

Figuras de inhumanidad: memoria y posdictadura en el teatro de Rafael Spregelburd

Luis Emilio Abraham*
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

Este trabajo estudia el tema de la memoria en la producción dramática de Rafael Spregelburd. Aunque no se caracteriza por representar explícitamente el pasado traumático argentino, en su obra se observa una toma de distancia respecto de los modelos dominantes de representación de la historia reciente y de las valoraciones dominantes atribuidas a la memoria social. Por eso, la obra de Spregelburd puede vincularse con aspectos que la crítica ha señalado sobre las generaciones de posdictadura pero ha estudiado fundamentalmente en la narrativa. El tratamiento spregelburdiano del tema evoluciona de la siguiente manera: primero, una rehabilitación de las funciones del olvido; después, la complejidad de la memoria a causa de la apariencia inhumana que es capaz de adoptar la experiencia socio-histórica.

Palabras clave

Memoria – Posdictadura – Teatro argentino – Rafael Spregelburd

Figures of Inhumanity: Memory and Post-dictatorship in Rafael Spregelburd's Theatre

Abstract

This paper studies memory in plays by Rafael Spregelburd. Although the explicit representation of Argentinian traumatic past is unfrequent in his dramatic work, it is possible to read hesitations in accepting the dominant patterns used to represent the recent past and the dominant values attributed to social memory. Then Spregelburd's plays can be related to some features pointed out by critical readings about Post-dictatorship generations, but mainly focused in narratives. His approach to the topic develops as follows: a restoration of oblivion's functions first and, in the end, the complexity of

memory due to the appearance of socio-historical experience under the guise of inhumanity.

Keywords

Memory – Post-dictatorship – Argentinian Theatre – Rafael Spregelburd

El teatro argentino de posdictadura logró llamar la atención en los escenarios foráneos y Buenos Aires fue posicionándose, poco a poco, entre los centros teatrales del orden internacional. No habría que descartar la hipótesis de que el fenómeno se deba en parte a la necesidad de artistas que reflexionen sobre las violaciones de los derechos humanos y sobre las prácticas de rememoración del pasado traumático en nuestro país: el “caso argentino” es uno de los ejemplos típicos para pensar esos temas que preocupan al mundo.

El dramaturgo, actor y director Rafael Spregelburd (1970) ha sido uno de los protagonistas de este proceso de internacionalización. Empezó a ser conocido en el medio teatral de Buenos Aires a principios de los noventa exclusivamente como autor dramático. Pero muy pronto se orientó a integrar las tareas de escribir, actuar y dirigir. Este giro en el modo de elaborar la dramaturgia corre parejo a otros cambios que fueron manifestándose en su teatro con el paso del tiempo. Puesto que este artículo rastreará el tema de la memoria en obras correspondientes a distintos momentos de su carrera, conviene apuntar una mínima periodización, necesariamente abierta e incompleta por tratarse de un artista todavía muy productivo y que apenas se encuentra en su cuarta década de vida.

Siguiendo a Jorge Dubatti (2005), pueden señalarse dos momentos en la trayectoria de Spregelburd, a los que habría que agregar una fase de transición, un período de indecisiones en el que alternan lo viejo y lo nuevo (Abraham 2015). Interesa recalar aquí en dos aspectos que permiten señalar diferencias entre esas etapas. El primero es una cuestión de proporciones: con el paso del tiempo, Spregelburd se caracterizará cada vez más por la concreción de proyectos que podrían presumirse teatralmente imposibles, poco realizables teniendo en cuenta las limitaciones de unos pocos cuerpos humanos sobre un pequeño espacio físico. Hay obras que adquieren una extensión desmesurada para nuestros hábitos de expectación escénica (Contreras 2013) porque acumulan una gran cantidad de materia diegética (muchas historias y personajes) y de materiales temáticos (muchas ideas).

El segundo aspecto es el manejo de la distancia dramática. Las obras tempranas y algunas de transición poseen muchas huellas formales de las neovanguardias de mediados del siglo XX, aunque resemantizadas por el pensamiento estructural y posestructural. Son piezas decididamente antiilusionistas: ponen el acento en desarticular el lenguaje y, en términos generales, todo lenguaje, para mostrar el carácter construido de “la realidad”

y exhibirla como arbitrario producto de los sistemas simbólicos. La historia que se representa no alcanza el estatus de un acontecimiento. Se muestra deliberadamente en su extrañado proceso de construcción y se declara dudosa o falsa. En las obras posteriores, Spregelburd no olvida estos procedimientos, pero le interesa sobre todo poner al descubierto cuán fácil puede ser manipular lo que se cree “realidad” e imponer verosímiles. Para ello, sus obras requieren volverse parcialmente ilusionistas. Generan una vacilación o una intermitencia entre ilusión y distancia que señala el problema de la imposición de la creencia¹. Uno de los asuntos sobre los que incitan a dudar es la cuestión de la memoria tal como se presenta para los argentinos desde hace unas décadas.

Si bien el tema no suele aparecer en las obras de Spregelburd en relación directa con la historia argentina reciente, el principal objetivo de este trabajo es mostrar que servirse de ese marco contextual a la manera de un *fondo* permite atribuir sentido (uno de los sentidos posibles) a algunas *figuraciones* que, vinculadas con el problema de la memoria o de la experiencia humana de la historia, pueden rastrearse en la producción del dramaturgo.² El tratamiento del tema cambia a lo largo de su trayectoria, pero hay por lo menos una constante: las obras de Spregelburd provocan una toma de distancia respecto de ciertos modelos narrativos y marcos de valoración dominantes en las prácticas de memoria emprendidas desde 1983. Esa actitud se parece a la que la crítica reciente ha observado en la narrativa de las generaciones de posdictadura. El propósito secundario de este artículo consiste en (re)establecer vínculos entre campos artísticos bastante comunicados por razones viejas y muy conocidas: aún perduran los efectos de la beligerante autonomización de los hacedores del teatro respecto de las instituciones literarias. La contribución en ese sentido será modesta y residirá en utilizar algunas de las categorías de la sociología generacional propuesta por Drucaroff (2011) en su estudio sobre la Nueva Narrativa Argentina para estudiar sólo un caso del teatro argentino de posdictadura: la obra de Rafael Spregelburd en su acercamiento al tema de la memoria.

¹ Rodríguez Carranza observa en *Bizarra* un “efecto simultáneo de empatía y distancia” (2011: 113). No es exactamente lo mismo: mientras que la vacilación del efecto de creencia corresponde específicamente a la categoría de distancia, que mide el grado de ilusión de realidad, Rodríguez Carranza apunta más bien a la perspectiva ideológico-afectiva, donde se resuelve el problema de la identificación o la desidentificación del público respecto de las verdades y los valores de los personajes. De todas maneras, como señala García Barrientos (2001: 223) en su dramatología, se trata de fenómenos muy vinculados.

² El interjuego entre figura y fondo está tomado de la poética explícita de Spregelburd, donde se postula una analogía entre la percepción visual y el lenguaje. A la figura le corresponden las entidades de significado y forma. El fondo equivale al sentido y es imperceptible por definición: si la mirada se dirige a él, lo que hace en realidad es conformar una nueva figura. Spregelburd declara que en su obra le interesa fundamentalmente sugerir el sentido, señalar el fondo, pero para eso sólo puede trabajar con figuras. Para un desarrollo más detallado, Abraham (2007).

Rememoraciones en la Argentina de posdictadura: breve síntesis

La cultura de la memoria y los discursos que intervienen en ella poseen dos facetas íntimamente vinculadas: la reconstrucción del pasado generalmente se asocia con un marco de reflexión y valoración sobre la actividad de la memoria en sí, sobre sus funciones y sus usos. Ese valor suele cifrarse en los beneficios de la memoria para la construcción del presente. Se reclama entonces una “memoria activa”, “prospectiva” o, en términos más difundidos, una “memoria ejemplar” que permita extraer del pasado modelos o esquemas generales para actuar en situaciones nuevas (Todorov 2000: 29-33). Por eso se insiste en la variabilidad que tienen o deberían tener las modelizaciones del pasado para responder a las necesidades de cada presente.

El discurso crítico ha identificado esas variaciones y ha reconocido etapas o ciclos en las prácticas de rememoración de la posdictadura argentina (por ejemplo, Vezzetti 2002 y 2009). Tras una memoria oficial y jurídica centrada en los crímenes de terrorismo, se inició un movimiento contraoficial de recuperación del pasado político de la militancia y, finalmente, durante los gobiernos de Kirchner y Fernández, un nuevo ciclo oficial de implicaciones jurídicas que incorporaba patrones de valoración del momento inmediatamente anterior. Por supuesto, estas etapas no siguen la lógica del completo relevo. Responden también a un esquema acumulativo. Así como el tercer momento recoge algo del segundo, algunos analistas del fenómeno observan que la primera configuración ha dejado sedimentos duraderos y difíciles de remover.

Como es bien sabido, esa primera configuración de la memoria pública, nucleada alrededor del *Nunca más* y del Juicio a la Juntas, consiguió sustituir el relato de la guerra, que había justificado el actuar de las Fuerzas Armadas, por el modelo narrativo conocido como “teoría de los dos demonios”. Se ubicaba en un mismo plano de ilegalidad a las juntas militares y a las dirigencias de la guerrilla. Además, los hechos del pasado reciente se presentaban como un bloque de sucesos ajeno a las posibilidades de acción de la ciudadanía y se despolitizaba la representación del militante: cuando no eran demonios dignos de castigo, los revolucionarios de los setenta ingresaban en el relato sólo como víctimas de una violencia caída desde el cielo.

De la argumentación de Vezzetti (2002: 30-31; 2009: 37-44) se desprende que los efectos de este relato se perciben incluso en representaciones decididamente opuestas a la “teoría de los dos demonios” y que, aunque estaban presentes desde los ochenta, se hicieron más visibles a mediados de los noventa, momento en que puede situarse una segunda etapa de formación de la memoria social. Lo característico de este segundo momento es el rescate del pasado de la militancia, pero de un modo confuso y contradictorio que no reelaboraba del todo algunas figuras impuestas por el proceso anterior. Se restituía la identidad contestataria de los actores, pero tendía a ofrecerse una imagen angelizada de la militancia, que se ajustaba,

por lo menos parcialmente, al mito de la inocencia instalado en el discurso dominante como condición del estatus de víctimas. En esta tendencia a repetir, por debajo de las variaciones, patrones narrativos de mitificación, Vezzetti (2002: 191-192) observa síntomas de una memoria congelada y reacia a asumir actitudes verdaderamente críticas. Mientras el marco de valoración sobre la memoria suele apelar a la función de ejemplaridad para legitimar la lucha contra el “mal de olvido”, los actos de memoria pierden a veces la movilidad necesaria para adaptar los esquemas generales que pueden derivarse de la historia a las circunstancias presentes. Por eso el mecanismo de la memoria fijada hace pareja con el olvido: “el pasado [...] está tan plenamente presente que no hay propiamente algo que recordar” (Vezzetti 2002: 16). Veremos que en varias obras tempranas de Spregelburd, producidas a principios y mediados de los noventa, pueden rastrearse advertencias parecidas.

Con la intención de ser breve, he centrado mi síntesis en las posiciones dominantes. Pero las cosas fueron más complejas. Durante los ochenta, el relato de la intervención militar como una acción de guerra era esgrimido todavía con potencia por las Fuerzas Armadas y sus abogados. Durante los noventa, existían voces que desmontaban con eficacia la “teoría de los dos demonios” y se sustraían a su influjo. Estos discursos, sin embargo, se han hecho más frecuentes y visibles en los últimos años. Tal es caso de un análisis del Prólogo del *Nunca más* que Elsa Drucaroff dio a conocer por primera vez en 1996, pero se volvió muy comentado sólo tiempo después. Allí Drucaroff procuraba reponer las causas que movilizaban las acciones subversivas de los setenta y la represión militar, causas que en su opinión el Prólogo de Sábato escondía debajo de una maraña de vocabulario metafísico e irracional: “fuerzas del mal”, “horrores”, “espantos”, “suplicios infernales”.

En su explicación de la “teoría de los dos demonios”, Drucaroff hace énfasis distintos a los de Vezzetti. La construcción de una trama sobrehumana es “una abstracción de fuerzas sociales e históricas” que oculta la lucha de clases (Drucaroff 2012: 320) y presenta al demonio militar como una fuerza que se despertó con justicia para detener al demonio guerrillero, pero se volvió un monstruo delirante, afanado en una descomunal “caza de brujas” e incapaz de detener su brazo todopoderoso ante un sinnúmero de víctimas inocentes. El Prólogo reduplica el poder del demonio militar hasta convertirlo en un agente aterrador: “le pide (pide a la sociedad toda) que ‘nunca más’ Él necesite hacer lo que hizo” (322). Drucaroff cerraba su trabajo de 1996 haciendo una propuesta para “pensar otra política de la memoria”. Conviene tenerla en cuenta cuando nos adentremos en los textos de Spregelburd. Para comenzar a dismantelar esas estrategias de “terror medieval en pleno capitalismo”, podía ser útil perder el respeto a esas figuras infernales y someterlas a la carnavalización bajtiniana (330-331).

En 2011, Drucaroff publicó un libro sobre la Nueva Narrativa Argentina donde examina las reacciones experienciales ante el pasado en

escritores pertenecientes a las generaciones de posdictadura. Aunque con profundas diferencias respecto del discurso de Vezzetti, Drucaroff también encuentra en las representaciones hoy dominantes, que no son las producidas por escritores de posdictadura, sino por la generación de militancia, los signos de una memoria fosilizada. Los años de democracia tendieron a reemplazar una “corrección política” por una nueva que, si bien incluye ahora hechos históricos antes negados, obstaculiza todavía la posibilidad de un verdadero debate sobre el tema. Al llegar a la posición de “mando y predominio”, la generación de militancia construyó una “democracia de la derrota”, una sociedad signada por la aniquilación de ese proyecto, pero renuente, al mismo tiempo, a asumirla como un pasado que constituye nuestro presente y a introducirla en el campo de discusión. La concepción del mundo de la generación militante conformó un núcleo discursivo angelizado y poco cuestionable por parte las generaciones siguientes. Los jóvenes que nacieron a la conciencia cívica en esta “democracia de la derrota” viven bajo el “tabú del enfrentamiento” y la “amenaza filicida”. El filicidio, que fue experimentado por la generación militante con extrema contundencia física, se prologaría ahora en las generaciones de posdictadura, acusadas de descompromiso, mediante la negación de su propia (y nueva) visión de mundo. El “tabú del enfrentamiento” resulta determinante para las generaciones de posdictadura hasta el año 2001, con algunas excepciones, y se manifiesta en una escasa conciencia generacional, en la reticencia a asociarse, en la baja (auto)estima de su posición en el mundo y en la tendencia a reproducir el discurso dominante, al menos en lo que atañe a las representaciones de la memoria social. Esta situación habría comenzado a transformarse después de diciembre de 2001. Desde ese momento, sería más fácil encontrar en los nuevos narradores una voz generacional y una serie de “manchas temáticas” vinculadas con su propia posición en la historia. Entre ellas, Drucaroff (2011: 379-415) observa la tematización de una experiencia histórica signada por lo fantasmático, por el enigma del origen y por la aprehensión del pasado “como mito incomprensible”.

Estos argumentos resultan útiles también para el teatro de posdictadura, salvo (quizás) por esa fecha de 2001. Tal vez por razones vinculadas con la historia específica del campo teatral, no hace falta esperar esa fecha para encontrar jóvenes dispuestos a asociarse con sus congéneres y lo suficientemente seguros de su posición en el mundo (al menos en el mundo del teatro) como para entablar la disputa generacional. Eso se comprueba por lo menos en el caso de Spregelburd. Desde los primeros años noventa, puede observarse en sus obras una posición que escapa del “tabú del enfrentamiento”, que toma distancia de las representaciones memorialísticas dominantes, “correctas”, y se atreve a señalar sus contradicciones.

De las dos facetas que forman parte de la cultura de la memoria, la construcción de una imagen sobre el pasado reciente está casi ausente de las obras de Spregelburd. Sí podrá observarse, en cambio, que su producción

interviene activamente sobre los modelos narrativos dominantes y sobre el marco valorativo de la actividad de la memoria. Esa intervención ha sido siempre incómoda para la “corrección política”, es decir, para las memorias construidas por la “generación de mando y predominio”, aunque por motivos diferentes que tienen relación con las variaciones del tema a lo largo de su trayectoria. Veremos cuánto sentido genera leer los textos de Spregelburd teniendo en mente el fondo de una posdictadura signada por la necesidad de pensar lo humano para defender sus derechos y por la tendencia a explicarse un pasado en apariencia impenetrable, excesivo para el entendimiento, ajeno a la voluntad, apelando a patrones narrativos que han hecho intervenir en la trama fuerzas casi sobrehumanas.

Producción temprana y de transición

En obras tempranas como *Destino de dos cosas o de tres* (1990/1993)³ o *Cucha de almas* (1992/1992), y en varias obras de transición, es posible rastrear ciertos sistemas de valores, a veces incluso una tesis, sobre la función liberadora del olvido frente al carácter ominoso de una memoria puramente repetitiva. En la misma órbita temática se mueve esa jocosa inyectiva contra la remanencia que se anuncia ya en el título de *Remanente de invierno* (1992/1995) y sobre todo *Cuadro de asfixia* (1995/1996), donde el problema memoria-olvido alcanza al tratamiento más contundente. El mismo Spregelburd ha explicitado en una entrevista de 2005 el posicionamiento que asumió al escribir la pieza:

No es que yo tenga algo en contra de la memoria, pero recuerdo que por aquella época se hablaba tanto de ella, de recordar nuestro pasado, que el concepto mismo de la memoria estaba desarticulado por el pisoteo al que lo sometía el territorio del sentido común, y palabras como ‘memoria activa’ empezaban a no significar ya nada, salvo en el ámbito de las palabras. A mí me sedujo la idea de pensar una suerte de amnesia activa (en Dubatti 2005: 24-25).

Lo interesante de estas palabras del autor, más allá de que aclaran su valoración positiva de la amnesia creadora cuando falta la memoria viva, es el marco de referencias sobre el que hacen recaer el tema de la memoria. En la Argentina, la más somera alusión a las preocupaciones del medio social por resguardar el pasado remite casi instantáneamente a un determinado sector de la historia y a las luchas recientes en torno de su reconstrucción. Lo mismo sucede apenas se lee el prólogo que antecede el texto:

En un país triste, en el que la memoria es retráctil, como un bicho bolita, y la amnesia no puede llegar a sanar tantas heridas. La amnesia

³ De aquí en adelante, la fecha anterior a la barra corresponde al año o período de escritura. Después de la barra, el año de estreno. En cambio, en las referencias bibliográficas, se indica el año de la edición citada o aludida.

feroz, como el bálsamo que nos sacará de todo esto, y les devolverá a las cosas su verdadero valor. La amnesia que obliga a pensarlo todo permanentemente, la amnesia activa que mantiene la carne y los sentidos bien despiertos (Spregelburd 2005: 106).

Sin embargo, el contenido explícito de la obra parece traicionar las expectativas generadas por estos metatextos. No hay referencia directa alguna a los años de dictadura y, lejos de afectar al terreno de lo socio-político, la crisis de la memoria se muestra en incidencia sobre el ámbito de la historia cultural o, más precisamente, sobre la historia literaria. Si se atiende a la fábula que realmente se cuenta, *Cuadro de asfixia* da pie para hablar del problema de lo nuevo en el mundo del arte o del teatro mismo como dispositivo de la memoria cultural, otros contextos de lectura legítimos e interesantes. ¿Para qué, entonces, las insinuaciones de los metatextos? Spregelburd sabía que, apenas posicionadas frente a un texto atravesado por el problema de la memoria, las interpretaciones lo remitirían de algún modo a lo que les preocupaba escuchar. Sabía también que una tesis sobre el valor de la amnesia directamente asociada a la traumática historia reciente era demasiado riesgosa en su contexto. La obra no se refiere de modo evidente al pasado político argentino, pero lo hace negativamente, asumiendo (y a la vez desviando) la presión que ejercerían sobre ella las operaciones habituales de interpretación.

La fábula empieza donde termina la historia de *Fahrenheit 451*. Los libros han sido quemados por escuadras de bomberos y un pequeño grupo de resistentes intenta conservarlos por medio de la memorización. Mientras tanto, los memorizadores esperan la mística “señal” de un tal Felipe Saralegui, personaje ausente al que sólo conocemos por alusión y que posee la calidad poco material, inefable, con que suelen aparecer, en varias obras de esta etapa, las personificaciones del mandato o las verdaderas instancias de poder, las que suponemos detrás de sus figurantes. En cuanto a los personajes presentes, cuatro actores se encargan de representar cuatro o cinco personajes: La única mujer, que recuerda textos de crítica literaria; el Memorizador de Franz Kafka; el de Dostoievski; y El Extraño/Memorizador de José Hernández que, encarnados por el mismo actor y a causa de la confusa imbricación de niveles de ficción, pueden constituir tanto uno como dos personajes. La historia de los memorizadores es fragmentaria y conserva buenas dosis de incertidumbre. Pero algunas cosas vamos comprendiendo a medida que transcurre el tiempo.

Entendemos que el mundo de *Cuadro de asfixia* toma cierta distancia de la novela de Bradbury. Los bomberos ya no cumplen funciones policíacas, pero el grupo de memorizadores se obstina en la postura de la resistencia: una resistencia extemporánea que ha internalizado al enemigo (son los mismos memorizadores quienes queman los libros sobrevivientes) y que se sostiene a sí misma instalando el presente en la escena congelada del pasado.

Entendemos también que las memorias atiborradas de los personajes son capaces de recordar libros enteros, pero no logran conferirles sentido. Como se infiere ya a partir del prólogo, la obra equipara la memoria puramente conservadora a una disminución del entendimiento y, en estas circunstancias, la “amnesia activa” es una estrategia para recuperar la capacidad de pensar. Así pues, el texto genera un contraste entre la memoria entendida como pura repetición y las facultades intelectivas. Esa es una de las parejas conceptuales que conforman la tesis sobre la amnesia.

Otro aspecto que se incorpora a esta configuración semántica proviene directamente de los procedimientos dramáticos. La fábula consta de una serie de situaciones que se “ordenan” acrónicamente. Los hechos se hacen presentes en escena o son aludidos por los personajes más de una vez, aunque con variantes. El espectador comprende que, más que al fluir de una acción, más que a unos sucesos reales dentro del mundo ficticio, está asistiendo al intento de construir una imagen del acontecer. Los actores leen constantemente las acotaciones de un libreto y se multiplican, en consecuencia, los niveles de ficción: los actores reales (1) representan actores (2) que ejecutan (o ensayan) la historia de los memorizadores (3) a la manera de un proceso que tiene todos los signos de un ritual susceptible de repetirse. Los distintos niveles se solapan y se confunden. Ignoramos si algunos parlamentos, algunos olvidos, algunos equívocos, pertenecen a los actores (2) o a los memorizadores (3). El resultado de este proceso metateatral es la organización caótica de la historia y un acto de representación (la producción de un simulacro) que se entromete en la materia representada. En la medida en que las operaciones de representación paralizan el devenir mismo de la fábula, el estatuto de la memoria se articula en contraste con la acción, el acontecer y la vida.

Sin embargo, la fábula plantea una salida a esta situación de memoria inutilizada: la amnesia que hace posible la emergencia de la novedad. Esta transformación se anticipa al comienzo: la mujer y Dostoievski cuestionan al Memorizador de Kafka por haber pronunciado en su fiesta de cumpleaños una frase de felicidad, que no podía pertenecer a Kafka. No obstante, el sentido de ese episodio se comprende recién en el desenlace, cuando se produce la conversión de Dostoievski, que antes era el máximo defensor de los valores de la memoria, hacia el olvido. Entonces, es el propio Dostoievski quien aclara la relevancia de aquel incidente de Kafka:

Amnesia. Algo nuevo, maravilloso, es como volver a nacer, tengo que aprenderlo todo de nuevo. Frases enteras. Soy el primer hombre sobre la tierra. La señal fue tan evidente que no pudimos darnos cuenta... Esta historia empezó con la señal... Esas palabras, que dijo Kafka, y que no eran de nadie... (Spregelburd 2005: 140-141).

Bajo los efectos de este olvido liberador, Dostoievski cierra la representación pronunciando y escribiendo como si fueran nuevas las primeras frases de *Crimen y castigo*.

En síntesis, el reclamo de esta obra por una amnesia creadora o, casi lo mismo, por una memoria más activa, más comprometida con el presente, proviene de tres elementos que resultarían bloqueados por el congelamiento de la memoria y a los que se confiere valor: el pensamiento, la acción vital y el surgimiento de la novedad. Leída en relación con su contexto de producción, la obra parece decir que había mucho que olvidar en las configuraciones vigentes de la memoria social y mucho por ser repensado. Uno de los coágulos que la obra presenta como dignos de reelaboración tiene que ver con una cultura de la memoria que hacía intervenir en la trama fuerzas omnipotentes y misteriosas. Eso es Felipe Saralegui en la obra. Ese personaje intangible es el generador del mandato y el dueño de los hilos de la acción. Los memorizadores se pasan la obra esperando “la señal” que los sacará de la reiteración ritual y de la que sólo saben que será “imperceptible y clara” (Spregelburd 2005: 115). De Felipe Saralegui, dice Dostoievski, “nada sabemos” (115). Sin embargo, justo antes de la conversión del desenlace, Dostoievski confiesa la verdad: Felipe Saralegui era un “viejito inofensivo” y ya no existe (137). Fue abrasado por el fuego durante una quema de libros y el mismo Dostoievski tuvo alguna responsabilidad en su muerte. El antiilusionismo de la obra quita solemnidad a esa figura que parece ubicarse por encima de lo humano. Como el resto de la historia de los memorizadores, que es en última instancia un guión leído por unos actores ficcionalizados, puede que Felipe Saralegui no haya existido nunca y que su apariencia sobrehumana sea un efecto del libreto.

En las obras de madurez, estos temas no desaparecen, pero se transforman. Más que la rehabilitación del necesario papel del olvido, el problema será la complejidad de la memoria. En lugar de desolemnizar las poderosas figuras sobrehumanas, las obras insinuarán la apariencia sobrehumana que es capaz de generar la acción de las mujeres y los hombres. En el caso de las obras maduras, habría que hablar mejor de “lo inhumano”. “Lo sobrehumano” tiene todavía una entidad propia, relativamente independiente respecto de lo humano, que se da por existente desde un principio y que las obras tempranas se encargan luego de desmontar. En cambio, la producción posterior contribuye a pensar lo inhumano como una desproporción emergida de las interacciones entre los individuos que componen la humanidad.

Producción de madurez

La obra clave para ingresar en el asunto lleva un título muy sugerente. Se llama *La escala humana* (2000/2000) y fue escrita y dirigida por tres autores de posdictadura: Spregelburd, Daulte y Tantanian. Las individualidades están sumamente ensambladas. La obra es un híbrido perfecto, pero aun así permite identificar los genes de cada uno de sus padres. Alcanzo a notar con mayor claridad los de Daulte y Spregelburd.

El principio general que siguieron los autores es típico de la poética de Daulte y consiste en producir desde el vacío temático: “Nosotros nos

propusimos escribir una obra que no tuviera ningún contenido [...] para que la obra fuera un mejor recipiente. La crítica dijo después que la obra era política, que hablaba de la corrupción, de la impunidad” (en Abraham 2011: s/p). Procuraron además elaborar una historia en donde nadie ve lo evidente y contar un melodrama familiar como si fuera un policial: tanto los personajes como el público caen en la trampa de leer los acontecimientos desde un determinado modelo, mientras los conflictos que están operando corresponden más bien a otro género (en Cosentino 2001: 47). Las lecturas de la obra como una denuncia de la corrupción o de la impunidad son legítimas y consisten en priorizar el policial. Aquí se preferirá seguir estas sugerencias de los autores y *excavar* en el contenido de la obra: leer el melodrama familiar que se encuentra en el fondo, además de otorgar sentido a la pieza teniendo en cuenta su título.

La organización de la historia también es propia de Daulte y actúa por unidad e integración de las acciones. La fábula de *La escala humana* se puede sintetizar en unas pocas líneas, algo imposible de hacer con las obras maduras de Spregelburd, que se caracterizan por la multiplicidad narrativa y la dispersión. El tema familiar de la pieza es casi igual a su historia: el conflicto de los hijos, y el conflicto entre los hijos y una madre que reclama su derecho a la rebeldía. La madre se pone a matar a sus vecinas sin ton ni son y se concentra en un romance adolescente con Suardi, un agente de policía que tiene la manía de robar baratijas, mientras sus atribulados hijos inventan los planes más desopilantes para encubrir los asesinatos.

En un nivel de mayor especificación, la obra apunta al enigma de las motivaciones que hacen de motor de la acción. Los hijos tratan de resolver los problemas, pero no aciertan a buscar las causas, o no consiguen traer a la memoria el bloque de pasado que los ha traído hasta el presente. A excepción de lo que ocurre hacia el final. Hay una serie de intervenciones del hijo mayor (Leandro), entre ellas un explosivo monólogo, que aportan datos de la *prehistoria* (hasta ese momento casi desconocida) y que intentan dar a cada uno lo suyo: trozos de pasado, rasgos de carácter que vienen de la nada. Ese intento de reponer motivaciones y modelizar acciones señala el lugar del problema. Es, igualmente, nada solemne y conserva algo de la idiotez que domina la historia. Así pues, desde el interior de una estructura narrativa muy característica de la dramaturgia de Daulte, las cosas se han deslizado hacia un terreno spregelburdiano y comienzan a apreciarse líneas de fuga, elementos dispersos que obligan a encajar piezas de *puzzle*. Interesa ejemplificar aquí este procedimiento tomando uno de esos juguetes mínimos que contiene la obra: precisamente aquel que ha facilitado la lectura anterior sobre el problema de la modelización de los hechos y la memoria. Uno de los descarrilados planes que elaboran los jóvenes consiste en montar una antena para interceptar el teléfono del amante de la madre. En un momento se escucha en *off* una conversación del hijo del policía con un compañerito que le dicta una tarea escolar. Durante el espectáculo, la situación pasa inadvertida. Hay interferencia y se entiende poco. Pero ese contenido es capturado por el programa de mano, que tiene en su interior, como principal imagen, una hoja a

rayas. Es una tarea de historia, escrita con caligrafía infantil. El título dice en mayúsculas “DOCUMENTOS DEL PASADO”. Después se lee: “LOS OBJETOS QUE NOS ENSEÑAN CÓMO FUE LA VIDA EN LA PREHISTORIA SUELEN SER DESCUBIERTOS EN EXCAVACIONES”. Abajo, abundan las figuras: una enumeración caótica de imágenes de tan difícil conexión como los documentos desenterrados por cualquier arqueólogo. Están los actores-personajes de la obra, objetos que han permanecido escondidos entre la escenografía y cosas simplemente mencionadas en los diálogos: una guitarra eléctrica, un teléfono muy viejo, uno menos viejo, un plato con milanesa, un sacacorchos sirena, etc. Hay objetos ultramodernos del pasado (antiguallas para el presente) y objetos actuales que serán documentos del pasado en un futuro próximo. El detalle realza un par de ideas que hemos introducido ya en el comentario de la obra: la excavación y la prehistoria, eso que les falta reponer a los personajes casi hasta el final, y que aun en el final es dudoso y poco convincente. Pero la imagen del programa también agrega sentidos a la obra. Hace imaginar la multitud de capas de pasado que se acumulan bajo cualquier estado presente y que dificultan su comprensión. Incorpora a la obra el espesor incontrolable que subyace a la escala reducida de un solo individuo: la paradójica proporción inhumana que adquiere la escala humana tomada en su conjunto. Y, entre otras cosas, presenta la modelización por la memoria como una tarea ardua. Es por lo menos una advertencia para los momentos culturales de memoria a corto plazo.

Las obras de madurez se caracterizan por su complejidad. Spregelburd persigue, con los recursos del teatro, el logro de una multiplicidad narrativa y temática equivalente a la que pueden conseguir la novela, el cine o las series de televisión. Para ello, es necesario que unos pocos actores se fatiguen por representar varios personajes. Esta convención alcanza su plenitud en *Bizarra* y algunas piezas de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, una serie de obras independientes en cuanto a fábula y personajes que giran alrededor del tema moral de *Mesa de los pecados capitales* del Bosco. Varias entregas de la Heptalogía están pensadas para los cinco actores de la compañía El Patrón Vázquez, entre los que se encuentra el propio Spregelburd. Para terminar, comentaré brevemente la obra con que finaliza la serie.

La última parte de la Heptalogía se titula *La terquedad* (2007/2008) y adopta como tema uno de los núcleos internacionales de rememoración. Otra vez, no es el pasado reciente argentino lo que se representa, sino la Guerra Civil Española. Aunque no fue estrenada por El Patrón Vázquez, la obra requiere cinco actores para encarnar dieciséis personajes y parece ideada para el grupo. Las historias que entran en interacción son varias. La obra es mucho más compleja de lo que se alcanzará a exponer y estimula unas cuantas preguntas sobre la dificultad que implica la tarea de la memoria social para que realmente cumpla sus funciones ejemplares. Me limitaré a rescatar uno solo de esos interrogantes: ¿hasta dónde llega el pasado que hace falta recordar? ¿Cuál es el límite de la memoria?

La terquedad está compuesta por tres actos que funcionan temporalmente a través de la repetición. En cada uno se representa una hora y quince minutos (aproximadamente) de un día de marzo de 1939, hacia el final de la Guerra Civil. Los hechos ocurren en casa de Jaume Planc, un comisario valenciano que está con los fascistas, pero que a pesar de los reclamos de los terratenientes vecinos, no persigue a los rojos. Planc está demasiado ocupado en difundir una fabulosa lengua artificial que ha conseguido sistematizar y que permitiría la igualación y el contacto entre todos “los hombres”. Necesita difundir su lengua, y para ello ha contratado a un poeta que hará literatura. También necesita dinero, y por eso viene a visitarlo Dmitri, un traductor ruso enviado por Stalin, que está muy interesado (vaya extrañeza) en el invento del humanista Planc. Al comienzo de la obra, un inexplicable cavernícola atraviesa el escenario. Sólo más tarde comprenderemos que se trata de un disfraz: en el jardín hay un ensayo porque Planc está planeando una pequeña representación teatral para publicitar su lengua en el circo.

Además, sin darle ninguna importancia y sólo para sostener su diccionario, Planc se ha inventado el píxel y una computadora en 1939. Pero la utopía de Planc también enquistada un remotísimo pasado. El comisario le cuenta al traductor ruso de dónde proviene la escena de esos primitivos hombres sin lenguaje que ha pensado como propaganda circense. Hace un tiempo tuvo un sueño. Un cazador que trae sus pieles al hombro se acerca a otro que está tersando una piel para hacerse un abrigo confortable: “Ambos se miran, se huelen, reconocen el peligro, o intuyen una transacción (Spregelburd 2009: 48). El hombre de las pieles en bruto toma la piel curtida y le pasa al otro una de las suyas. El curtidor se enoja y manotea su prenda para recuperarla. Entre señas toscas, finalmente se entienden y se realiza el trueque: una piel tersada por dos sin trabajar. “¿Me sigue?”, le pregunta Planc a Dmitri. “¿Cómo no lo voy a seguir? Soy ruso, y la naturaleza del precio se nos enseña en el parvulario” (48). En la escena metateatral que finalmente diseña el comisario y que vemos al comienzo del tercer acto, hay un detalle que se suma a este sueño de orígenes, a esta combinación de funciones sociales en estado incipiente que se reclaman unas a otras (la función mercado, la función número, la función lenguaje), y que agrega a este complejo social reducido al mínimo la función policía o incluso la función militar. Ambos cavernícolas tienen un garrote: es eso lo que asegura la posibilidad de la transacción. La escenita de los primitivos, que en su ejecución es bastante ridícula, recuerda, en última instancia, las tensiones inmemoriales que podrían ocultarse detrás de la guerra “presente”.

Estos detalles de *La terquedad* generan la idea de un tiempo espeso: cada momento histórico contiene todos los acontecimientos que lo preceden y de alguna manera anuncia el futuro. El resultado es una figura temporal que bien podría llamarse “sincronicidad” y consiste en la multiplicación de tiempo por tiempo: muchos estratos temporales, pasados y futuros, coinciden un punto determinado del acontecer. La figura escapa de la concepción lineal del tiempo, roza lo esotérico y nos confronta con lo

inhumano. Nos brinda una imagen de la complejidad que anida en la experiencia de intentar explicarse la llegada hasta el presente: al igual que los personajes de *La escala humana*, quizás seamos niños amnésicos asediados por capas de pasado, fantasmas de una multiplicidad de procesos que se amontonan unos sobre otros y se resisten a la ordenación racional, como si la historia entera de la humanidad cupiese en una pequeña porción de su historia, como si todo estuviera implicado, aunque no se lo vea, a cada paso de tiempo. Cada bloque presente de vida contiene, sin saberlo, la infinitud de microprocesos que lo precede. Con las limitaciones de nuestra memoria, ese espesor de acontecimientos, que actúa a *escala inhumana*, no es fácilmente representable sino mediante saltos temporales y captación de fragmentos.

En *La escala humana* y *La terquedad*, esta figura temporal está insinuada por algunos detalles. En otras obras, como *La paranoia* (2005-2007/2007), la sexta parte de la Heptalogía, se hace realidad y se vuelve principio organizador de las fábulas. Allí, los cinco actores del Patrón Vázquez consiguen poner al espectador frente a una historia de proporciones monstruosas y esa densidad inhumana del acontecer se concretiza en lo que la obra nos fuerza a aceptar como historia, al menos por momentos. Es cierto que este modelo del tiempo es capaz de convocar muchos sentidos sobre el fondo de la cultura actual: señala, por ejemplo, el agigantamiento abismal del archivo. Pero no es difícil suponer que pueda estar motivado también por la experiencia de las generaciones de posdictadura y por la tendencia de las memorias de posdictadura a desbordar las explicaciones a escala humana. Si esto fuera así, habría que asumir en Spregelburd dos procesos complementarios: la participación y la reacción. Sus obras participan de esos patrones narrativos dominantes y de esa experiencia generacional señalada por Drucaroff: el pasado es un coágulo difícil de comprender. Pero también hay intervención activa en el desmontaje de los fantasmas. Se ha anticipado casi al principio que las obras maduras de Spregelburd producen una particular vacilación de la creencia a través de un efecto intermitente de ilusión y distancia. Hay muchos procedimientos que apuntan en esa dirección. El principal y más evidente proviene del teatro. Esa historia descomunal es producto de la acción de cinco personas que vemos ahí. Podemos sentir su esfuerzo por hacer posible esa estructura narrativa tan compleja. A la vez que somos capturados por esa ilusión de proporciones inhumanas, queda lugar para un pensamiento que podemos reutilizar en situaciones y contextos diferentes: ¡Pero si ustedes son cinco pelagatos montando una fantasmagoría!

***Luis Emilio Abraham** es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo, donde se desempeña como docente en las cátedras de Semiótica y Literatura Española Moderna y Contemporánea. Es Profesor Titular de Teoría Literaria en el Instituto de Formación Docente Villa Mercedes (San Luis). Entre sus publicaciones se destaca el libro *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro* (Madrid: CSIC, 2008). Ha sido también coordinador del volumen *Análisis*

de la *dramaturgia argentina actual* (Madrid: Antígona, 2015), dirigido por José Luis García Barrientos. Forma parte de los proyectos de investigación “La literatura como modo de conocimiento” (dirigido por la Dra. Gladys Granata en la Universidad Nacional de Cuyo) y “Análisis de la dramaturgia actual en español”, dirigido por el Dr. García Barrientos en el CSIC de España. Se ha dedicado fundamentalmente a la teoría literaria, la teoría del teatro y el teatro argentino contemporáneo.

Bibliografía

- Abraham, Luis Emilio (2007). “Un teatro al acecho de la complejidad de lo real: Rafael Spregelburd y su poética en proceso”. En Zonana, Gustavo (dir., ed.) y Molina, Hebe (coed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor. 283-331.
- Abraham, Luis Emilio (2011). “Entrevista a Rafael Spregelburd”. *La Letra Inversa*, No 3. En línea: <http://www.letrainversa.com.ar/li/entrevistas/100-entrevista-a-rafael-spregelburd.html>.
- Abraham, Luis Emilio (2015). “Claves de la dramaturgia de Rafael Spregelburd”. En García Barrientos, José Luis (dir.) y Abraham, Luis Emilio (coord.). *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Antígona. 301-319.
- Contreras, Sandra (2013). “Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás)”. *Cuadernos de Literatura*, No 33, Vol. XVII. 355-376.
- Cosentino, Olga (2001). “*La escala humana*. Entrevista con Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian y Javier Daulte”. *Teatro. La Revista del Teatro San Martín*, No 64. 44-49.
- Daulte, Javier; Spregelburd, Rafael y Tantanian, Alejandro (2000). *La escala humana*. Buenos Aires: Teatro Vivo.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Drucaroff, Elsa (2012) [1996]. “Por algo fue. Análisis del ‘Prólogo’ al *Nunca más* de Ernesto Sábato”. En Horowicz, Alejandro. *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*. Buenos Aires: Edhasa. 319-333.
- Dubatti, Jorge (2005). “La fuga de lo real entre las redes del lenguaje”. En Spregelburd, Rafael. *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino*. Buenos Aires: Losada. 7-30.
- García Barrientos, José Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- Rodríguez Carranza, Luz (2011). “Un país de verdad”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, No 16, Vol. 11. 111-134.
- Spregelburd, Rafael (2005). *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino*. Buenos Aires: Losada.
- Spregelburd, Rafael (2008). *La paranoia. Heptalogía de Hieronymus Bosch/VI*. Buenos Aires: Atuel.
- Spregelburd, Rafael (2009). *La terquedad. Heptalogía de Hieronymus Bosch/VII*. Buenos Aires: Atuel.
- Todorov, Tzvetan (2000) [1995]. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Vezzetti, Hugo (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Vezzetti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.