



La otra mitad
Cuerpos y ausencias en la obra de Rafael Spregelburd

Luz Rodríguez Carranza¹

Recibido: 01/02/2017
Aceptado: 20/02/2017

Resumen

“Sólo existen cuerpos y lenguajes”, constata Alain Badiou, pero agrega que también hay verdades (2006: 9). El artículo propone que esas verdades aparecen en el vacío entre el cuerpo y sus mitades ausentes: los nombres y las identidades que les asignaban espacios delimitados. Siguiendo la reflexión de Deleuze y Guattari (1980), se analizan en varias obras de Rafael Spregelburd los niveles –mesetas– que se disuelven: organismo, significación y subjetividad o identidad. El recorrido no es cronológico ni exhaustivo sino a través de ejemplos, vale decir, en términos de Agamben, “una singularidad entre las demás, pero que está en lugar de cada una de ellas, que vale por todas” (1996: 13).

Palabras clave

Cuerpo – teatro – Spregelburd – política.

Abstract

“Only bodies and languages exist”, observes Badiou, adding that there are also truths (2006: 9). The article proposes that these truths appear in the empty space between the body and its absent halves; the names and the identities that they are assigned within delimited spaces. Following the ideas of Deleuze and Guattari (1980), the dissolving levels (or plateaus): organism, significance and subjectivity or identity, will be analyzed in several of Spregelburd’s works. The path is neither chronological nor exhaustive, but we will proceed using examples, that is to say in the terms of Agamben, “a singularity among others that in actual fact stands for each of them, and indeed applies to all of them.” (1996: 13).

Keywords

Body – theater – Spregelburd – politics.

¹ Phd in Romance Literature University of Leuven, Full Professor University of Leiden. Contacto: l.rdriguez@hum.leidenuniv.nl

En el frigorífico CEPA, en Merlo. Luz mortecina de
amanecer.

De un travesaño cuelgan, a guisa de medias reses, los
cuerpos desnudos y sangrosos de varios de los actores de
esta obra. Todo es ligeramente fashion, de todos modos. Un
oscuro poema en off, un poema coral en el que se dejan oír,
con aire de pesadilla, las voces proféticas de las reses
muertas.

VOCES DE LAS RESES:

Somos las medias reses. /Somos la mansedumbre asesinada.
/ Somos comida. / Éramos vacas. / Éramos holando-
argentinas. / Éramos ingenuas y gordas. / Ahora estamos
muertas. / Muertas de manera horrorosa. / Partidas en
mitades. / Somos medias reses. / ¿Dónde estará mi mitad?
[...] Somos las reses carneadas en la ruta 11, las reses
eternas que pare la Pampa. / Somos cadáver al
medio. / ¿Quién dijo que la carne deja de doler después del
golpe final? / Somos la carne escindida, partida de cuajo. / Y
traemos un mensaje horrible: que habrá venganza. / Habrá
venganza de todas las fuerzas naturales. / Habrá masacre,
enfermedad, pobreza y miedo. / Y ocurrirá aquí, en la
Argentina. / Entonces cada media res encontrará su otra
mitad, y será el fin de todo. / Presten atención. / Y escuchen
el latido frío de esta carne, y teman, porque tanto dolor solo
va a ser saldado con tanto otro dolor. / Estamos quietas. El
futuro es ahora. Y el tormento, interminable.
Rafael Spregelburd, *Bizarra* (2008 [2003])²

Cuerpos escindidos

En la cita del epígrafe resuenan varios acontecimientos que son contemporáneos a la escritura y representación de *Bizarra*.³ El fragmento alude directamente a uno de ellos que afectó mucho a la imaginación popular en el marco de la crisis económica y política de 2001-2002: “Un grupo de habitantes [...] mató y faenó el ganado que transportaba un camión jaula, que volcó accidentalmente [...] en el acceso a la autopista que une Rosario con Buenos Aires.” (*La Nación* 25-3-2002).⁴ *Bizarra*, una “teatronovela”

² Al citar las obras de Spregelburd indico la publicación en forma de libro –retomada en la bibliografía– y luego, la primera vez que cito la obra, la fecha de estreno entre corchetes.

³ *Bizarra* se estrenó en el Centro Cultural Rojas, de Buenos Aires, el 19 de Agosto de 2003.

⁴ Spregelburd refiere a este hecho: “Es la anécdota del camión de vacas, ¿se acuerdan? Parece que un camión que transportaba vacas chocó en algún lugar de la ruta en la provincia de Santa Fe, muy cerca de un poblado. Y parece que un grupo de hombres y mujeres de este poblado aprovechándose de la avería del camión lo tomaron por asalto. Con cuchillos y distintas herramientas carnearon vivas a las vacas y huyeron a sus casas con los pedazos de carne sanguinolenta. El camión chocado, las vacas vivas, los pedazos de carne aún caliente en las manos de las familias hambrientas. La imagen es dantesca, y tuvo lugar acá mismo, en la Argentina (Spregelburd 2005b).

(Graziani 2010) con setenta y ocho actores que encarnaron a ciento diez personajes,⁵ puso en escena diez capítulos de tres horas –uno por semana– durante cuatro meses en la sala Batato Barea del Centro Cultural Rojas. El evento sólo es comparable en su desmesura con otro acontecimiento de la misma época: las representaciones de *Teatro por la identidad*, proyecto auspiciado por la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo, también en el Centro Cultural Rojas a partir de 2002. “Catorce salas simultáneas para la escenificación, quinientos artistas activando los cuarenta y un espectáculos que ocuparon esos espacios. Treinta mil espectadores (vaya paradoja) convocó solo la primera edición del ciclo” (Arpes 2008: 47). *Teatro por la Identidad* tuvo como actores y como destinatarios a los hijos de los treinta mil desaparecidos durante la dictadura. “Los cuerpos torturados, vejados y desaparecidos de los padres han dejado huellas en el cuerpo del hijo sobreviviente”, expresa Marcela Arpes (2008: 47).

La memoria de los cuerpos es central en la crítica cultural del Cono Sur, a principios de la década del 2000. Una obra muy influyente al respecto, sobre todo para los estudios literarios, fue el libro de Idelber Avelar *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000). Avelar analiza el trabajo de la memoria delimitando un período: la producción cultural inmediatamente anterior, contemporánea o posterior a las dictaduras militares.⁶ En ese marco reflexiona tanto sobre la derrota de proyectos emancipadores como sobre la ausencia de los cuerpos de los desaparecidos, con la distinción freudiana entre duelo y melancolía. El duelo es “el proceso de la superación de la pérdida, en el cual la separación entre el yo y el objeto perdido aún puede llevarse a cabo” (Avelar 2000: 19) y puede simbolizarse. En la melancolía, en cambio “la identificación con el objeto perdido llega a un extremo en el cual el mismo yo es envuelto y convertido en parte de la pérdida [...] el objeto traumático permanecería alojado dentro del yo como un cuerpo forastero” (2000: 19.).

Al yuxtaponer esta reflexión con los hechos que he enumerado, es inevitable ver en el primer cuadro de *Bizarra* a los cuerpos de Teatro de la Identidad, también marcados por la ausencia, por el dolor de llevar consigo a otros en el ADN (cf. Arpes 2008: 56), en los gestos y en las semejanzas, pero sin las certezas que le permitan la separación del duelo. Los personajes de Spregelburd son también cuerpos a los que les faltan determinaciones. Son cuerpos sin órganos, *CsO* como los definen Deleuze y Guattari: en ellos han desaparecido las articulaciones que los sujetan a los organismos, significaciones y subjetivaciones (1980: 197), las clasificaciones biopolíticas, simbólicas y sociales. Son materia, que cambia constante e impredeciblemente. La desaparición de los límites, como lo advirtieron en su momento los autores del *Anti*

⁵ Ver <http://www.alternivateatral.com/obra2186-bizarra>

⁶ Alberto Moreiras (1993) utilizó el término “postdictatorial” y la distinción entre duelo y melancolía en 1993. El término fue utilizado para el cine por Ana Amado en Argentina en su seminario “Postdictadura, violencia y memoria en la cultura argentina de fin de siglo XX” (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, septiembre-noviembre 2001) y se popularizó a partir de esos años en la crítica académica y cultural de y sobre el cono sur. En la crítica teatral fue utilizado e.o. por Jorge Dubatti (Dubatti 2006 y 2008). Cuando se usa el adjetivo “Postdictatorial” o el sustantivo “Postdictadura”, el 11 de septiembre de 1973, la fecha del golpe militar chileno, o la del 24 de marzo de 1976, el de Argentina, son el punto de inflexión absoluta, el eje de la memoria. A partir de 2001 la reflexión sobre la memoria y la identidad se amplía, y el Bicentenario de las independencias nacionales es la ocasión de numerosas manifestaciones sobre la historia nacional. En la obra de Spregelburd, es el caso de la *Sprechopera Apátrida* (2011a [2011]).

Edipo y de *Mil Mesetas*, no está exenta de peligros en la esquizofrenia del capitalismo: no siempre se trata de energías liberadas, sino que un resultado frecuente es la producción de cuerpos avasallados o desechados.

En la proliferación “cancerosa”,⁷ sin embargo, puede abrirse paso el deseo que parecía haber desaparecido.⁸ “Sólo existen cuerpos y lenguajes”, constata Alain Badiou refiriendo al consenso escéptico de nuestro tiempo, pero agrega que también hay verdades (Badiou 2006: 9, mi traducción). La hipótesis de este trabajo es que esas verdades aparecen en el vacío entre el cuerpo y sus mitades ausentes: los nombres y las identidades que les asignaban espacios delimitados. Siguiendo la reflexión de Deleuze y Guattari, analizaré en varias obras de Spregelburd los niveles –mesetas– que se disuelven: organismo, significación y subjetividad o identidad. El recorrido no es cronológico ni exhaustivo sino a través de ejemplos,⁹ vale decir, en términos de Agamben, “una singularidad entre las demás, pero que está en lugar de cada una de ellas, que vale por todas” (1996: 13). Spregelburd los denominaría *fractales*: figuras cuyas partes son analógicas al conjunto.¹⁰

Organismos

La primera organización que se desarticula es la física. En *Bizarra* los miembros existen independientemente de los cuerpos –la cabeza de Vélez es conservada en vida, un dedo

⁷ “Tejidos cancerosos [...] todos y todas tienen sus CsO listos para roer, proliferar, cubrir e invadir el conjunto del campo social, entrando en relaciones tanto de violencia y rivalidad, como de alianza o de complicidad. CsO del dinero (inflación) pero también CsO del Estado, del ejército, de la fábrica, de la ciudad, del Partido, etc. Si las mesetas son casos de coagulación, de sedimentación, basta con una velocidad de sedimentación precipitada en una meseta para que ésta pierda su figura y sus articulaciones, y forme un tumor específico en ella misma, o en tal formación, en tal dispositivo. Las mesetas engendran sus CsO, totalitarios y fascistas, caricaturas aterradoras del plano de consistencia” (Deleuze y Guattari 1980: 201. Todas las traducciones del francés son mías, salvo indicación contraria).

⁸ “Incluso cuando cae en el vacío de la desestratificación brutal, o bien en la proliferación del estrato canceroso, queda deseo” (Deleuze y Guattari 1980, 209).

⁹ Existen cronologías de la obra de Spregelburd: ver Dubatti (2005) y Abraham (2015). Abraham cita al autor: “Retomando sus reflexiones sobre forma y fondo, significado y sentido, ha dicho que sus primeras obras ponen el acento en lo formal y que, desmantelando lenguajes y convenciones, entablan un vínculo estrecho con la vocación antirrepresentativa de la dramaturgia neovanguardista: muchas de ellas recuerdan, por ejemplo, los procedimientos del absurdo. Sin olvidar del todo ese extrañamiento impuesto sobre los lenguajes, sus obras “maduras” se inclinan a multiplicar el sentido antes que a denunciar convenciones y, disimulando las argucias formales, procuran dotar de cierta credibilidad incluso a lo arbitrario aunque posteriormente Spregelburd haya relativizado estas etapas” (Abraham 2015: 269-270).

¹⁰ Spregelburd refiere frecuentemente a la teoría del caos, y una obra del año 2000 –que escribió conjuntamente con sus actores– se llama *Fractal* (2001). “La palabra “fractal” se la debemos al matemático Benoît Mandelbrot, que en 1974 designó así un tipo de geometría radicalmente distinta de la newtoniana. Viene del latín *fractua*, “irregular”, pero a Mandelbrot también le venían bien las connotaciones de fraccional y fragmentario que tiene esta palabra. Las figuras fractales sólo se desarrollaron en las últimas décadas porque antes no existían computadoras capaces de cálculos matemáticos tan complejos. Se caracterizan por los infinitos detalles, la infinita longitud, la carencia de inclinación y la autosimilitud de sus partes en distintas escalas. Nosotros buscamos ciertas traducciones personales de estas cuestiones al armar el espectáculo: autosimilitud narrativa (el argumento se parece a sí mismo en distintas escalas), detalles supuestamente ajenos al todo que son vistos con enorme atención, carencia de “tendencia o inclinación”: la obra no “avanza”, sino que se “mueve”. Y lo de la infinita longitud, en fin, se redujo a dos horas y pico” (Spregelburd 2001).

de Velita es cortado y circula por toda la obra— y los cuerpos, a su vez, sobreviven independientemente de los miembros, como el de Ivy en *La Estupidez* (2004 [2003]). En *La Paranoia* ([2008 [2007]]) Brenda sufre experimentaciones planificadas por cirujanos estéticos y las drogas provocan sobredosis ridículas, como la del detective Lázaro, desahuciado por su adicción al chocolate. Los ricos son de un cinismo absoluto respecto al cuerpo de los pobres, simple utilidad o estorbo. Dos millonarios de *Bizarra*, el dueño del frigorífico —Álvaro Aluche— y el empresario Alberto Pierri Macao, quieren erradicar la villa miseria El Chacal, donde vive Velita, para construir una autopista a la brevedad. Convencer a los habitantes es imposible, porque “Son muy pobres. No se los pudo organizar” (Spregelburd 2008a: 45). La respuesta del empresario es sin anestesia:

ALBERTO: ¿Y no les da para eliminarlos a todos?

ÁLVARO ALUCHE: Sería costosísimo.

ALBERTO: ¡Por favor! ¿Cuánto puede salir un fuego rápido, quemarles las casuchas? (2008a: 45).

Cuando Yeny, una “manzanera”¹¹ al servicio de Aluche es violada en la villa, éste, después de preguntarle sin ninguna empatía “¿te violaron mucho? ... ¿en el terreno?” (2008a: 65) se interesa por la posibilidad de usarla como pretexto para enviar a la policía y destruir la villa. Más adelante viola a Velita salvajemente.

Las disoluciones que atañen a los cuerpos son radicalmente diferentes según las clases sociales. Los ricos de *Bizarra* no tienen sensaciones: el caso extremo es el de Candela, quien después de un accidente de equitación perdió el sentido del gusto y del olfato (Spregelburd 2008a [2003]: 48). El resultado, como lo dice ella misma, es que nada le importa: “a veces me da lo mismo una cosa que la otra” (2008a: 44). La insensibilidad incluye el amor y el dolor: Felicia, la madre adoptiva de Candela cuenta como un detalle frívolo la violación de su hijo Dubián, y el mismo Dubián considera el relato como aburrido:

FELICIA: [...] lo que pasa es que a Dubiancito cuando era chiquito, su papá lo violó...

DUBIÁN: ¡Ay, mamá! ¡Basta!

FELICIA: ...En Punta del Este. Lo violó de una manera horrorosa, imagínate el dramón por el que tuvimos que pasar, él tendría cinco o seis años, igual ya está todo superado, el papá murió en la cárcel, bueno, no murió, se suicidó en su celda, y...

DUBIÁN: ¡Mamá, te dije que basta! Los vas a matar de aburrimiento (Spregelburd 2008a [2003]: 44).

¹¹ “Manzaneras” fue el término que se utilizó para denominar a voluntarias que vivían en zonas de extrema necesidad, que distribuían los alimentos del Plan Vida, creado el 5 de septiembre de 1994 por Hilda González de Duhalde cuando estaba al frente del Consejo Provincial de la Familia. https://www.researchgate.net/publication/266261019_Pedidos_demandas_reclamos_y_proyectos_la_intermediacion_de_las_manzaneras_y_comadres_en_el_conurbano_bonaerense

Los marginados, en cambio, son sólo sentimiento:¹² Velita, Genoveva, Tramutola, Washington y Huguito aman sin límites, como Brenda y Beatriz en *La Paranoia*: el amor es una epifanía. Genoveva, la cieguita, percibe al tacto la semejanza entre las mellizas (2008a: 104), totalmente invisible para los espectadores ya que se trata de actrices diferentes. Sebastián, el militar, necesita clasificar, pero Velita no entiende esas diferencias: “Sebastián: ¿vos sos la muchacha? / Velita: No...Sí, Bueno, yo soy una muchacha” (2008a: 79).

“El artículo indefinido”, precisan Deleuze y Guattari, “no carece de nada, no es indeterminado o indiferenciado, sino que explica la pura determinación de intensidad” (1980: 203). La individualidad no es una unidad estable, sino una multiplicidad en fusión y metamorfosis permanentes. Uno de los procedimientos característicos de las obras de Spregelburd es que los mismos actores –frecuentemente dos actrices y tres actores como los de su grupo, El Patrón Vázquez– deben representar varios papeles, a veces opuestos, y esto está específicamente señalado en las didascalias e indicaciones dramaturgicas. Así, en *Bizarra* Edgardo Castro representó cuatro papeles –Franco Setúbal, Benny Andersson, Doctor Olaf Norén, Caco Brasileño– y Laura Paredes fue Genoveva, Eli, la Agente Melina Trelles, etc. *La Estupidez* fue representada en varios países e idiomas con cinco actores y 24 personajes. En la obra más reciente, *Philip Seymour Hoffman: un ejemplo* (2017)¹³ los actores son también cinco, pero la multiplicación va en aumento, los personajes son 47. El procedimiento puede ser inverso: en *La Extravagancia* (2009 [1997]) una sola actriz debe desempeñar los tres papeles de la obra, y en *Apátrida* (2011a [2011]), un mismo actor encarna a personajes que son las dos caras aparentes del arte nacional.

No sólo hay un mismo cuerpo para distintos nombres –o distintos cuerpos para un nombre, como en *Philip Seymour Hoffman: un ejemplo*– sino que además ninguno de los personajes es idéntico a sí mismo ni sus actos son previsibles. Hay muchas Brendas en *La Paranoia*, intentos fallidos y más o menos monstruosos semejantes a ella y es cuando descubre a sus dobles que la muchacha decide vengarse. La angelical Velita, en *Bizarra*, es capaz de varias bajezas para conseguir casarse con Sebastián y también de envenenar a una espectadora que le dice que no es linda. Bizarra, la Estrella protectora, se desentiende cínicamente de la violación de Velita pese a sus súplicas desesperadas: “¿no te gusta ni siquiera un poquitito?” (2008a: 243). Tampoco el género es estable. Dubián Auster, el hijo gay de Felicia en *Bizarra*, se casa con Yeny Benítez, la candidata peronista –antes ‘manzanera’ corrupta al servicio de Aluche– y financia su campaña, mientras simultáneamente, como corresponde a su nuevo papel de patrón, abusa de la empleada doméstica. Amalia Botín, la empleada en cuestión que nunca se comportó como tal, tuvo un ascenso fulgurante a estrella de la publicidad, estuvo presa por espionaje en Palestina y eligió aliviada volver a ser mucama, contradiciendo todas las reglas de ascenso social de melodramas y telenovelas. El límite corporal que parece inexpugnable –entre la vida y la muerte– desaparece en *El Pánico* (2004 [2003]): un muerto que no sabe que lo está comparte espacio con su familia. En el suelo, sin

¹² En ellos se perciben las intensidades del CsO: “necesariamente un Lugar, necesariamente un Plano, necesariamente un colectivo [...] no hay ‘mi’ cuerpo sin órganos, sino “yo sobre él, lo que queda de mí, inalterable y cambiando de forma, atravesando umbrales” (Deleuze y Guattari 1980: 200).

¹³ La compañía francófona belga Transquiquennal estrenará en Bruselas, en mayo de 2017 la obra en traducción francesa de Daniel Loayza.

embargo, desde el primer acto está la ausencia: “llama la atención una silueta dibujada en el piso, con tiza blanca, como las que la policía dibuja en el lugar donde se ha removido un cadáver” (183).

Significaciones

En la *Mesa de los Pecados Capitales*, del Bosco, que inspiró la *Heptalogía de Jeronimus Bosch* de Spregelburd (Spregelburd 2009: 5)¹⁴ el centro está ocupado por el asesinato de Cristo. Así, aunque los radios de las escenas convergen en el centro –el camino recto de la Ley– los radios de los muros que separan cada pecado son excéntricos (Del Estal 2009: 21). El Bosco, explica Spregelburd, muestra premonitoriamente la tragedia de la Modernidad: ya no hay desviación, porque no hay centro (Spregelburd 2009a: 7). El Padre, o Soberano ha sido reemplazado por la ilusión o la amenaza de la máquina –el Leviathan o el Mercado– el sistema que lo organiza todo y los sujetos modernos se constituyen en la esperanza de descubrir las palancas secretas de esa máquina. En *El Pánico* es una llave. En *La Estupidez* son dos fórmulas, una martingala para ganar en la ruleta, y la Ecuación Lorenz, descubierta por un científico, Finnegan, que se resiste primero a darla a conocer temiendo una utilización perversa, pero termina por ponerla en el dominio público, la mejor manera de que nadie la tenga en cuenta, pierda valor y se olvide. En *La Paranoia* un grupo heterogéneo ha sido convocado por el poder militar y religioso –el Coronel y su hermana la Monja– para satisfacer con ficciones a unas inteligencias exteriores a la escena, y busca la clave en un puñado de cristales, el Sefaraton. En *La Terquedad*, es el katak, la lengua artificial que es la obsesión de Planc, un humanista que es también un fascista.

El paranoico supone que alguien controla la máquina. El terror no tiene límites cuando el demiurgo es múltiple, como las inteligencias de *La Paranoia* –o caprichoso e imprevisible como Brenda en la misma obra–. Peor, sin embargo, es sospechar que no hay nadie o que no hay ninguna estructura. El Padre se ha disuelto, no brinda sentido ni soluciones, y el comportamiento de las Madres es errático e incomprensible (la señora Perrotta en *La Inapetencia*, la madre moribunda en *La Extravagancia*, Encarnación, Felicia y Vilma en *Bizarra* etc.). Tampoco hay Estado: Sebastián, el militar patagónico de *Bizarra*, se aferra a sus estructuras –la Patria, el Honor, etc.– como Yeny a las del Justicialismo en *Bizarra*, los músicos cubanos a las de la Revolución en *Bloqueo* (2008

¹⁴ La *Heptalogía de Jeronimus Bosch* de Spregelburd está compuesta por *La Inapetencia* (I), *La Extravagancia* (II), *La Modestia* (III), *La Estupidez* (IV), *El Pánico* (V), *La Paranoia* (VI) y *La Terquedad* (VI). Las obras fueron puestas en escena entre 1997 (*La Extravagancia*) y 2008 (*La Terquedad*), en alemán: se presentará por primera vez en castellano en marzo en Buenos Aires) Y giran en torno a la *Mesa de los Pecados Capitales* de Hieronymus Bosch. El pecado, dice Eduardo Del Estal –en un texto que Spregelburd cita frecuentemente e incluye en la edición de las primeras tres obras de la *Heptalogía*– es “un acto segundo, una repetición, un retorno. La primera vez sucede al azar, no tiene gravedad; sólo su repetición le da un carácter fatal” (Del Estal 2009: 23). Los pecados capitales son, además, el exceso –o repetición– de un acto natural: la gula del apetito, la lujuria del deseo. En la *Heptalogía* de Spregelburd lo que llega al exceso, a mi juicio, es el mismísimo pecado, que pierde así su condición de pecado y adquiere la de vicio: la lujuria se vuelve inapetencia, la avaricia estupidez, la gula paranoia, etc.

[2007]), Celina a la superstición en *Todo* (2011 [2009]), Auzón al presidente Roque Sáenz Peña en *Apátrida* (2011a [2009]), pero todos constatan que no les sirven para nada. María Axila, de *La Extravagancia* (2009 [1997]), lo enuncia muy claramente: “¿por qué pensar que una familia es la mejor manera de organizar los cuerpos en el espacio?” (Spregelburd 2009a: 71). Para Lacan, sostiene Sergio Rodríguez (2008) lo que hay en la paranoia es la ausencia –la ‘forclusión’– de un significante específico, al que denomina “el nombre del Padre”, el lugar de la Ley.¹⁵ Cuando el sujeto es interpelado a ejercer una de las funciones relacionadas con la función paterna, sólo puede hacerlo con los significantes que le vienen del inconsciente. Si no los encuentra, si no están, se abre el agujero de la angustia, el sentimiento del fin del mundo. Se inicia así una cascada de significantes que se articulan a significantes, la palabra se articula a la palabra e irrealiza al mundo en su búsqueda de orden.

Nada tiene valor, porque han desaparecido las equivalencias, sobre todo entre los cuerpos y las palabras.¹⁶ Ha desaparecido el parámetro clásico de la modernidad, el de Gobseck, el usurero de Balzac, convencido de que el oro es el único término de comparación. El personaje clave en el realismo decimonónico es la prostituta, con la moraleja más obvia: lo que vale su precio en oro es el cuerpo. El otro parámetro es el de la circulación y de la Bolsa, el de Monsieur Teste, de Valéry –contemporáneo de Saussure– quien piensa que el valor es volátil pero que es imperecedero, porque se intercambia indefinidamente en las oposiciones y las diferencias (Goux: 40). Valery critica a los filósofos, que fijan el sentido de las palabras y las coleccionan como monedas caducas, y a los políticos, que acuñan monedas falsas: ambos detienen la libre circulación, el filósofo cristalizando el valor semántico de las palabras, el político transformándolas en mitos vacíos para aprovecharse de ellas (Goux: 40).

El patrón volátil es el que parece prevalecer entre los personajes de Spregelburd para tasar los cuerpos, pero de manera disparatada y singular: cada uno impone su propio provecho por encima de cualquier sistema fijo o aleatorio. En *Bizarra* Wilma Bebuy, la malvada de la villa miseria –madrastra de Velita– sabe más de economía que Álvaro Aluche, el dueño del frigorífico y del prostíbulo, a quien le explica el sistema del valor abstracto para venderle a Genoveva Setúbal, la ciega:

Cada cosa tiene su precio y el precio es una abstracción que puede llegar a señalar la relación de valor entre una cosa “a” y una cosa “b”. Cuando uno dice esta mesa

¹⁵ “Lacan toma su formulación de la fórmula –En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo– que acompaña al persignarse en los ritos cristianos. [...] Está referido a lo siguiente: por la vía del En Nombre del Padre, hay una función que es imprescindible que se ejecute en la estructuración del sujeto, para que éste pueda ordenarse neuróticamente en la vida. Esa función es la castración, como referencia al falo imaginario. O sea, lo de Juanito: están los que lo tienen, están los que no lo tienen. Es la función que juega el padre al privar al chico de la madre y a la madre del chico. Por lo tanto pone de manifiesto que ella no lo tiene. Privación que se juega, básicamente, por vía del acto y el ejemplo, no de la “educación” como insistencia explicativa. Los emblemas que caracterizan a ese padre, sea el padre biológico u otra persona que esté jugando esa función, servirán para las identificaciones del “infantil sujeto”. Ocurren, porque el hijo lee en el padre esos emblemas y se identifica o no a ellos. La privación, le abre al hijo el camino para la identificación a rasgos paternos. El En el Nombre del Padre resulta forcluido, cuando ocurre que la criatura no logra incorporar los rasgos necesarios que le permitan jugar una función paterna en el momento en que sea requerido a eso” (Rodríguez 2008: s.p.).

¹⁶ Para un análisis del valor en *Bizarra*, de Spregelburd, ver Rodríguez Carranza 2012.

vale diez pesos, estos diez pesos valen diez bolsas de arroz, uno bien puede decir esta mesa vale diez arroces (144).

Wilma ofrece cuerpo por cuerpo: quiere que le corten el dedo a una obrera –que será Velita– para enviárselo a Felicia como si fuera de Candela. “Yo no tengo el dinero que es lo que valdría la cosa “a”, es decir el dedo, pero tengo una cosa “b” y nos ahorramos el pasaje por la etapa de la abstracción. Esta chica que le traigo es joven y fresca.” (144). Genoveva también tiene su interés en el asunto. “¿Sos cieguita?” le pregunta Álvaro, y ella contesta “pero no boluda”: acepta prostituirse porque quiere tocar el rostro de muchos hombres y así encontrar a su amado Tramutola. Wilma sintetiza:

La chica quiere esto; persigue una linda utopía. Y ya es mayor de edad. Usted, como empresario capitalista, obtiene un beneficio económico. Y yo produzco un negocio. Todos progresamos. Si el progreso es algo ilegal entonces ya no sé en qué mundo estamos viviendo. El capitalismo es lo único que se conoce y acá estamos hablando de capital por mercancía (Spegelburd 2008a [2003]: 145).

También se ha esfumado la equivalencia de los cuerpos con los nombres propios. En *Philip Seymour Hoffman: un ejemplo* tres actores sufren la escisión de sus personajes públicos: un actor belga a quien toman por Hoffman, el mismo Hoffman, a quien “digitalizan” y un actor japonés que presencia aterrado cómo una adolescente, en un programa de preguntas y respuestas, sabe más de su vida que él mismo. Son cuerpos que se vuelven ajenos y terminan aceptando esa ajenidad.

Simulacro e identidad

“Eludiendo la significación y la sujeción, rozamos lo falso, lo ilusorio, lo alucinatorio, la muerte síquica” (Deleuze y Guattari 1980: 198). La anécdota de las vacas carneadas por la gente en la provincia de Santa Fe, ampliamente cubierta por los medios, fue seguida, explica Spregelburd en una entrevista, por rumores sobre su falsedad:

Al parecer, todo esto habría sido una puesta en escena. Se dice que tanto el camión como los carneadores profesionales los envió Duhalde, un presidente que, dicho sea de paso, luego de aquel diciembre, ocupó el cargo sin haber sido votado por nadie y sin que a nadie pareciera importarle mucho. Es decir, ejerce esa suerte de “representación” tan dudosa a la que estamos tan entumecidamente acostumbrados (2005a).

Y agrega Spregelburd:

el hecho de que el rumor se extiende como reguero de pólvora ya habla de algo que sí es real: ante cada suceso argentino, todos tenderemos a pensar que es una construcción. Una construcción no inocente. Una manipulación de las cosas, de lo real. Y a la larga lo real, lo verdaderamente real, en nuestro país pasa a ser una versión más entre tantas otras. Una construcción de lenguaje (2005a).

Las reses descuartizadas fueron una imagen corporal muy fuerte, pero fue desvirtuada por la incredulidad, como sucede los últimos años con las imágenes de masacres en guerras cercanas o lejanas, y, en Argentina más recientemente, con la infame puesta en duda de la cantidad de desaparecidos de la dictadura. La indecibilidad entre los cuerpos reales y los virtuales en las obras de Spregelburd se crea con proyecciones en una pantalla al fondo del escenario de algunas ficciones, como en la primera escena borrosa de *La Paranoia*, que parece mal digitalizada, con marineros de un submarino a la deriva. Los miembros del grupo de Piriápolis, de carne y hueso en el escenario, imaginan y proyectan en una pantalla el melodrama de Brenda en Venezuela, pero pasan a la pantalla y desaparecen con un clic porque es Brenda quien los imagina a ellos, y Lázaro, herido en la pantalla, irrumpe para agonizar en el escenario (2008b [2007]: 140-141). En *Spam*, con excepción del actor y del músico, todos los cuerpos son virtuales: el de la muchacha malaya del mensaje mal traducido por Google, su alumna Cassandra en la pantalla de Skype, los entrevistados y el entrevistador en el noticiero italiano. En *Philip Seymour Hoffman: un ejemplo* el personaje se ve obligado a representar su propio cuerpo virtual. “Es muy triste estar muerto” es su comentario cuando ve el resultado de la digitalización.

“En el origen del arte está la muerte”, explica Del Estal, citado por Spregelburd (2005a: 34). El sujeto en estado de objeto. La imagen es sustituta del cadáver desde los sarcófagos egipcios, la negación ordenada del cuerpo vivo caótico y de su inminente descomposición. Los autómatas son el caso extremo –un cuerpo previsible y controlable– pero aterrorizan cuando se desordenan y el límite con la vida se vuelve permeable. Beatriz, la robot de *La Paranoia*, que se cuenta a sí misma su vida como un melodrama, debe reprogramarse para no quemar sus circuitos cuando arriesga conocer la verdad sobre sí misma (2008b: 64). Así, resulta macabro escuchar una voz inesperada en un objeto, como las muñecas puteadoras, o saber que media docena de chicas Bond fueron dobladas en la versión original por una sola voz en *Spam*. Es lo ausente, u *obsceno*, “lo que queda fuera de escena” (Spregelburd 2005a: 35): lo viviente.

Los distintos “giros postmodernos” en las ciencias humanas han fisurado la ilusión realista en el teatro, llamando la atención sobre el carácter construido de la ficción y de la imagen. Quizás como reacción, la “producción de la presencia” (Gumbrecht citado por Lehmann 2006: 141) y la búsqueda de la experiencia, la intensidad y la afectividad han tenido su correlato a su vez en la teorización “post dramática” de la *performance*, definida por Lehman como “estética de lo vivo” (2006: 135). El *performer* no encarna un papel, sino que brinda su presencia en escena. Desenmascarar la ficción, sin embargo –la actitud postmoderna– no basta: la distancia respecto a la representación es una estrategia modernista cuando la ilusión ya no es suficiente, pero no llega al contacto que constituye el núcleo de la *performance*. El momento performativo se pretende único: el criterio de la reiteración separa radicalmente al *performer* del *actor*. El grado más radical de la *performance*, la presencia total del cuerpo sería así la posibilidad extrema –por lo absolutamente irreplicable– del suicidio público: el paso de cuerpo a cadáver.

Ahora bien, el cuerpo siempre está presente en escena, afirma Spregelburd: “es el cuerpo concreto, la presencia física del actor sobre el escenario (a diferencia de otras artes narrativas como la novela, el cine o la televisión) lo que le da al teatro de hoy en día su especificidad y su poder” (2005b: 35). Los espectadores padecen por procuración.

Los actores “performan” físicamente los textos, y en algunas obras de Spregelburd exhiben la vida en lo que tiene de más inequívoco: el latido del corazón. El de Velita, que resuena atronadoramente, “amplificado con un truco de sonido de la sala” (2008a: 79) cuando conoce a Sebastián, o el de Auzón, a través de un micrófono de contacto, después de que el actor salta a la cuerda en escena representando una huída desesperada (2011: 174). “Recreamos en el teatro la ceremonia infinita del entierro, y el actor está ocupando, de prestado, el lugar del sacrificio” (Spregelburd 2005a: 35).

A diferencia de la *performance*, sin embargo, este sacrificio se repite, hay actuación y se la exhibe. La distancia respecto a la representación es tan inequívoca como el latido del corazón: “El aplauso no es verdad, estoy representando. Represento. Ahora, a Eduardo Schiaffino” (2005a: 127). La obscenidad no es la presencia del cuerpo vivo, que siempre está allí, sino la simultaneidad de la experiencia del cuerpo y la ficción desenmascarada, *performance* y actuación. “¿Cuál es esa fuerza loca que impulsa a los actores a desgarrarse, emocionarse, sufrir, luchar, quemar calorías, exhibirse impudicamente, y al mismo tiempo decirnos con toda claridad: estoy mintiendo? Es esa contradicción (inexistente en el cine o en las novelas) la que me interesa ver en el teatro” (Spregelburd 2005a: 35).

Estas obras ponen en escena la verdad entre los cuerpos y los lenguajes que señala Badiou: el dolor. Es el efecto de la separación entre el cuerpo y todo aquello que le brindaba certezas, convertido en ficción: el organismo, las equivalencias y significaciones, los nombres, la identidad. En uno de los últimos actos de *Bizarra* Satanás maldice al país llevándose a Candela:

Maldigo su ganado. Maldigo sus cereales. Maldigo su turismo. Maldigo su música. Maldigo sus jueces. Maldigo sus fronteras. Lo maldigo todo y arrojo sobre estas tierras mi más sentida maldición: ¡Cien años de peronismo! Let’s go, Candela (2008a [2003]: 504).

En el 2003 todo eso es sólo pérdida. “Se acababa de inundar Santa Fe, el país era el del post-corrallito, los muertos de diciembre” (Spregelburd 2008b: 528). Dios (“Gott”) bendice, pero es peor: “Bendigo este pobre país y a su triste gente, lo bendigo así, como ha quedado, al borde de la desaparición, y que sirva de advertencia, de ejemplo y de moraleja *para todos los otros pueblos del mundo*” (2008b: 504, el subrayado es mío).

La frase subrayada proviene del Preámbulo de la Constitución de la Nación Argentina de 1853, aprendido de memoria por generaciones de escolares. El final de la frase queda resonando en su ausencia: es “*para todos los otros pueblos del mundo que quieran habitar el suelo argentino*” (2008b: 504, subrayado mío). El suelo promisorio se ha vuelto en 2001 el lugar de donde huir. Diez años después Auzón, en *Apátrida*, es el extranjero que declama *Yo acuso*, la frase de Zola en el proceso Dreyfuss (Spregelburd 2011a [2011]: 158) reivindicando su nacionalidad adquirida (156), pero descubre que es también responsable. No sólo de los discursos que lo excluyen, sino también del genocidio cometido por los inmigrantes y sus hijos, cubierto con una palabra aparentemente poética e inocente:

Somos el triunfo de un discreto genocidio.
Hemos abierto el camino al sur
a fuerza de aguardiente,

Hemos emborrachado al indio hasta matarlo.
Y ahora nos hemos apropiado del sur.
No hablo de la tierra, no; hablo del sur de verdad:
de la palabra.
Cuando escuchemos “el sur”
en la orquesta febril de las naciones
creeremos que se habla de nosotros.
Porque hemos sellado en la palabra
nuestro ínfimo acuerdo genocida (2011 [2011]: 179).

Todos lloraban con la salida de Candela en la primera representación de *Bizarra*, recuerda Daulte. Auzón se disuelve literalmente en el escenario y desaparece: “yo vuelvo al invierno de las sombras” (2011 [2011]: 180). Las palabras, sin embargo –que siguen resonando hoy– no sólo producen dolor, llanto, o angustia. El llanto no es impotencia ante la pérdida de valor, sino demanda de reparación, es deseo y es político. Es la negación de la cicatriz, de la normalización de la herida que, como en el duelo, debe seguir abierta y alojada en el cuerpo. Quizá sea eso lo que sugieren Deleuze y Guattari con la pregunta “¿hacer otro uso de la paranoia?” (1980:205). La desvalorización, la conciencia de que la palabra y el nombre no refieren a nada –la esquizofrenia de la cultura del capitalismo– pueden generar, paradójicamente, un cuerpo en el que la otra mitad, virtual y consciente de serlo, pero siempre allí, se convierta en presencia activa.

Referencia bibliográfica

- Abraham, L. E. (2015), “Claves de la dramaturgia de Rafael Spregelburd”. García Barrientos, José Luis (dir.) y Abraham, Luis Emilio (coord.). *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Antígona. 301-319.
- Agamben, G. (1996), *La comunidad que viene*. Traducción de José L. Villacañas y Claudio La Roca. Valencia: Pre-Textos.
- Arpes, M. (2008), “Cuerpo perdido. Cuerpo recobrado. (La propuesta artística de Teatro por la Identidad)”. *Boletim de Pesquisa NELIC*. Edição Especial v. 1 - Lindes/Fronteiras: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784x.2008nesp1p46/8122>
- Avelar, I. (2000), *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Badiou, A. (2006), *Logique des mondes. L'être et l'événement*, 2. Paris : Seuil.
- Del Estal, E. (2009), “La tabla de los pecados, del Bosco”. En Spregelburd, Rafael (2009^a) *La inapetencia. La extravagancia. La modestia. Heptalogía de Hieronymus Bosch I,II,III. Con un estudio de Eduardo Del Estal*. Buenos Aires: Atuel.
- Deleuze, G. y Guattari F. (1972), *L'Anti-Edipe*. Paris: Minuit.
- _____ (1980), *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.
- Dubatti, J. (2005), “La fuga de lo real entre las redes del lenguaje”. 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.
- _____ (2006), “Introducción. Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura” en *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III* (Jorge Dubatti, Coord.), Buenos Aires, Ediciones del CCC (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini), 7-25.
- _____ (2008), “Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008”. En *La revista del CCC* (centro cultural de la cooperación Floreal Gorini), 4: http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/por_que_hablamos_de_postdictadura_1983-2008.html
- _____ (2011), “El teatro argentino en la postdictadura (1983- 2010). *Época de oro, destotalización y subjetividad*”. *Stychomythia* 11-12: 71-80.
- Friera, S. (2003), « Ida y vuelta de una pasión bien argentina » en *Página 12*, 27 de octubre: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-27354-2003-10-27.html>
- La Nación* (2002), “Habitantes de una villa faenan vacas de un camion que volcó”. *La Nación*, lunes 25 de marzo: <http://www.lanacion.com.ar/383545-habitantes-de-una-villa-faenan-vacas-de-un-camion-que-volco>.
- Goux, J. J. (2000), *Frivolité de la valeur. Essai sur l’imaginaire du capitalisme*. Paris: Blusson.
- Graziani, G. (2010), “*Bizarra: Teatro e telenovela. Entrevista a Rafael Spregelburd.*” *Stati d’Eccezione – micronazioni, teatro, reportage* (blog). 2 de diciembre: <https://grazianograziani.wordpress.com/2010/12/02/bizarra-teatro-e-telenovela-intervista-a-rafael-spregelburd/>
- Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- Moreiras, A. (1993), “Postdictadura y reforma del pensamiento”. *Revista de crítica cultural* 7: 26-35.
- Rodríguez Carranza, L. (2011), “Meduras y desmeduras. Bizarra, de Rafael Spregelburd”. *Pensamiento de los Confines* 28/29: 269-277.
- Spregelburd, R. (2001) “Así en el caos como en la risa”. *Revista* Ñ 15-04-2001: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/04/15/u-01210.htm>
- _____ (2004), *La estupidez. El pánico. Heptalogía de Hieronymus Bosch*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2005a), “La dramaturgia y la autopsia”. *Cuadernos de Picadero* 7: 30-35: <http://editorial.inteatro.gob.ar/docs/cuaderno7.pdf>
- _____ (2005b), “Separar la realidad de la apariencia es difícil”. Glosario de urbanidad: <http://glosariodeurbanidad.blogspot.nl/2005/11/paternalismo-representacion.html>
- _____ (2008a), *Bizarra. Una saga argentina*. Buenos Aires: Entropía.
- _____ (2008b), *La paranoia. Heptalogía de Hieronymus Bosch/VI*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2009a), *La inapetencia. La extravagancia. La modestia. Heptalogía de Hieronymus Bosch I,II,III. Con un estudio de Eduardo Del Estal*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2009b), *La terquedad. Heptalogía de Hieronymus Bosch/VII*. Buenos Aires, Atuel.

_____ (2011a), *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia*. Buenos Aires: Atuel.

_____ (2011b), “Así en el caos como en la risa”. *Revista Ñ* (15-04-2011): <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/04/15/u-01210.htm> (27-01-2017).