
Las “tragedias optimistas” de Rafael Spregelburd

Luz Rodríguez Carranza
Universidad de Leiden

RESUMEN. Las ideas de la historia del arte, como las de lo trágico y lo cómico, y los géneros como la tragedia o el melodrama, fueron creados para oponerlos entre sí, y la dialéctica hegeliana es la estructura básica de esas oposiciones. Adorno (2005, Badiou 2010: 41) le opone una dialéctica de la diferencia infinita, que descarta todo final o síntesis, que es aterradora. Rafael Spregelburd, dramaturgo y director argentino, propone tragedias optimistas, que tienen un final, pero lo posterga- y a veces continúa después de él- lo que es propio del melodrama. Ejemplificando con tres de sus obras, la hipótesis de este artículo es que Spregelburd adopta tanto la dialéctica hegeliana como la negativa adorniana: hay final y hay espera, porque lo que importa e interesa es lo que se hace antes del final, como en cualquier relato o en la vida.

PALABRAS CLAVE: Rafael Spregelburd, Teatro, Dialéctica, Tragedia, Melodrama

ABSTRACT. Ideas of art history, such as those of the tragic and the comic, and genres such as tragedy or melodrama, were created to oppose each other, and Hegelian dialectics is the basic structure of these oppositions. Adorno (2005, Badiou 2010: 41) confronts a dialectic of infinite difference, which discards any end or synthesis, which is terrifying. Rafael Spregelburd, playwright and Argentine director, presents optimistic tragedies, which have an end, but he postpones it – and sometimes he continues it beyond itself – which is characteristic of melodrama. Using three of his works as examples, the hypothesis of this article is that Spregelburd adopts both the Hegelian dialectic and the Adornian negative: there is a final and there is waiting, because what matters and interests is what happens before the end, as in any story or in life.

KEYWORDS: Rafael Spregelburd, Theatre, Dialectics, Tragedy, Melodrama

Oposiciones

La distinción entre la *tragedia* o el *drama* como géneros históricos y lo *trágico* como idea formal y filosófica se manifiesta muy claramente en dos obras de Peter Szondi, *Teoría del drama moderno (1880-1950)* y *Tentativa sobre lo trágico*

(2011). En la primera el autor insiste en la historicidad de los géneros y elabora una serie de rasgos propios del drama burgués. La *Tentativa*, por otro lado, es la de demostrar un principio formal intemporal de lo trágico. Responde así a Walter Benjamin, quien hace suya en *Origen del Trauerspiel alemán* la crítica de Benedetto Croce al uso esquematizante y clasificador de los géneros artísticos (Benjamin, 1989: 241)¹. Benjamin sostiene que la filosofía del arte ha creado ideas, como las de lo trágico o lo cómico, que no clasifican, sino que son formas ellas mismas, y su relación con las obras o entre las obras entre sí es analógica, no inclusiva (1989: 241)².

Ahora bien, la diferencia entre las ideas de la historia del arte y las obras es que mientras estas pueden ser simultáneamente analógicas a formas diferentes, aquellas fueron creadas y utilizadas para oponerlas entre sí. Lo mismo sucede con las formas mismas y los géneros: hasta en su *Teoría*, las características del drama que desarrolla Szondi son generales. Es específico de la Modernidad, no surge de un yo épico, sino de una dialéctica interpersonal en el presente, hecha palabra mediante el diálogo (Szondi, 2011: 73). Es absoluto (74) – excluye todo lo ajeno a ese presente inmediato del encuentro – y hay distanciamiento del espectador: identificación o indiferencia, pero no participación o intervención crítica en sus mecanismos (21). En palabras de Garrido,

Es evidente que ni los rasgos aquí enumerados responden a la caracterización descriptiva de un género histórico, ni esta definición es el resultado de un procedimiento inductivo que haya extraído sus componentes de un corpus representativo. El “drama” [...] no es un género dotado de una tradición filológicamente demostrable, sino una idea, una abstracción a la que Szondi asocia una serie de componentes generales para enfrentarla a otra abstracción, la de lo épico, portadora de los componentes opuestos (2011: 23).

Lo histórico, pues, son las obras, y tanto “lo trágico” como “la tragedia” o “el drama” son principios opuestos a otros. En ambas obras de Szondi subyace la dialéctica hegeliana: el drama “supera la parcialidad de la lírica y épica en una nueva forma de objetividad donde el encuentro entre posturas opuestas termina dando lugar a una más elevada convergencia de pareceres” (Szondi, 2011: 22). También es hegeliana una obra ya clásica sobre la historicidad de la tragedia moderna, la de Raymond Williams (2014). Hegel, sostiene Williams, contrapone el drama social a la tragedia. En el primero – que incluirá posteriormente al

1 “Cualquier teoría sobre la división de las artes es del todo infundada. El género o la clase es, en este caso, sólo uno, el arte mismo o la intuición, mientras que las obras de arte individuales son sin duda incontables: todas originales y ninguna traducible en otra. Entre lo universal y lo particular no se interpone en la consideración filosófica ningún elemento intermedio, ninguna serie de géneros o de especies, es decir, generalia.” (Croce, 2002 en Benjamin, 1989: 241).

2 El concepto de “ejemplo”, tal como lo explica Giorgio Agamben (1990: 15-17), coincide con el de las “ideas” de Benjamin. La antinomia de lo individual y de lo universal es lingüística, y una clase es un nombre. El ejemplo, en cambio, se caracteriza porque vale por todos los casos del mismo género y al mismo tiempo está incluido entre ellos. Es una singularidad entre otras, al lado de otras, con las que se comunica sin ninguna propiedad común ni identidad.

melodrama – el individuo no es responsable de sus actos, sino víctima, sea de la fortuna adversa o de la sociedad; en la acción trágica la libertad, la conciencia individual y la responsabilidad son determinantes (Williams, 2014: 52). Esta distinción es retomada frecuentemente en las clasificaciones genéricas inclusivas: el caso más conocido es quizás el de Heilman. En la estructura del melodrama el hombre es un todo y sus conflictos son con otros hombres o con cosas; en la tragedia el hombre está dividido, y el conflicto está dentro suyo (Heilman, 1968: 79). La dialéctica es identitaria, y es por eso que el final es importante: reconocimiento exterior en el melodrama (Brooks, 1976: 31-32), conciencia personal en la tragedia (Heilman, 1968: 15).

Es obvio que estas ideas de oposición y síntesis final contrastan tanto con la historicidad sostenida por Williams (2014: 74) como con las teorías actuales de la performance (Lehman, 2006). La ruptura con Hegel proviene de Adorno, según Badiou, y tiene como adversario principal el principio de identidad: las ideas dominantes desde los años 1980 estaban presentes ya en *Dialéctica negativa* (Adorno, 2005; Badiou, 2010: 41). Para Adorno, Auschwitz fue posible por una afirmación identitaria, y le opone una dialéctica de la diferencia infinita. La fragmentación dispersiva y la idea de “lo abierto” reemplazan la forma por la transformación al límite de lo informe, y liberan la apariencia de cualquier sentido o esencia auténticos o totalizantes. Toda unidad o conclusión, todo final o síntesis quedan descartados (Badiou, 2010: 60), y lo mismo sucede tanto con las obras dramáticas como con la idea misma de lo trágico.

Gocemos y holguemos

Las ideas de Rafael Spregelburd sobre el teatro, y particularmente sobre su propio teatro, se refieren a ideas dialécticas, aunque muy singulares. Autor, dramaturgo, director y actor argentino, tiene una producción impresionante: a los cuarenta y seis años ha escrito, dirigido y representado más de cuarenta obras de teatro, entre las cuales la *Heptalogía de Jeronimus Bosch* y la monstruosa y desopilante *Bizarra*, teatronovela de diez capítulos de tres horas cada uno, textos periodísticos y ensayísticos, intervenciones en televisión y en el cine, como actor (en diez películas hasta la fecha³) o director – *Floresta* (2011) –⁴. Los premios nacionales e internacionales y las traducciones se suceden desde 1992, y Spregelburd se ha visto obligado en innumerables entrevistas a reflexionar sobre su teatro y el de otros. En ocasiones opone la tragedia a la comedia⁵ y en dos casos en particular discute específicamente las ideas que mencioné ante-

3 *La ronda* (2008), *Historias Extraordinarias* (2008), *Música en espera* (2009) *El hombre de al lado* (2009), *Agua y sal* (2010); *Cornelia frente al espejo* (2012), *Días de vinilo* (2012), *Las mujeres llegan tarde* (2012), *El Crítico* (2013), *El escarabajo de oro* (2014), *Zama* (2017).

4 Para más informaciones sobre el teatro argentino contemporáneo, y en particular sobre Rafael Spregelburd, ver por ejemplo Abraham (2015) y Dubatti (2005 y 2011).

5 “En la tragedia (que tal vez sólo se haya dado de verdad en el espíritu griego), el protagonista es arrastrado hacia su propia destrucción por un defecto inherente a su constitución. En la comedia, en cambio, pasa todo lo demás” (Spregelburd, 2012: 22).

riormente. En el prólogo a *Bloqueo* (2007), intitulado “La pesadilla de Hegel”, afirma que se propuso “una obra sin dialéctica”:

En la dialéctica (como procedimiento de conocimiento del mundo) hay una máquina que motoriza al pensamiento: la *tesis* “dialoga” con su *antítesis*, y en ese movimiento desenfrenado de opuestos se arriba a una *síntesis*. A una instancia superadora de los términos iniciales de la discusión. Después de todo, para eso se discute. Desde hace tiempo estoy algo obsesionado – sin querer – con una idea más pesimista, y en esta obra indago en esa obsesión aterradora: una eterna dialéctica que no conduzca a síntesis alguna, una intermitencia de elementos que – por no poder arribar a instancia superadora de ningún tipo – al no poder aparecer conjugados, sólo se alternan en el uso del espacio y de la praxis (2008: 176, subrayado en el texto).

Esta reflexión parece adorniana, pero en un ensayo reciente Spregelburd se refiere a los finales:

En contra de la propia expectativa creada, las deficiencias de unos y otros se suman para equilibrar el universo [...]. Es tal vez exagerado afirmar que este desarrollo está a propósito en franca sintonía con el paradigma de la entropía positiva, que sostiene que si bien el universo debería tender a una forma estable, fría, gris y sin vida, los infinitos roces y fricciones entre los sistemas – aislados pero en colisión – hacen que la energía se renueve siempre y permita *postergar ese final fatalmente anunciado*. Permita eso que llamamos – tanto en física como en poesía – la vida.

[...] Tengo para mí que esto ocurre porque no se trata de una comedia (en la que – ya lo dije – pasa cualquier cosa) sino de una tragedia, sólo que en esta la expectación de hecatombe no es confirmada, sino minada sorpresivamente por el optimismo. (2012: 23-24, el subrayado es mío)

La dialéctica sin síntesis, donde tesis y antítesis se alternen indefinidamente, es abierta – como la de Adorno – y su motor es la espera, pero es aterradora. La idea optimista, en cambio, admite el final pero lo posterga o continúa después, y es propia del melodrama: desde esta perspectiva no se contradice con la idea trágica ya que en ella, como lo expresa también Heilman, lo importante no es la muerte, sino lo que anda mal en la vida⁶. Mi hipótesis es que Spregelburd, en sus ensayos y también en sus obras, adopta así tanto la dialéctica hegeliana como la negativa adorniana: hay final y hay espera, porque lo que interesa es lo que se hace antes del final. Los instrumentos son los elementos formales contrapuestos

⁶ Según Heilman, “[t]he center of tragedy is not the death that may be inevitable, but what goes wrong within life, the wrong that man does, the doubleness that forbids perfect choices” (Heilman, 1968: 27).

del melodrama y de la tragedia – víctima / responsabilidad, totalidad / división, absorción / distanciamiento, dialéctica abierta / final – y su yuxtaposición logra una perspectiva contemporánea: son “arte fuera de sí”, según la expresión de Escobar (2004) y García Canclini (2010). A mi juicio, la falla o división trágica no solo se produce en estas obras en los personajes, sino en los espectadores, y eso se logra, paradójicamente, gracias a la “totalidad » del melodrama.

Voy a ejemplificar aquí mi hipótesis con obras de Spregelburd muy diferentes: la “teatronovela” *Bizarra* (2003), con setenta y ocho actores y ciento diez personajes, y dos *Sprechopera* (óperas habladas) recientes: en *Apátrida, doscientos años y unos días* (2011) hay un actor que desempeña dos papeles y un músico, y en *Spam* (2013) un actor y un solo personaje – aunque este cambia mucho antes y después de su amnesia – y un músico que encarna fugazmente a un buzo en la isla de Malta⁷.

Víctimas y victimarios

Bizarra, ambientada en Buenos Aires a fines de 2001, tiene diez capítulos, que se representaron a razón de uno por semana – la periodicidad de la “novela” televisiva – y sigue el esquema del melodrama canónico (Brooks, 1976), duplicado a la manera de muchas telenovelas latinoamericanas. Dos hermanas gemelas, Velita y Candela, fueron separadas al nacer a causa de una profecía: la primera fue criada por Wilma Bebuy en una villa miseria, la otra por Felicia Auster en un palacio de la avenida Alvear. Encarnación Auster, su madre, las olvidó por una causa ajena a toda voluntad humana: un rayo que le cayó en la cabeza en medio del océano. Las dos muchachas son víctimas: Candela, la niña rica, como la Reina de las Nieves del cuento de Andersen no experimenta ni sensaciones ni emociones; Velita, la niña pobre, es la mártir clásica e inocente, que sufre vejaciones, traiciones, mutilación etc. Todos los actantes del melodrama están presentes: las villanas – las madrastras malvadas – y sus ayudantes, la hermanastra envidiosa y los seductores viejos, corruptos y adinerados; la ayudante minusválida (la cieguita Genoveva), etc. El exceso es general, desde las emociones de los personajes hasta la música y otros efectos sonoros rimbombantes, como el latido atronador del corazón de Velita cuando aparece el militar patagónico. Hay una profecía, hay un espectro y los enigmas son varios.

Apátrida, doscientos años y unos meses (2011) y *Spam* (2013) son, como lo he mencionado anteriormente, óperas habladas. En la primera hay un actor en el escenario, acompañado por un músico que con instrumentos extraños – grandes construcciones metálicas, bolitas que se terminan desparamando por el escenario, copas en un recipiente con agua – produce sonidos que se encauzan en melodías populares que el público reconoce divertido. El contacto con la sala es fuerte y el conjunto se parece a una performance por la expresividad sonora y la dimensión corporal de la narración recitada, aunque los textos – a

7 Para un análisis detenido de las tres obras, ver, respectivamente, Rodríguez Carranza (2012 a) (2012b) y (2016).

diferencia de lo que decreta Lehman – son extremadamente elaborados y, en el caso de *Apátrida*, en verso y rítmicos. *Apátrida* rescata, como varias obras del bicentenario de la independencia argentina, material de archivo: en este caso, una polémica de 1891 en los periódicos porteños, entre un pintor consagrado, Eduardo Schiaffino, primer director del Museo de Bellas Artes y Max Eduardo Auzón, español de nacimiento, crítico de arte y también pintor. Schiaffino es el paladín del arte nacional, y Auzón critica su obra y la de otros que exponen en la calle Florida, denunciando sus técnicas extranjerizantes y sobre todo su mediocridad. Schiaffino, ofendido porque considera que lo han tratado de plagiarlo, reta a duelo al crítico. Es apoyado por el futuro presidente de la nación, Roque Sáenz Peña, quien, aunque niega ser parcial por “una natural simpatía de clase”, le da la elección de las armas⁸. Auzón se convierte así en víctima sin entender por qué ha pasado de la posición cómoda de crítico frívolo y despectivo a la de apátrida ajusticiable.

En *Spam* el personaje, Mario Monti, se declara amnésico desde el primer acto y busca las huellas de su identidad. Este es el punto de partida melodramático de una estructura compleja que organiza el antes y el después de la narración, con saltos calculados según un tablero que recuerda el de *Rayuela* (aunque el espectador, dicen las didascalias, debe tener la sensación de que son escogidos al azar). A la historia principal, presente y pasada del protagonista se yuxtapone una segunda que aparece antes y después de la amnesia y que permite descubrir su identidad. Todos los episodios anteriores al golpe en la cabeza que provocó el olvido van acompañados de información tan desmesurada y cómica como los procedimientos melodramáticos de la teatronovela de 2003. En el presente, sin embargo, Monti es víctima de una persecución y está solo en un hotel de Malta sin saber por qué, expresando su desesperación y su incompreensión. En los flashbacks, por el contrario, el protagonista es el villano y la víctima es una estudiante a quien él, su profesor, le robó el tema de su tesis.

Los protagonistas de las tres obras, que parecen estereotipos sin relieve, sorprenden sin embargo con actos inesperados. Todos son víctimas de algo en *Bizarra*, pero todos son simultáneamente caricaturas de villanos de melodrama. Dubian Auster, el hijo gay de Felicia y hermano de Candela, es violentado por el socio de su madre, pero se convierte en un millonario machista porteño que abusa de su empleada. Esta, a su vez – figura clásica de la telenovela argentina, la ingenua mucamita – utiliza a su patrón para convertirse en vedette y logra casarse con él. Candela, la niña rica, si bien no tiene sensaciones, sufre por su enfermedad y decide entregar su alma a Satanás. La misma Velita manifiesta una ausencia total de sentimientos – peor que la insensibilidad de su hermana –; cuando abandona a su enamorado Burrrito, le pone veneno de babosas a una espectadora que le dice que no es linda (Spiegelburd, 2008a: 480) y es capaz de todo con tal de casarse con Sebastián, un militar bruto que la violó. Este galán a su vez se transforma en inválido y homosexual en determinado momento de la intriga y, aunque se enamora de Candela – como todos –, decide casarse con

8 Para un análisis detenido de *Apátrida*, *doscientos años y unos días*, ver Rodríguez Carranza (2012b).

Velita encinta para expiar el crimen de la violación. En *Apátrida* Auzón triunfa en el duelo y pasa a ser el villano:

el crítico ha herido la mano del pintor [...]
 el pulgar que sostiene el pincel
 el pincel que fabrica la imagen
 la imagen que refleja un pueblo.
 Un pueblo que se ubica en un mapa (Spregelburd, 2011: 172-173).

Descubre luego, huyendo, que son sus propias palabras las que lo persiguen en los periódicos, que “ninguna patria celebra a sus apátridas” (2011: 179) y que, como los espectros del melodrama clásico, ha lanzado una profecía aunque su nombre “caerá sobre las sombras mal pisadas” (2011: 179). En *Spam* la historia pasada de Monti, que descubrimos ya a partir del segundo acto en paralelo con la de su angustia amnésica, es la de un villano completo. Es un profesor de lingüística cínico, arrogante y pretencioso. Los episodios anteriores al golpe en la cabeza que causa la amnesia tienen todos que ver con proliferaciones y simulacros, fraude y engaños: cinco clases sobre la lengua perdida de los eblaítas y su proliferación de sustantivos, un pedido virtual traducido con Google translator, la decisión de Monti de estafar a los estafadores y la persecución de la mafia malaya. Como si fuera poco, descubrimos que le robó la idea de su tesis a Cassandra, con la que también tuvo una relación. Estos episodios contrastan, obviamente, con los de la amnesia, en los cuales Monti no solamente busca a Cassandra – a quien descubre en los mails de su notebook – sino que recibe una carta que se envió a sí mismo, firmada por un hermanito muerto, Nicolino, cuyo nombre estuvo a punto de ser el suyo. Como Candela, Velita y todos los personajes de *Bizarra*, Monti es el autor de sus actos y, como Auzón en *Apátrida*, descubre su división interna, su responsabilidad en lo que le sucede y su destino trágico.

Expansión y distancia

Los procedimientos melodramáticos de *Bizarra* son tan exagerados que provocan risa, distancia compartida con los espectadores que se divierten con los estereotipos y clichés. El discurso ampuloso de los personajes de *Apátrida* también resulta cómico, el público ríe sin respiro. Los dos personajes son poco fiables: Schiaffino con sus ínfulas de pintor nacional es desenmascarado por Auzón, quien pone en evidencia sus propias mezquindades. En *Spam* no entendemos lo que le sucede al amnésico, y detestamos francamente al profesor. Paradójicamente esta distancia es complicidad con las obras que también la exhiben abiertamente. A diferencia del melodrama, no es la expansión afectiva lo que provoca la identificación de los espectadores: los personajes son poco fiables, y son presentados como tales. El lugar distante del espectador es sin embargo una trampa, ya que repentinamente la risa da paso a la trage-

dia y a la emoción. En *Bizarra* hay una escena en la cual Velita, encinta, participa de un concurso televisado con la esperanza de ser vista por Sebastián y poder hacerle llegar su amor y la noticia de su embarazo. Es acompañada en su presentación, además, por la banda – real – de los bomberos voluntarios de La Plata. La escena es grotesca, rimbombante, pero es precisamente el exceso – el estruendo, el texto apasionado de Velita y sus lágrimas – lo que impide en determinado momento cualquier burla y la emoción invade la sala. El momento más intenso, sin embargo, es cuando Satanás se lleva a Candela y arroja su maldición sobre la Argentina: “Maldigo a este país. Maldigo su ganado. Maldigo sus cereales. Maldigo su turismo. Maldigo su música. Maldigo sus jueces. Maldigo sus fronteras” (Spregelburd, 2008: 504). Son clichés, pero Satanás está mencionando todo aquello que tuvo valor en el lenguaje de los argentinos, y que solo es un recuerdo degradado. Entran en la imagen, “como un mazazo” (según dice Spregelburd), otros materiales dolorosos: “Se acababa de inundar Santa Fe, el país era el del post-corrallito, los muertos de diciembre” (Spregelburd, 2008: 528). El personaje Gott-Dios lanza una bendición para contrarrestar a Satanás, pero no hace más que intensificar la angustia: utiliza las palabras del preámbulo de la Constitución, fórmula de esperanza en un país promisorio en el siglo XIX, grabada en bronce a la entrada del edificio del Congreso Nacional, que resuena triste y dramática en la coyuntura de la crisis del cambio de siglo.

En *Apátrida* el monólogo de Auzón en el acto V es de un gran dramatismo, y toda distancia desaparece. Nos hemos reído con la frivolidad del crítico, pero en ese momento, en la inminencia de un duelo en el cual no tiene ninguna posibilidad de sobrevivir, el personaje denuncia el odio al extranjero con las palabras de Zola – Yo Acuso – y ocupa el lugar del perseguido. Reivindica la identidad argentina, pero lo hace para denunciar y asumir, en primera persona plural, el pacto genocida que ha fundado al país. La palabra *genocidio* no tiene ambigüedades en Argentina: remite, después de la dictadura sangrienta de 1976-1983, al hecho más insoportable de nuestra historia.

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. (Spregelburd, 2011: 179)

Cuando Auzón anuncia su desaparición de la memoria colectiva, la emoción gana la sala.

Y yo, que podría haber amado tanto este maldito suelo
 yo, ahora, en un instante,
 cuando escuchen qué denso es el silencio,
 Yo vuelvo al siempre,
 Yo
 Vuelvo al invierno
 De las sombras. (Spregelburd, 2011: 180)

En *Spam* la oscilación vertiginosa entre Monti-profesor y Monti-amnésico llega también a un momento dramático en el cual el actor se confronta con su doble – actuado por el músico – en una lucha física, arrastrándose por el suelo mientras se filman uno al otro en primeros planos en blanco y negro que se proyectan gigantescos al fondo del escenario. Cuando Monti, buscando en la isla de Malta su identidad, relata las frases de un empleado que le recomienda volver a casa – las mismas palabras firmadas con el nombre de Nicolino en la tarjeta que recibe en el hotel – y “abrazarse con alguien, si lo tiene” (Spregelburd, 2013), su voz se quiebra y no hay distancia posible.

115

Dialécticas y Finales

Las oposiciones se multiplican y no llegan nunca a conjugarse ni a superarse: en *Bizarra* Genoveva ama a Tramutola, quien ama a Candela, Burrito y Washington aman a Velita, quien ama a Sebastián, quien, como Tramutola, ama a Candela. Candela, a su vez, no puede amar a nadie. Auzón y Schiaffino llegan a un duelo, en el que ambos son vencedores y vencidos. El personaje de *Spam* pierde su identidad con la amnesia, y descubre luego que su vida es múltiple, ya que reemplaza a su hermanito muerto, que los mafiosos han asesinado a otro en su lugar y que no es insensible a Cassandra, la estudiante de la que abusó profesional y sentimentalmente. En las tres obras hay desenlaces rotundos. Logran una expansión sin filtros hacia la sala, pero no solo se ha llegado a ellos con mucho humor y risas, postergándolos y disfrutando de las intrigas y bromas sino que hay anticlímax después.

En el caso de *Bizarra*, después de la escena dramática entre Satanás y Gott y de la salida emotiva de Candela en manos del demonio, todo parece resolverse felizmente de un plumazo como en las telenovelas que llegan al final de temporada: la virtud triunfa sobre el mal, Velita reencuentra a su madre, a sus propias hijitas Coral y Melody, a su hermana Candela, a los padres de ambas y a hermanos inesperados. Las villanas son castigadas, los pobres se hacen ricos, los ricos pobres, y el gay Dubián Auster se vuelve hetero, se casa con Yeny Benítez, la candidata peronista, y financia su campaña. Pese a todas estas buenas noticias, la obra tiene otros finales, pero uno es peor que el otro porque así es la democracia, como explica Velita: “elegir entre mil opciones de mierda” (Spregelburd, 2008: 347). La boda reúne y fija a todos los personajes en un cuadro final típico del melodrama, sobre el que cae un meteorito. En *Apátrida* el duelo marca

un clímax después del cual Auzón se disuelve literalmente en el escenario en una escena tremenda y un apagón que deja la sala en la oscuridad. Luego, sin embargo, el actor y el músico bailan como autómatas la canzonetta burlona “Tu vuoi far l’americano”, que suena cómica después de tanta exaltación nacionalista. En *Spam* no hay final, salvo la conciencia de la identidad dividida y, con ella, de la tragedia.

Estas dialécticas múltiples van creando una angustia creciente. El melodrama, como sostiene Copjec (2006), está lejos de tranquilizar a nadie porque, a diferencia de lo que sucede en la novela detectivesca, su motor es la falta de límites. La incomunicación parece irremediable en los diálogos de *Bizarra* y en los mensajes musicales y verbales que recibe el personaje de *Spam*. Proliferan estereotipos provenientes de todos los archivos, industrializados y en serie, que no significan nada pero que sorpresivamente son escuchados – detenidos – porque se oye en ellos la verdad. Esa verdad es la salida de sí de esta escena que es cerrada y autónoma, pero que apela con su exceso a lo más oscuro y doloroso de su época, revelando – o abriendo – la falla trágica en personaje y espectadores. En *Bizarra* es el caos institucional de un país que se soñó Nación y no es solo exclusividad de la Argentina del corralito: en lo que se refiere a la corrupción y la desaparición de valores, *Bizarra* se estrenó en italiano y en Roma y Nápoles en el 2010, cuando lo que era candente era el gobierno de Berlusconi. En *Apátrida* es la identidad insegura y absurda de un pueblo de inmigrantes y genocidas. En *Spam* es la basura de palabras de la red y de la televisión, lenguas tan muertas como las que estudia el profesor, y la responsabilidad del protagonista. El exceso es una totalidad sin salida: no hay Dios, ni naturaleza, ni siquiera existen poderes ocultos que justifiquen teorías conspirativas y los errores son estúpidos y azarosos.

Todos lloran en *Bizarra*, en cada acto, en la escena y en la platea. Todos lloraban con la salida de Candela, recuerda Daulte: ella es el personaje trágico que lleva la falla consigo. Auzón solloza en el escenario y la voz de Monti se quiebra en la escena final. El aporte del melodrama es el reconocimiento, pero lo que se reconoce es la totalidad insoportable y excesiva de la falsedad. El llanto, sin embargo, no solo es manifestación de impotencia, o articulación de una pérdida, sino una demanda de reparación (Neale, 1986: 91) y en ese sentido es político. Mientras dure, por otra parte, hay también vida. *Bizarra* fue importante, afirma Spregelburd, “por aquello que no tenía que ver con la obra de teatro, sino con el deseo de una gente que estaba muy triste en un momento determinado y particular de un país y que, en vez de suicidarse, o de darse al alcohol (Europa sabe de qué hablo) decidía hacer una fiesta” (2008b: 517). Una inmensa compañía – setenta y ocho actores – trabajó heroicamente durante doce semanas ensayando y actuando de manera enloquecida y sin ser pagada. El público rió sin respiros en las tres obras porque “una vez dicho lo que había que decir, disfrazado de demasiado” – cito a Spregelburd sobre *Bizarra* – “queda(ba) un angustiante fondo de rara verdad” (Damore 2009).

“Nada en las palabras, nada entre ellas, nada en los huecos impalpables que dejaban podía predecir esta tragedia” concluye *Spam* (2013). Los personajes

avanzan hacia el final movidos por la falla inherente tanto al mundo – al drama social – como a ellos mismos y las obras son tragedias. Pero entretanto sucede todo lo demás y es por eso quizás que, para su gran sorpresa, Spregelburd recibió un premio al mejor actor de comedia. Mientras dura la risa, la esperanza de que continúe la dialéctica sostiene a personajes y espectadores. Y eso es lo que vale, no el final ni la muerte, como en la vida.

Obras citadas

- ABRAHAM, Luis Emilio (2015): "Claves de la dramaturgia de Rafael Spregelburd", in José Luis García Barrientos (dir.), Luis Emilio Abraham (coord.) *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Antígona. 301-319.
- ADORNO, Theodor W. (2005): *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra Completa 6*. Madrid: Akal.
- AGAMBEN, Giorgio (1990) : *La Communauté qui vient*. Paris : Éditions du Seuil.
- BADIOU, Alain (2010) : *Cinq leçons sur le 'cas' Wagner*. Paris: Nous.
- BENJAMIN, Walter (2006): *El origen del Trauerspiel alemán*, in *Obras, libro I/vol 1*. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada Editores: 217-459.
- BROOKS, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.
- COPIEC, Joan (2006): *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- DAMORE, Damián (2009): "Peripicias en el país del desastre". *Ñ Revista de cultura* (4 de abril, consultado el 25/1/2010), http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/04/04/_-01889917.htm
- DUBATTI, Jorge (2005): "La fuga de lo real entre las redes del lenguaje". Prólogo a *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Rasgando la cruz. Satánica. Un momento argentino*. Rafael Spregelburd. Buenos Aires: Losada: 7-30.
- _____ (2011): "El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010). *Época de oro*, desbotalización y subjetividad". *Stychomythia*. 11-12: 71-80.
- ESCOBAR, Ticio (2004): "El arte fuera de sí (27 fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura)". *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondec/CAV Museo del Barro, 141-156.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010): *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires/Madrid: Katz.
- GARRIDO, Germán (2011): "Estudio introductorio". *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Peter Szondi. Madrid: Dykinson: 12-64.
- HEILMAN, Robert Bechtold (1968): *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006): *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- NEALE, Stephen (1986): "Melodrama and Tears". *Screen*. 27: 6-22.
- RODRÍGUEZ CARRANZA, LUZ (2012a): "Mesuras y desmesuras. Bizarra, de Rafael Spregelburd". *Pensamiento de los Confines*. 28.20: 269-277.

- _____ (2012b): “La destrucción fue mi Beatriz’ y *Apátrida, doscientos años y unos meses* de Rafael Spregelburd”. *Qorpus*. 5: [http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-005-2/la-destruccion-fue-mi-beatriz"-e-apatrida-doscientos-anos-y-unos-dias-de-rafael-spregelburd/](http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-005-2/la-destruccion-fue-mi-beatriz) (consultado el 15/8/2016).
- _____ (2016): “Resonancias y ocupación: la cuestión del ‘arte fuera de sí’ en *Spam*, de Rafael Spregelburd y Federico Zypce”. *Cuadernos de Literatura*. 40: 141-54, <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17254> (consultado el 19/11/2016).
- SPREGELBURD, Rafael (2008a): *Bizarra, una saga argentina*. Buenos Aires: Entropía.
- _____ (2008b): *Los verbos irregulares*. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- _____ (2011): *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses, Envidia*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2012): “Las tragedias optimistas”. *Otra Parte*. 2: 22-25.
- _____ (2013): *Spam*. Manuscrito facilitado por el autor.
- SZONDI, Peter (2011): *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.
- WILLIAMS, Raymond (2014): *Tragedia Moderna*. Buenos Aires: Edhasa.