



teatro

artículos // críticas // debates // entrevistas // [todos](#)

entrevistas

Entrevista a Rafael Spregelburd

Precisión y asimetría

por Marina Locatelli

Referente ineludible de la dramaturgia actual, Rafael Spregelburd, como un verdadero hombre renacentista, es el autor de un universo único, tan extenso como lúdico. La suya es una cosmovisión en la que se conjugan el teatro y el mundo, el cine y la filosofía, la actuación y la dirección, las letras y la música, el humor y la crítica mordaz. El actor, quien actualmente está presentando su obra Apátrida... en el teatro El Extranjero, no escatima en generosidad a la hora de permitir el acceso a su mágico mundo.



La "Heptalogía de Hieronymus Bosch" es un proyecto sorprendente dentro del teatro argentino. ¿cómo surgió la idea de esta mega narración?

Siempre cuento que la idea no fue tal, sino más bien un vago impulso de reacción ante una situación extraña. Yo acababa de estrenar una obra bastante extraña, *Raspando la cruz*, y pese a que venía funcionando muy bien en un pequeño teatro, cuando se terminó nuestro brevísimo contrato no encontrábamos otra sala donde seguir haciendo funciones. Esta

parece ser una constante en el teatro off de Buenos Aires. Las salas están más dispuestas a alojarte con un estreno incierto, aún no probado, que alojarte con una obra ya transitada, más macerada y que ya ha dado muestras de su eficacia y de sus posibilidades de llegar a más público. Las salas con las que hablaba miraban con desconfianza mis ganas de reestrenar, y en cambio me preguntaban si no tenía otra cosa nueva entre manos. Allí me di cuenta de que a los teatros, o al menos a quienes los programan, no les interesan los proyectos "posibles", y que aquí sólo son factibles los proyectos imposibles.

¿Cómo encaraste el proyecto?

Decidí hacer la prueba con unos bocetos que venía trabajando, y diseñé una serie de siete piezas teatrales con intertextualidades varias, basadas en los siete pecados capitales y la pintura de El Bosco. Inmediatamente las salas empezaron a mostrar su interés en esto tan escandaloso y que ni siquiera existía. Las dos primeras obras, *La inapetencia* y *La extravagancia*, son breves y posibles; pero luego siguieron los peso-pesados, obras que me llevaron entre dos y tres años de escritura y ensayos cada una: *La modestia*, *La estupidez*, *El pánico*, *La paranoia* y *La terquedad*. Así es que nunca pude verificar si las siete obras en simultáneo aportaban realmente algo más al proyecto, que se extendió a lo largo de una docena de años. Tampoco es relevante saber si la totalidad en bloque es más "verdadera" que sus partes sueltas. Lo que sí se puede decir es que el medio y sus caprichos naturalmente condicionan las respuestas artísticas que uno cree estar dando

ac
arte críticasoctubre
2016

ISSN: 1853-0427

con total libertad. Nunca es del todo así.

¿Aplicaste el mismo proceso creativo en cada obra?

No, pero sí hay leyes comunes, afinidades y repeticiones que hacen que el ciclo sea diferente de otras escrituras que fui haciendo en paralelo en esos años: la pérdida de un centro, la pasión por lo irrelevante y el infinito detalle, la reversibilidad de figura y fondo, la pérdida del diccionario simbólico de la modernidad... Éstas son algunas constantes de las siete piezas.

¿Cuál es la conexión que se establece entre ellas?

No es argumental, sino más bien lúdica. El juego consiste precisamente en descubrir cuál es el juego. Los espectadores atentos pueden detectar que lo que es irrelevante en una de las piezas, es retomado como relevante en otra de ellas. Y el orden en el que uno las leyerá determinaría el paseo por ese laberinto hipernarrativo.

En muchas de tus obras, sino en todas, parecen conjugarse dos tendencias: una, si se quiere, más intelectual, relacionada con cuestiones filosóficas, de gran envergadura; y otra cercana a una estética más popular.

Sí, así es. Toda dramaturgia, y me atrevo a decir toda creación, implica un acto que une dos aspectos aparentemente distanciados de nuestra experiencia vital. El creador es quien tiene la pauta caprichosa, libérrima, que determina que en su obra dos elementos que pertenecen a marcos referenciales diferentes van a aparecer conjugados. Es la experiencia elemental de toda poesía. Cuando más distantes y más contradictorios sean esos elementos a combinar, mayor será la sensación de paradoja, que está en la base de toda búsqueda teatral. Las altas cuestiones filosóficas por sí solas no garantizan teatralidad; tampoco lo hacen la banalidad del mundo pop en el que vivimos sumergidos hasta las narices. Es la rara relación de lo uno con lo otro lo que me genera curiosidad.

¿Te interesa la hibridación de géneros, de lenguajes?

No sé si tenemos derecho a llamar hibridación a esto; yo más bien tiendo a pensar que es poesía.

Bizarra marcó un hito importante en la escena teatral porteña, tanto por la originalidad de la propuesta como por el éxito de público. ¿cómo surgió el proyecto?

Era la crisis del 2001. Muchos actores amigos de mi compañía o que habían tomado talleres conmigo compartían una marcada sensación de tristeza y de fin de los tiempos. Decidimos medio en broma organizar nuestra desesperación, ensayar sin mesura, diseñar por encima de nuestras posibilidades reales, y hacer de nuestro paso por esa época una fiesta, que es lo único que sabemos hacer en realidad. La obra empezó con 28 actores, y terminó con casi 50, sin contar a los invitados esporádicos. Fue un espacio de reunión espontáneo, signado por la tragedia que se vivía alrededor. No fue la única expresión de este tipo en aquellos años, en los que el público se lanzó curiosamente hacia los teatros alternativos de manera descocada. Estos teatros le ofrecían a la gente miradas no mediatizadas por intereses corporativos, por productores o por el estado, transmisor de sus propios mensajes propagandísticos. Así que de alguna manera involuntaria, *Bizarra* pareció reproducir un espíritu de suave anarquía que parecía imperar en el paisaje de entonces. Pero nosotros no teníamos, desde adentro, esta sensación de durabilidad. Pensábamos –como todos– que este país se disolvería rápidamente en nada, y que había que bailar sobre las ruinas, y seguir pensando en los escombros. Para el proyecto, y al igual que en muchas de mis obras, busqué elementos opuestos e inconciliables: lucha de clases y telenovela berreta; melodrama y pornografía; nacionalismo y anarquía; Lacan y figuritas coleccionables.

¿Cómo fue esta experiencia?

Superó todas nuestras intenciones; el público que se daba cita una vez por

semana a ver la obra creó una suerte de tribu, de aldea suburbana, mezcla de psicoanalistas, rectores de universidades, tías abuelas, jóvenes actores, celebridades de la tele... La persistencia de la obra en texto y su continua lectura en diversos ámbitos, populares y académicos, así como su insólita proyección internacional se debe –creo yo– a que pese a haber funcionado como una antena coyuntural de una época rarísima, la obra es fiel a su mundo creado y lo sostiene con gracia autónoma. Pero creo que es definitivamente un país (unos espectadores, bah) lo que afirman este tipo de experiencias comunes. Para mi sorpresa, o no, una frase de *Bizarra* es hoy en día el slogan con el que marchan los artistas romanos que han tomado el Teatro Valle y que están a la cabeza de una profunda reforma teatral italiana, mientras su país atraviesa una crisis sin precedentes. O miento: tal vez la Argentina del 2001 sea su precedente. He visto fotos de Roma empapelada con estenciles que rezan: “*Com'è triste la prudenza!*” y me he puesto a llorar como un niño travieso.

La complejidad de las obras sugiere que en tu dramaturgia no hay nada librado al azar, que está todo diseñado milimétricamente. ¿Es esto así? ¿Disfrutas el proceso creativo?

Lo disfruto y lo padezco, claro. Supongo que igual que todos. La creación no se toma vacaciones, y esto a veces es un poco enloquecedor. Pero tampoco me veo trabajando de otra cosa que no implique entrar en procesos creativos complejos, inciertos y milimétricos. Hace poco, viendo esa maravilla de película que es la “Pina” de Wim Wenders, me di cuenta del funcionamiento contradictorio que más me convoca: quiero que mis procesos tengan una enorme precisión, y al mismo tiempo una evidente asimetría. Precisión y asimetría son –a mi entender– las claves del trabajo de Pina Bausch, y la de muchos creadores que me sirven de inspiración.

El lenguaje como mecanismo de construcción de ficciones y de realidades es un punto central en tus obras, al igual que la cuestión de la representación, ¿te parece que actualmente son temas insoslayables?

Lo son para mí. Sólo me interesa el teatro que produce lenguaje; que problematiza sobre las gramáticas con las cuales estamos acostumbrados a aceptar mansamente lo que nos imponen como real. Pero no siempre la historia del arte tuvo ese predicamento. Por eso hay modelos diversos, sobre todo en los clásicos, que es necesario visitar si uno no quiere perder de vista que lo que estamos queriendo hacer lleva ya miles de años.

Sin ser un teatro eminentemente político, en tus obras se trasluce una visión crítica de la sociedad y del estado de cosas actual. ¿Es algo que buscas intencionalmente al momento de empezar a escribir tus obras?

Yo pienso que la política es la modificación de lo real, y no simplemente la charla sobre los temas de la actualidad. Por eso he tratado siempre de no abordar un teatro de “temas políticos”, salvo que estos aparezcan diluidos en las imágenes necesarias del mundo creado. Todo ejercicio extremo de lenguaje, de construcción de “texto”, debería hacer dos cosas a la vez: contar lo que narra –mi teatro es abrumadoramente narrativo, lo sé– y al mismo tiempo reflexionar sobre el lenguaje que arma esa narración. Porque así, con suerte, tendremos nuevas herramientas para entender que las narraciones del mal llamado mundo real, una construcción lingüística de los poderosos, son tan mentirosas, falibles o especulativas como las que puede ensayar un dramaturgo. “La realidad es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas”, escribe Eduardo del Estal, y es por ello que en todo teatro que se asuma como político, la verdadera modificación que ejerzamos sobre lo real debe pasar por una zona de ejercicio de ampliación de lo pensable. Lo pensable a veces no es “correcto”, no es “moral”, no es “sano”. Pero es ineludible. Y todo teatro que, más allá de la forma elegida, no dialogue con su presente, con su futuro, está un poco destinado a generar banalidad.

¿De qué manera tu dramaturgia se vincula y de qué manera se aleja de la dramaturgia de la generación anterior a la tuya?

Me parece que la dramaturgia de las generaciones anteriores fue una dramaturgia muy fuerte basada en dos pilares fundamentales: lo político comprendido sólo como tema, como anécdota del relato, y lo simbólico como

única forma de construcción poética. El teatro que debió pasar el filtro de la censura se volvió fuertemente metafórico, y reemplazaba una cosa (el poder espurio ejercido por la dictadura) por otra (una metáfora que lo simbolizara con claridad para el gran público, que era –afortunadamente– grande). Yo tiendo a pensar que el teatro de mi generación, en cambio no asume sólo lo metafórico como eje de construcción de teatralidad: a veces prefiere hablar de la cosa directamente, y no de un símbolo que la sustituya. Ninguno de estos dos teatros es mejor que el otro, sólo responden a maneras colectivas diferentes de dialogar con el presente.

¿Por qué elegís el humor como un recurso estructurante de la mayoría de tus obras?

No lo elijo. Es lo que hay. Depende de qué sea lo que observes como singular en la condición humana. A mí *Hamlet* me parece una obra muy cómica. No sé si es una tragedia. Más bien parece un relato ridículo, propio de ese paradigma beckettiano según el cual el destino del hombre ya no es el del trágico griego, sino el del ridículo moderno. Toda conexión de cabos sueltos que nunca antes habíamos visto unidos genera algo parecido a la risa. La risa es un reflejo exclusivamente humano. Los animales no ríen, ya que tienen una capacidad simbólica nula. Y, como sostiene Koestler, es un reflejo de lujo, tendiente a disolver las tensiones producidas en la razón por la aparición de una paradoja insoluble para el conocimiento. Humor y creación son –para mí– la misma cosa. Claro que no todos nos reímos de lo mismo. Yo, por ejemplo, nunca logro reírme de los chistes. Si alguien viene y me dice que me va a contar un chiste, ya la gracia se ha perdido. Me alerta sobre la incompatibilidad con la Razón de aquello que está a punto de contarme. Y allí desaparecen mis ganas de reír, ya que no tengo que resolver, por acto reflejo, casi nada.

Muchas veces te has definido principalmente como un actor, pero ¿disfrutas de igual manera escribir, dirigir y actuar tus obras?

No, claro que no. Lo que más disfruto es actuar. Allí es donde comprendo por qué me dedico al teatro. La escritura se me da como una necesidad para poder actuar con eficacia, suelo actuar sólo en obras mías, y la dirección es algo que padezco como una condena, dura pero necesaria. Cuando actúo, casi todo es placentero y razonable. De hecho, es por eso que últimamente acepto con una facilidad sospechosa actuar en cuanto film se me cruza en el destino: actuar en cine, para otros, con otras estructuras poéticas, es como estar de vacaciones de mí mismo. Y lo disfruto muchísimo, tanto en lo técnico como en lo creativo.

Después de La ronda, Música en espera, Historias extraordinarias, entre otras, ya sos un referente como actor cinematográfico, ¿cómo fue la transición entre el actor de teatro y el actor de cine?

Como soy el director de mi propia compañía, cuando hago teatro padezco el horrible destino de tener que dirigirme a mí mismo. Instinto, capricho y autosimilitud. En cambio, en cine soy muy dócil a los requisitos de otros creadores y siento que ese paso técnico por la pantalla me da elementos para crecer como actor, elementos que a veces no encontraría yo solo en mi propio teatro. La actuación en cine es técnicamente muy distinta de la que se da en teatro. Algunos actores de teatro formidables no logran jamás amigarse con la idea de la fragmentación, de la edición, de la mentira que ocurre en el cine. Yo, que soy muy metódico, me hallo con comodidad en ese disparate que implica cirujear un guión y empezar a construir tu presencia poética a partir de fragmentos muy incómodos, muy mentirosos. El cine me ha enseñado, sobre todo, a expandir mi registro actoral. En mis propias obras de teatro suelo actuar de neurótico con problemas; en el cine, en cambio, me han llamado para roles fabulosos, sobre todo por lo alejados de mi propia percepción de cómo debo actuar para ser verosímil.

(0) Comentarios

Dejar un comentario

Nombre

Email

Comentario



Última actualización:
11-10-2016 14:55:58

buscanos en facebook!



IUNA
Instituto Universitario Nacional del Arte
Azcuénaga 1129. C1115AAG
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(54.11) 5777.1300

Área Transdepartamental
de Crítica de Artes
Bartolomé Mitre 1869
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(54.11) 4371.7160 / 4371.5252

Las apreciaciones expresadas en los artículos publicados en ArteCríticas son de entera responsabilidad de cada autor. Esta publicación online no se hace responsable de ellas.