



TEATRE NACIONAL  
DE CATALUNYA

*Llegir el teatre*

SANTA CECÍLIA DE BORJA  
A SARAGOSSA  
de Rafael Spregelburd

**CHARLY ZARATE, «Un teatro de ruptura e impacto»,  
entrevista de a Rafael Spregelburd, publicat al diari *La  
voz joven*.**

El director, dramaturgo y actor Rafael Spregelburd nos recibió en su casa para hablar de *Todo*, la obra que está presentando junto a su compañía El Patrón Vázquez. Los límites entre teatro comercial y teatro independiente, la poética creadora del actor y la edición de su teatro también fueron temas de esta charla íntima que mantuvo con *La Voz Joven*.

A sus escasos 41 años, Rafael Spregelburd ha transitado un extenso recorrido que lo ha llevado a instalarse hoy como uno de los dramaturgos más destacados, no sólo en nuestro país sino también en importantes circuitos teatrales de todo el mundo. Talento que comenzó a tallar guiado por sus maestros Mauricio Kartun y Ricardo Bartís.

Su inquietud por el teatro lo llevó a dejar la carrera de Artes Combinadas en la UBA para dedicarse de lleno a la dirección, actuación y escritura teatral. Ha montado cerca de cincuenta obras, muchas de ellas traducidas a más de



quince lenguas y con recorrido en festivales de todo el mundo.

**Hace algunos años, en una nota decía que entendías el teatro sólo si lo actuás y que, cuanto más lo ves, más lo desentendés. ¿Te sigue pasando lo mismo?**

Muchas veces me preguntan si soy actor, director, escritor o traductor; en realidad, lo que explico siempre es que mi vinculación con el teatro parte de mi deseo de actuar. Terminé escribiendo y dirigiendo teatro por el deseo de actuar en algo que me saliera bien. Escribirme aquel texto que me necesitará a mí, de manera tal que me tornará irremplazable para esa poética. Que es lo que inconscientemente hemos ido haciendo todos los autores o directores de mi generación. Nosotros, cuando empezamos a formarnos —en mi caso lo hice con Ricardo Bartís—, él nos decía que «acá nadie los está esperando para ocupar los lugares que van dejando vacantes los actores que salen del San Martín»; si uno no se inventa su lenguaje, su estética o su poética, nunca va a tener un lugar en esta ciudad. Ahora está más claro eso y los nuevos actores o autores saben que además de nuevos tienen que ser originales. Entonces, lo que debo haber querido decir en



esa frase es que me es más fácil comprender el teatro como un fenómeno que para mí proviene de mi deseo de actuar que como un fenómeno literario. Yo leo mucho teatro, pero la lectura del teatro no es la percepción del teatro.

**A propósito de eso, casi todas tus obras se están editando... ¿esto es planificado por vos o te lo fueron sugiriendo?**

Editar teatro es bastante inusual porque su destino no es ser leído sino ser visto como espectáculo. Lo que pasa es que en algún momento se empezó a desarrollar la idea de que el teatro argentino estaba bueno para atesorar, pero sobre todo para exportar. Y la publicación de un libro le da cierto estatuto de permanencia, aunque nunca es la obra. En paralelo, aparece algo muy curioso, en el caso de mis obras es que son fuertemente literarias, se pueden leer. Al menos están escritas con oraciones bimembres, que ya es bastante para lo que a veces hace el teatro, que es destruir toda estructura del lenguaje; porque, en realidad, intenta recuperar sobre todo su habla y no su lengua. Realmente hay obras muy inconexas de lenguaje, cuando uno las lee le parece imposible pero los espectáculos son



extraordinarios. De hecho, algunos trabajan muy sistemáticamente ese plan de limar el lenguaje para que no aparezca un lenguaje muy formal, sino que parezca el habla natural de unas personas que están haciendo algo rarísimo en una escena. Autores como Javier Daulte o Federico León se basan en la idea de no hacer literatura. Ahora, mal que me pese a mí, mis obras se pueden leer y soy muy obsesivo, las anoto mucho. Entonces ocurre que también tienen cierto estatuto literario pero no es mucho un plan mío. Lo considero más una suerte de programa de lujo. Siempre pienso en las obras como espectáculo.

**Quizás también sirva como un testimonio, ya que una obra perdura un tiempo y...**

Seguro. Prefiero que quede el libro como testimonio y no el video. Creo que en ese sentido es más honesto el libro, si se quiere. Pero insisto con esto de que el destino de la obra de teatro no es ser leída sino ser montada. Entonces tengo esa relación medio paradójica con este tema, ya que por momentos aparecen editoriales que me ofrecen editar mis obras y tampoco quiero resistir a eso. No tengo nada en cuanto a la permanencia del texto como texto. [...]



**Hay muchos recursos atractivos en la obra [de *Todo*] como la interacción del cine y la tecnología. ¿Son lenguajes que te interesan seguir investigando?**

Mi relación con la tecnología es bastante dudosa porque creo que la única tecnología que el teatro conoce es la tecnología narrativa; después lo otro puede estar o no. Lo que pasa es que yo me he encontrado en mi evolución dentro del teatro con problemas concretos como, por ejemplo, de qué manera hacer para que todas las obras no se parezcan visualmente cuando no tenés recursos para financiar tus escenografías ni teatros que te permitan dejar la escenografía. Y muchas veces, la solución de incorporar el videoarte resuelve varios problemas como su portabilidad; y también algo que yo necesito de lo escenográfico es que, más que sea bello, sea utilitario, en el sentido de abrir las posibilidades de lo imaginable. Nunca hay un despliegue visual en mis obras muy grande, pero sí me interesa sorprender al espectador desde la imprevisibilidad.



## ¿Por qué no elegís gran despliegue visual?

Porque no me interesa ni lo puedo financiar. Para poder hacer eso, tendría que sustraer dinero de los actores y como yo necesito que los actores sean el capital de la obra (una obra mía se ensaya hasta un año y medio o dos); entonces, me parece poco ético gastarse una fortuna en objetos si tengo tanto tiempo trabajando a gente sin pagar. Si bien con mi compañía El Patrón Vázquez funcionamos como cooperativa, fue muy difícil llegar a un estado de consenso en estas cuestiones estéticas. En una gira, la compañía decidió comprarse un proyector y dijimos: «Bueno, no tenemos nada pero tenemos un proyector» (risas). Cuando montamos *Buenos Aires*, una obra en la que yo hablo en inglés y mis pensamientos están subtítulos, lo podíamos hacer porque teníamos el proyector. Los elementos que vamos sumando se repiten como si fueran la tecnología que el grupo va copiando, como si fuéramos un grupo de trashumantes. Además, por las características de mi teatro, no me serviría tener libertad absoluta en términos de producción. Prefiero los espacios pequeños, no me interesan las salas muy grandes porque



los actores comienzan a perder su escala humana y se van transformando en coreografías.

**Si te propusieran montar alguna de tus obras en el teatro comercial, ¿lo harías?**

No, porque no sabría cómo hacerlo. Por algún motivo, nunca me lo han propuesto. Lo curioso de esto que me preguntás, es que, cuando mis obras se hacen en otros países, las realizan en teatros comerciales. Yo hice *La estupidez* en el Teatro Del Pueblo para 120 personas y en París se montó para 700. Ellos tenían un despliegue escenográfico impresionante y nosotros teníamos un picaporte que se trababa. Yo prefiero ese picaporte que se traba.

**Volviendo a *Todo*, rescato la interesante comunicación de lenguajes entre cine y teatro que planteás con la incorporación de la voz en off, a veces completando y en otras confundiendo. ¿Podría definirse que está para instaurar el caos en el espectador?**

En realidad, es una de las características poéticas de mi teatro, como lo son la simultaneidad, el desorden. El relato en off es una convención que hemos heredado sobre todo



del cine, donde uno le confiere cien por ciento de veracidad. Pero este recurso es parte como los demás elementos de una construcción ficcional. Entonces yo me empecé a preguntar por qué uno confía más en lo que está en off, y me planteé problematizarlo. Y decidí encontrar tres formas narrativas diferentes. En el primer acto, el narrador trata de verificar ese pacto que el espectador trae desde su casa, en el cual lo que diga el narrador es verdad y como decís vos, va a completar. Esto empieza a desordenarse en el siguiente acto y te vas dando cuenta que quien narra no es confiable. Y esto te pone en un estado de indefensión para el tercer acto que es el verdadero azote. Ahora sí lo que dice el narrador no tiene ninguna relación con lo que ves, y entonces el espectador desesperado empieza a trabar los lazos.

**Es el acto en el cual espectador se torna más activo y tiene que decidir qué hacer, ¿no es cierto?**

Es verdad. Es que siempre que pongás dos cosas en simultáneo, las relaciones se construyen solas como en todo campo magnético. Pasa que, lo que en uno de los relatos es dramático, en el otro es totalmente hilarante, y en la mezcla entre ambos no hay moral que te resuelva si te





podés reír o no. Es lo que pasa con ese incómodo tercer acto y que al mismo tiempo se vuelve sumamente ideológico porque termina siendo un problema de creencias y en la obra se pregunta eso. No será toda creencia una forma de superar el miedo; a no saber a no entender. Sabemos que esto es polémico y hay una multiplicidad semántica tanto en *Todo* como en todas mis obras. [...]

**¿Puede ser que el universo de cada personaje ya está bien diagramado desde el texto y no se necesita desarrollar mucho más?**

Eso no lo sé, porque no lo he pensado como opción. Cuando yo escribo para mis actores, sé dónde va a ser divertido poner a Alberto Suárez o en qué situación Andrea Garrote va a brillar. Pero porque conozco la poética de los actores, y esto no es la capacidad de disfrazarse sino lo que ellos producen *per se* por su relación con el tiempo, con cómo usan las palabras, cómo usan las miradas, cómo usan la emoción. Ahora, me ha pasado que he tenido que dirigir a actores que no conozco y, para mi sorpresa, los actores lo entienden muy rápidamente. Yo les marco que potencien la situación y no el disfraz; cuando les decís esto



a los actores, se sienten liberados de una enorme responsabilidad.

**En eso también marcás una ruptura en cuanto a la línea de formación que suelen seguir la mayoría de las escuelas de teatro.**

Hay muchos actores que se siguen formando con técnicas de composición de personaje. Sobre todo las escuelas más latinoamericanistas, como en Colombia, donde he trabajado mucho, los directores o profesores les decían a los actores cosas del tipo: «La escena está bien pero todavía te veo mucho a ti y quiero ver el personaje». Y yo he parado ensayos para decirles que siempre los iban a ver porque son ellos mismos. En todo caso tendrías que formarte como actor para ser tan potente, tan imponente para lograr eso. Cuando yo voy a ver a Robert De Niro quiero disfrutar de él haciendo algo que me encanta, voy a ver su trazo. Nadie le pediría a Picasso: «Che, pintá distinto porque te veo mucho a vos». A los artistas nadie le pide que cambie su trazo y a los actores sí. Se supone que es mejor actor quien puede responder a los requisitos de diferentes directores; para mí esto no es verdad. Alejandro Urdapilleta hace siempre más o menos lo mismo y lo que



uno va a ver es eso, su relación violenta con las palabras y eso se lo puede prestar a Hamlet o a cualquier personaje de mis obras. Yo creo mucho en la poética, el actor como un verdadero poeta.

### **Cuando escribís o pensás en la idea de puesta de tus obras, ¿trabajás con algunos intertextos?**

Es inevitable, a veces los textos se vuelven procedimientos, como en *Fractal* la Teoría del Caos, o en el caso de *Todo*, los textos de Slavoj Zizek —como «El sublime objeto de la ideología»—, algunas lecturas de Haruki Murakami. Casi siempre estos cruces son casuales, no es que acudo a ellos en busca de algo particular. Lo mismo sucede con las películas que veo. Uno es un cartonero y va agarrando lo que encuentra. En el caso de los textos se ve con más claridad porque a veces uno roba palabras o argumentaciones; esto es así desde la época de Shakespeare y no habría ni que avergonzarse. La intertextualidad es lo único que nos queda, casi todo ha sido escrito ya y la única habilidad del artista parece estar en la combinatoria; y al mismo tiempo, no sé si lo nuevo no existe, porque tampoco hay que creerse eso de que sólo de reciclaje vive el hombre.



## ¿Podría decirse que tu teatro es elitista?

A veces uno tiene la sensación de que como artista te han hecho creer que lo tuyo es de elite. No tengo nada en contra de las elites. Me parece que las elites son las que han cambiado toda la historia del mundo y si el arte es elitista la culpa es de los gobiernos que no educan. Lo de arte y popular me parece una quimera; en realidad, lo que tendría que hacer el pueblo es entender que el arte es más accesible de lo que uno piensa, pero esto no conviene a muchos intereses, entonces no ocurre. No tengo ningún problema en suponer que lo que yo hago es elitista, porque creo que lo hago para un público inteligente; si tuviera que hacerlo para un público que está televisado, ni me muevo a prender el Word.