

Una antropofagia des-generada: travestismo lingüístico y genérico en *La Paranoia* de Rafael Spregelburd

por Ezequiel Lozano
(CONICET - Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN

La Paranoia (2007) de Rafael Spregelburd gira en torno de la gula, que en este trabajo leeremos como antropofagia ya que nos interesa señalar particularmente un aspecto: la misma no distingue género. El binario femenino/masculino se anula a la hora de comer. En ciertas tendencias del teatro porteño actual se escenifica de modo frecuente la labilidad de las fronteras que separan las construcciones de género socialmente establecidas y cuya evidencia cuestiona el binarismo. Tal es el caso del recurso escénico del travestismo. Por ello, también, se problematizarán los travestismos que a diferentes niveles despliega *La Paranoia*.

TEATRO — LA PARANOIA — ANTROPOFAGIA — TRAVESTISMO — GÉNERO

La Paranoia, escrita entre 2005 y 2007, es parte de un complejo proyecto dramático fuera de lo habitual. Rafael Spregelburd crea en 1996 su *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, inspirada en el cuadro de la *Tabla de los Pecados Capitales* del artista plástico homónimo, desde la cual estos *apetitos desordenados* allí representados se transforman en el eje moral que vertebrada cada una de los siete textos dramáticos.¹ *La Paranoia* gira en torno de la gula, que en este trabajo leeremos como antropofagia.

Ya varios trabajos se han ocupado de analizar la heptalogía en su conjunto (Abraham 2014, Arpes 2014, Borkentzain Szeiman 2008, Dubatti 2008) así como de indagarla en este texto en especial (Koss 2008). Nuestro interés aquí es reforzar el pensamiento sobre un aspecto que propone *La paranoia*, su propuesta antropofágica, apoyada en el travestismo, jeroglífico dado a comer de manera repetida y constante en la historia teatral aunque con un carácter indigesto y abyecto en muchos sectores de la sociedad contemporánea.

En 2007, año en que se estrena como *work in progress*, *La Paranoia* es puesta en escena por el propio autor, con la colaboración de Héctor Díaz. A su vez Spregelburd también está en escena junto a Andrea Garrote, Mónica Raiola, Pablo Ruiz Seijo y Alberto Suárez. Ellos cinco interpretan a los treinta y ocho personajes que aparecen en la obra. La obra trabaja sobre la ciencia ficción, género que, a decir del propio dramaturgo, “se lleva mal con el teatro” (Spregelburd 2008b: 158). El primer travestismo se da en el aspecto genérico del material ya que se trata de una ciencia ficción con rasgos de comedia, aunque también podría leerse como un *vodevil* con temática futurista que al mismo tiempo contiene —en su estructura general— a una telenovela venezolana que se traviste en serie de detectives, cuyo protagonista sueña —a su vez— con escenas de una hilandera en la lejana China. Pero, a su vez, muchas de esas escenas transcurren proyectadas en el escenario por una robot apelando de manera directa al lenguaje televisivo más llano. A su vez la última escena de la obra —que también se proyecta— se titula “El delirio de los acontecimientos” y no es otra cosa que el alimento dado a comer a las Inteligencias de las que hablaremos a continuación donde todas las historias se cruzan de manera azarosa en un *loop* polisémico matemáticamente preciso.

El argumento de la obra se desarrolla en un futuro extremadamente remoto pero con características de futuro inmediato. En palabras del autor: “el futuro imaginado aquí es un futuro clásico y trillado: fallido, rengo, opaco. Pero me permite al menos una enorme cantidad de especulaciones lingüísticas, ya que no políticas” (Spregelburd 2008b: 158). Se trata, también, de un futuro travestido, del pasado del futuro aludido. La hipótesis es que la humanidad es subsidiaria de las demandas de unas Inteligencias extraterrestres quienes sustraen de nuestro

¹ Según el DRAE (2014) los pecados capitales se definen como apetitos desordenados que son fuente o principio de otros pecados.

planeta la única materia prima que el resto del universo no logra producir: la ficción. Esta relación de dependencia de la que pende la existencia de la humanidad está a punto de quebrarse puesto que ellas, muy glotonas, devoraron cuanto sistema ficcional pudieron abducir de la tierra. La desesperación y el apetito voraz las condujo a “leer como ficción lo que no era”. Pero su fruición se agotó con tan alto nivel de gula consumista. De modo que la trama propone la necesidad de que el grupo de élite reunido en Piriápolis satisfaga, en veinticuatro horas, “el equilibrio del universo” (Spregelburd 2008a: 38). Como explica el Coronel a Julia, Claus y Hagen “lo que para nosotras es narración para ellas es proteína [...] desmenuzan la ficción y se alimentan de sus pequeñas partes. Comen eso [...] unidades mínimas sabrosas, invisibles al ojo común, pero evidentes a la mirada de la matemática” (Spregelburd 2008a: 38-39).

Para construir esa ficción original Julia, Claus y Hagen, auxiliados por una robot de mil años modelo G4 de nombre Beatriz, utilizan una herramienta particular llamada “sefaratón”, instrumento que, tal como explica Borkenztain Szeiman es una mezcla del nombre hermético del árbol sefirótico y de robot de ciencia ficción. Sobre su función [...] al igual que la *gematriá*, el álgebra de los cabalistas, habilita a los practicantes a permutar y manipular los valores de las letras de la Torah pero sin brindarles interpretaciones, las “unidades sefaradíticas” que lo componen permiten a Hagen evaluar las combinaciones de las piezas que tienen tendencia a caer juntas y armar estructuras semánticas vacuas, los otros miembros armarán el relato que salvará el mundo (Borkenztain Szeiman 2008: 200).

Así, la creación artística no se trata más que de la capacidad para poder ligar matemáticamente datos que están allí a la mano para construir algo *parecido* a lo que ya gustó pero lo suficientemente distinto. El artista no escapa a la lógica del cocinero cuyos ingredientes deberán estar en un equilibrio justo para que el sabor agrade al paladar que devore su plato. Como afirma en *La paranoia* la monja María Martha, supuesta hermana cruel del Coronel, “¿qué vamos a aportar nosotras a las culturas del cosmos?... Yo se los voy a decir: ¡ají molido! Eso vamos a aportar. (*Silencio*) Las especias, la ruta de Vasco da Gama, de Colón. Eso es lo que vamos a aportar” (67).

Para pensar el fenómeno del canibalismo y la antropofagia en términos culturales es inevitable en el presente aludir al ensayo ganador del Premio Casa de las Américas en 2005, *Canibalia* (Jáuregui 2008). Curiosamente *La paranoia* obtiene el mismo galardón dos años después y, en 2008, tanto el ensayo como el texto dramático coinciden en el año de publicación. El estudio de Jáuregui se inicia con una frase crucial “El cuerpo constituye un depósito de metáforas” (2008: 13). Este estudio propone leer al caníbal en tanto “un signo o cifra de la anomalía y alteridad de América al mismo tiempo que de su adscripción periférica a Occidente” (15). Al desarrollar su argumentación el autor observa que algo curioso de la constitución histórico-cultural de la antropofagia es su puesta en género femenino. Explica Jáuregui que “La feminidad salvaje —caníbal, lasciva e incestuosa— fue uno de los pilares androcéntricos de la Modernidad. El canibalismo se asoció tempranamente a una feminidad siniestra, voraz y libidinosa” (2008: 25). En este caso son las Inteligencias que devoran las ficciones, su gula insaciable. Prosigue el ensayista: “Los relatos de canibalismo americano surgen, así, en la tensión entre comer y ser comido, y —allende el asunto de su historicidad— son verdaderas fantasías paranoicas, en el sentido que les da Melanie Klein: como proyección en el Otro de impulsos de la mismidad” (26).

Así, la lógica del consumo cultural no es exclusiva de la vida extraterrestre sino muy cercana, de la humanidad misma y de las y los espectadores del teatro en particular. De allí que se desprende —en el visionado de la obra de Spregelburd— su elemento metateatral. Se habla del grupo de desconocidos pero de élite (cada uno especialista en algo específico) como productor de ficciones para una posición de espectador ideal que es ironizada desde el texto dramático diciendo “no podemos complacer una mirada que carece de ojos”. Casi como aquel relato mítico de Ulises y el Cíclope donde al cegar la mirada caníbal mediante el recurso del *quid pro quo* una ficción opera el engaño. O sea: las Inteligencias de *La Paranoia* pueden leerse también como público travestido que consume de los cuerpos de actuación sus metáforas.

Apunta Jáuregui:

En el universo de las identidades híbridas cruzadas por los flujos económicos y culturales de la era global, el consumo desplaza las metáforas modernas [...] aparece como otro tropo de las transacciones digestivas y la transformación y la pugna de identidades y, antes que substituir, se imbrica con el canibalismo, el calibanismo y la antropofagia cultural. (44)

La constante asociación entre el tropo caníbal, el capitalismo y el consumismo permiten suponer que el *consumismo* —esa práctica en la cual el consumo se imagina sin límites económicos, ecológicos, éticos o políticos en el mercado capitalista— se convierte en términos culturales en “la lógica del canibalismo tardío” (Crystal Bartolovich).

En ciertas tendencias del teatro local contemporáneo se escenifica de modo frecuente la labilidad de las fronteras que separan las construcciones de género socialmente establecidas: se muestran la masculinidad y la femineidad en tanto *constructos* (desde recursos escénicos específicos), dejando emerger cuestionamientos al *binarismo de género*. Se observan procedimientos estetizantes que problematizan la *performatividad de género* (masculino/femenino) donde es posible reconocer ciertos procedimientos estetizantes que, mediante recursos meramente teatrales de diferente orden (dramatúrgicos, actorales, poéticos, multimediales, etc.), dan cuenta de la performatividad de género, cuestionándola. En este sentido hemos venido señalando los travestismos que a diferentes niveles despliega *La Paranoia*. De la gula como eje vertebrador de *La paranoia* y su interpretación como *antropofagia* nos interesa señalar particularmente un aspecto: la misma no distingue género. El binario femenino/masculino se anula a la hora de comer. En este sentido Jáuregui señala que: “El caníbal no respeta las marcas que estabilizan las diferencias; por el contrario, fluye sobre ellas en el acto de comer. Acaso esta liminalidad *se evade* [...] suscita la frondosa polisemia y el nomadismo semántico del canibalismo; su *propensión metafórica*” (13, cursiva en el original). Asimismo, aparecen referencias más explícitas al travestismo tanto en el texto emitido en escena como en los recursos. Respecto de estos últimos, por ejemplo, María Martha, la supuesta monja, no es otro que el propio Coronel travestido. Identidad mutable, *drag queen* militar cuyo cuerpo se disocia para construir dos caras de una misma figura represora. Sumado a esto, se utiliza la primera persona del plural femenino para referirse a grupos mixtos. Las Inteligencias están asignadas al género femenino, asociando ello a lo que antes señalamos sobre la femineidad salvaje y caníbal que se remonta a tiempos ancestrales de nuestra cultura, baste citar el tópico de *Las Bacantes*. La lengua se traviste, el discurso político se traviste en telenovela, una leyenda china se traviste en símbolo onírico y surrealista. Pero también la aparición de las identidades *trans* en la trama venezolana revelan su carácter indigesto en las sociedades latinoamericanas actuales en el chistoso contraste de lenguaje que se produce entre la alusión que hace John Jairo a ellas en femenino y los insultos en lunfardo que emite la despechada Lorna en la escena doce.

Pero todo lo dicho hasta aquí no es más que un énfasis en el subrayado de un material que voluntariamente se descentra. Una de las características estructurantes de toda la *Heptalogía...* es que ni ésta ni sus piezas individuales poseen un centro. No hay jerarquías en todos los elementos hasta aquí demarcados. Si, en la Tabla del Bosco, Cristo era el centro que organizaba el todo aquí no hay un elemento que estructure sino fractales que en su parcialidad contienen al todo que a su vez es su continente. En este caso *La paranoia* contiene las reglas que estructuran la heptalogía toda, que no son otras que las reglas que las Inteligencias dictan al grupo de élite que tiene que producirles su ficción. No aceptan protagónicos, ni estilos, ni identificación, ni —fundamentalmente— jerarquías. Además no sirve si no satisface a muchos —aunque no sean necesariamente todos.

Otro elemento que propone el material es su carácter satírico, baste evocar la Venezuela construida desde una telenovela que presenta al propio presidente Chávez dándole voz a un discurso que explica un problema de pensamiento lateral con tono de filosofía política (Sprengelburd 2008a: 110-111). Tal como observara Dubatti esta dimensión del dramaturgo “lo muestra como un sagaz observador social, de la vida cotidiana y de la cultura mediática, que por la vía de la sátira degrada, disuelve y desenmascara los supuestos espacios de construcción de sentido en el orden social y político” (Dubatti 2008: 149-150).

En *La Paranoia* el público aparece como un fantasma antropofágico, un goloso insaciable de cuerpos que construyen metáforas. Y ello se extiende a toda representación, en particular demarcado en la política como esfera representacional, pero como un mero ejemplo satírico. Lo des-generado de su estructura cuestiona las reglas que constituyen las representaciones en general. El travestismo lingüístico pone en tensión, asimismo, a la lengua como representación y, en particular, su androginia. Numerosas intertextualidades abisman *La Paranoia*. Puesta en abismo de un tipo de teatro que claramente se dirige a la inteligencia de la mirada espectral. Spregelburd produce un arte *no subsumible a la hegemonía política* aunque sí *cuestionador de lo político* debido a diversas operaciones de alta complejidad, aunque en este caso en particular se trata de uno donde esto se hace presente de manera más visible.

BIBLIOGRAFÍA

Abraham, Luis Emilio (2014). “La dramaturgia de Rafael Spregelburd”. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=m6mtpT6n_2c

Arpes, Marcela (2014). “Cuestiones de óptica. A propósito de *Heptalogía de Hyeronimus Bosch* de Rafael Spregelburd”. *Actas de las V Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires, AINCRIT Ediciones, 21-27.

Borkenztain Szeiman, Bernardo (2008). “Hermenéptalogía de Rafael Spregelburd. Poética de la complejidad”. Rafael Spregelburd, *La paranoia*. Buenos Aires, Atuel, 193-216.

Dubatti, Jorge (2008). “Sobre el teatro de Rafael Spregelburd: el aspecto social y político”. Rafael Spregelburd, *La paranoia*. Buenos Aires, Atuel, 147-150.

Jáuregui, Carlos A. (2008). *Canibalia: canibalismo, calibalismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main: VerVuert.

Koss, Natacha (2008). “La paranoia: claves de su poética”. Rafael Spregelburd, *La paranoia*. Buenos Aires, Atuel, 179-191.

Spregelburd, Rafael (2008a). *La paranoia*, Buenos Aires, Atuel.

Spregelburd, Rafael (2008b). “Respuestas a las preguntas de Jorge Dubatti para la edición de *La paranoia*”. Rafael Spregelburd, *La paranoia*, Buenos Aires, Atuel, 151-177.