



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

Llegir el teatre

SANTA CECÍLIA DE BORJA
A SARAGOSSA
de Rafael Spregelburd

JUAN IGNACIO GARCÍA GARZÓN, «Rafael Spregelburd, la voluntad de un teatro moral», dins la revista digital *FronteraD*, 2011.

Rafael Spregelburd (1970) forma parte de una constelació vertiginosa de creadors teatrals argentins en cuya alineació titular podem encontrar, a part del suyo, els noms de Daniel Veronese (1955), Javier Daulte (1963) i Claudio Tolcachir (1975). Per la diversitat de anys de naixement no seria científicament correcte unir-los en el mateix corte generacional, però sí hi ha un rasgo, a més del teatre, que els uneix i tal vegada els defineix: tots han nascut a Buenos Aires, la gran urbe sudamericana el cui coraçó té forma de escenari i on se bombeja la sang escènica d'un país molt teatral, dit així sense ànim pejoratiu, sinó tot el contrari. Un país on els teatrers fan de la necessitat virtut i, pese a tots els condicionants, econòmics o d'altre tipus, sempre troben alternatives i fórmules movides per el petroli de la imaginació per seguir treballant, sea en una fàbrica abandonada o en un pis, com ha fet Tolcachir.



«Lo que asombra del teatro argentino es esa capacidad de sobreponernos absolutamente a todo», ha dicho Spregelburd, quien hasta el 6 de marzo dirige en el Teatre Lliure de Barcelona su obra *Todo, Tot* en la versión catalana de Marc Rosich, que interpreta la compañía Mentidera Teatre. Esta comedia, que define como una «obra muy simple y muy pomposa sobre todo», la estrenó en marzo de 2009, con su compañía El Patrón Vázquez, en la Sala Studio de la Schaubühne am Lehniner Platz Berlin dentro del Festival Internacional de Autores e Ideología. A la pregunta de si es capaz de hacer un mapa argumental y emocional de esta pieza, responde así:

«Puedo hacerlo mal. Todo mapa, por lustroso que parezca, es una presentación del terreno que sólo alude a él, pero que —pese a su estructura informativa— no reemplaza los altibajos siempre complejos de la geografía real. En cuanto a su argumento (otra topología que curiosamente se ha ganado una responsabilidad inmerecida a la hora de hablar de teatro) digamos que se trata de tres relatos más o menos independientes [...]. Si el mapa argumental, como acabo de demostrar, es inexacto, más aun lo es el mapa emocional: el derrotero de las emociones sigue un camino



lleno de puntos oscuros, de hundimientos del significado, que —precisamente— por no poder ponerse en palabra, en situación, en escena, reclaman de nosotros una respuesta afectiva. Se trata tal vez de una de mis producciones más extrañamente intuitivas, y por ello, las respuestas emotivas son muy impredecibles».

El currículum de Spregelburd apabulla. Es autor, actor (así empezó su aproximación a las tablas), director, traductor (del inglés y del alemán), adaptador, productor... Ha sido invitado como autor o director por el Royal Court Theatre de Londres, el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, la Akademie Schloß Solitude de Stuttgart, la Schaubühne de Berlín, el Staatstheater y el Theaterhaus de Stuttgart, el Schauspiel Frankfurt de Frankfurt, y el Nationaltheater de Mannheim. Y ha impartido cursos y talleres por medio mundo: el Centro Andaluz de Teatro (Sevilla), la Sala Beckett (Barcelona), el Festival de Badajoz, el Festival Iberoamericano de Teatro (Cádiz), el Festival Iberoamericano de Bogotá, el Festival de Caracas, la Wiener Festwochen, la Universität Freiburg, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Diego Portales de Chile, el encuentro de Stücke 09 (Mülheim), el



Encuentro de Dramaturgos de Querétaro en México, la Casa de las Américas (Cuba), la Casa de América (Madrid)...

En tan ajetreada carrera internacional, debe de resultar inevitable que de un país a otro cambien matices, perspectivas y formas de aproximarse a la creación teatral y a cada pieza en concreto. Así en el trayecto que va desde su estreno, en castellano, en la Schaubühne con El Patrón Vázquez, a su presentación en el Lliure, en catalán, con Mentidera, la obra tal vez haya sufrido alguna transmutación. Ante tal posibilidad, el autor afirma que «aunque el texto en sí apenas se haya modificado desde la primera versión, pasando luego por su estreno alemán en Karlsruhe, y finalmente por esta mutación catalana, las connotaciones que duermen en el corazón de cada cultura, de cada comunidad de sentido, son muy distintas. Aludir a ellas implica estar atento no sólo a los significados de cada comunidad de sentido, sino también a sus regiones tabú. En alemán, por ejemplo, es de muy mala educación discutir de dinero; en Argentina, sólo se habla de ello. El asunto de la identidad de los *pueblos* es también muy distinto: por ejemplo, la identidad del *pueblo judío*, del que



en alemán está prohibido hacer bromas, salvo que sean los propios judíos quienes las hagan. En los bordes de estas fábulas hay una temperatura peligrosísima que se desplaza de un lugar a otro en cada cultura. O en catalán, por ejemplo, la relación con la fe religiosa y su institución es también muy singular: la oficialidad corre muy firme por un lado, mientras que la propia cultura busca desesperadamente signos de ironía y de distancia. El belén catalán es igual que el belén católico, salvo por la inquietante figura de un pastor que hace sus necesidades en las inmediaciones de la luz angélica. Sin cambiar casi una sola palabra, los actores catalanes y yo hemos tratado de descubrir cuáles eran los ecos más inquietantes que esta obra podría producir como fenómeno local. El teatro siempre está atado al *espíritu del lugar*, y semejante localización de sentido es necesaria para dotar de universalidad, de profundidad a cualquier material. No se trata tal vez de modificar las frases que se dicen, pero sí de darle una entidad distinta a las grandes grietas de lo no dicho: lo que vibra en las pausas, los gestos, el humor, la emocionalidad de los actores».



Tomemos un respiro para citar su producción dramática, multitraducida y estrenada en muy diversos escenarios del planeta. Sus obras pasan de la treintena; algunos títulos: *Destino de dos cosas o de tres* (1992), *Remanente de invierno* (1995), *Cuadro de asfixia* (1996), *La inapetencia* (1996), *La extravagancia* (1997), *La modestia* (1999), *La escala humana* (2000), *La estupidez* (2003), *Bizarra* (2003), *El pánico* (2003), *Lúcido* (2006), *La paranoia* (2007), *Bloqueo* (2007) y *La terquedad* (2008). Tal actividad sin pausa ha recibido más de medio centenar de galardones, entre ellos los premios Teatro del Mundo (por sus traducciones de Harold Pinter y Steven Berkoff), Tirso de Molina y Casa de las Américas.

Como ha escrito en *El País* Begoña Barrena, «Spregelburd observa la naturaleza y se interesa, como su paisano Javier Daulte, por la física, las matemáticas y la geometría para entender los mecanismos que determinan la conducta humana». Un interés que se transparente en el texto con el que el dramaturgo presenta *Tot* en el dossier del espectáculo, unas líneas sembradas de preguntas y parejas: arte y negocio, religión y superstición, estado y burocracia. ¿Son parejas antitéticas, están condenadas a



entenderse, la existencia de uno de los términos implica la exterminación del otro? «No, no son parejas antitéticas. Las preguntas, además, no son respondidas por los relatos. ¿Por qué todo estado deviene burocracia? Nadie lo sabe realmente, mucho menos esta torpe pero colorida fábula. ¿Por qué todo arte deviene negocio? Ya nos gustaría a quienes creemos profundamente en el arte poder liberarlo de su dudosa e inevitable asociación con la producción de mercancías. Pero no quiere decir que lo uno sea lo contrario de lo otro. En cuanto a la tercera de las preguntas, quizás la que más controversia ha traído, es la más irrelevante del paquete, y es posible que por ello una cuestión que es meramente lingüística desate tanta ira y tanta polémica: ¿Por qué toda religión deviene superstición? La fe de cada individuo es una cuestión muy difícil de resolver cuando ésta va asociada a los dogmas sobre los que intenta fundarse cualquier estado».

Esta comedia tiene un fondo moral, un cuestionamiento de realidades y comportamientos, pero ¿tienen sentido en nuestro mundo descreído y moralmente deshilachado las fábulas morales? «Yo he pensado siempre, de una manera un poco incómoda, que quieras o no, la moral es siempre



tema del teatro —subraya el autor. Las situaciones son expuestas allí ante una *polis*, un pueblo, para ser sojuzgadas. ¿Qué debería haber hecho tal personaje? ¿Por qué hace lo que hace? ¿Puedo entender su punto de vista aunque no lo comparta? Una obra de teatro no puede constituir nunca una lección moralista, ya que no está construida sobre personas completas, sino sobre fuerzas poéticas en un sistema inestable, en lucha. Pero esto no es lo mismo que decir que los problemas de la moral le sean ajenos al teatro. Todo lo contrario. Es un espacio de una libertad casi infinita donde avanzar sobre esos problemas de manera lúdica, y no científica o dogmática. Por eso la ficción ha sido tan necesaria a todas las culturas. La ficción es un territorio de una responsabilidad muy especial, única. Y su principal columna es la de ocupar tantos puntos de vista como sea posible. En nuestra obra, estas pseudo-fábulas morales («como las de Esopo, pero sin animales», según se burla el propio texto) coquetean con el formato de la moraleja, pero afortunadamente no ofrecen ninguna».

Llama la atención, al menos desde el aparentemente aséptico escenario en el que nos movemos, que *Todo* se



estrenara en un festival *de Autores e Ideología* en un tiempo en que las ideologías difuminan sus límites y a veces se confunden. Explica Spregelburd: «Un festival sobre ideología en Berlín, conmemorando un hecho tan paradójico como la Caída del Muro, resulta muy diferente a lo que ocurriría en un festival de ideologías en Buenos Aires: lo que se discutiría sería diferente. O al menos, sería diferente la parte «visible» del acontecimiento, el lugar donde los medios y el propio público decidirían hacer foco. Que las ideologías se confunden no es nuevo. Que el teatro es *per se* tierra de fusión y confusión, tampoco debería serlo. Pero que, por ejemplo, el estreno de *La tercera generación*, una obra palestino-israelí-alemana, estuviera a punto de ser suspendida por amenazas de organizaciones judías, y que casi hubiera que recurrir a la policía (¡a la policía!) para poder ver este espectáculo formidable, inquietante, bien pensado, sensible, evidentemente habla de que las épocas *desideologizadas* están en retroceso. Por el contrario: lo que yo veo es enfrentamiento e hiperideologización, incluso de sustancias aparentemente muy inocuas, como las ficciones, la opinión privada, Facebook, etc. Que Facebook o Wikileaks sean de verdad herramientas que conduzcan



de manera directa a la movilizació política (el cas de Orient Pròxim és un bon exemple) parla —con un enorme desconcert— de aquell que, un poc en broma, pretendim abordar en *Todo*: lo que Žižek, seguint a Lacan, llamará «el síntoma de la ideología», la enfermedad que anida en ella, y que la hace a la vez inevitable e inacabada».

El autor argentino habla de la identidad como de una «solidaridad compartida ante el espanto de nuestros derrumbes colectivos», ¿significa ello que la identidad se fundamenta en el miedo a los otros de identidades diferentes? «No creo —arguye— que necesariamente la «identidad» remita a ese concepto negativo. Pero lamentablemente cada vez que se habla de ella, cada vez que se la enarbola como bandera de algo, se esconde detrás un claro motivo secesionista. Formar un *nosotros* es la manera más automática de definir el campo de los *ellos*, y alejarse, protegerse de lo extraño. La idea de *identidad* (y ya hemos aclarado que toda idea contiene el síntoma de su contrario) es muy diferente si hablamos en el campo de la psicología, de la biología, de la física fractal o de la



política. Pero es un término que sólo parece herramienta activa de esta última». [...]

El Rafael Spregelburd escritor, suponiendo que pueda escindirse de sus otras facetas, prefiere una literatura dramática que se desarrolla en los ensayos antes que la escritura en la intimidad. «Así suele ser. No olvidemos que soy, en principio, actor, y no escritor. Nada de lo que he escrito sería posible sin mi deseo de actuar que empuja siempre por detrás. No he escrito bajo ninguna otra forma que no sea la dramática, salvo por algún ensayo o algunos bocetos de poesía de los que me avergüenzo. Así que es natural que crea que el teatro es algo que se escribe a pie de escenario, que se corrige en la lógica del ensayo. Sin embargo, mi propio entrenamiento en ese campo a veces me ha permitido escribir ciertas obras (algunos dicen que mis mejores textos) sin actores ni escenarios, sin ensayar más que en mi cabeza. Pero si he sido capaz de hacerlo es porque mi entrenamiento como escritor fue vasto e intenso sobre las movedizas tablas».

Entre otros autores, ha traducido a Harold Pinter, Steven Berkoff y Sarah Kane, tres británicos que comparten cierta atmósfera de desasosiego y una exigente temperatura



crítica. Esos trabajos ¿son fruto de encargos o de elección propia? «Me fueron propuestos por editoriales (Losada) —comenta— o por directores que deseaban montarlos. Naturalmente dije que sí, cuando con otros autores a veces digo que no. Y no es necesariamente por una cuestión de calidad. Por ejemplo, no le encuentro sentido alguno a traducir a Shakespeare, y fíjese que no dudo de sus dotes como autor. Simplemente pienso que hay muy poco que yo pueda hacer en su favor. En cambio, a algunas voces de la dramaturgia contemporánea que escriben en lengua extranjera sí les puedo prestar mi intuición de mi propia lengua, y tratar de ofrecerlos tal como yo creo que funcionan en sus contextos lingüísticos. De estos tres autores que menciona (y que son terriblemente distintos entre sí) me interesan más sus juegos particulares, sus modos poéticos de construir realidad en la ficción, más que cualquier voluntad crítica que pueda encontrar en ellos. La voluntad crítica es algo que doy por descontado en el teatro que me interesa. Nadie que crea que el mundo está muy bien así como está lograría escribir una obra que valiese la pena». [...]