobral, profesor de matemática secuestrado por la dictadura chilena que, bajo tortura y para sobrevivir, entrega a todos sus conocidos. Cuando eso ya no es suficiente para los torturadores, empieza a dar nombres que recuerda al azar pues se da cuenta que, mientras siga entregando gente, lo mantendrán con vida. Delata entonces al repositor del supermercado, a un compañero de escuela y a un contador que conoció en su banco.

Efectivamente Pedro Sobral logra sobrevivir a la dictadura, pero no consigue librarse de la culpa de estas últimas tres muertes. Se involucra entonces con las familias de esos hombres para intentar ayudarlas en lo que necesitan, buscando compensar así las ausencias de esas personas.

Sobre el final de la obra, descubriremos que en realidad Felipe es Pedro Sobral, el delator. Y que la obra transcurrió adentro de su cabeza *durante* la tortura.

Felipe logra superar las pruebas y hacerse con 6 llaves que le permitirán salir de ese infierno. Sólo le falta una. La última llave que le falta para salir es La Fortaleza pero -como ya dijimos- si el lenguaje es una trampa, las virtudes también. Una de las catequistas le dirá que en este caso la fortaleza es rendirse, es soltar,

es dejarse morir. La otra opción es seguir delatando al infinito, porque los torturadores nunca lo dejarán libre. La vida y la muerte no parecen ser tan diferentes en este caso.

La dimensión caótica de las líneas narrativas, furiosamente simplificadas en nuestra descripción, se justifican tanto por la tortura como también por la concepción de mundo de Spregelburd, quien trabaja habitualmente con una definición de caos que proviene de la matemática y que no habla de desorden, sino de un orden complejo cuyas reglas aparentes están sumergidas en una estructura más profunda.

La "teoría del caos", mejor llamada ciencia de la totalidad, ha teñido la mayoría de mis textos recientes. Creo en sistemas narrativos complejos, no lineales, poco aristotélicos, a imagen y semejanza de los paradigmas que una nueva ciencia (fractal) propone frente a la geometría euclidiana y los sistemas newtonianos. El caos no es un desorden formal y complaciente, una moda; es en cambio una forma de orden mucho más compleja, con reglas aparentemente invisibles. Hay en el caos un equilibrio más profundo, que es análogo de otros misterios que han sido siempre el motor del teatro: la muerte, el amor, la pulsión sexual. (Rodríguez, 2022)

### *La culpa y después*

El motor central que mueve a estos personajes es la culpa. Alguien ha cometido un error y ha producido un daño irreparable. ¿Pero quién es verdaderamente el culpable? La figura del delator, del traidor, ha sido un tabú en el diálogo de nuestra posdictadura. Ana Longoni vuelve a traer el tema en su libro *Traiciones* (2007) y ayuda a pensar el problema desde el estigma de traición que pesa sobre los sobrevivientes-víctimas de la represión, a partir de los vínculos entre el código ético que regía en las organizaciones armadas de los años '70 y la vigencia posterior para impugnar a los sobrevivientes. Asimismo, analiza la manera en que ese imaginario se sostiene a través de la literatura, que reproduce y expande dicha condena.

Las hipótesis que sostienen esta mirada crítica son variadas. Por una parte, se encuentra la dificultad social e individual para aceptar la verdad que los sobrevivientes enuncian: que la inmensa mayoría de los desaparecidos fue sistemáticamente asesinada. En segundo lugar, aparece en términos sociales la construcción imaginaria de la figura del desaparecido como víctima inocente y apolítica, primero, y como héroe mítico después. A esto se suma la ausencia de un debate crítico profundo acerca de la experiencia política setentista. Y, finalmente, la gran dificultad por parte de las dirigencias militantes de admitir y explicar la derrota del proyecto revolucionario en términos políticos. Esto encuentra su máxima expresión en la imagen de traición que recae sobre los sobrevivientes, lo que explicaría la derrota como producto de la delación, debilidad y hasta "conversión" política. Como si la culpa del superviviente no fuese bastante, la pregunta por el *qué habrá hecho para poder sobrevivir*, tiñe de sospecha la mirada externa.

Spregelburd, en vez de imaginar un infierno hipotético, construyó uno divertido y metafórico con un enlace referencial directo hacia las dictaduras latinoamericanas en general y argentina en particular, con la figura

del delator como centro. Alzó la voz por primera vez en un teatro explícitamente político, para decir que hay personas que han vivido y muerto en un infierno absolutamente real, completamente historiable.

Me parece que ya estamos en el momento de no seguir hablando de estos tabúes como si fueran monumentos, precisamente para que el tema siga estando en la picota, para que no olvidemos que los motivos que llevaron a la represión y a la tortura fue un sistema pensado y diseñado para el fracaso de cualquier intento de revolución. Y fue tan eficaz que sigue siendo difícil hablar de la figura del sobreviviente porque sigue estando sospechado de traición: la moral militante era casi religiosa y la decisión de inmolarsse sin dar nombres fue un motivo de honor y orgullo. Aquel fue un sistema diseñado para meter terror y para paralizar un movimiento que podría haber sido imparable. Creo que es un tema pendiente en la discusión histórica. (Hopkins, 2022)

Y en otro momento sostiene

No quise contentarme con un infierno abstracto; me pareció que si unos austríacos le preguntaran a un argentino dónde queda el infierno más cercano no habría motivos para no decir: queda en la ESMA. Así que la obra tiene la forma de una pesadilla, de una comedia, de un laberinto de horror vacui y de un tratado de lingüística, todo al mismo tiempo. (Liponetzky, 2022)

Spregelburd construye entonces una fábula moral pero sin moraleja, porque la culpa, la expiación y el perdón, son claramente temas morales, pero no hay aquí una mirada final que marque el camino a seguir, a través de un personaje positivo que organice el sentido.

Creo que todo discurso moral es muy peligroso. Parte de mi obra trata de hablar un poco sobre esto, en la forma en la que el teatro puede hablar. En el teatro no hay posibilidad de aseverar nada. Mis personajes son negativos, encarnan tanto el bien como el mal según sus intereses. Con Infierno me interesó dialogar con la figura del traidor, el delator. Todos son víctimas, porque hay un mal mayor. ¿Cómo puedo desconfiar de aquel que, bajo tortura, hace cualquier cosa para mantenerse con vida, cuando el verdadero culpable es el torturador y no el torturado? Presentamos esta pregunta como comedia, pero genera un campo ruidoso, al borde de lo insoportable. Con el teatro atravesamos la forma visceral de esta desgracia. (Vidret, 2022)

### *El grotesco y el humor*

Pese a lo traumático del tema, la obra hace un gran despliegue humorístico que abarca el juego de palabras, el chiste verbal, el vestuario, las actuaciones, la gestualidad, la escenografía e, inclusive, la música. Uno de los chistes más terribles es cuando un personaje dice: "Y bueno, habrá centros culturales donde ahora se tortura...", haciendo clara referencia al centro cultural Haroldo Conti, emplazado hoy en la ex ESMA

El tema del infierno imaginado como tortura eterna siempre me pareció una provocación, una afrenta, igual que le parecía a León Ferrari. Como no quería caer en la trampa de imaginar un infierno hipotético, pensé en la situación concreta de las personas que han pasado por un infierno real: los desaparecidos de este país, los torturados. Y es verdad que no se tocan esos temas con el tono de la comedia. Creo que justamente esa es una de las singularidades de esta obra. (Lingenti, 2022)

Se trata de un humor negro, barroco, desplegado en la multiplicidad de tramas, en la vorágine interpretativa y sensorial en la que prima la experiencia por sobre el significado, en el juego intrincado de discursos en donde prevalecen los modos de decir, el devaneo corporal. Si con Umberto Eco (1985) acordamos que el

humor depende del eje territorial, sumamos ahora el eje temporal: si podemos soportar el humor asociado a la temática de la dictadura, es porque hace 40 años que vivimos en democracia. Aún seguimos sanando las heridas de ese horror histórico, pero la distancia nos permite ya ampliar el abanico de poéticas a través de las cuales abordar el campo semántico.

Pero no es sólo un humor grotesco y barroco lo que tenemos, sino también una concepción barroca que atraviesa todos los aspectos de la pieza. Por eso, como es imposible verlo todo y todo a la vez, el espectador va descubriendo en capas. Es una obra que apuesta al *horror vacui*; todo está lleno, es muy difícil generar jerarquías y saber por dónde puede llegar a aparecer el golpe. El espacio, responsabilidad de Santiago Badillo se encuentra atiborrado, multiplicado, pero nada es casual. Hay siete botellas de whisky, siete camas, siete escritorios... todo está multiplicado por siete que es, en definitiva, número de las virtudes, de los pecados y de las escenas.

La habitación es un escritorio, dos sillas, una máquina de escribir y una cama. Lo que pasa es que después se empiezan a mezclar las escenografías. Llegados a este punto, no tenía sentido separarlas como si fueran sets cinematográficos. En ese momento apareció también la idea de incluir a Marcos López como un director de arte de esa escenografía, pensando que la escenografía per se no iba a estar vestida. Finalmente no fue necesario, porque lo que le pedimos fue una interpretación gráfica de la obra. A mí me preocupaba cómo iba a ser el banner de una obra mía en la calle Corrientes, y me parecía que tenía que solucionarlo Marcos. Le pedimos que saque fotos del elenco y que después hiciera lo que quiera. Hizo muchas pruebas, se divirtió mucho utilizando la marquesina como una galería de exhibición de arte. Hizo la fotografía, después la pintó encima. En Corrientes uno puede exhibir vedettes en culo o el arte del Centro Cultural Borges. (Vidret, 2022)

Las fotos, responsabilidad de Marcos López, despliegan en consonancia el humor grotesco que la obra trabaja en la puesta. En las estampas se evidencia, de manera transparente, las cuatro categorías que usamos para definir al grotesco y que venimos marcando en la dramaturgia: el corrimiento de la norma, la subjetividad, la crítica social y la confluencia de los contrarios. Violenta nuestras expectativas respecto de lo que es una estampa religiosa. Violenta nuestro imaginario alrededor de lo que las virtudes representan. Somete al lenguaje verbal y al lenguaje visual a una intervención pop (desde la saturación de la paleta) y grotesca (a partir de la deformación del cuerpo humano).

Esas estampas que son programa de mano, afiche publicitario y souvenir, refuerzan y amplían un sentido del humor grotesco en el diálogo con la obra.



› **A modo de cierre**

Pocas cosas hay tan contrarias como la tortura y el humor. El aspecto grotesco de esta alianza se justifica en su sola existencia. Pero como mencionamos al principio de esta ponencia, la crítica social atraviesa al despliegue de la poética grotesca en la casi totalidad de los casos registrados a partir de la Primera Guerra Mundial. Desde hace unos pocos años la militancia que buscó contrarrestar la dictadura militar (1976-1983) empezó a tratarse críticamente, no sólo por su accionar sino también por el imaginario que desplegó respecto de los sobrevivientes. Como la obra lo enuncia cómicamente, toda la situación es obra de el gran Malo. Pero el sentido profundo es claro ¿cómo se puede acusar de traición a quien delata bajo tortura, cuando el verdadero mal se encuentra en el torturador y el sistema que lo sostiene?

El grotesco permite que confrontemos lo insoportable del campo afectivo, porque en ese encuentro de contrarios nos encontramos, como bien dice Pirandello en *El humorismo*, con nosotros mismos.

## Bibliografía

- Eco, Umberto (1985). "Lo cómico y la regla" en su *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen / Ediciones de la Flor.
- Foucault, Michel (2010). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Koss, María Natacha (2021b). *Mitos y territorios teatrales*. California: Argus-a Artes y Humanidades.
- Koss, María Natacha (2021a). "Problemas compartidos del humor grotesco y los imaginarios sociales" en *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Longoni, Ana (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Ed. Norma.
- Pirandello, Luigi (1994 [1908]). *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Schenk, Hans Georg (1986). *El espíritu de los románticos europeos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Victor Hugo (1979 [1827]). *Prefacio de "Cromwell". Manifiesto romántico*. Buenos Aires: Goncourt.

## Fuentes

- Hopkins, Cecilia (2022). Rafael Spregelburd: "Tenemos un infierno propio, el de la dictadura". En diario *Página 12*, 12 sep., 2022. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/481177-rafael-spregelburd-tenemos-un-infierno-propio-el-de-la-dicta>
- Lingent, Alejandro (2022). "Rafael Spregelburd estrena en el Astros una obra que convierte al infierno en un espacio para la comedia". En diario *La Nación*, 7 de sep., 2022. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/teatro-rafael-spregelburd-estrena-en-el-astros-una-obra-que-convierte-al-infierno-en-un-espacio-para-nid07092022/>
- Liponetzky, Carolina (2022). "El "Inferno" de El Bosco desde la visión argentina". En diario *Ámbito financiero*, 30 de agos., 2022. Recuperado de <https://www.ambito.com/el-inferno-el-bosco-la-vision-argentina-n5521954>
- Rodríguez, Verónica (2022). "Rafael Spregelburd debuta en la calle Corrientes como dramaturgo con *Inferno*". En TELAM, 4 de sep. 2022. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/202209/603840-rafael-spregelburd-dramaturgo.html>
- s/d (2022), "Rafael Spregelburd debuta como dramaturgo en el circuito comercial de la calle Corrientes". En diario *Clarín*, 21 ago., 2022. Recuperado de [https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/rafael-spregelburd-debuta-dramaturgo-circuito-comercial-calle-corrientes\\_0\\_hbPkE2KtzV.html](https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/rafael-spregelburd-debuta-dramaturgo-circuito-comercial-calle-corrientes_0_hbPkE2KtzV.html)
- Vidret, Martina (2022). Rafael Spregelburd: "Creo que todo discurso moral es muy peligroso". En diario *Infobae*, 20 sep., 2022. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2022/09/20/rafael-spregelburd-creo-que-todo-discurso-moral-es-muy-peligroso/>