



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

APLICACIÓN DE LOS PROCEDIMIENTOS TEÓRICOS
DE RAFAEL SPREGELBURD EN SU OBRA
LA PARANOIA

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA
FRANCISCO JAVIER NUÑO MÁRQUEZ

ASESOR
DR. OSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ

SINODALES
DR. RICARDO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR
LIC. LUIS MARIO MONCADA GIL
LIC. ARACELI REBOLLO HERNÁNDEZ
PROF. EDGAR GABRIEL CHÍAS OROZCO

MÉXICO, D.F. 2014





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A María Guadalupe Márquez Pereyra —de quien tengo la fortuna y enorme privilegio de ser su hijo— por enseñarme el rigor de llevar a fin los viajes emprendidos y por darme todo el apoyo y solvencia en mi carrera que apenas comienza. Estos logros son también tuyos.

A mi padre Francisco Javier Nuño y Galindo por legarme toda una historia e imagen llena de retos superados y de sueños por cumplir.

A mi hermano Ivan Mora Márquez por impulsar esta travesía y por seguirla de cerca siempre con las palabras, acciones y ejemplo de aliento pertinentes.

A mi compañera de vida Laura Muñoz García por todo el amor y confianza brindados hacia mi persona. Por estar siempre presente en logros y fracasos, además de ayudarme a darle fin a este ciclo de mi carrera.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y Ciudad Universitaria por ser ese espacio brillante de sabiduría y conocimiento.

A Héctor Daniel Márquez Pereyra que más que un tío ha sido un segundo padre, guía sabio de la vida y compañero de encantadoras conversaciones de literatura.

A mi hermano Miguel Ángel Mora Márquez y su familia por ser esa imagen inspiradora de genialidad y por dejarme vislumbrar senderos concretos por alcanzar.

A mi hermano Marco Antonio Mora Márquez y su familia por fomentar estas ilusiones desde la infancia siendo cómplices de la imaginación.

A mi tío-hermano Pablo Ernesto Márquez Pereyra y su familia por ser una figura sólida y carismática forjadora de carácter en mi vida.

A mis amigos Luis Alberto Camacho Vázquez, Beatriz Olivia Sánchez Flamenco y Aldo Gabriel Ortiz Reyes por ser testigos, confidentes y grandes compañeros de la vida.

A mi entrañable hermano antropófago H. Iván Arizmendi Galeno por compartir discusiones y frentes de batalla en esta jungla teatral.

A mis maestros del teatro: Dr. Óscar Armando García Gutiérrez, Dr. Ricardo García-Arteaga Aguilar, Lic. Luis Mario Moncada Gil, Lic. Araceli Rebollo Hernández.

A la memoria de dos grandes maestros: Manuel Capetillo y Lech Hellwig-Górzynski.

A mi amigos, colegas y compañeros Edgar Chías y Alberto Villarreal.

▪
Especial agradecimiento a Rafael Spregelburd y Javier Daulte por toda la generosidad brindada para poder realizar el presente estudio.

A Chiquita por ser fiel compañera en esas noches de desvelo, siempre a lado, inspirando seguir adelante.

Índice

INTRODUCCIÓN -----	5
Capítulo 1	
Breve contexto histórico-cultural de Argentina (1966-2003) -----	9
Capítulo 2	
Procedimientos-----	16
2.1 La huída del símbolo-----	17
2.2 La multiplicación de sentido-----	18
2.3 El atentado lingüístico es sobre todo el del atentado al paradigma causa-efecto	18
2.4 La fuga del lenguaje -----	19
2.5 Desolemnizar el objeto -----	19
2.6 Reflectáfora -----	19
Capítulo 3	
La paranoia -----	21
3.1 La heptalogía de Hieronymus Bosch -----	21
3.2 Análisis de <i>La paranoia</i> -----	22
a) Los procedimientos ficción por ficción -----	23
1. Submarino-----	24
2. China -----	27
3. Piriápolis-----	30
4. Venezuela-----	36
Recapitulación de los procedimientos ficción por ficción-----	42
b) Los procedimientos de la obra total -----	43
1. Tejido entre ficciones-----	43
2. Contagio entre ficciones -----	47
3. Un actor que interpreta múltiples personajes -----	53
4. Video -----	55
5. Reflectáfora-----	56
Recapitulación de los procedimientos de la obra total-----	60
Capítulo 4	
Confrontación entre la teoría y la práctica -----	62
4.1 La huída del símbolo-----	62
4.2 La multiplicación de sentido-----	62
4.3 El atentado lingüístico es sobre todo el del atentado al paradigma causa-efecto	63

4.4 La fuga del lenguaje -----	63
4.5 Desolemnizar el objeto -----	63
4.6 Reflectáfora -----	64
Conclusiones -----	65
Bibliografía -----	67

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objeto de estudio los procedimientos teóricos de Rafael Spregelburd aplicados a su propia obra: *La Paranoia*.

La investigación surgió a raíz del Seminario en 2008 realizado con el objetivo de crear una *Antología de Teatro Iberoamericano Contemporáneo*, mismo que fue coordinado por el Dr. Oscar Armando García Gutiérrez, donde un grupo de estudiantes participamos reuniendo y proponiendo obras de toda Iberoamérica para conformar la publicación. Esto generó un encuentro directo con la actividad dramática en el teatro de otras latitudes.

Durante ese Seminario, se me asignó la investigación de la dramaturgia argentina. Fue ahí donde me reencontré con la obra de Rafael Spregelburd había tenido oportunidad de leer desde mis estudios de preparatoria a través de las publicaciones en línea del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT). Establecido el contacto directo con el autor, me enteré de su ardua y compleja labor como teórico de su dramaturgia.

“¿Quién ha explicado mejor hasta hoy el teatro de Rafael Spregelburd? Él mismo”¹, señala el teórico argentino Jorge Dubatti, lo cual refiere a que, para comprender la poética de Spregelburd, es necesario acercarse a su teoría.

Es por lo anterior que surgió la inquietud de confrontar la teoría con la práctica, que en este caso son las piezas dramáticas.

Seleccioné para este estudio la obra *La paranoia* debido a que es considerada una de sus obras más sólidas y complejas en cuanto a construcción de procedimientos, teniendo en cuenta que “los procedimientos son independientes al contenido”².

En resumen, el objetivo que se persigue es confrontar la teoría que el mismo Rafael Spregelburd ha realizado acerca de su obra a través de un análisis minucioso de la sexta parte de su heptalogía: *La Paranoia*.

¹ Jorge Dubatti, “La fuga de lo real entre las redes del lenguaje” en: *Remanente de invierno y otras obras*,

² Javier Márquez, *Entrevista a Rafael Spregelburd*, Hi-8, México, 26 de noviembre de 2008.

Además de lo anterior, el análisis se realiza también con el objetivo de conocer las herramientas que utiliza Spregelburd en su dramaturgia y su modo de empleo para comprenderlas, ampliar las posibilidades que tengo como autor, y poder aplicarlas si es necesario dentro de alguna obra propia.

El presente estudio inicia con un breve recorrido por la historia y la práctica teatral de Buenos Aires anterior, durante y posterior a la última dictadura que sufrió Argentina así como las repercusiones que esta situación social trajo a la labor teatral. Se hace un especial hincapié en el llamado *Teatro de intertexto* donde se encuentra el *Teatro de la desintegración* que incluye la dramaturgia del autor en cuestión. Se revisan las características de dicha corriente para dar noticia de que la escritura de Spregelburd no es un fenómeno aislado, sino que es parte de una generación de teatristas argentinos.

Posteriormente, se hace una revisión del concepto de “Procedimiento” a partir de la visión del teatrista argentino Javier Daulte, de quien Spregelburd retoma el término para matizarlo en los postulados de procedimientos que él mismo da a conocer más adelante.

Estos postulados de procedimientos incluyen: La huída del símbolo, multiplicación de sentido, el atentado lingüístico es sobre todo el atentado al paradigma causa-efecto, la fuga del lenguaje, desolemnizar el objeto y la reflectáfora. Dichos postulados serán explicados con el fin de poderlos aplicar al análisis de la obra *La Paranoia*.

Antes de pasar al análisis, se revisa el contexto de la pieza dentro de la obra total del autor, ya que esta se presenta como la sexta parte de un proyecto mayor que es *La heptalogía de Hieronymus Bosch*, lo cual marca ya ciertos procedimientos de construcción de la pieza.

El análisis de la obra está dividido en dos partes: La primera consta de la ubicación de los procedimientos ficción por ficción, donde se deconstruye la obra total en sus ficciones elementales, ya que la obra consta de un entramado de cuatro historias a saber: Submarino, China, Pirlápolis y Venezuela.

A su vez, cada ficción es analizada desde cuatro puntos: los personajes- tanto de manera individual como en sus relaciones-, el espacio- que ocupa cada ficción-, tiempo

y lenguaje- ya que es a partir de las construcciones lingüísticas que Spregelburd crea sus ficciones bajo el presupuesto “cada obra de arte inventa su lenguaje y propone sus significados, pero fundamentalmente, señala a sus sentidos”³. Lo anterior tiene como objetivo encontrar los procedimientos que utiliza cada ficción.

La segunda parte del análisis es: Los procedimientos de la obra total donde se reintegran las ficciones y se explica su función en el conjunto. Esto es a partir de la interacción de los planos ficcionales a través de notar el mecanismo *Push/Pop*⁴ que los une.

Un segundo acercamiento general se da desde los elementos que las ficciones van contagiando entre sí, es decir, desde esos elementos que aparecen en una ficción y se repiten en las demás.

Otro aspecto que se toma en esta parte del análisis es el hecho de que en la obra hay 38 personajes que interpretan solamente 5 actores. Spregelburd plantea desde el *dramatis personae* que los actores de la obra deben ser Andrea Garrote, Mónica Raiola, Pablo Ruíz Seijoo, Alberto Suárez y el propio Rafael Spregelburd. La cuestión aquí es buscar si, entre los personajes que interpreta un mismo actor, hay una constante ya sea temática o de rol.

Dentro de la obra se plantea la utilización del video para desarrollar ciertas ficciones, lo cual afecta a la proxemia de las mismas; por lo tanto, se hace énfasis en el devenir de las ficciones en video confrontadas con las ficciones presentadas en el escenario.

Un último aspecto a desarrollar consiste en el empleo de la reflectáfora, figura tomada de la llamada teoría del caos. Esta figura retórica refleja los procedimientos de las ficciones entre sí dejándolos descubiertos.

Al final, se hacen consideraciones acerca de la confrontación entre la teoría que propone Spregelburd y su práctica concretizada en *La Paranoia* para notar hasta qué punto son coherentes la una con la otra.

³ Rafael Spregelburd, *Procedimientos*, p. 3.

⁴ El mecanismo *Push/Pop* es aquel en que, de una ficción base, se entra y sale a otros niveles ficcionales. En “Las mil y una noches”, la ficción base es en la que Sherezada cuenta sus relatos al sultán y los niveles ficcionales son los relatos que ella cuenta. Se revela el mecanismo *Push* cuando ella comienza a contar su relato y el mecanismo *Pop* cuando se regresa a la ficción base.

Este trabajo marca el inicio de una investigación mayor que consiste en analizar *La heptalogía de Hieronymus Bosch* tanto al nivel particular de cada obra como su funcionamiento en el sistema cerrado de las siete piezas, pues Spregelburd manifiesta que se propone “un sistema de obras que se gritan e interpelan, un orden que refiere a sí mismo a través de una intrincable de gramáticas y referencias cruzadas, ocultas bajo la piel del lenguaje”⁵

⁵ Rafael Spregelburd, “Nota del autor a la presente edición” en: *Nuevo teatro argentino: dramaturgia(s)*, p. 182.

Capítulo 1

Breve contexto histórico-cultural de Argentina (1966-2003)

Rafael Spregelburd nace en 1970 en Buenos Aires, Argentina; país en que, desde la segunda mitad de los años sesenta, se da una “una sucesión de hechos sociopolíticos que marcarán a fuego los tres lustros siguientes”⁶.

Tales sucesos comenzaron con el golpe militar de 1966, encabezado por el general Juan Carlos Onganía, para deponer al presidente constitucional Arturo Illia e instaurar una dictadura que terminó en 1973, luego de que asumieran el mando el general Roberto Marcelo Levingston en 1970 y el comandante en Jefe del Ejército, Alejandro Agustín Lanusse en 1971. En dicha dictadura se reprimieron algunos movimientos guerrilleros como el de Taco Ralo, Tucumán, en 1968 y una agitación obrero-estudiantil en Córdoba en 1969, suceso que es conocido como “El Cordobazo”. A lo anterior se sumaron los asesinatos de importantes actores políticos como el del líder sindical peronista Augusto Vandor en el mismo año del 69, el de su colega y correligionario José Alonso en 1971 y el del secretario general de la Confederación General del trabajo José Antonio Rucci en 1973. De igual forma, la guerrilla urbana secuestró y asesinó en 1970 al ex presidente general Pedro Eugenio Aramburu, líder de la Revolución Libertadora de 1955 “quien fuera responsable entonces de la masacre de obreros y militares peronistas”⁷.

En 1973 se llevaron a cabo las elecciones de las que salió triunfante el doctor Héctor J. Cámpora, partidario del peronismo, quien renunció luego de unos meses para dar parte a nuevos comicios en los que resultaron ganadores Juan Domingo Perón para la primera magistratura y su esposa María Estela Martínez de Perón para la vicepresidencia.

El 1 de julio de 1974, falleció Juan Domingo Perón y el poder pasó a manos de su viuda. El gobierno de Martínez de Perón tuvo como principales consejeros a José López Rega, quien creó la organización terrorista de derecha Triple A, “con la que comienza nuevamente la siniestra seguidilla de amenazas, bombas, secuestros y

⁶ Gerardo Fernández, *Teatro argentino contemporáneo*, p. 41.

⁷ *Ibíd.*, p. 42.

muerter, y se inaugura una figura jurídica que durante la dictadura militar adquirirá dimensiones aterradoras: el 'desaparecido'⁸. Los militares derrocaron el 24 de marzo de 1976 a Martínez de Perón e inició lo que se llama Proceso de Reorganización Nacional. Con el suceso anterior se dió pie a una nueva dictadura que durará hasta 1983 y que Gerardo Fernández resume de la siguiente manera:

Durante siete años, la Argentina gemirá bajo la más feroz de sus muchas dictaduras, la menor de cuyas criminales consecuencias fue un vasto y muy bien orquestado plan de aniquilamiento de la cultura y, en general, de toda actividad pensante.⁹

Lo que hizo caer a esta dictadura fue la dictadura misma con su desgaste natural por la presión del pueblo, la situación económica del país y, sobre todo, la derrota ante el Reino Unido en la Guerra de las Malvinas, con lo cual se convocó a elecciones en 1983, mismas que ganó Raúl Alfonsín y con lo que regresó la democracia a Argentina.

En el periodo de tiempo descrito líneas arriba, el teatro toma un tinte político indudable donde se moviliza la creación hacia "pautas más arriesgadas e imaginativas, no sólo en lo conceptual sino también en lo formal y se dedican entonces a dramatizar no sólo lo que ocurre sino lo que podría, quizás, ocurrir".¹⁰

La creación se libera del costumbrismo dominante hasta el momento y de las ideas de la vanguardia para entrar en una zona donde lo importante era hacer un comentario sobre la realidad sociopolítica del país.

Bien pareciera que la libertad de expresión no le hizo nada bien al teatro argentino, ya que en el periodo de reinstauración de la democracia de 1973 a 1976, la producción se vio en declive tanto de cantidad como de calidad y no es sino hasta la nueva dictadura que la dramaturgia nacional retoma su fuerza.

Con la censura de cualquier referencia crítica hacia los sucesos que acontecían en el país, la dramaturgia tuvo que metaforizar y enmascarar la realidad "a fin de hallar códigos expresivos que conectaran con el público, usando símbolos o paralelismos e

⁸ *Ibíd.*, p. 47-48.

⁹ *Ídem.*

¹⁰ *Ibíd.*, p.42

inventando un lenguaje elíptico”¹¹ que fuera de la ficción hacia la realidad mediante personajes inventados por los autores o salidos de la historia argentina, creando así, una relectura de la misma.

Esta tendencia a la metaforización es apenas una de las características de este teatro, ya que también hay una importante relectura de los grandes mitos, tradiciones, hábitos y rituales sobre los que giraba la vida del país y se configuraba el “ser nacional”, tales como el peronismo, el fútbol, el tango y Carlos Gardel.

Una tercera característica es el predominio del psicologismo en dos vertientes básicas: aquella en que el psicologismo no trasciende el esbozo de un caso patológico —donde lo importante es ver la degeneración de la mente humana—; y la otra en que la psicología individual llevaba a develar la psicología de la sociedad —donde lo importante es hacer, de nueva cuenta, un comentario sociopolítico crítico.

En 1981 se da un fenómeno de vital importancia para el teatro argentino: Teatro Abierto.

La idea de Teatro Abierto surge de varios dramaturgos que, encabezados por Osvaldo Dragún, se manifiestan en contra de la represión ideológica y convocan a la gente de teatro a hacer un ciclo de obras de autores nacionales. La repuesta fue implacable y pronto trescientas personas —entre autores, directores, actores, escenógrafos, etc.— se encontraban trabajando en dicho ciclo. El recinto destinado para albergar las obras era el Teatro Picadero, mismo que fue incendiado apenas iniciado el evento, pero otros diecisiete teatros se ofrecieron para continuar con el ciclo conformado por 21 obras. No correrá con la misma suerte Teatro Abierto en 1982 ya que el proyecto empieza a declinar debido a la situación misma del país al entrar a la Guerra de las Malvinas. Para 1983 apenas se hizo con cierta repercusión y en 1984 ya no se llevó a cabo debido a que los directivos encontraron que “el material presentado no reunía la calidad necesaria”¹² con lo que se dio fin a este fenómeno.

Luego de la dictadura, el teatro argentino se ve nuevamente menguado debido a que su fuerza transgresora que denunciaba lo que sucedía en las calles fue asimilada por la televisión y el radio. El teatro ya no tenía la exclusiva de la denuncia y así se da

¹¹ *Ibíd.*, p.49

¹² *Ibíd.*, p.54.

un periodo en que el teatro sigue hablando de los horrores cometidos por la dictadura, periodo que dará paso a un teatro alejado del teatro de ideas y empezará a cuestionarse sobre otros aspectos más tendientes a la forma.

Después de la dictadura, en el ámbito político, hubieron acontecimientos que marcaron al país con una desconfianza hacia el sistema democrático, pues si bien se habrán erradicado los golpes de estado y las represiones militares, lo que llegó con la democracia fue la crisis económica.

Parte de esta desilusión comenzó con la ascensión al poder de Carlos Menem de 1989 a 1999, con quien llegó el neoliberalismo, la privatización de empresas nacionales, el desempleo y se abrió el camino para la mayor recesión económica de Argentina que duró cuatro años.

En 1999 asumió la presidencia Fernando de la Rúa quien, en 2001, implementó la medida conocida como “El corralito”, misma que disponía la congelación de los depósitos bancarios, con lo que se dio una crisis social generalizada que causó la renuncia de De la Rúa ese mismo año.

Luego de varios presidentes interinos, en 2002 concluyó la crisis y se eligió como presidente provisional a Eduardo Duhalde, quien se vio obligado a devaluar el peso argentino y, para finales de ese año, la economía argentina empezó a estabilizarse.

En este periodo llamado de la “postdictadura”, el teatro argentino toma nuevos matices y realces tanto en lo formal como en lo referente al contenido; todo esto impulsado por la nueva situación social, política y económica del país

Jorge Dubatti plantea que el teatro argentino de la postdictadura se caracteriza por “la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, sólo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas”¹³, por lo que considera que se encuentran ante un “Canon de la multiplicidad”.

Lo anterior se refiere al hecho de que no hay establecida una línea, escuela o estética a seguir o hegemónica, siendo el creador libre de indagar a través de su propia creación el estilo que más le agrade para conformar su propia poética.

¹³ Jorge Dubatti, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*, p. 29.

A parte de esta apertura a la creación, en este tiempo se asimilan conceptos y cambios importantes a nivel teatral que provienen de la práctica misma y que hasta este punto son asumidos por la teoría como lo son el concepto de “teatrista” que “define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia, o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo”¹⁴ como es el caso de Rafael Spregelburd quien escribe, dirige, actúa y produce la mayor parte de sus obras.

Otro punto relevante en la concepción teatral es la expansión del término “dramaturgia” considerada ahora, no sólo como la escritura de un autor, pues “un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un ‘autor’ sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad”.¹⁵ Con esto se da cabida a más formas de hacer teatro.

Es en este periodo donde comienza su labor teatral Rafael Spregelburd — primero como actor formado por el director Ricardo Bartís, luego como dramaturgo aprendiz de Mauricio Kartun y, por último, como director— a lado de otros teatristas importantes como Daniel Veronese, Javier Daulte y Alejandro Tantanian.

La incursión de Spregelburd dentro del ámbito de la dramaturgia argentina se da cuando el Teatro Municipal General San Martín, convoca en 1995, por iniciativa del dramaturgo Roberto Perinelli, a nuevos dramaturgos para dotar de textos a la, en aquel entonces incipiente, Comedia Juvenil conformada por los actores recién egresados de la Escuela Municipal. Se hizo una selección de 8 dramaturgos entre los que figuraban Spregelburd, Daulte y Tantanian; sin embargo, el proyecto fue suspendido pues los coordinadores— entre los que resaltaba Roberto Cossa— consideraron que las obras no eran viables para la escena pues “desde la perspectiva ideológica-teatral del realismo carecían de anécdota, de personajes, de voces claramente delimitadas en un cuerpo único y responsable y, por sobre todo, de moral(eja)”.¹⁶ Estos autores fueron

¹⁴ *Ibíd.*, p. 46.

¹⁵ *Ibíd.*, p.48.

¹⁶ Federico Irazábal, “Prólogo. Una dramaturgia del silencio o del exceso” en: Tantanian, Alejandro, *Cine quirúrgico. Una anatomía de la sombra. El Orfeo. Ispahan. Los mansos*, p. 8

cuestionados porque en sus obras no existía un comentario sobre la realidad social y política de Argentina al mismo tiempo que se les consideró como “descomprometidos”.

Como respuesta a este rechazo de su trabajo, los 8 dramaturgos se conjuntan para formar el grupo Caraja-ji que “emulaba, al estilo de las vanguardias de los años 20, un manifiesto que no era tal, ya que su sistema de argumentación se fundaba en el oxímoron”¹⁷:

Este no es un manifiesto. Pero existe una intención grupal indefinida. Más aún: menos. Por lo tanto esto sienta ningún precedente. Se trata tampoco de un primer paso. La finalidad de CARAJA-JI es llenar vacío alguno. Aunque no es un punto. (punto) de llegada.¹⁸

El grupo es acogido por el Centro Cultural de Rojas de la Universidad de Buenos Aires donde se estrenan y publican las obras rechazadas por el Teatro Municipal General San Martín. Caraja-ji se disuelve después de dos publicaciones y apenas tres años después de su conformación.

Si bien cada uno de estos creadores ejerce su poética propia, fieles al Canon de la multiplicidad, es posible encontrar algunas coincidencias en su producción, mismas que señala Osvaldo Pelletieri dentro de lo que él denomina *Teatro de Intertexto*.

Dicho teatro tiene las particularidades de utilizar la intertextualidad tanto en el texto como en la puesta en escena, la búsqueda de la deconstrucción del lenguaje y la razón, la abolición de la unicidad de sentido, la fragmentación, la idea del teatro como un acto de juego y el no perseguir la originalidad, es decir “se escribe lo viejo —una farsa, un vodevil, etc.— pero de manera distinta”¹⁹ con lo que la vieja textualidad adquiere nuevos sentidos.

Es así como este teatro cuestiona a su antecesor poniendo(se) en crisis el modelo e incluso el concepto de representación mediante procesos autorreferenciales y deconstructivos que desnudan la maquinaria teatral.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 7.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 7-8.

¹⁹ Osvaldo Pelletieri, *Historia del teatro argentino*, p. 276.

Toda representación entraña —a los ojos de los argentinos, que hemos visto de qué manera la democracia no se pone al servicio del pueblo, sino del mercado— una tácita vinculación con el Mal. No tenemos confianza en la representación y sus mecanismos, y mucho menos en sus artífices. Tal vez sea esta misma desconfianza, y el hecho de aceptar que vivimos en un país dividido, lo que hace que cuando vamos al teatro demandemos cada vez más *ver la cosa en sí misma*, la *presentación* de la cosa, y no su *mediatización vergonzosamente deformante, estilizada o simbólica*, ya que el tufillo a “símbolo” implica que ha habido un “*querer decir*”, un *mensaje a ser decodificado con la menor cantidad posible de ruido e interferencia*.²⁰

En este punto se pueden encontrar las diferencias entre el teatro que transcurre antes y durante la dictadura; y el teatro de la postdictadura; mientras el primero toca temas de índole sociopolítica y se manifiesta a favor o en contra de las ideologías hegemónicas, el segundo se preocupa más por sí mismo, por el teatro y sus mecanismos; por lo que se puede deducir que el primero es un teatro *responsable* hacia con la sociedad y el otro un teatro que se erige como *juego*, esto sin demeritar a uno u otro, pues de igual forma se puede notar también que cada teatro está respondiendo a su momento histórico.

²⁰ Rafael Spregelburd, *Argentino, actor y marginal*, p. 2.

Capítulo 2

Procedimientos

En un ensayo titulado *Juego y compromiso*, el teatrista argentino Javier Daulte diserta sobre el teatro llamado *responsable* y el teatro visto como *juego*, dando a notar que el primero es aquel que “utiliza al teatro para hablar de cosas importantes”²¹, a lo que cuestiona “¿Cuáles son las cosas importantes? ¿Quién las determina?”²². Concluye que “la determinación *a priori* de *lo importante* conlleva naturalmente una actitud didáctica, verticalista y dictatorial.”²³

Considera que esta forma de teatro tuvo su razón de ser en Argentina en el momento de la dictadura de 1973 a 1983, ya que se estableció una serie de códigos entre el teatro y los espectadores haciéndose ambos cómplices de la denuncia no dicha pero sí entendida; sin embargo, en ese entonces, había un mecanismo que hacía girar todo el engranaje: la censura.

Cuando la censura es abolida, la complicidad se pierde y con ella toda la maquinaria. Si ya todo puede ser dicho por cualquiera, ¿para qué decirlo en el teatro? Por ello, este teatrista, luego de la dictadura antes mencionada, se siente más cercano a la segunda postura: el teatro visto como *juego*.

Según Daulte, esta visión es más natural al teatro y plantea que el juego tiende a oponerse a la realidad antes que reflejarla tal como es; “cada juego es un mundo paralelo, un mundo en sí mismo, infinito y cerrado al mismo tiempo; infinito porque sus posibilidades y variantes están regidas por el azar, y cerrado porque ese infinito no traspasa nunca los límites del juego.”²⁴ Y cada juego tiene sus propias reglas, mismas a las que da el nombre de *procedimientos*.

Un *procedimiento* es todo aquel “sistema de relaciones matemático que puede deducirse de un material”²⁵ y así como toda regla de juego, el *procedimiento* es arbitrario e incuestionable además de que “como la Matemática, es indiferente a los

²¹ Javier Daulte, *Juego y compromiso*, p. 1.

²² *Ídem*.

²³ *Ídem*.

²⁴ *Ídem*.

²⁵ *Ibíd.*, p. 4.

contenidos”²⁶ por lo que el único compromiso que puede tener el teatro, así como el juego, es hacia sus propias reglas.

La virtud del *procedimiento* es su posible combinación con otros *procedimientos* que estarán en juego dentro de la misma pieza.

El *procedimiento* no puede ser explicado dentro de la obra porque, si no, el mecanismo se desbarata; es por eso que el argumento vendrá a ser una especie de disfraz del *procedimiento* dejando que éste opere según su libertad, así que todo los demás elementos constitutivos de la pieza —personajes, trama, espacio, etc.— tienen el único objetivo de volver eficaz el *procedimiento*.

Esta “fidelidad” de los demás elementos hacia el procedimiento “es capaz de generar una verdad”²⁷ que sólo es corroborable en el momento mismo de la experiencia teatral y en ninguna otra parte.

Rafael Spregelburd toma de Javier Daulte este término de *procedimiento* para explicar en retrospectiva algunas constantes dentro de su propia dramaturgia, aclarando que al hablar de *procedimiento* se está hablando de forma y que “la lucha por la forma encierra una meta mucho más atractiva: el descubrimiento del contenido”²⁸

A continuación se explicarán algunos de los *procedimientos* que Spregelburd toma en cuenta a la hora de desarrollar sus dramaturgias y que servirán para el futuro análisis.

2.1 La huída del símbolo

Este *procedimiento* consiste en “huir de toda posible lectura simbólica”²⁹ y se basa en la idea de la pieza artística no como un símbolo convencional de lo real sino como un objeto “agregado” a lo real; es decir, una obra de arte “no es signo de otra cosa, es la cosa”³⁰. Da como ejemplo que, si en el teatro de la dictadura, se decía “ahí vienen los de las botas” para hacer referencia o desplazamiento simbólico de los militares, ahora lo que se hace es presentar al soldado; ya no esconderlo sino mostrarlo.

²⁶ *Ibíd.*, p. 5

²⁷ *Ibíd.*, p.6

²⁸ Rafael Spregelburd, *Procedimientos*, p. 1

²⁹ *Ibíd.*, p. 2

³⁰ *Ídem.*

2.2 La multiplicación de sentido

Al huir del símbolo, es decir, de los mecanismos de significación convencionales, lo único que queda es el sentido. La combinación de elementos antes que un significado debe de contener un sentido propio; un sentido que “no sea percibido para que sirva de soporte a las obras”.³¹ En otras palabras, para Spregelburd no hay un “querer decir” preciso y específico como sucede con las obras del teatro *responsable* que denuncian alguna cuestión socio-política. Con el mismo juego de *procedimientos* “cada obra de arte inventa su lenguaje y propone sus significados, pero fundamentalmente señala sus sentidos”³². En este punto se toma al lenguaje como “un cuerpo de leyes arbitrarias y muy curiosamente ordenadas”. Para Spregelburd, sus obras están terminadas cuando él ya no entiende lo que quieren decir.

2.3 El atentado lingüístico es sobre todo el del atentado al paradigma causa-efecto

El atentado lingüístico al que refiere está dirigido hacia el lenguaje de la obra misma para hacer notar que el lenguaje es el soporte principal de la pieza. Esta postura parte de la teoría de la catástrofe³³ donde “los acontecimientos se aceleran hasta el punto de que los efectos preceden a las causas, y el evento catastrófico deja de ser signo de otro evento y se convierte en pura presencia inexplicable y tensada ante nuestro pensamiento”.³⁴ Spregelburd utiliza de ejemplo la escena de *Romeo y Julieta* donde Romeo se suicida y Julieta despierta segundos después y pregunta el argentino ¿Por qué Julieta despierta después y no antes? Porque sí, porque las reglas son azarosas y ese azar se revela en la obra de esta manera.

³¹ *Ibid.*, p. 4.

³² *Ídem.*

³³ La teoría de la catástrofe fue planteada por el matemático francés René Thom a finales de la década de los años 50. Básicamente la teoría de las catástrofes representa la propensión de los sistemas estructuralmente estables a manifestar discontinuidad (pueden producirse cambios repentinos del comportamiento o de los resultados), divergencia (tendencia de las pequeñas divergencias a crear grandes divergencias) e histéresis (el estado depende de su historia previa pero si los comportamientos se invierten conducen a que no se vuelva a la situación inicial). Cfr. Woodcock, *Teorías de la catástrofes*, Madrid, Cátedra, 1989.

³⁴ Rafael Spregelburd, *Procedimientos*, p. 4.

2.4 La fuga del lenguaje

Para este procedimiento, el autor en cuestión se basa en la idea de que “un mensaje basa su poder comunicacional en la cantidad de chances de transmitirse con el menor ‘ruido’ posible.”³⁵, es decir, se tiene un mensaje concreto que se quiere que el interlocutor entienda claramente. Para Spregelburd no hay mensaje en el arte, es decir, no existe una comunicación total entre el objeto artístico y quien lo presencia; lo que sucede entre estos dos es un “contagio”. Es así como, al romper la comunicación directa entre emisor y receptor, se produce una fuga del lenguaje que no comunica algo preciso, sino que lo contagia logrando decir dos cosas a un mismo tiempo: “el mensaje y su desviación”.³⁶

2.5 Desolemnizar el objeto

Spregelburd define como solemne “aquello que no reconoce que un mismo objeto (por más que sea único y cerrado) admite siempre muchas miradas simultáneas”.³⁷ Esta solemnidad lleva al hecho de que el creador establezca la *única verdad* posible sobre la cosa; sin embargo, la cuestión central aquí es que la pieza artística no debe mostrar una sola mirada o punto de vista, sino que debe de presentar y admitir simultáneamente diversas perspectivas de la misma cosa: desolemnizar el objeto, dejar que sea partícipe de más puntos de vista.

2.6 Reflectáfora

El término *reflectáfora* proviene de la llamada teoría del caos o ciencia de la totalidad³⁸ y se refiere a “cualquier recurso retórico que opera a partir de reflejar en un pequeño detalle del objeto fabricado artificiosamente a la totalidad o a otras partes de ese mismo objeto”³⁹, es decir, una pequeña figura retórica puede estar reflejando la construcción

³⁵ *Ídem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 5.

³⁷ *Ídem.*

³⁸ La teoría del caos o ciencia de la totalidad tiene sus inicios formales en los años 60 con los descubrimientos del meteorólogo Edward Lorenz y el matemático francés Benoît Mandelbrot. Uno de sus principales postulados es el conocido como “efecto mariposa” que dice que el batir de las alas de una mariposa en Tokio puede generar un terremoto en Nueva York. Cfr. Briggs, John y F. David Peat, *Espejo y reflejo: del caos al orden*, Barcelona, Gedisa, 1990.

³⁹ *Ídem.*

total de la pieza como cuando se escribe “esta frase está escrita en español”, el significado total de la frase está develando su construcción lingüística. La frase misma está diciendo que su base de construcción se encuentra en el idioma español.

Capítulo 3

La paranoia

3.1 La heptalogía de Hieronymus Bosch

Antes de comenzar con el análisis de *La paranoia* es necesario puntualizar que esta obra es la sexta parte de un proyecto mayor de Rafael Spregelburd titulado *La heptalogía de Hieronymus Bosch*, lo cual condiciona algunos procedimientos que están presentes en la pieza.

La idea de la heptalogía parte de la apreciación de *La rueda de los siete pecados capitales* (1485?) del pintor flamenco Hieronymus Bosch, mejor conocido como El Bosco.⁴⁰ Lo primero que llamó la atención de Spregelburd fue la actitud “activa” del cuadro, ya que este no se cuelga de una pared sino que es la tabla de una mesa, así que es imposible apreciar la totalidad del cuadro a simple vista y es necesario establecer un punto de partida para recorrerlo hasta llegar de nuevo al inicio y recapitular lo apprehendido.

Otro punto que cautiva al autor en cuestión es que el Bosco deja la constancia de la caída de un Orden, el orden teocéntrico del medievo, sin embargo, la pintura está hecha a partir de ese orden ya fracturado, dejando así incógnitas sobre el significado de todos los elementos simbólicos que llenan la tabla. “El tiempo ha ido erosionando la significación automática de muchos símbolos, y el diccionario medieval es una incógnita a los ojos ingenuos”.⁴¹ El diccionario se ha perdido. Spregelburd entiende como diccionario, en este caso, el “sentido común” de una etapa propia como lo es la medieval, es decir, el sentido político, social y religioso que domina el imaginario popular de una época.

Spregelburd se propuso escribir siete obras “profundamente morales”⁴² que reflejaran la caída del orden Moderno, “un orden que creíamos el nuestro —formulando las preguntas que acompañan a nuestra propia turbulencia. ¿Dónde está la desviación

⁴⁰ La tabla se encuentra en el Museo del Prado en Madrid, España.

⁴¹ Rafael Spregelburd, *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, p. 2.

⁴² *Ibíd.* p. 3.

cuando ya no hay centro? ¿Es posible la transgresión cuando no hay ley fundante?”⁴³ De igual forma, él ha escrito las obras extraviando el diccionario-sentido común mismo de la modernidad y ha transfigurado los siete pecados capitales clásicos —lujuria, avaricia, soberbia, envidia, pereza, gula e ira— por *La inapetencia* (1996), *La extravagancia* (1996), *La modestia* (1997-1999), *La estupidez* (2000-2002), *El pánico* (2004), *La paranoia* (2005-2007) y *La terquedad* (2007).

3.2 Análisis de *La paranoia*

Intentar hacer una sinopsis certera de esta obra es bastante complejo, pues dentro de la misma pieza se encuentran mezcladas diferentes ficciones que se construyen y deconstruyen entre sí. Por ello, el análisis ha sido dividido en dos partes como se ha señalado en la Introducción: La primera consta de la ubicación de los procedimientos ficción por ficción, donde se deconstruye la obra total en sus ficciones elementales, ya que la obra consta de un entramado de cuatro historias a saber: Submarino, China, Pirlápolis y Venezuela.

A su vez, cada ficción es analizada desde cuatro puntos: los personajes- tanto de manera individual como en sus relaciones-, el espacio- que ocupa cada ficción-, tiempo y lenguaje- ya que es a partir de las construcciones lingüísticas que Spregelburd crea sus ficciones bajo el presupuesto “cada obra de arte inventa su lenguaje y propone sus significados, pero fundamentalmente, señala a sus sentidos”⁴⁴. Lo anterior tiene como objetivo encontrar los procedimientos que utiliza cada ficción.

La segunda parte del análisis es: Los procedimientos de la obra total donde se reintegran las ficciones y se explica su función en el conjunto. Esto es a partir de la interacción de los planos ficcionales a través de notar el mecanismo *Push/Pop*⁴⁵ que los une.

⁴³ *Ibíd.* p.2.

⁴⁴ Rafael Spregelburd, *Procedimientos*, p. 3.

⁴⁵ El mecanismo *Push/Pop* es aquel en que, de una ficción base, se entra y sale a otros niveles ficcionales. En “Las mil y una noches”, la ficción base es en la que Sherezada cuenta sus relatos al sultán y los niveles ficcionales son los relatos que ella cuenta. Se revela el mecanismo *Push* cuando ella comienza a contar su relato y el mecanismo *Pop* cuando se regresa a la ficción base.

Un segundo acercamiento general se da desde los elementos que las ficciones van contagiando entre sí, es decir, desde esos elementos que aparecen en una ficción y se repiten en las demás.

Otro aspecto que se toma en esta parte del análisis es el hecho de que en la obra hay 38 personajes que interpretan solamente 5 actores. Spregelburd plantea desde el *dramatis personae* que los actores de la obra deben ser Andrea Garrote, Mónica Raiola, Pablo Ruíz Seijoo, Alberto Suárez y el propio Rafael Spregelburd. La cuestión aquí es buscar si, entre los personajes que interpreta un mismo actor, hay una constante ya sea temática o de rol.

Dentro de la obra se plantea la utilización del video para desarrollar ciertas ficciones, lo cual afecta a la proxemia de las mismas; por lo tanto, se hace énfasis en el devenir de las ficciones en video confrontadas con las ficciones presentadas en el escenario.

Un último aspecto a desarrollar consiste en el empleo de la reflectáfora, figura tomada de la llamada teoría del caos. Esta figura retórica refleja los procedimientos de las ficciones entre sí dejándolos descubiertos.

a) Los procedimientos ficción por ficción

Es fácil reconocer cuatro ficciones elementales que componen la totalidad de *La paranoia*, mismas que serán denominadas conforme al espacio diegético que les fue asignado por su autor:

1. Submarino: Un Capitán, presumiblemente ruso o lituano, habla con su tripulación y dos prostitutas sobre su necesidad de volver a confiar en el alférez luego de que éste ha traicionado su confianza.
2. China: El marido de Chi-Tsu ha salido a comerciar durante la guerra y ella es apresada por los nipones, el bando enemigo. Junto con su sierva, la sabia Hilandera China, idean un plan para recobrar su libertad, un plan que consiste en dar muerte a sus guardias con el mango afilado del cepillo de jade.
3. Piriápolis: Un grupo de élite es reunido en un hotel de Piriápolis con el fin de salvar a la humanidad de las “inteligencias” alienígenas, produciendo algo que ellas son incapaces de hacer: ficción. El grupo de élite comienza a crear la

ficción usando procedimientos científicos de avanzada, mezclados con clichés de *best-sellers*. Pronto se percatan que ellos son realmente la ficción creada por una joven venezolana: Brenda.

4. Venezuela: El país se ha quedado sin reservas petroleras y su única forma de mantener la economía es el negocio de la belleza, para lo cual seleccionan a una niña, Brenda, con el objetivo de operarla y educarla para que sea la próxima Miss Universo; sin embargo, el proyecto fracasa y Brenda queda a medio hacer, lo cual le hace tomar venganza asesinando a sus doctores y compañeras. John Jairo Lázaro, un agente policiaco bulímico y suspendido de sus labores, encuentra el expediente del caso de Brenda y decide resolverlo para lograr su reinserción a la policía. Esto lleva a Lázaro a descubrir todo un sistema de corrupción dentro del Estado venezolano y lo incita a tratar de salvar a Brenda. Fracasa en su misión y Brenda es asesinada durante un operativo. Antes de morir, Brenda le entrega a Lázaro su más grande posesión: su cuaderno donde había escrito una ficción que sucedía en Piriápolis.

1. Submarino

Esta ficción comprende apenas el cuadro que sirve de prólogo en la obra y será retomada en la última escena junto con todas las demás ficciones para generar *El delirio de los acontecimientos*. Pareciera no tener mucha importancia ni injerencia de lo que será la obra total, sin embargo es este un punto clave para establecer gran parte de los procedimientos que Spregelburd estará utilizando.

Personajes

Los personajes que configuran el reparto de este cuadro son el Capitán, un Alférez, un Grumete y dos jovencitas borrachas: Iwlowa y Saskja. “No se sabe mucho de ellos”.⁴⁶ Todos estos personajes se presentan más como una función que como personajes individuales, a excepción de las jóvenes borrachas, quienes ostentan un nombre propio.

La relación entre los personajes será la que establece la jerarquía marina: el capitán que ordena a su tripulación —el alférez y el grumete—. Habrá una línea de

⁴⁶ Rafael Spregelburd, *La paranoia*, p. 15.

interferencia de estas relaciones que son las jóvenes presuntas prostitutas lituanas dispuestas, al parecer, para el goce de los marinos en su fiesta, a la cual nunca llega la alegría.

Lo importante de este prólogo es que el mismo orden jerárquico, ya sea de marinos, soldados, policías o de programas de inteligencia, se repetirán en las otras tres ficciones.

Existe otro orden de relaciones que se escribe en el prólogo y pasará entre las demás ficciones: el parecido entre ellos. El Capitán, en su discurso, hace bastante énfasis en este hecho:

Haberme parado allí, a mirar a la gente, a otra gente, me ha enseñado algo. Hoy estoy aquí, ante ustedes, en nuestra casa, y nos veo muy parecidos. Somos parecidos. Vestimos igual, somos marinos, nos dedicamos a esto, tememos al misil. Y hay un sinfín de cosas que no hacemos. No andamos por allí robando, por ejemplo. O prostituyendo siberianas. Somos parecidos. Lo que me lleva a darles esta noticia: me veo obligado, me veo tentado de volver a confiar en mi Alférez. Él se equivocó, mal, muy mal, lo que pasó aquí es lamentable, pero él y yo, él y nosotros, yo y ustedes, sí, **él** y **yo**, no somos muy diferentes.⁴⁷

Spregelburd juega con el hecho de que son 5 actores los que interpretan a 38 personajes dentro de la obra en este metadiscurso que llegará a causar la crisis identitaria de algunos personajes, como Hagen y Claus de *Piriápolis*.

Espacio

El espacio que Spregelburd ofrece en esta ficción es “el interior de un submarino ruso. O lituano”⁴⁸, y en donde se infiere, está por comenzar una fiesta ya que el Capitán hace la invitación de “disfrutar ahora de la música y los bocados. Y de estas señoritas adorables”⁴⁹; y una acotación subraya que “La supuesta alegría de la fiesta no aparece”.⁵⁰ Para los personajes, el submarino es considerado su “casa”, tal como lo

⁴⁷ *Ibíd.*, p.16.

⁴⁸ *Ibíd.*, p.15.

⁴⁹ *Ibíd.* p. 16.

⁵⁰ *Ídem.*

señala el Capitán en su discurso además de plantear que “Afuera no hay nada más”⁵¹, es decir, nulifica la posibilidad de un exterior para ellos.

Si bien el espacio no es el más interesante de la obra, al igual que con las relaciones entre personajes, establece otra regla del juego de la pieza ya que al mencionar que afuera no hay nada más, lo que está anunciando es que la ficción está contenida en sí misma y no irá más allá de sus posibilidades.

Tiempo

El tiempo de *Submarino* es un tiempo incierto, se hablan de meses y semanas anteriores al momento que se presencia; sin embargo es imposible establecer la temporalidad precisa. A pesar de esto, se puede establecer que ésta ficción pertenece a la ficción de *Piriápolis* a través de un vínculo sutil: en *Submarino* se presenta una taza que, adelanta el autor, “será esencial mucho más adelante”.⁵² Se hace referencia a esta taza en *Pirápolis*, cuando el grupo de élite de Palo Alto, California que compite con el de Piriápolis por satisfacer a las “inteligencias”, envía como posible respuesta a las peticiones de las alienígenas una taza. Debido a que este envío no es grato para ellas, destruyen California y queda en su lugar la cuenca de California.

Lenguaje

En esta pequeña ficción conviven varios lenguajes simultáneamente:

El primer lenguaje que establece esta ficción es el del video, ya que “Mientras el público entra a la sala, los títulos y créditos de la obra, en alfabeto cirílico, van mezclados con fragmentos sueltos de un relato poco comprensible, cuya sintonía -muy poco fina- deja mucho que desear.”⁵³ Es decir, la ficción se presenta como una interferencia a los créditos de obra, mismos donde aparece el segundo lenguaje: alfabeto cirílico.

El tercer lenguaje que aparece es contradictorio ya que el Capitán habla en perfecto español porteño dentro de un submarino ruso o lituano para dar paso al último lenguaje de una canción triste y folklórica en lengua incierta.

⁵¹ *Ídem.*

⁵² *Ibid.*, p.15.

⁵³ *Ídem.*

En esta ocasión se puede denotar el hecho de que el lenguaje es poder, lo cual ratifica las relaciones de personajes antes establecidas siendo el Capitán el único que habla y sólo dejando intervenir a Iwlowa cuando éste la cuestiona. El canto se da entre toda la tripulación, en una actitud de masa y no como individualidad.

Una nueva regla: la convivencia de diferentes lenguajes tanto espaciales como lingüísticos.

2. China

Consta de tres cuadros: *El cepillo de jade*, *La peluquería* y, como todas, *El delirio de los acontecimientos*.

Esta es la primera ficción que interviene dentro de otra que es la de *Venezuela* en *La peluquería* ya que John Jairo Lázaro asiste a la peluquería de Astrid en busca de respuestas para resolver el caso de Brenda y lo que obtiene a cambio es un breve sueño donde aparecen Kwang, su esposa Chi-Tsu y La hilandera china.

Estas intervenciones de una a otra ficción son lo que producirán *El delirio de los acontecimientos*, último cuadro de la obra.

Personajes

Los seis personajes que aparecen en esta ficción pueden ser divididos en dos categorías: japoneses y chinos.

Los primeros son el General Nipón, Soldado 1 y Soldado 2, y pertenecen, como su nombre lo indica, a un orden militar igual que los marineros de *Submarino*.

Los chinos son Chi-Tsu, Kwang y la hilandera china, que conservan también un orden jerárquico donde los esposos están en un nivel superior y la hilandera es su servidumbre. Y los esposos son presentados como los enamorados de una Ópera china, lo cual asienta en la obra otra regla: la mezcla estilística de cada ficción.

En este caso, como ya se mencionó, el modelo es el de la Ópera china tradicional que incluye a los personajes.⁵⁴

⁵⁴ Cfr. Huang Hung, Josephine, *Teatro de ópera chino*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963.

- Sheng, que es el personaje masculino principal y que es común que esté enamorado. En este caso se trata de Kwang, que, a su vez, entra en la subcategoría Hiao sheng o joven.
- Dan, que es el personaje femenino. En la obra se encuentran 2: Chi-Tsu que pertenece a la subcategoría Qingyi por ser joven bondadosa de élite; y La hilandera china sería Laodan por ser anciana sabia.
- Jing, que es el personaje del rostro pintado y es el General Nipón en la subcategoría de Dongchui, general de rostro negro.
- Chou, el personaje cómico que son los dos Soldados quienes se encuentran en la subcategoría de Wenchou definido como cómico a partir de los textos.

La referencia anterior sobre la Ópera China está construida también a partir de la mirada occidental del propio Spregelburd y tiene la licencia de que todo “está rodeado de un espíritu trágico y todo tipo de malentendidos estilísticos.”⁵⁵

Los únicos personajes que poseen nombre propio son los amantes, los demás están subordinados a su función.

Espacio

Dos son los espacios que albergan esta ficción: “un aposento retirado en la rica casa de Kwang”⁵⁶ y “un jardín chino”⁵⁷.

El primero es un espacio cerrado donde tienen presa a Chi-Tsu y se sugiere que la acción transcurre en la escena mientras que el jardín chino del sueño de Lázaro se presenta en la pantalla afectando la proxemia de la ficción.

Ambos espacios son planteados en un lugar lejano como lo es China, sin embargo no es una China contemporánea sino aquella épica que se relata en la ópera china.

Tiempo

El tiempo de la ficción *China* es situado “en el pasado”⁵⁸ con respecto a la ficción *Venezuela* y “Luego de la dinastía Qing, durante la gran guerra”.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 17.

⁵⁶ *Ídem.*

⁵⁷ *Ibíd.*, p.93.

La dinastía Qing dominó China desde 1644 hasta 1912, así que lo referente a la gran guerra está significando la Primera Guerra Mundial, sin embargo la forma de presentación de la ficción logra establecerla en un tiempo mítico, ese tiempo del que hablan las óperas chinas, tiempo de grandes tragedias y de valientes guerreros.

El orden de presentación de las escenas no es progresivo, ya que en *El cepillo de jade* se muestra cuando Chi-Tsu está presa durante la guerra, mientras que en *La peluquería* se asiste a la partida de Kwang y la promesa que hace a su esposa antes de la guerra. La última intervención sucede en *El delirio de los acontecimientos* con la ejecución del plan de liberación que Chi-Tsu y La hilandera china acuerdan en la primera escena.

En este punto, el estilo de ópera china se ve afectado por la forma de presentación de las escenas que obedece más a una forma de narración contemporánea.

Lenguaje

Pueden establecerse tres lenguajes dentro de esta ficción:

El primero referente al idioma chino que predominará en la elocución que en el caso de los Soldados “hablan en mal chino”⁵⁹ ya que son extranjeros y utilizan también un lenguaje más cotidiano que el que utilizan los personajes netamente chinos, quienes recurren a grandes dotes poéticas para comunicarse entre ellos.

<p>Chi-Tsu: Chūntiān lái líng. Nǐ hái bù huì huí lái. Kwang: Hé huì dài lái zhīmá. Hé sī. Chi-Tsu: Hái huì dài lái wēixiǎn. Chuán. Zhànzhēng. Kwang: Wǒ bǎ wǒ de dìdì jiāo gěi nǐ zhàogù. Chi-Tsu: Hánlěng de dōngtiān bù néng zhàogù yánglǐ shù de huā. Kwang: Wǒ de dìdì duì nǐ hěn zūnjìng. wǒ hěn kuài jiù huí lái. Nǐ qù yuànzi, bá yī gēn sān yè cǎo, dēngdài. Nǐ de sān yè cǎo hái méi yǒu hóng de</p>	<p>Chi-Tsu: Vendrá la primavera. Y aún no habrás regresado. Kwang: El río traerá sésamo. Y seda. Chi-Tsu: El mar trae el peligro. Barcos. La guerra. Kwang: Te dejo al cuidado de mi hermano. Chi-Tsu: El brusco invierno mal puede cuidar de las flores del ciruelo. Kwang: Mi hermano te respeta. Volveré pronto. Ve al jardín, corta un trébol fresco, y espera. Volveré antes de que sus tres hojas estén</p>
---	---

⁵⁸ *Ídem.*

⁵⁹ *Ibíd.*, p.17.

<p>shíhòu wǒ jiù yǐjīng huí lái le. Chi-Tsu: Xǔnuò méi yǒu zhèngrén yǒu shénme yòng ne? Kwang: Zhè wèi zài zhī nǐ de zhuōbù de qóng fǎngshā gōng shì wǒmen de zhèngrén. Chi-Tsu: Wǒ bù yào kàn nǐ zǒu.</p>	<p>rojas. Chi-Tsu: ¿De qué sirve una promesa sin testigos? Kwang: Esta pobre hilandera que teje tu mantel será nuestro testigo. <i>La Hilandera hace una reverencia, aceptando el pacto.</i> Chi-Tsu: No quiero verte partir.⁶⁰</p>
--	---

El segundo lenguaje es el de la pantalla donde se presenta tanto la introducción a la ficción como la traducción de los parlamentos de los personajes, misma que “nunca llega al mismo tiempo que los textos. Es decir, entendemos poco y nada de lo que pasa. Debería dar la impresión de que ambas cosas –texto y escena- son un poco independientes. Hasta que tarde o temprano el ojo se acostumbra a todo.”⁶¹

Texto en pantalla

Luego de la dinastía Qing, durante la Gran Guerra, la provincia china de Shandong sufrió el constante hostigamiento de avanzadas militares japonesas, que asolaban la región, quemaban el cereal, secuestraban esposas y saqueaban todo el jade que podían cargar en sus naves.⁶²

El último lenguaje es la alternancia de lo presentado en escena y lo transcurrido en video, pues el primer cuadro sucede en la escena mientras los otros dos son visibles en la pantalla creando así una hibridación proxémica que genera confusión sobre cuál es la distancia que se requiere para apreciar esta ficción.

3. Piriápolis

Esta ficción es de las más extensas de la obra ya que comprende 9 de los 16 cuadros totales, algunos de los cuales compartirá simultáneamente con la ficción de *Venezuela* como en *Un arma atorada*, *Chávez*, *Un edificio que sí se quema*, e inevitablemente *El delirio de los acontecimientos*. Los cuadros en que se presenta únicamente la ficción de *Piriápolis* son: *Piriápolis*, *Elija isla*, *Monja*, *Sefaratón*, *La lista* y *La cuenca de California*.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 93-94.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² *Ibid.*, p.17.

Personajes

Nueve son los personajes que conforman esta ficción: Julia Gay Morrison (escritora), Beatriz (robot G4), Alicia (reemplazo de Beatriz), Claus (astronauta), Hagen (matemático especulativo), Coronel Brindisi, María Martha (monja hermana del Coronel Brindisi), Ludmila y Esteban (apariciones fugaces).

La relación que se establece entre ellos es igualmente militarizada donde el Coronel es el que lleva la batuta de su misión y designa a Julia Gay Morrison como jefa de brigada. Se le da mucho peso también al personaje de María Martha que “Es una monja ofensivamente masculina y de pésimo carácter. Bah, es el Coronel, mal disfrazado de monja”⁶³, personaje que viene a reestablecer el orden en un momento de crisis en que el grupo está a punto de separarse.

Los demás personajes vendrán a descubrir su función dentro del grupo al momento de tener que armar una ficción para “las inteligencias”.

Claus: Él nos da la estructura...

Hagen: Y él la carne...

Julia: Y yo armo relato.

Beatriz: Y yo... (*Vacío.*)

Coronel: (*Observa a Claus y a Hagen.*) ¿Pero ustedes dos entonces se... acoplan bien, al final... necesitan trabajar juntos?⁶⁴

Es importante señalar otros personajes que, si bien no aparecen en la obra, son fundamentales para el desarrollo de la misma: las “inteligencias”, de las cuales se da muy poca información pero se deja saber que “matienen el equilibrio del cosmos”⁶⁵ y que son incapaces de producir ficción. Son los personajes que desencadenan el conflicto principal de esta ficción, pues si no se satisfacen sus demandas, ellas destruirán el planeta Tierra.

⁶³ *Ibíd.* p. 66.

⁶⁴ *Ibíd.* p.86.

⁶⁵ *Ibíd.* p. 34.

Esteban y Ludmila son personajes imaginados por Beatriz; el primero su esposo y la segunda la amante de su esposo. Sólo aparecen en *El delirio de los acontecimientos* como apariciones fugaces dentro del tiempo gamma de las inteligencias.

Espacio

Hay 2 espacios para esta ficción: Un hotel de Piriápolis, Uruguay y los sótanos de los laboratorios Maracay.

El primero es en el que se desarrolla la mayor parte de la ficción y es descrito en el cuadro de *Piriápolis* de la siguiente manera:

Claus echa una lenta mirada al sitio. Curiosos tapices chinos cuelgan sin medida ni razón.

Claus: Es un hotel que... que está bien... que debe haber conocido épocas pasadas, ¿no? Yo por eso quería... parar en este hotel, que domina el cerro... Y ver la costa. La otra costa, de ser posible, en kines de buena visibilidad... Claro, ahora, visto de cerca, todo es un poco triste. Las alfombras, los gobelinos con cacerías que nunca deben haber tenido lugar, al menos no en esta parte de Sudamérica...⁶⁶

Este espacio, descrito en acotación, se encuentra intervenido por los tapices chinos reminiscentes de la ficción *China*, lo cual anuncia que las ficciones se estarán contagiando la una a la otra a partir de diversos elementos.

El espacio correspondiente al sótano de los laboratorios Maracay se presenta hasta el penúltimo cuadro de la ficción: *Un edificio que sí se quema*. Esta habitación “está decorada con muchos elementos infantiles”⁶⁷. Los personajes sólo tendrán acceso a ella para darse cuenta de que han sido creados por Brenda.

Tiempo

La presencia de personajes robots —Beatriz y Alicia—, astronauta —Claus— y las llamadas “inteligencias” hace suponer que el tiempo desarrollado dentro de esta ficción

⁶⁶ *Ibíd.* p. 23.

⁶⁷ *Ibíd.* p. 136.

parece encontrarse en el futuro con respecto a la ficción *Venezuela*. Apoyando esta construcción, se hacen bastantes referencias a prácticas humanas que para estos personajes parecen ser obsoletas, como lo muestra el siguiente fragmento:

Claus: [...] ¿Quién quiere viajar por el espacio cuando el espacio ya ha venido a nosotras, cuando está tan instalado?

Julia: Claro. ¿Quién quiere ahora un teletransportador de materia inorgánica?

Hagen: No se usan ni en las oficinas públicas. ¡Pensar que cuando aparecieron en el año 1713 parecía que iba a haber un antes y un después!

Julia: ¿Año? ¿Qué se propone, Hagen? ¿Impresionarme?

Hagen: Bah. Un pasatiempo.

Julia: ¿Puede expresar el tiempo en años?

Hagen: En la intimidad de mi cuarto. Quiero decir, no lo hago en mi vida pública. Ya sé que es una noción inútil, una noción solar.

Lo interesante de esta ficción es, que si bien logra establecer la convención de un tiempo futuro, cada personaje tiene su propia concepción temporal, lo cual dará fragmentación al concepto de tiempo y su consiguiente abolición, en el sentido de que el transcurso del tiempo deja de tener importancia para el lector/espectador. Así, para Hagen, el tiempo sólo son divertimentos de conversiones matemáticas:

Hagen: En la intimidad de mi cuarto. Quiero decir, no lo hago en mi vida pública. Ya sé que es una noción inútil, una noción solar. Quiero decir, igualmente tengo muy poca vida pública. Yo... convierto las series del Tunich Kahlay –la Memoria de las Piedras- en años gregorianos, si no aparece febrero lo hago mentalmente... Si no, bueno, lo hago con calculadora, me siento un imbécil diciendo esto, yo normalmente no soy tan comunicativo.

Julia: A ver... ¿un kin qué es, en lo suyo?

Hagen: Un día.

Julia: ¿Y dos kines?

Hagen: Dos días.

Julia: (Pausa.) ¿Y tres?

Hagen: Tres.

Julia: ¿Y cuatro?

Hagen: Cuatro.

Julia: Bueno. Pensé que era más complicado.

Hagen: Es. La relación entre un tiempo y el otro *parece* lineal. Veintiocho kines son veintiocho días. Pero de ahí en más se complica. Porque ahora el año tiene trece meses más un kin, agregado, que en el otro sistema se llama “el 20 de mayo”, es cuando Tsab, la serpiente, baja a la tierra, pero si es bisiesto, Tsab tarda dos días y no uno en hacer lo suyo. Y Pek, el perro, en vez de llegar en un solo día, llega en 24 y 25 de “marzo”.⁶⁸

Para Claus, el tiempo es una definición obsoleta:

Hagen: ¿Y vos? ¿Por qué viniste antes?

Claus: No, yo... yo me equivoqué de fecha. La ansiedad... las pastillas, no sé, viste que duermo y no duermo, “día y noche” son definiciones que a otros les sirven, pero a mí... yo pensé... en el viaje en ferry, son olas suaves, ¡pero son olas! Pensé que cuanto antes me lo sacara de encima, mejor, al viaje. Me compliqué. Me estoy complicando. Estoy...

Hagen: Sensibilizado.⁶⁹

Para Beatriz es algo absurdo:

Beatriz: ¿No? Perdonen. Es que a mí el tiempo se me ha hecho como una gelatina. Es decir, hay kines fríos, después vienen kines cálidos. Es verdad pero no le importa a nadie. ¡Si a veces tenemos que llamar “invierno” al invierno de Berenice, aunque acá estemos muertos de calor! Por eso yo no puedo medir el tiempo.⁷⁰

Y para el Coronel Brindisi una denominación:

⁶⁸ *Ibíd.* p. 28.

⁶⁹ *Ibíd.* p. 24.

⁷⁰ *Ibíd.* p. 32.

Coronel: Muy bien. Discurso de camaradería y bienvenida, no tengo. Pasemos al Protocolo 1. Vivimos en el tiempo inteligente. ¿Hay dudas?⁷¹.

Un último factor vendrá a sostener la hipótesis del tiempo futuro y es la presencia de las “inteligencias”, para las cuales:

Coronel: [...] todo es hoy. Las inteligencias residen a una distancia infinita de nosotras. A esa distancia, somos apenas un puntito borroso, intermitente en el telescopio, y nuestro tiempo se les confunde, se les funde.

Claus: ¿Pero las mayas no existen más, no?

Coronel: No para nosotras. Sí para ellas. Y el calendario maya corregido es el único que coincide con el tiempo real, el tiempo cósmico. [...] Las inteligencias coexisten con nuestro pasado, y -si lo tuviéramos-, con nuestro futuro.⁷²

Lenguaje

Piriápolis presenta el lenguaje más tecnificado de la obra que, aunado a la construcción de un tiempo futuro, hace referencia al estilo literario, muchas veces aprovechado por el cine, de la llamada ciencia ficción.⁷³

En este género literario de la ciencia ficción, una de las reglas es establecer “la exploración imaginativa de las posibilidades científicas”⁷⁴ y lo interesante de *Piriápolis* es que Spregelburd convierte al lenguaje, y más en específico, a la idea de ficción en una ciencia al introducir el artefacto que nombra Sefaratón y que los personaje definen de la siguiente manera:

Julia: ¿Por qué pregunta cómo funciona? ¿No es más lícito preguntar primero *qué es?*

Beatriz: Es como una ruina, como una pirámide, como un papiro antiguo, sólo que esta vez viene del futuro, qué paradoja.

⁷¹ *Ibíd.* p. 34.

⁷² *Ibíd.* p. 35.

⁷³ Género de obras literarias o cinematográficas, cuyo contenido se basa en hipotéticos logros científicos y técnicos del futuro.

⁷⁴ Urrero Peña, *El cine de ciencia ficción*, p. 9.

Julia: ¡Eso es! Papiro. (*Silencio general.*) ¿Qué se hace con un papiro? Se lo lee. Esto se lee. Ya veremos cómo. Vamos a asumir que el Sefaratón, que *no* es un arma de destrucción masiva, que *no* es un medio de transporte...

Hagen: Suponemos...

Julia: Que *no* es un sistema de riego, que *no* es un misil... ¿es...qué?

Claus: Un maldito... ¿adorno?

Julia: Tibio, tibio.

Claus: ¿Decoración?

Julia: Parecido.

Claus: ¿Adorno? ¿Decoración? ¿Adorno?

Julia: ¡Literatura! Vamos a asumir que el Sefaratón es su literatura.⁷⁵

El autor genera en esta ficción otro juego del lenguaje que transgrede al orden común del mismo haciendo que sólo se hable en plural masculino cuando se encuentran los hombres reunidos, pero apenas aparece una mujer el plural se tiene que utilizar en femenino.

Hagen: Y ya que estamos, ¿qué es eso de hablar en femenino cuando hay varios hombres y una mujer? Eso se dice “nosotros” y no “nosotras”.⁷⁶

Una vez más, la escena y el video se alternan dentro de la ficción haciendo que la proxemia y el punto de vista de la narración vaya cambiando, pues la mayoría de los cuadros de *Piríapolis* son presentados en escena y sólo los últimos dos se desarrollan en la pantalla: *Un edificio que sí se quema* y *El delirio de los acontecimientos*.

4. Venezuela

La ficción de *Venezuela* es la que presenta más variantes espaciales y mayor cantidad de personajes.

Existen dos orígenes para esta ficción, mismos que se unirán hacia el final de la obra:

⁷⁵ Rafael Spregelburd, *La paranoia*, p. 82.

⁷⁶ *Ibíd.* 139.

El primer origen es el de la trayectoria del personaje de Brenda que se presenta en el cuadro llamado *Quirófano*, donde se ve a Brenda asesinar al Dr. Naudi y cortarle la mano al Dr. Barragán.

El segundo origen, mismo que estará más presente en la obra, es el de la trayectoria del personaje de John Jairo Lázaro. Esta trayectoria de la ficción es construida por el grupo de Piriápolis para satisfacer a las “inteligencias”, por lo cual, tanto la ficción de *Piriápolis* como *Venezuela* estarán cruzándose y dependiendo la una de la otra. Los cuadros donde se encuentra individualmente esta trayectoria son *Desbarranco/Noruega* y *Las gatas*.

El mecanismo utilizado para que *Piriápolis* construya la trayectoria de John Jairo Lázaro es conocido como *puesta en abismo*, figura retórica que implica la duplicidad de ficciones que se van generando la una con la otra.

Ingresar una Secretaria, que guía a Lázaro por el palacio presidencial venezolano.

Secretaria: Va a tener que entregarme su arma, comisario.

Lázaro: Ojalá tuviera. *(Se abre el saco y le muestra.)* Como ve, ni un chopo⁷⁷.

Beatriz: ¿Me quedo un rato más? *(Nadie la registra. Va hacia la pared, se golpea, se reprograma.)*

Secretaria: *(Lo mira, con desconfianza.)* Qué audacia. Si es tan amable de seguirme por aquí.

Lázaro: La sigo.

Julia: Objeción. Parece que estuvieran yendo a algún sitio.

Claus: Hay jerarquías. Un aquí. Y un allí. Regla número tres.

Julia: Es mejor que no vayan. O que *vayan* y *no vayan*.

Lázaro y la Secretaria se pierden un poco en el palacio vacío: van y no van.

Julia: Además... ¡las reconozco! Regla cuatro. Se ve nítido. Perdón, pero ¿él quién es?

Claus: Es Lázaro Benegas, investiga el caso de Brenda. Y llega al presidente de Venezuela. Supongo.

Julia: ¿Ah, él es? Me lo hacía un gordo de verdad. ¿Cómo llegó hasta acá?

⁷⁷ Venezolanismo: “arma de fuego de fabricación casera”.

Claus: Lázaro tiene todo tipo de problemas. Con drogas, comida, travestis, fiscales, una bicicleta.

Julia: ¡Genial! ¡No hay estilo! ¡Regla número dos!

Claus: Pero en su estado, curiosamente, Lázaro *avanza*. Porque no sigue las pistas con continuidad. La intermitencia conduce a la verdad.

Julia: Muy bien. Deduce pero es arbitrario. Pero si él es más especial que ella... regla tres... ¿Qué sabemos de ella? Que hable, que protagonice un momento, que cuente algo.

Secretaria: Escucho voces: voces que me dicen “échale bolas⁷⁸, sé gorda, sé puta, no devuelvas el dinero que te prestó tu hermana”...

Claus: Lo que estamos probando tiene cierto interés.

Julia: ¿Gustará a la mayoría, esto?

Claus: Y... Se parece un poco a la zafra. Está bueno, pero no sé si acá hay relato.

Julia: Hagamos un pulso esclerótico y aceleremos acontecimiento y sifrones.

Coronel: ¿Lo traigo a Hagen? (*Sale.*)

Secretaria: Escucho voces que me indican qué hacer, y yo me resisto, yo me resisto, comisario, porque esas voces son malignas, y mojoneras⁷⁹.

Julia: Yo identifico. Hermana, imperio, decadencia. No, no. La regla cuatro.

Claus: Es imposible que haya relato y al mismo tiempo no haya jerarquías, ni estilo, ¡ni cosas!

Julia: Estamos de acuerdo, desplazemos. No hay más incidente. El incidente nunca es lo “obvio”. Nos vamos, abrimos una puerta, y allí está...⁸⁰

Los cuadros donde se halla la mezcla entre *Venezuela* y *Piriápolis* son *Un arma atorada*, *Chávez*, y *Un edificio que sí se quema*, mientras que aquellos cuadros donde se encuentran ya unidos tanto la trayectoria de Brenda y la de John Jairo Lázaro son *Una cena romántica*, *Un edificio que sí se quema* y *El delirio de los acontecimientos*.

⁷⁸ Venezolanismo: “emprender algo, empezar con entusiasmo”.

⁷⁹ Venezolanismo: “mentirosas, que no dicen la verdad”.

⁸⁰ Rafael Spregelburd, *La paranoia*, p. 107-109.

La última intervención a esta ficción se encuentra en el cuadro *Peluquería* donde John Jairo Lázaro se queda dormido en la peluquería y sueña con la ficción *China*.

Personajes

Todos los personajes de esta ficción pueden agruparse de la siguiente manera:

Los policías: Lorna Cifuentes (fiscal venezolana), Comisario Kendry Morales, John Jairo Lázaro (policía venezolano) y Policía Venezolano (un extra).

Los que pertenecen al Laboratorio: Dr. Naudi y Dr. Barragán, ambos cirujanos y Brenda (futura Miss Venezuela)

Los artistas transexuales: Mirko el lechuga, Zussana y Mischi.

Los que pertenecen a la peluquería: Alexandra (cliente), Astrid (peluquera y vidente) y Leroy (asistente de peluquería).

Los del gobierno: Presidente Chávez y Secretaria.

Existen también algunos extras como lo son la Camarera Venezolana, Prostituta Venezolana y Dueño del bar.

Las relaciones y jerarquías de personajes funcionan partir de la forma de narración que eligen los personajes de *Piriápolis*: un “enigma policial”⁸¹; que hace referencia al género novelístico llamado género policiaco, donde “Su principal móvil lo constituye la resolución de un caso. Por tanto, se trata de una estructura novelística cerrada. El protagonista, un policía o detective, resuelve el caso.”⁸²

En *Venezuela* John Jairo Lázaro es el policía que tiene que resolver el caso de la desaparición de Brenda.

La relación entre ellos vuelve a estar organizada a partir de un sistema jerárquico militarizado donde Presidente Chávez será la cabeza que dirigirá tanto a los policías como a los del laboratorio.

Los demás personajes se presentan periféricos; aparecen muy poco pero ayudan siempre a John Jairo Lázaro a resolver el misterio de Brenda.

Espacio

⁸¹ *Ibíd.* p 48.

⁸² Manuel Rubín, *Thrillers*, p. 111.

Se presentan 8 espacios a lo largo de esta ficción:

- Una oficina en un laboratorio.
- Una oficina en el Departamento Central de la Policía de Caracas.
- Un cabaret en el puerto de La Guaira: “El desbarranco”, más bien un minúsculo prostíbulo.
- Un salón de peluquería.
- Palacio presidencial venezolano.
- Casa de Lorna Cifuentes.
- Los sótanos de los laboratorios de la Corporación Maracay.
- La escalera de un edificio en llamas/un detalle cualquiera de la azotea/

Esta multiplicidad de espacios se configura debido a que “*Salvo cuando se indique, las escenas venezolanas se proyectan en la pantalla*”⁸³, lo cual permite también la mutación espacial de forma rápida como sucede en el cuadro *Desbarranco/Noruega* donde John Jairo Lázaro pasa de estar en el prostíbulo con los artistas transexuales a encontrarse entrevistando al Dr. Barragán o en *Peluquería* donde sueña con La hilandera china.

Tiempo

Venezuela es ubicada por el grupo de *Piriápolis* dentro de una “época moderna”⁸⁴, sin embargo es la ficción menos precisa en cuanto al transcurso temporal dentro de sí misma, pues las referencias al tiempo son nulas. Se sabe de un enfrentamiento reciente donde John Jairo Lázaro fue herido y por consecuencia se volvió bulímico pero el transcurrir de la narración no ofrece datos para establecer el periodo temporal en que John Jairo Lázaro resuelve el misterio de Brenda.

Lenguaje

El lenguaje presentado en esta ficción es construido a partir de frases o expresiones populares de Venezuela, es decir, por venezolanismos.

⁸³ *Ibíd.* p. 43.

⁸⁴ *Ibíd.* p. 87.

En el texto se da la traducción a dichos venezolanismos, pero no hay indicación de que en la puesta en escena existan subtítulos como en el caso de la ficción *China*, por lo que se trata del uso del lenguaje del que menos estará enterado el espectador. Es decir, que la mayor concentración de construcción de esta ficción no está en el lenguaje hablado sino que se pretende que el espectador comprenda todo a partir de las situaciones en que se ven envueltos los personajes.

Lázaro es espectador del ensayo. Acaba de levantarse. Lentamente, se va vistiendo. Se abanica con la carpeta del caso Brenda. Bebe ginebra con azúcar, bebe lo que encuentra mientras dura el hermoso, hermosísimo bolero. Mirko se harta de la torpeza de sus amigas y detiene el ensayo.

Mirko El Lechuga: ¡No quiero los paraguas! Yo vine al Caribe a hacer algo con frutas.

Zusanna: ¡Así sí que nos vamos a luquear⁸⁵, eh! No le pegaste a uno sólo de los coros, maleta, patosa, tarúpida⁸⁶.

Mischi: No estoy pa' coros, yo. ¿No ves que aparezco y el público se jurunga⁸⁷ el bulto?

Zusanna: Será algún jala bola⁸⁸, un landro⁸⁹ que no entiende nada de arte.

Mirko El Lechuga: ¿Vas a quedarte?

Lázaro: ¿Mh? ¿Voy a quedarme?

Mischi: Quédese, John Jairo. Si está enchavaísimo⁹⁰ ¿Otra vez enpiernao⁹¹ con El Lechuga?

Mirko El Lechuga: Te procuré más.

Mischi: (A Lázaro.) ¡Date con furia⁹², cascoblanco⁹³!

Lázaro: Mh. Esto ya es una relación.

Mirko El Lechuga: No me importa cómo quieras llamarla. (Le da unos frasquitos, metadona, drogas varias.)

Mischi: ¡Métame en el perolón⁹⁴, paquirri⁹⁵!

⁸⁵ Venezolanismo: "llenarse de dinero".

⁸⁶ Venezolanismos: los tres significan "torpe".

⁸⁷ Venezolanismo: "tocar, palpar".

⁸⁸ Venezolanismo: "un adulator, individuo complaciente y sin personalidad".

⁸⁹ Venezolanismo: "un landro, o malandro: criminal de poca monta, consumidor de drogas o alcohol".

⁹⁰ Venezolanismo: "persona bajo el efecto de las drogas".

⁹¹ Venezolanismo: "relacionado sexualmente".

⁹² Venezolanismo: "expresión para incitar a alguien a hacer algo".

⁹³ Venezolanismo: "policía".

Mirko El Lechuga: Y ustedes no hagan zaperoco⁹⁶ y vengan a rajar-caña⁹⁷.

Zusanna: Ya voy como un pepazo⁹⁸, que el policía no es pichirre⁹⁹ a la hora de pagar unas pasitas¹⁰⁰. Sírvame un palo¹⁰¹.

Lázaro: ¡Tome, hombre!

Zusanna: Ay, se peló¹⁰², me llamó “hombre”, Mischi.

Lázaro: ¡Vengan pa’ acá, que hoy el guachimán paga!

Esta ficción es presentada, como ya se mencionó líneas arriba, en pantalla en su totalidad salvando el momento en el cuadro *Un edificio que sí se quema* en que “Lázaro sale de la pantalla, e ingresa al mundo “físico” del escenario”. Al igual que en *Piriápolis*, John Jairo Lázaro sólo tendrá acceso a este espacio para morir.

Recapitulación de los procedimientos ficción por ficción

Antes de pasar al análisis de los procedimientos en la obra total, es necesario recapitular las reglas generales que aporta cada una de las ficciones analizadas:

- El orden jerárquico de los personajes es a partir de órdenes militares.
- El juego con el parecido entre personajes.
- La ficción está contenida en sí misma y no irá más allá de sus posibilidades.
- Abolición del tiempo.
- Simultaneidad de lenguajes tanto lingüísticos como proxémicos (video/escena)
- Contagios entre ficciones.
- Mezcla de estilos. (Ópera china, ciencia ficción, novela policiaca)

⁹⁴ Venezolanismo: “furgón policial, camión siempre muy deteriorado usado para redadas”.

⁹⁵ Venezolanismo: “policía”.

⁹⁶ Venezolanismo: “despelote, desorden”.

⁹⁷ Venezolanismo: “beber con exceso”.

⁹⁸ Venezolanismo: “una bala”.

⁹⁹ Venezolanismo: “tacaño”.

¹⁰⁰ Venezolanismo: “licor de cambur”.

¹⁰¹ Venezolanismo: “vaso o medida de bebida alcohólica”.

¹⁰² Venezolanismo: “se equivocó”.

b) Los procedimientos de la obra total

Para comenzar el análisis de los procedimientos totales de *La Paranoia*, es necesario conocer la estructura total de la obra a partir de la división de cuadros que hace el propio autor y especificando qué ficciones son presentadas en cada uno.

Prólogo: El submarino: *Submarino*.

1. El cepillo de jade: *China*.
2. Piriápolis: *Piriápolis*.
3. Quirófano: *Venezuela*.
4. Elija isla: *Piriápolis*.
5. Un arma atorada: *Venezuela/Piriápolis*.
6. Monja: *Piriápolis*.
7. El desbarranco/Noruega: *Venezuela/Piriápolis*.
8. Sefaratón: *Piriápolis*.
9. Peluquería: *Venezuela/China*.
10. La lista: *Piriápolis*.
11. Chávez: *Piriápolis/Venezuela*.
12. Las gatas: *Venezuela*.
13. La cuenca de California: *Piriápolis*.
14. Cena romántica: *Venezuela*.
15. Un edificio que sí se quema: *Venezuela/Piriápolis*.
16. El delirio de los acontecimientos: *Submarino/China/Piriápolis/Venezuela*.

1. Tejido entre ficciones

La herramienta utilizada para entamar las cuatro ficciones es lo que Bernardo Borkenztein Szeiman llama “mecanismo push/pop”¹⁰³, aplicable a los sistemas de narraciones que tienen dos o más niveles y donde el mecanismo “push” hace que el lector entre a un segundo nivel ficcional y el mecanismo “pop” hace que se regrese a la ficción base. A continuación se procede a hacer el análisis de este mecanismo dentro de *La paranoia* analizando cuadro por cuadro, sin olvidar que el prólogo siempre es

¹⁰³ Rafael Spregelburd, *La paranoia*, p. 206

algo que precede a la obra, pero no deja de ser independiente a la misma, por lo cual se comienza al análisis a partir del cuadro *El cepillo de jade*.

1. *El cepillo de jade*

En este cuadro se presenta la ficción *China*, misma que fungirá como la ficción base de toda la obra, pues es ella la que da inicio y fin a la misma, como se mostrará más adelante.

2. *Piriápolis*

Aquí se presenta el primer mecanismo “push” que hace pasar de la ficción *China* a *Piriápolis*.

3. *Quirófano*

En este punto es donde Spregelburd comienza a complejizar el mecanismo ya que, normalmente, luego de un mecanismo “push” debiera seguir un mecanismo “pop” que regresara a la ficción base, pero en lugar de ello, vuelve a emplear “push” para transitar de *Piriápolis* a la ficción *Venezuela* en la trayectoria de Brenda.

4. *Elija isla*

El primer mecanismo “pop” se presenta para regresar de la ficción *Venezuela* en la trayectoria de Brenda a *Piriápolis*.

5. *Un arma atorada*

Aquí se da un mecanismo de “push” que hace la transición entre *Piriápolis* y *Venezuela* en la trayectoria de John Jairo Lázaro, trayectoria que, como se mencionó en el apartado a) de este capítulo, dependerá completamente de *Piriápolis*. Al final de este cuadro se establece un nuevo mecanismo “pop” que regresa a la ficción de *Piriápolis*.

6. *Monja*

En este cuadro no existen transiciones entre las ficciones.

7. *El desbarranco/Noruega*

La ficción *Piriápolis* hace “push” para entrar de nueva cuenta a *Venezuela* en la trayectoria de John Jairo Lázaro.

8. *Sefaratón*

Se implementa “pop” y se regresa a la ficción de *Piriápolis*.

9. *Peluquería*

En este punto se vuelve a hacer “push” para pasar de *Piriápolis* a *Venezuela* en la trayectoria de John Jairo Lázaro pero dentro de esta última ficción se implementa el mecanismo “push” que devuelve todo a la ficción base *China*, cuando Lázaro queda dormido en la peluquería y sueña con Kwang y Chi-Tsu. Luego la ficción *China* hace mecanismo “pop” para regresar a *Venezuela* en la trayectoria de John Jairo Lázaro que, a su vez, hace “pop” para regresar a *Piriápolis*.

10. *La lista*

El cuadro sólo presenta la ficción *Piriápolis*.

11. *Chávez*

Este cuadro es uno de los más complejos de la obra en cuanto al mecanismo “push/pop” ya que dentro de él, Spregelburd presenta al grupo de *Piriápolis* construyendo la ficción *Venezuela* en trayectoria de John Jairo Lázaro, por lo que ambas ficciones corren en paralelo, interviniendo más *Piriápolis* en el desarrollo de *Venezuela*.

12. *Las gatas*

Luego de la simultaneidad del cuadro anterior, aquí queda solamente la ficción de *Venezuela* en la trayectoria de John Jairo Lázaro.

13. *La cuenca de California*

Un nuevo mecanismo “pop” hace regresar a la ficción de *Piriápolis*.

14. *Una cena romántica*

En este cuadro se funden las dos trayectorias de la ficción *Venezuela* a partir de un mecanismo “push” que hace transitar desde *Piriápolis*.

15. *Un edificio que sí se quema.*

La ficción de *Venezuela* sigue su curso hasta la mitad del cuadro donde se vuelve a correr simultáneamente esta ficción con la de *Piriápolis*. En este cuadro Brenda muere en una balacera con la policía, los personajes de *Piriápolis* descubren que son creaciones de Brenda y desaparecen. John Jairo Lázaro también es herido y, luego de leer el cuaderno que le entregó Brenda antes de morir, fallece.

16. *El delirio de los acontecimientos.*

Spregelburd comienza el cuadro con la siguiente acotación:

Los instantes finales de la obra son el intento de mostrar el tiempo gamma de los relatos.

*Se trata de una secuencia infinita, un video, sin devenir, sin texto, tal como la verían las inteligencias. Es decir: una serie imprecisa de elementos que permite pensar en cualquier otra cosa cuando se la ve. Para ello, los personajes (todos) de la trama entran y salen, en un espacio vagamente lunar, o al menos como lo imaginaría una niña venezolana recuperándose de una cirugía dolorosa.*¹⁰⁴

El autor hace convivir las cuatro ficciones en un solo espacio y tiempo, dentro del video, sólo para aplicar el último mecanismo “pop” que devolverá la obra a la ficción base *China*, pues el caos permea “hasta que la Hilandera China exhibe ante Chi-Tsu la hoja afilada, el peligroso mango del cepillo de jade, principio y fin de un plan infalible. De un plan. Un plan para escapar.”¹⁰⁵, con lo cual Spregelburd ratifica la ficción *China* como la ficción base de la obra total, a pesar de que sólo aparece en 3 de los 16 cuadros.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 143.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 144.

Otro argumento para establecer la ficción *China* como la ficción base de *La paranoia* es el hecho de que, tanto la ficción de *Piriápolis* como *Venezuela* en sus dos trayectorias terminan por nulificarse la una con la otra mediante un mecanismo metadiscursivo que establece Spregelburd en el cuadro de *Un edificio que sí se quema*. En dicho cuadro muere Brenda por un balazo que le da el Comisario Kendry Morales, pero antes de morir, ella entrega a Lázaro un cuaderno donde éste comienza a leer los diálogos de los personajes de *Piriápolis*. Estos personajes entran al cuarto de Brenda en los sótanos de la Corporación Maracay y se descubren creaciones de la propia Brenda. Por su parte, Lázaro muere por un disparo que le había dado anteriormente Brenda. El mecanismo metadiscursivo, en este caso, consiste en que los personajes de *Piriápolis* dejan de existir cuando su creadora —literalmente van desapareciendo—, Brenda, muere y, a su vez, John Jairo Lázaro fallece cuando sus creadores, *Piriápolis*, también desaparecen. La ficción de *Submarino*, como se especificó líneas arriba, pertenece a la de *Piriápolis*, por lo que sufre la misma suerte que ésta.

A partir de lo anterior, las ficciones de *Piriápolis*, *Submarino* y *Venezuela* quedan nulificadas y la ficción *China* queda como la única en pie.

2. Contagio entre ficciones

A partir del “mecanismo push/pop”, las cuatro ficciones que integran la totalidad de *La paranoia* estarán cruzándose las unas con las otras creando así un juego de citas autorreferenciales que logra que ciertos elementos de una ficción pasen a otra.

Los elementos más sobresalientes que pasan de una a otra ficción son los siguientes:

1. La taza: que se presenta en el prólogo en la ficción *Submarino*:

*Iwlowa y Saskja. Esta última sostiene una taza de ponche caliente. Una taza que será esencial mucho más adelante.*¹⁰⁶

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 15.

La taza será retomada en *Piriápolis* en dos ocasiones: cuando Beatriz da nombre, sin querer, a Brenda.

Julia: [...] Así es que nuestra pequeña heroína, llamémosla... llamémosla...

Claus baja la cabeza, balbucea poco convencido nombres que no llegamos a entender, Hagen intenta algo, pero no sale nada. Beatriz, un poco ausente, en cambio, toma té de una taza, que curiosamente lleva escrito el nombre "Brenda". Lo lee en voz alta.

Beatriz: Brenda.¹⁰⁷

De igual forma, la taza aparece en *Piriápolis* en el pasaje en que las "inteligencias" destruyen California por no sentirse satisfechas con lo que el grupo de Palo Alto envió como ficción creando así la cuenca de California.

Claus: ¿Qué relación hay entre esta tragedia y nosotras?

María Martha: ¿Qué relación? Oh, oh, muy poca, casi nada: el grupo de Palo Alto, California, viendo los cinco puntos de la lista y tomando el razonamiento elaborado aquí por las señoritas, decidió enviar una taza.¹⁰⁸

2. Los tapices chinos: que pasan como representación de la ficción *China* al hotel de *Piriápolis* donde "*Curiosos tapices chinos cuelgan sin medida ni razón.*"¹⁰⁹ Si se toma en cuenta que la ficción que más transcurre en escena es *Piriápolis*, entonces estos tapices chinos son los que mantienen presente la ficción *China* por el resto de la obra, a pesar de que ésta no aparezca sino en pequeñas intervenciones como ya se mencionó líneas arriba.

3. A un personaje se le corta la mano: este recurso comienza en la ficción *China* cuando el General Nipón corta la mano de Soldado 1, luego de que robara un trébol a Chi-Tsu:

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 49-50.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 121.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 23.

El general contempla el trébol seco en el suelo, y sin previo aviso desenfunda su espada y corta la mano del Soldado 1, quien contiene el grito.¹¹⁰

Esta misma acción se repite en la ficción *Venezuela*, cuando Brenda corta la mano del Dr. Barragán.

Se escucha un sonido, como un latigazo, y la mano de Barragán vuela por el aire, aún aferrada al teléfono. Barragán grita, la oscuridad es total.¹¹¹

4. Acrílicos en bolso turquesa: En el mismo cuadro donde el Dr. Barragán pierde la mano, éste “*se lleva por delante una puerta de vidrio, que estalla en mil pedazos*”¹¹²; mismos pedazos que recogerá más adelante John Jairo Lázaro en su entrevista con el propio Barragán como evidencia del caso:

Lázaro: Entiendo. *(Ve restos de acrílico roto.)* ¿Qué es esto?

Barragán: ¿Qué? ¿Alguna pista?

Lázaro: No lo sé. Parece... es un material que... Aquí se rompió algo. Puede haber habido una pelea...

Barragán: No lo creo. En todo caso, no hay mucha evidencia., ¿no?

Lázaro: Justamente. Si ha habido jaleo, alguien trató de borrar la evidencia. Y cerrar el departamento. ¿Le molesta si llevo una muestra de esto?

Barragán: No, adelante.

[...]

Lázaro: ¿Me permite ese bolso?

Barragán: Claro. *(Le da un bolso turquesa.)*¹¹³

En la ficción de *Piriápolis*, éstos acrílicos serán el llamado Sefaratón:

Hagen: *(Trayendo el bolso turquesa con los pedazos de acrílico, los mismos que Lázaro recogiera del Laboratorio.)* Acá está.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 19.

¹¹¹ *Ibid.* p. 45.

¹¹² *Ídem.*

¹¹³ *Ibid.* p. 78-79.

Coronel: Ahora Hagen nos va a explicar cómo funciona el Sefaratón.¹¹⁴

El Sefaratón será también el causante del último cuadro *El delirio de los acontecimientos*, es decir, es el medio, a partir del cual se juntan las cuatro ficciones.

*Alicia, con toda calma, se acerca al dispenser de agua, se sirve un vasito. El agua se tiñe de verde. Y comienza el tiempo gamma. El Sefaratón –si es que tal cosa existe– empieza a imaginar solo.*¹¹⁵

5. Juguetes: La primera aparición de los juguetes en la obra sucede cuando el Coronel Brindisi presenta a los demás personajes de *Piriápolis* el documental con el cual explicará la situación de emergencia:

*Durante la exposición, el Coronel le da cuerda a un maletín, como si fuera un juguete, y proyecta un extraño documental sobre la blanca superficie de fondo.*¹¹⁶

La segunda referencia a los juguetes se da en el cuadro *Monja* cuando María Martha soborna a los demás miembros del grupo de *Piriápolis* para que sigan en la operación y da a Julia Gay Morrison una Barbie ranchera, a Hagen un flipper ruidoso y a Claus unas maracas.

La aparición definitiva de este recurso se da en el cuadro *Un edificio que sí se quema* cuando los juguetes sirven para que los personajes de *Piriápolis* se den cuenta de que Brenda es su creadora y así la famosa nave espacial llamada Pampero y la pistola del Coronel son de juguete, mientras que Claus y Hagen son los nombres de dos peluches que tenía Brenda desde la infancia.

Por el planteamiento de esta última intervención de los juguetes se puede establecer que el contagio se da de la ficción *Venezuela* a la ficción *Piriápolis*.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 81.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 141.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 34.

6. El plan: Se trata del contagio entre ficciones más importante, pues es a partir de él que tres de las cuatro ficciones se enlazan. En la ficción *China* el plan se manifiesta en el cuadro *El cepillo de jade* cuando la Hilandera china hace ver a Chi-Tsu el mago del cepillo “sí, afilado como un arpón rápido y certero. / Éste es el plan”¹¹⁷. Éste mismo plan se verá ejecutado en *El delirio de los acontecimientos* cuando “la Hilandera China exhibe ante Chi-Tsu la hoja afilada, el peligroso mango del cepillo de jade, principio y fin de un plan infalible. /De un plan. /Un plan para escapar.”¹¹⁸

En *Piriápolis*, la noción de un plan se localiza en dos momentos precisos. En el cuadro *Monja* cuando María Martha intenta mantener la cohesión del grupo convenciéndolos de que, a pesar de sus diferencias “hay un plan para cada una”¹¹⁹.

El segundo momento es en *Un edificio que sí se quema* donde el Coronel Brindisi intenta controlar la situación final recurriendo al “Plan C. ¡Tengo órdenes drásticas, si la misión fracasa!”¹²⁰

En *Venezuela*, la primera aparición del plan ocurre en *Peluquería* donde Astrid sugiere a John Jairo Lázaro la existencia de “un plan secreto del Estado Bolivariano.”¹²¹ La segunda intervención sucede en *Un edificio que sí se quema* cuando Brenda agoniza en los brazos de John Jairo Lázaro y le entrega el cuaderno.

Brenda: No me dejes. (*Le arroja un cuaderno.*)

Lázaro: ¿Y este cuaderno, Brenda? ¿Es el plan?

Brenda: ¿Tú crees... que yo... tenía un plan?

Lázaro: ¿Un plan para vengarte de todos? ¿Un plan para acabar con Venezuela?

Brenda: ¿Qué plan? ¿En serio parece un plan, todo esto?

Se escucha un disparo. Brenda ha sido herida de muerte por Kendry.

Lázaro: ¡No!

Brenda: Un plan.

Lázaro: Se acabó, Brenda. ¿Cuál era el plan?

Brenda: Un plan.

Lázaro: Aún puedo salvar vidas inocentes. ¿Venezuela está en peligro?

¹¹⁷ *Ibid.* p. 21.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 144.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 68.

¹²⁰ *Ibid.* p. 140.

¹²¹ *Ibid.* p. 95.

Brenda: Un plan.

Lázaro: ¿Es un plan para matar a Chávez? ¿Eres agente gringa? ¿Está en este cuaderno? ¿Qué quieres de mí?¹²²

7. Referencias al cabello: Este elemento también cruzará las ficciones de *China*, *Piriápolis* y *Venezuela*.

En la ficción *China* se manifiesta a través del cepillo de jade; en *Piriápolis* éste elemento surge de los intentos de armar el Sefaratón.

Julia: Un modelo... de obra literaria... monumental... inteligente... Mirá. Si éste, en vez de llamarse...

Hagen: Cf 224.

Julia: Eso... se llamara... mh, no sé... “pelo”, ¿cómo se llamarían estos dos?

Hagen: (*Pausa.*) “Peluquería” y “tijera”.

Julia: ¿Estás seguro?¹²³

[...]

Hagen: Perfecto. Encajan. “Época moderna” y “pelo”. ¿Quieren leer por aquí?

Coronel: ¿Y qué imagina, Hagen?

Hagen: (*Ofendido.*) Ah, no, perdón. Yo no vengo a imaginar nada, acá.

Claus: Lo veo, es legible. Casi lo veo como si fuera una de ellas. Época moderna, miren: alguien intenta resolver un enigma... entra en una peluquería...

Beatriz: Claro, “pelo”.

Claus: ...busca allí a una peluquera porque le han dicho que ella, Astrid, lo va a ayudar... con algo que no sabemos qué es... Astrid tiene un asistente, también, muy misterioso...¹²⁴

La última referencia se da en el cuadro *Peluquería* de la ficción *Venezuela* en trayectoria de John Jairo Lázaro, donde se materializa todo lo que se planeó anteriormente en *Piriápolis*.

¹²² *Ibid.* p. 134.

¹²³ *Ibid.* p. 83.

¹²⁴ *Ibid.* p. 88.

8. La hilandera china: el elemento de la Hilandera China pasa entre las ficciones desde ser un personaje en *China*, después una alusión en *Piriápolis* cuando construyen la trayectoria de John Jairo Lázaro, hasta terminar como un naipe en la ficción de *Venezuela*.

9. El arma atorada: que es la pistola descompuesta por John Jairo Lázaro y arreglada posteriormente por la fiscal Lorna Cifuentes, la misma pistola con la que el Coronel Brindisi de *Piriápolis* amenaza y mata Julia Gay Morrison en *Un edificio que sí se quema*.

Con este mecanismo de repetición de elementos entre las ficciones, Spregelburd logra dar una sensación de profundidad a la obra, sensación que se acentuará con las reflectáforas que se analizarán más adelante.

3. Un actor que interpreta múltiples personajes

“Antes que en personajes, pienso en actores”¹²⁵, asegura Rafael Spregelburd a propósito de la construcción de personajes. En *La paranoia* esto es evidente desde el momento mismo en que en el *dramatis personae* pone los nombres de los actores que interpretan cada rol:

Andrea Garrote: Julia Gay Morrison, escritora
 Lorna Cifuentes, fiscal venezolana
 Brenda, futura Miss Venezuela
 Chi-Tsu, burguesa china
 Alexandra, cliente de la peluquería
 Mirko El Lechuga, artista transexual
 Saskja, presunta prostituta lituana
 Camarera venezolana
 Ludmila, una aparición fugaz

Mónica Raiola: Beatriz
 Alicia, reemplazo de Beatriz

¹²⁵ Javier Márquez, *Entrevista a Rafael Spregelburd*.

Astrid, peluquera y vidente
Hilandera China, sierva de Chi-Tsu
Secretaria del presidente de Venezuela
Zusanna, artista transexual
Iwlowa, presunta prostituta lituana
Prostituta venezolana, una extra

Pablo Ruiz Seijo: Claus, astronauta

Soldado Nipón 1
Comisario Kendry Morales
Dr. Barragán, cirujano
Kwang, marido de Chi-Tsu
Leroy, asistente de peluquería
Mischi, artista transexual
Grumete en el submarino lituano

Rafael Spregelburd: Hagen, matemático

John Jairo Lázaro, policía venezolano
Soldado Nipón 2
Alférez del submarino lituano
Esteban, una aparición fugaz

Alberto Suárez: Coronel Brindisi

María Martha, monja, hermana de Brindisi
Presidente Chávez
General Nipón
Capitán, autoridad del submarino lituano
Dr. Naudi, cirujano
Dueño del bar
Policía venezolano, un extra¹²⁶

Con lo anterior se puede constatar que sólo son 5 actores los que interpretan a 38 personajes a lo largo de la obra y, que si bien cada actor interpreta mínimo a 5 personajes diferentes, se pueden encontrar patrones de rol en la mayoría de los personajes que un mismo actor encarna.

¹²⁶ Rafael Spregelburd, *La paranoia*, p. 13-14.

Alberto Suárez es el que lleva el rol de mayor autoridad en toda la obra, al tener a su cargo a los personajes del Coronel Bridisi, María Martha, Presidente Chávez, General Nipón, Capitán, Dr. Naudi y Dueño del bar. Solamente el Policía venezolano es el que sale de este patrón de rol.

Mónica Raiola es la actriz que más importancia cobra dentro de la obra, pues a partir de sus personajes se estarán entrelazando las cuatro ficciones, teniendo como referente principal la Hilandera china que, como la misma obra afirma, este personaje es “La que teje los destinos y los enmaraña.”¹²⁷ Así, Beatriz crea el puente entre *Piriápolis* y *Venezuela* a lo largo de la obra; Astrid, la peluquera, genera el vínculo entre *Venezuela* y *China* en el cuadro *Peluquería* y Alicia, el reemplazo de Beatriz une a John Jairo Lázaro y a *Piriápolis* en el cuadro *Un edificio que sí se quema*.

Andrea Garrote desempeña el rol de creadora a partir de los personajes de Julia Gay Morrison, la escritora de *Piriápolis*, Mirlo el Lechuga, el artista transexual de *Venezuela* y Brenda, la niña de *Venezuela* que crea la ficción de *Piriápolis*. A éstos se añaden personajes que en todas las ficciones intentará establecer nexos amorosos con los personajes de Rafael Spregelburd, como en los casos de Brenda, Mirko el Lechuga y Lorna Cifuentes que buscar seducir a John Jairo Lázaro en *Venezuela*; Julia Gay Morrison a Hagen; y Ludmila es amante de Esteban, apariciones fugaces en *Piriápolis*.

Rafael Spregelburd, junto con Pablo Ruíz Seijo, interpretan personajes que en las diferentes ficciones siempre están unidos por un vínculo de amistad como lo son Hagen y Claus en *Piriápolis*, John Jairo Lázaro y Comisario Kendry Morales en *Venezuela*, y Soldado Nipón 2 y Soldado Nipón 1 en *China*.

Spregelburd logra, con el desarrollo de roles por cada actor, líneas sólidas que funcionan de guías para que el lector/espectador no se pierda en la compleja trama de la obra general y los tránsitos entre ficciones no sean del todo abruptos.

4. Video

El hecho de que la obra esté intercalada entre unos cuadros que se desarrollan en la escena y otros se llevan a cabo en video, va más allá de un simple juego de medios tecnológicos dentro del teatro. Éste recurso se convierte en un punto crucial para la

¹²⁷ *Ibid.*, p. 95.

perspectiva y procedimiento total de la obra, pues dependiendo de qué ficción se presente en escena y cuál en video se afecta el grado de proxemia y vínculo de empatía que el espectador tendrá con las ficciones.

Esta dualidad entre video y escena es, entonces, el medio por el cual se lleva a cabo uno de los procedimientos más importantes de la obra y que tiene que ver con lo que uno, como lector/espectador, cree como “realidad” y “ficción” dentro de *La paranoia*.

La ficción de *Piriápolis* es la que más se presenta en escena —9 de los 16 cuadros—, es decir, se encuentra más próxima al público y, por consecuencia, se genera mayor empatía con esta y hace que el espectador la considere como la “realidad” base de la obra de la que se desprenden las otras ficciones. *China*, *Venezuela* y *Submarino* se encuentran distantes del espectador, por su preponderante aparición en video y se presuponen como la “ficción” de la obra.

En el cuadro *Un edificio que sí se quema*, todo el mecanismo se invierte y entonces se encuentra *Piriápolis* en video y *Venezuela* en la escena, la proxemia con las ficciones cambia y es cuando, tanto los personajes de *Piriápolis* como el lector/espectador, se dan cuenta que *Piriápolis* es una construcción de *Venezuela*; es decir, la perspectiva de la obra cambia totalmente y lo que el lector/espectador creía “real” resulta ser “ficción”. Durante casi toda la obra se estuvo viendo desde la perspectiva incorrecta.

A pesar de lo anterior, el espectador no termina aquí de encontrar lo que verdaderamente es “real” en la obra ya que, como se mencionó en este mismo capítulo, las ficciones de *Piriápolis* y *Venezuela* se nulifican a sí mismas dejando solamente a la ficción *China* que, hasta el final de *El delirio de los acontecimientos* se termina de revelar como la ficción base y “real” de la obra; momento que se presenta en video.

5. Reflectáfora

A partir de la utilización de reflectáforas es que Spregelburd termina de establecer y revelar los procedimientos empleados en la obra total.

Si bien existen muchas reflectáforas a lo largo de la obra, estas son las más importantes para el establecimiento de procedimientos:

La reflectóra de mayor importancia tiene su aparición en dos momentos: dentro de *Piriópolis* y *Venezuela*:

Julia: ¿Pero todos esos animalitos existen?

Hagen: Bueno, existen en el lenguaje. Para mí con eso es suficiente.¹²⁸

[...]

Lorna: ¿Cómo vas a investigar un caso si no eres capaz de poner juntos dos gatas y dos platos de Miau Miau?

Lázaro: Lo siento. Hago lo que puedo. Yo... darles de comer a las gatas, una pangolada¹²⁹, claro... lo olvidé...

Lorna: ¿Por qué?

Lázaro: ¡Porque no estaban! ¡Porque antes de que se mencionaran no eran nada!¹³⁰

Esta reflectóra devela el mecanismo principal de la obra que consiste en que toda la obra está construida a partir del lenguaje, es decir, con que algo sea mencionado a partir del lenguaje, ese algo existe para el lector/espectador como en el ejemplo anterior. Es por esto que el lector/espectador acepta las convenciones del establecimiento de un tiempo futuro en *Piriópolis* o la presencia de una ficción *China*.

Otra reflectóra aparece en la duda sobre la identidad de Claus y Hagen y el desenmascaramiento de que el Coronel Brindisi es la misma María Martha.

Coronel: No mezcle las cosas. Es verdad: yo soy mi hermana. Es un ardid. “Si las cosas se le van de las manos”, me dijeron...¹³¹

[...]

Claus: ¿Qué estamos haciendo acá, entonces? ¿Y dónde está Hagen?

Hagen: Acá.

Claus: ¡Qué suerte! Empezaba a pensar que vos y yo éramos dos partes de una misma personalidad subdividida, compleja: la mía. Qué horror.¹³²

¹²⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁹ Venezolanismo: “cosa fácil”.

¹³⁰ Rafael Spregelburd, *La paranoia*, p. 118.

¹³¹ *Ibid.* p. 136.

En este punto, el procedimiento que se revela es el juego que se hace entre los 5 actores que interpretan a 38 personajes.

Una reflectáfora más se presenta cuando John Jairo Lázaro entra en escena y se encuentra con Alicia, la robot.

Lázaro observa a Alicia, fuera de la pantalla. Por primera vez los mundos se cruzan: Lázaro y Alicia se observan. Lázaro lee del cuaderno. Algo en Alicia pertenece inequívocamente a Astrid (¡es la misma actriz, bah!), pero es Alicia, el gélido robot.

Alicia: Vaya que le llevó tiempo, comisario. Ahora lo entiende, ¿verdad?

Lázaro se aleja, cuaderno en mano. Las sirenas ceden, o se escuchan más lejanas. Lázaro sale de la pantalla, e ingresa al mundo “físico” del escenario. Con él entran Claus, el Coronel y Julia. No parecen verse entre sí, sólo Alicia oficia de médium entre ambos mundos. Lázaro los está “leyendo” del cuaderno.¹³³

Lo anterior deja ver el procedimiento de que los actores están funcionando como roles guía, como se vio en el apartado anterior, y el hecho de que es Mónica Raiola la que está tejiendo y sirviendo de puente entre las ficciones.

En el cuadro *Peluquería*, Astrid dice:

Astrid: Mh. Sólo leo en el naipe. La Hilandera China. Toda tela tiene un revés en el que el dibujo del frente aparece distorsionado. Su dragón estampado bien puede ser una plácida liebre plateada al dar vuelta la tela...

Leroy: Y qué veloz puede ser su liebre...

Astrid: Son cosas chinas.

Alexandra: Son cosas chinas.

Leroy: Son cosas chinas.

Astrid: Investigue, comisario. Pero no investigue en el presente, que borra las huellas para usted.

¹³² *Ibid.*, p. 137.

¹³³ *Ibid.*, p. 135.

Lázaro: ¿En el pasado, quiere decir?

Leroy: O en el futuro. Cualquier sitio es mejor que éste.

Alexandra: Ésa es una gran verdad, Leroy.

Astrid: Y éste es el final de nuestra cita. Ya está, Alexandra; vente pa' atrás que Leroy te peluquea. *(Sale con Alexandra.)*

Lázaro recoge el naipe.

Lázaro: Es que no hay ninguna relación entre una pista y otra. Esto no es investigar.

Leroy: No. Es pasar el tiempo. Fluya con él. Y lea del cuaderno.

Lázaro: ¡Es que son cuentas!

Leroy: Mh. Una cuenta es un código. Un código sirve para decir muchas cosas, pero sin las cosas, ¿entiende? Lea de nuevo. Lea todo de nuevo, todo el tiempo. Porque las cosas se mueven, comisario. Yo mismo, me muevo. Míreme. *(Se va.)*¹³⁴

Con este fragmento, se deja en claro la estructura general de las ficciones: el revés que se da entre la ficción *Piriápolis* y *Venezuela*, además del establecimiento de la ficción *China* como la ficción base.

“Alguien me manipula. Alguien manipula mi vida. Hay momentos de las cosas que tienen sentido, pero de pronto es como si los... rearreglaran...Y algunas cosas están en cualquier parte. Yo mismo. Amanezco aquí.”¹³⁵, dice John Jairo Lázaro a Lorna Cifuentes en el cuadro *Las gatas*. Con esto se hace notar que la trayectoria de este personaje está siendo construida por *Piriápolis*.

En el cuadro *Sefaratón*, Hagen explica otro procedimiento que tendrá la obra: “son muchos lenguajes en simultáneo. Elijan”¹³⁶, con lo cual remarca el juego de los diferentes lenguajes que se están utilizando en la obra desde la mezcla de idiomas — Chino, alfabeto cirílico, lengua incierta, venezolanismos— hasta el dispositivo entre lo escénico y el video, además de que lanza al espectador otra advertencia: Elijan, pues no se puede aprehender todos los lenguajes en simultáneo de la obra y el lector/espectador debe elegir por unos cuantos.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 95-96.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 87.

Julia Gay Morrison revela, mediante una nueva reflectáfora, en el cuadro *La lista* el estilo total de la obra y uno de los procedimientos base de la dramaturgia de Spregelburd al decir “nuestro incendio tiene estilo: la catástrofe”¹³⁷.

Una última reflectáfora importante se genera a lo largo del mismo cuadro *La lista* donde se establecen las cinco reglas para la construcción de ficciones para las inteligencias:

- 1) No aceptan protagónicos, porque no comprenden el “yo” sino sólo el “nosotras”.
- 2) No aceptan estilo: “cuando una inteligencia ve que una cosa se parece a otra, por cercanía o afinidad... se aburren inmediatamente”.
- 3) No aceptan jerarquías. “Odián la división racional en figura y fondo”.
- 4) No debe inducirse a la identificación. “¡No toleran ver lo que ya saben!”.
- 5) No sirve si sólo satisface el gusto de algunos. Debe satisfacer a muchos, aunque no necesariamente a todos.¹³⁸

Estas reglas se aplican, sobre todo, al cuadro *El delirio de los acontecimientos* donde:

*Los instantes finales de la obra son el intento de mostrar el tiempo gamma de los relatos. Se trata de una secuencia infinita, un video, sin devenir, sin texto, tal como la verían las inteligencias. Es decir: una serie imprecisa de elementos que permite pensar en cualquier otra cosa cuando se la ve.*¹³⁹

Recapitulación de los procedimientos de la obra total

Existen algunos procedimientos de la obra total que coinciden con los ya formulados por cada ficción, por lo cual, en este apartado sólo se mencionan los procedimientos que no habían sido enlistados y que fueron encontrados a partir del análisis de la obra total:

- Los actores funcionan como roles.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 100.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 189.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 143.

▪

- Se juega con lo “real” y la “ficción” de la obra.
- La construcción de la obra es a partir del lenguaje.

Capítulo 4

Confrontación entre la teoría y la práctica

Una vez explicados los procedimientos planteados por Spregelburd y analizada *La paranoia*, corresponde ahora confrontarlos críticamente para observar si se corresponde la teoría con la práctica. Para esto se irán haciendo comentarios, procedimiento por procedimiento.

4.1 La huída del símbolo

Este procedimiento se puede ver reflejado dentro de *La paranoia* en el hecho de que cada ficción debe plantear primero sus propias reglas de verosimilitud para que el lector/espectador pueda ir siguiendo el desarrollo de la obra y, a su vez, el conjunto de las reglas de las ficciones conforman las reglas generales de la totalidad. En otras palabras, se plantean las reglas de cada ficción para poder comprender y seguir la lógica de esa ficción, que no será la lógica de la vida cotidiana. Carece de referente real y la obra es su propio referente. *La paranoia* no busca representar algo real, sino que se presenta como un objeto “agregado” a la realidad.

4.2 La multiplicación de sentido

Al tener como soporte constructivo el lenguaje y poner en juego todos los procedimientos señalados en el capítulo III, Spregelburd hace que la obra invente un lenguaje arbitrario que le es propio y que tiene coherencia y validez solamente dentro de esta obra como el idioma chino mal hablado, la saturación de venezolanismos o la tecnificación del lenguaje. La simultaneidad pletórica que esto genera, obliga a lector/espectador a elegir seguir apenas algunas de todas las líneas planteadas y, así, tener una construcción subjetiva de la obra. Con ello, el sentido de la obra sucede a *posteriori* en el lector/espectador y no *a priori* por el autor.

4.3 El atentado lingüístico es sobre todo el del atentado al paradigma causa-efecto

Así como para los dos procedimientos anteriores, la construcción de reglas a partir del lenguaje es importante, para este procedimiento, lo que interesa es el atentado que sufre el lenguaje de la obra. Este atentado es presentado más claramente en el cuadro *Un edificio que sí se quema*, donde los personajes de *Piriápolis* comienzan a darse cuenta de las reglas que han sido impuestas arbitrariamente en su mundo ficticio. Por esta toma de conciencia de los personajes es que desaparecen, pues encuentran sus propios procedimientos de construcción y “la clave de todo procedimiento debe permanecer oculta al espectador.”¹⁴⁰

4.4 La fuga del lenguaje

Este es uno de los procedimientos más difíciles de verificar dentro de la obra misma, pues está más encaminado a ese momento en que el lector/espectador se encuentra en contacto con la obra y ese “contagio” del que habla Spregelburd sólo puede ser medido a partir de la subjetividad del propio lector/espectador; sin embargo, es evidente que, dentro de la obra, no hay una actitud unidireccional para ofrecer un mensaje al público, a pesar de que el origen propio de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* sea un cuadro moral. Se parte de los 7 pecados capitales y cada obra está relacionada con uno de ellos; *La paranoia* se liga al pecado de la gula a través de lo que Hagen dice sobre las inteligencias: “Lo combinaron todo, las muy glotonas”¹⁴¹. La relación entre *La paranoia* y el pecado de la gula se da por la sola mención y en ningún momento por un mecanismo de representación o intento de comentario moral con respecto al propio pecado.

4.5 Desolemnizar el objeto

Para corroborar este procedimiento dentro de *La paranoia* es necesario localizar cuál es el objeto desolemnizado, ese que debiera estar aceptando muchas miradas posibles sobre sí mismo. Esto no es muy complicado de desentrañar, pues el objeto es evidente dentro de la obra: la ficción.

¹⁴⁰ Javier Daulte, *Juego y comprimiso*.

¹⁴¹ Rafael Spregelburd, *La paranoia*, p. 85.

La paranoia es una obra que tematiza sobre la ficción y, también, sobre el lenguaje como herramienta principal de dichas construcciones.

Existe un tema —la ficción—, pero no solamente una mirada sobre el mismo, pues cada ficción dentro de *La paranoia* dará un punto de vista sobre el tema. Esto se puede observar desde las reglas propuestas por las “inteligencias” en *Piriápolis* y las reglas que esta ficción hace de *Venezuela* en la trayectoria de John Jairo Lázaro; hasta las reglas que descubren los personajes de *Piriápolis*, mismas reglas que fueron puestas por Brenda.

4.6 Reflectáfora

Este procedimiento es evidente dentro de la obra, como se constata en el capítulo III, pues es la reflectáfora el medio por el cual se pueden desentrañar la mayor cantidad de reglas o procedimientos que está planteando la obra, sin llegar a revelarlos de forma evidente.

Los procedimientos que plantea Rafael Spregelburd parecieran estar alejados de toda verificación dentro de sus obras, sin embargo, es a partir de elementos de construcción y estructura muy concretos que se puede llevar a cabo la confrontación entre la teoría y la práctica, como se puede ver líneas arriba.

De esta confrontación queda claro que la teoría y la práctica se corresponden mutuamente en una mayor medida y la parte en que no se puede establecer correspondencia mediante este tipo de análisis tiene que ver con procesos subjetivos de la relación del lector/espectador con la obra.

Conclusiones

Hoy en día, la creación en las disciplinas artísticas es tan libre que la obra no puede andar a expensas de sí misma por el mundo sino que requiere que el discurso de su creador la respalde.

Creadores como Rafael Spregelburd se han dado a la tarea de generar la micro teoría de sus propios trabajos y con eso no sólo han logrado elaborar un discurso bastante sólido sobre su quehacer sino que han servido de guía para ese espectador promedio que se interesa en acercarse al teatro contemporáneo. Le han tendido la mano que lo ha llevado a las butacas de los teatros.

La aportación de Rafael Spregelburd al hacer la teoría sobre su propia creación consiste en dar pistas o guías de lectura para sus críticos, pero sobre todo para los lectores/espectadores menos avezados en los temas que conciernen a la dramaturgia contemporánea.

Una segunda aportación es que, a través de sus escritos teóricos, Spregelburd manifiesta sus inquietudes y temas recurrentes como creador escénico, con lo cual también deja ver las líneas que traza su *poética*¹⁴², mismas que ya apunta el teórico argentino Jorge Dubatti en algunos de los prólogos a los libros del propio Spregelburd.

A partir de lo anterior, Spregelburd señala también los parámetros de análisis de sus obras, cuestión fundamental para el desarrollo del presente estudio, pues es a partir de sus propias reflexiones como creador que da a conocer el marco referencial que soportan sus obras y, a su vez, deja en claro los límites de la interpretación de las mismas.

Es necesario hacer notar que las reflexiones teóricas de Spregelburd se refieren principalmente a la construcción y desarrollo de formas y que el contenido de las obras, como tanto se empeña en remarcar, está reservado para que cada lector/espectador lo descubra a partir del llamado “contagio”. Deja que el lector/espectador construya su propio contenido de las obras.

¹⁴² Según la definición de Jorge Dubatti: conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica. Cfr. Jorge Dubatti, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura*.

Otro punto importante es constatar la necesidad que hay en el teatro contemporáneo de ejercer una reflexión constante sobre el proceso creativo para poder apreciar cuáles son las líneas estéticas, temáticas, formales, etc. que le interesan a cada uno como creador y poder profundizar en ellas, no para encontrar una fórmula y repetirla “(porque repetir una forma equivale a volver a hacer lo mismo, en un punto) pero sí tal vez para comprender las falencias de un determinado camino y procurar evitarlas en el próximo.”¹⁴³

En lo particular, el realizar el análisis de la obra de Spregelburd me abre las posibilidades de la escritura y me incita a acercarme a otras áreas tanto artísticas como científicas para ampliar mis marcos referenciales como creador escénico pero, fundamentalmente, me genera un gran sentido de responsabilidad hacia la reflexión de mis procesos creativos no sólo para el autoanálisis sino para ofrecer guías sólidas para aquellos lectores/espectadores que se interesen en el teatro contemporáneo e intentar, con ello, hacer que regresen a las salas teatrales tan vacías en México.

Una cuestión que me sorprendió bastante durante el desarrollo del presente estudio fue revisar los libros que publican editoriales argentinas como Atuel, Losada o Colihue y encontrar que cada texto dramático viene acompañado normalmente de un prólogo y una sección de estudio crítico sobre la obra publicada, lo cual hace que el comprador de la publicación no sólo se lleve la obra sino una gran cantidad de herramientas para poder apreciarla. Éste es un punto clave para que nosotros podamos comprender mejor el teatro argentino contemporáneo. Fue un punto clave para la elaboración de éste trabajo. Ese punto en que la teatrología y la creación se unen puede ser la manera de recuperar espectadores en nuestro país y que nuestro teatro sea valorado y estudiado con mejor entendimiento en otras partes del mundo. Es momento de hacer un llamado a las editoriales mexicanas que publican textos dramáticos para que incluyan en cada obra escritos que sirvan de herramientas a los compradores de las publicaciones. Un llamado para que dejen que los creadores nos acerquemos más a la gente. Y también es un llamado para que los propios creadores reflexionemos sobre nuestra labor y nos abramos al lector/espectador.

¹⁴³ Rafael Spregelburd, *Procedimientos*, p. 1.

Bibliografía

BRIGGS, John y F. Davis Peat, *Espejo y reflejo: del orden al caos*, Barcelona, Gedisa, 1990.

DAULTE, Javier, *Juego y compromiso*, Texto proporcionado por el autor.

DUBATTI, Jorge (Selección), *Nuevo teatro argentino: dramaturgia(s)*, [s.i.], Fondo Editorial Casa de las Américas, 2006.

_____ (Coordinador), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, 2002.

FERNÁNDEZ, Gerardo (Coordinador), *Teatro argentino contemporáneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.

HUANG-HUNG, Josephine, *Teatro de opera chino*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1963.

PELLETIERI, Osvaldo (Director), *Historia del teatro argentino V. Teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Galerna S.R.L., 2001.

RUBIN, Martin, *Thrillers*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.

SPREGELBURD, Rafael, *Argentino, actor y marginal*, Texto proporcionado por el autor.

_____, *La Paranoia*, Buenos Aires, Atuel, 2008.

_____, *Procedimientos*, Texto proporcionado por el autor.

_____, *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Un momento argentino*, Buenos Aires, Losada, 2005.

TANTANIAN, Alejandro, *Cine quirúrgico. Una anatomía de la sombra. El Orfeo. Ispahan. Los mansos*, Buenos Aires, Losada, 2007.

URRERO PEÑA, *El cine de ciencia ficción*, Madrid, Royal Books, 1994.

WOODCOOK, Alexander, *Teorías de la catástrofe*, Madrid, Cátedra, 1989.

Otras fuentes.

Conferencia de Rafael Spregelburd en el Colegio de Literatura dramática y Teatro, VHS, México, CLDT, 23 de enero de 2008.

MÁRQUEZ, Javier, *Entrevista a Rafael Spregelburd*, Hi-8, México, 26 de noviembre de 2008.