

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2008)
Heft: 11

Artikel: Parodia en la Hepalogía de Hieronymus Bosch de Rafael Spregelburg
Autor: Gander, Sophie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047352>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Parodia en la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* de Rafael Spregelburd

Sophie Gander

Université de Genève

La dramaturgia de Rafael Spregelburd, joven y prolífico dramaturgo argentino, es representativa de cierto rumbo de la producción teatral en el Buenos Aires actual. El interés de su obra reside también en el hecho de que Rafael Spregelburd no es sólo un dramaturgo de escritorio, sino también un actor y un director: se trata de una escritura de «teatrista», vocablo que se difundió en el campo teatral bonaerense en los últimos quince años para designar «al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o actuación o dirección o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo»¹. Por otra parte, Spregelburd es un teórico lúcido del quehacer teatral y el traductor de autores europeos fundamentales para la evolución de la dramaturgia contemporánea, como Steven Berkoff, Harold Pinter o Sarah Kane.

La generación de dramaturgos a la que pertenece Spregelburd fue rotulada por la crítica con el nombre de «teatro de la desintegración»². El concepto de parodia intertextual, la dimensión lúdica

© Boletín Hispánico Helvético, volumen 11 (primavera 2008).

¹ Jorge Dubatti, «Micropoéticas. Notas sobre la dramaturgia de Daniel Veronese», en Jorge Dubatti (ed.), *Nuevo Teatro Nueva Crítica*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2000, pág. 43.

² Osvaldo Pellettieri, «Introducción. El teatro porteño del año 2000 y el teatro del futuro», en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro argentino del 2000*, Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano), no 11, 2000, págs. 19-23. Entre los dramaturgos del «teatro de la desintegración» se puede citar a Daniel Veronese (1955), Beatriz Catani (1955), Sergio Bizzio (1956), Patricia Zangaro (1958), Marcelo Bertuccio (1961), Javier Daulte (1963), Ignacio Apolo (1964), Alejandro Tantanian (1966), Luis Cano (1966), Bernardo Cappa (1969), Rafael Spregelburd (1970), Federico León (1975).

del teatro, la idea de extrañamiento (el V-Effekt brechtiano) y el rol catártico del humor y de la risa son las direcciones que toman sus indagaciones teatrales. Las obras de Spregelburg conectan con el tipo específico de teatro que reivindican otros autores de su generación, pero se encuentran también influencias de dramaturgos argentinos de las décadas anteriores³

Particularmente sensible a partir de la crisis de 2001, se basa la tendencia actual de estos autores a acercarse al hiperrealismo en la opinión de que lo dramático no consiste en pura mimesis, sino en marcar «los límites entre el mundo representado y la vida cotidiana». Paradójicamente, para llegar al efecto de extrañamiento y desencadenar la reflexión que llevará a desenmascarar el simulacro de la representación referencial, hay que acrecentar el efecto de realidad, es decir, «buscar una organicidad no naturalista, no «como si fuera», sino «lo que es»»⁴. De la misma manera, a partir de una «intuición primera, axiomática y arbitraria», Spregelburg trata de «naturalizar lo arbitrario», para «dotar de organicidad a aquello que sólo es – en principio – caos, desorden y mentira», a lo largo de un proceso de reescrituras que:

Requiere de un procedimiento de indagación de lo complejo. Una infinita red de causas, efectos, ejemplos y espacios totalmente vacíos de significado, que por aparecer en órdenes alternativos, caóticos, irracionales o fraccionarios, comienzan a establecer una «sensación de organicidad compleja». Como en los organismos vivos. Esta idea de «complejidad» (...) ha reemplazado para mí las tradicionales preguntas teatrales, que casi siempre oscilan entre dos rieles paralelos tradicionalmente rígidos: el parecido con la realidad (realismo) versus la construcción de una realidad aparte (absurdismo). (...) Mi teatro oscila entre dos polos aparentemente incompatibles: un polo que – a falta de otro nombre – decido llamar «ficción pura», y otro que – sigo sin encontrar nombre – tiene que ver con la ficcionalización inmediata, apresurada, casi torpe, de

³ Los autores de la neovanguardia absurda de los '60, Griselda Gambaro (1928) y Eduardo Pavlovski (1933), y los de la neovanguardia de los '80, Roberto Villanueva (1930-2005), Mauricio Kartún (1946), Ricardo Monti (1944), Ricardo Bartís (1949), los directores Kive Staiff (1927), Jorge Petraglia (1927-2004), Rubén Szuchmacher (1951). Osvaldo Pellettieri, «La puesta en escena argentina de los '80: Realismo, estilización y parodia», en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro argentino de los '90*, Buenos Aires, Galerna/Revista Espacio, Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino), nº 2, 1992, págs. 23-24.

⁴ Mónica Viñao, citada por Patricia V. Fischer (coord.), «Teatro y crisis», en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, pág. 227.

aspectos puntuales de la «realidad». La aparición súbita de una referencia concreta, asquerosamente concreta, real, de un elemento equis de nuestra vida política, en medio de un contexto salvajemente ficcionalizado, ya aceptado como remoto e irreal, suele ser una de mis marcas de yerra⁵.

1. LA DESVIACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA HEPTALOGÍA

Spregelburd ha intentado transferir este principio vital caótico a la escritura de la serie de obras de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, cuya estructura compleja («los mundos simples no me interesan, me atraen los mundos erráticos, sin una orientación clara»⁶), con sus centros de perspectiva múltiples y desviados, tiene que traducir la impresión de un orden pervertido.

Esta *Heptalogía de Hieronymus Bosch* es un proyecto desmesurado, «excepcionalmente plástico y completo»⁷, que fue iniciado en 1996. Se han publicado hasta la fecha las cinco primeras partes del ciclo: I. *La inapetencia* (1996), II. *La extravagancia* (1997), III. *La modestia* (1999), IV. *La estupidez* (2001) y V. *El pánico* (2002)⁸. Se estrenaron las dos últimas partes, VI. *La paranoia* y VII. *La terquedad*, en abril y mayo de 2008.

La *Heptalogía* se inspira en un cuadro de Hieronymus van Aecken (*alias El Bosco*, ~1450-1516) que se encuentra actualmente en el Museo del Prado de Madrid. La obra, fechada hacia 1475-1480 y titulada *Tablero de los Siete Pecados Capitales y de las Cuatro Postrimerías* (o *Tabla de los Siete Pecados*), es una de las obras tempranas del pintor. [Ver imagen en página siguiente].

A partir del *Tablero*, Spregelburd empezó a indagar en la estructura de esta pintura para configurar la estructura de una

⁵ Respuestas de Rafael Spregelburd al cuestionario de Jorge Dubatti para los «Prólogos» al libro que recogerá sus últimas obras: *Acassuso, Lúcido, Bloqueo, Buenos Aires*, todas escritas y estrenadas entre 2007 y 2008. Documento comunicado por Rafael Spregelburd. No publicado.

⁶ Cecilia Hopkins, «El sentido común es mi enemigo» (entrevista a Rafael Spregelburd con motivo del estreno de su obra *El pánico*), *Página /12*, Espectáculos, 12/03/03.

⁷ Rafael Spregelburd, citado por Martina Černá, «*Heptalogía de Hieronymus Bosch / Preguntas para revista checa*» («K_es_ané v_í, _e lidé jsou od Boha odd_lováni sv_mi h_ichy»), documento comunicado por Rafael Spregelburd. No publicado en castellano.

⁸ Rafael Spregelburd, «I. La inapetencia», «II. La extravagancia», «III. La modestia», en *Heptalogía de Hieronymus Bosch/1*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1996; «La estupidez / El pánico», en *Heptalogía de Hieronymus Bosch/2*, Buenos Aires, Atuel, 2004.



serie de obras, si bien admite, ahora que las ha terminado, que «sólo tenía la estructura externa: siete obras independientes, pero con intertextualidades, siete títulos arbitrarios, siete pecados. Nada más. (...) Cada nueva obra me fue sugiriendo su pecado mientras la escribía»⁹. Lo que más llamó la atención de Spregelburg en el *Tablero* fueron las particularidades técnicas del lenguaje pictórico peculiar del Bosco, que se empeñó en transferir a su escritura dramática: el «atentado del fondo contra la figura» y la «actitud activa del espectador», que supone un movimiento «ligado íntimamente con el teatro»¹⁰. Se puede asimismo reconocer aquí la aplicación de algunos de los procedimientos teóricos de Spregelburg¹¹. Por otra parte, su tarea de traductor le ha llevado a interesarse por el proceso de la traducción como matriz de inspiración. Para indagar en «la teatralidad de lo no teatral»¹² y llegar a inventar un sistema lo bastante complejo como para constituir un nuevo lenguaje, aplica a su escritura la idea de «traducir» un contenido de un medio a otro:

La obsesión de traducir algunos aspectos técnicos del pintor empezó a hacer carne en mí. No hay grandes diferencias para mí

⁹ Rafael Spregelburg, citado por Martina Černá, «*Heptalogía de Hieronymus Bosch / Preguntas para revista checa*», *art. cit.*

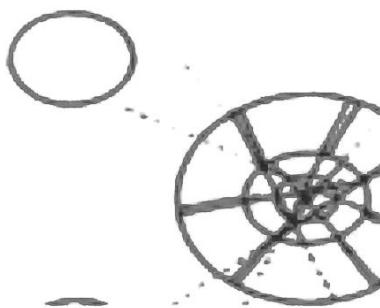
¹⁰ Rafael Spregelburg, «Nota del autor a la presente edición», en *Heptalogía de Hieronymus Bosch/1, op. cit.*, pág. 5.

¹¹ Rafael Spregelburg, «Apéndice I: Procedimientos», en *Fractal, una especulación científica, creación colectiva*, Buenos Aires, Libros del Rojas, col. Dramaturgia, 2001, págs. 111-125.

¹² Jorge Dubatti, «El teatro de Rafael Spregelburg: de la realidad lingüística a lo real metafísico», en *Teatro* (revista digital), CELCIT, segunda época, año 15, nº 28, 2005.

entre «escribir» y «traducir». Traducir implica pasar un contenido que se expresa en un lenguaje determinado a otro. Siendo el lenguaje de origen y el de destino diferentes, existen en el corazón de cada uno de ellos operaciones, técnicas y significantes completamente particulares. Escribir teatro es también traducir el lenguaje de las intuiciones, pulsiones, ideas, apariciones inesperadas, imágenes internas, etc. a un lenguaje que todavía no existe, pero que una vez terminada la pieza creará todas estas interrelaciones entre signos que constituyen lo que entendemos por lenguaje¹³.

Así que Spregelburd puede afirmar que «en el centro de mi modesta *Heptalogía* no está Dios. Está – creo yo – el lenguaje. (...) Creo que es justo que en ese ojo vacío que está en el centro ubique al lenguaje»¹⁴. Otro principio estructura la obra, el principio de construcción espacial por desviación. De hecho, en el cuadro del Bosco, los rayos que parten del centro (el ojo de Dios en el centro del que se halla la llaga de Cristo) son todos excéntricos¹⁵ y, además de crear una circulación – y un desciframiento – del sentido, remiten a los conceptos de límite, de zona de frontera, de periferia, de mestizaje y de asimetría, conceptos muy afines a toda la *Heptalogía*¹⁶.



¹³ Rafael Spregelburd, «Nota del autor a la presente edición», en *Heptalogía de Hieronymus Bosch/1, op. cit.*, págs. 5-6.

¹⁴ Rafael Spregelburd, citado por Martina Černá, «*Heptalogía de Hieronymus Bosch / Preguntas para revista checa*», art. cit.

¹⁵ Eduardo del Estal, «*La Tabla de los Pecados, del Bosco*», en Rafael Spregelburd, «Nota del autor a la presente edición», *Heptalogía de Hieronymus Bosch/1, op. cit.*, pág. 16.

¹⁶ Rafael Spregelburd, citado por Martina Černá, «*Heptalogía de Hieronymus Bosch / Preguntas para revista checa*», art. cit. Esquema, en Rafael Spregelburd, «Nota del autor a la presente edición», *Heptalogía de Hieronymus Bosch/1, op. cit.*, pág. 15.

Una primera desviación espacial que se transfiere al lenguaje es la lectura ambigua que cada una de las obras de la *Heptalogía* propone de uno de los pecados capitales ilustrados por El Bosco: la inapetencia corresponde a la luxuria, la extravagancia a la envidia, la modestia a la soberbia, el pánico a la pereza, la estupidez a la avaricia, la paranoia a la gula y la terquedad a la ira.

Se ve de inmediato el desfase que hay, por ejemplo, entre la luxuria y *La inapetencia*. La condena aparente del pecado capital de la luxuria se señala por su casi ausencia, mientras que el pecado de la gula es el que parece más obvio. El tema de la luxuria sólo se vislumbra por medio de alusiones. Sin embargo, el límite de la luxuria equivale más a una abstinencia disimulada o a una ausencia total de deseo que a los fantasmas sexuales de los protagonistas. Esta presentación contradictoria del pecado hace también que la culpa recaiga indirectamente en el pecado de la gula, al que simula por antonomasia referirse el título. Pero, aunque otras relaciones parecen a primera vista más inmediatas, como la que hay entre *La modestia* y la soberbia, la oposición no vale al final, puesto que se trata de una falsa modestia muy cercana al pecado de soberbia. Sprengelburd se propone, además, extraviar «el diccionario de la modernidad»:

La serie está escrita como si se apoyara en un diccionario que se hubiera perdido. Así veo yo al Bosco. En cada una de las fábulas morales sobre los distintos pecados, cada objeto parece estar elegido por la mano del enciclopedista (...). Sin embargo, el tiempo ha ido erosionando la significación automática de muchos símbolos, y el diccionario medieval es una incógnita. Ese misterio es mi llama. Ese vado permite las operaciones lógicas del pensamiento. (...) He escrito estas obras como si yo mismo hubiera extraviado el diccionario de la modernidad. Entonces se produce para mí el fenómeno buscado: el extrañamiento. Son también obras profundamente morales, y al igual que El Bosco, me he encargado de ponerles título (...), formas de la desviación, de alguna desviación, y por lo tanto, de alguna ley. No hay broma en la elección de los títulos. No hay ironía. No «quieren decir» lo contrario de lo que dicen¹⁷.

Estas desviaciones provocan deslizamientos hacia los límites inestables entre el bien y el mal, o entre uno y otro pecado, y están

¹⁷ Rafael Sprengelburd, "Nota del autor a la presente edición", en *Heptalogía de Hieronymus Bosch/1, op. cit.*, págs. 8-9.

a menudo figuradas por metáforas marginales o detalles a primera vista inocuos que van paulatinamente tomando sentido, pero de los que el significado puede verse cambiado en el último momento. El esquema de las obras prescinde del «contrato del pacto introducción-nudo-desenlace»¹⁸, para tratar de provocar golpes de efecto, gracias a la «catástrofe» (la causa sin efecto), traicionando así el horizonte de expectativas del espectador por medio de asimetrías que desvían la forma pura, acabada¹⁹.

2. LA PARODIA COMO DESVIACIÓN Y DESMESURA

Estas desviaciones, a nivel tanto lingüístico como temático, operan esencialmente por procedimientos estilísticos en relación directa con los que se usan en la parodia y que tienen mucho que ver con los procedimientos de «mestizaje» cultural y genérico, fundamentales en la dramaturgia de Spregelburd. Referirse a procedimientos satíricos sería aun más preciso. Es obvio que las dos componentes de la sátira, es decir, su intencionalidad moralista-crítica y su intención cómica, se encuentran tanto en el Bosco como en el ciclo de Spregelburd. Resulta más interesante intentar primero dar una idea de lo que es el concepto de sátira que configura las obras literarias actuales. De hecho, algunos críticos empiezan a retomar el viejo concepto de sátira para dar cuenta de cierto rumbo de la escritura contemporánea. Más concretamente, utilizan los rasgos estilísticos de la sátira para tratar de reunir bajo un mismo concepto particularidades consideradas postmodernas de este tipo de escritura, tales como la hibridación o la oposición centro/periferia²⁰.

La sátira, considerada en sus inicios como mero subgénero de la comedia, ya no se puede catalogar como género, sino más bien como impulsada por un «elemento transgresor, [que] presenta la vida desde otra perspectiva (...) deformada o caricaturizada»²¹. El tono satírico se infiltra en cualquier género para destruir sus

¹⁸ Respuestas de Rafael Spregelburd al cuestionario de Jorge Dubatti para los “Prólogos” de *Acassuso, Lúcido, Bloqueo, Buenos Aires*, art. cit.

¹⁹ Rafael Spregelburd, citado por Martina Černá, “Heptalogía de Hieronymus Bosch / Preguntas para revista checa”, art. cit. Procedimiento del “atentado al paradigma causa-efecto”, en Rafael Spregelburd, “Apéndice I: Procedimientos”, en *Fractal*, op. cit., págs. 117-119.

²⁰ José Vilahomat, “*Lazarillo de Tormes*: Preinstancias del discurso postmoderno desde el sujeto híbrido”, en *Parnaseo* (revista digital).

²¹ *Ibid.*

tópicos y su «gran capacidad para absorber otros géneros»²² define entonces la sátira como paradigma de la transgresión genérica, como antigénero por excelencia, único modo para las escrituras contemporáneas de superar el tópico del supuesto agotamiento genérico.

En la época actual, existen «tendencias que vuelven al género satírico (...) para dar una visión desordenada, negativa y/o contestataria de la realidad»²³. James López propuso revisar el concepto de sátira – como el «eje común que se puede encontrar (...) como recurso que estructura el texto» – para aplicarlo a textos «donde se combinan la moralidad y la ficción para establecer una relación tensa con la realidad». El resultado del uso de la sátira son obras en las que se observa una «combinación de moralidad y ficción, de compromiso con la verdad y a la vez carencia de precisión ideológica (o proyecto)»²⁴.

Al enumerar las «técnicas reductivas» satíricas, aparece claramente la subversión que opera sobre todas las formas literarias: la absorción y el sabotaje de los géneros; el uso extensivo de las figuras retóricas de la exageración y de la hipérbole; la profusión tanto lingüística como escénica; el gusto por lo excesivo; el recurso sistemático de la degradación por la parodia y de la desvalorización por la ironía; la destrucción del símbolo por la multiplicación de sus sentidos o la anulación de su referente ideal; la ocultación del objeto de la burla bajo los procedimientos de distanciamiento y de extrañamiento, así como bajo sus modalidades indirectas (alusiones, rodeos); el método del contraste entre dos órdenes contiguos de realidad²⁵; o, finalmente, el dispositivo de la sincresis, «consistente en la presentación de varios puntos de vista sobre un objeto específico». En síntesis, la sátira «gusta de mezclar estilos, asume diferentes niveles de realidad, adopta procedimientos de

²² Manuel Jofré, "Don Quijote de la Mancha: dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea", *Revista chilena de literatura* (versión digital), nº 67, noviembre de 2005.

²³ José Vilahomat, "Lazarillo de Tormes: Preinstancias del discurso postmoderno desde el sujeto híbrido", *art. cit.*

²⁴ James López, "Los géneros menores y la novela latinoamericana actual: funcionalidad narrativa y transformación mimética", *Actos de las X Jornadas de Estudios Culturales: Art, Literature, Criticism and Identity*, México, julio de 2003. Citado por José Vilahomat, "Lazarillo de Tormes: Preinstancias del discurso postmoderno desde el sujeto híbrido", *art. cit.*

²⁵ Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores: Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensas universitarias, 1994, págs. 119-128. A partir de las proposiciones teóricas de la crítica moderna.

ambigüedad» e «incluiría (...) contrastes y combinaciones extrañas (típicas de un manierismo) de estilos, discursos, experiencias y géneros»²⁶, aunque «actualmente, en la sátira, (...) la voluntad correctora ha disminuido significativamente y en muchos casos ha desaparecido»²⁷, de ahí que el autor se abstenga generalmente de ponderar o investigar las situaciones y que se conforme con ridiculizarlas. Obviamente, los procedimientos satíricos que se han venido enumerando pueden aplicarse a una lectura transversal de las obras que constituyen la *Heptalogía*, tanto a la perspectiva distorsionada originada en el cuadro del Bosco como a los recursos paródicos usados por Sprengelburd. Las obras de Sprengelburd, sus declaraciones teóricas sobre su concepción dramática²⁸ y sus montajes escénicos se corresponden casi perfectamente con estas descripciones estilísticas.

3. PARODIA COMO DESMESURA Y DESVIACIÓN EN *LA ESTUPIDEZ*

Una de las modalidades más frecuentes de la parodia es la desmesura. En *La estupidez*, quizás la obra más excesiva de la *Heptalogía*, la parodia de los intertextos extrateatrales (pintura, cine, series televisivas, videoclip, publicidad...) se vale, para ridiculizar las convenciones genéricas, del concepto de copia, en su doble sentido de sobreabundancia y de imitación. De hecho, la parodia y la intertextualidad llegan en *La estupidez* a niveles de desmesura nunca alcanzados en la obra anterior. Según dice Sprengelburd:

La estupidez ha saltado todos los límites. En el centro justo de la *Heptalogía*, sospecho que esta obra marca su punto más alto. *La estupidez* no conoce medidas. Su inusitada duración (tres horas veinte en nuestra versión a toda velocidad), su apelación al cine, su engañosa apariencia de vodevil, su olor a pop-art, su extensión infinita en cuanto campo teórico se la quiera incluir, hacen de esta obra la más desmesurada dentro de mi escritura. En una época en la que todo se empobrece, y en un país donde todo se reduce, *La estupidez* es la explosión insensata pero articulada de un motor en

²⁶ Manuel Jofré, "Don Quijote de la Mancha: dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea", art. cit.

²⁷ Anna Llucià, "Aproximación al Origen de la Sátira", en *Bitácoras*, (revista digital).

²⁸ Véase Rafael Sprengelburd, «Apéndice I: Procedimientos», en *Fractal*, op. cit., págs. 111-125.

plena ebullición, y –en su armonioso desequilibrio– es inabarcable, grosera y barroca, y busca dar por tierra con cualquier prejuicio que mis actores o yo hubiéramos podido tener acerca de los límites de lo actuable. Formato de road-movie, pero incómodamente teatral, y estáticamente circular: un viaje sin kilómetros donde cinco actores son hiperexplotados por una sola estructura narrativa²⁹.

La parodia se presenta además bajo sus dos aspectos complementarios. En lo formal estalla la desmesura de las técnicas de la exageración: recurso de la multiplicación de los personajes llevado hasta su punto álgido (veinticuatro personajes para cinco actores), duración extensa que viola la tendencia hacia la concentración dramática, multiplicidad y entrecruzamiento constante de las líneas narrativas que impiden resumir la obra, superposición de los diálogos, exceso en lo escénico, escindido entre dos espacios de actuación, hasta saturarse el escenario de detalles que escapan al espectador. En lo temático operan las técnicas reductivas de la sátira, empequeñeciendo a unos personajes atrapados por su búsqueda en pos del dinero fácil que se puede adquirir mediante el robo, el juego o el engaño. Se critican los deseos vilmente mercantiles que estimulan la avaricia, gracias a la trivialización de los objetos comprados y a la intención satírica de algunos de los apellidos (Susan Price y Jane Pockett). Dicha trivialidad se desenmascara mediante el contraste entre la compulsión compradora de algunos de los personajes y los motivos humanistas que animan al científico Finnegan que descubrió una ecuación capaz de predecir el futuro.

Como recalca Spregelburg, «para que haya parodia debe existir un modelo previo muy claro, que es tomado por una lente deformante»³⁰. En *La estupidez*, estos modelos son muchos. Hay el modelo pictural, *El jardín de las delicias* del Bosco, al que se hace directamente referencia: uno de los pintores aludidos acometió una «trilogía sobre paraíso, tierra y espacios inferiores (...) parodia de la densidad metafórica de El Bosco»³¹. Es más, es un cuadro que está en el centro de la intriga, un cuadro blanco, del que la imagen

²⁹ Rafael Spregelburg, «Prólogo» a «La estupidez / El pánico», en *Heptalogía de Hieronymus Bosch* 2, op. cit., pág. 8.

³⁰ Respuestas de Rafael Spregelburg al cuestionario de Jorge Dubatti para los «Prólogos» de Acassuso, Lúcido, Bloqueo, Buenos Aires, art. cit.

³¹ Rafael Spregelburg, «IV. La estupidez», en *Heptalogía de Hieronymus Bosch* 2, op. cit., pág. 56.

se está borrando. Asimismo, este cuadro blanco representa el poder de diseminación de la ficción, puesto que la falsa historia que inventan los dos personajes encargados de vender el valioso cuadro va a ser confirmada en unos de sus detalles, infirmada en otros, pero también completada por los sucesivos compradores. Por otro lado, el cuadro denuncia el teatro como falsificación y copia de la realidad, y recalca la mentira en el origen de toda ficción. Hay una duda irresoluble que hace vacilar la realidad y revela que la historia contada es una historia generada a partir de la ficción y desde el simulacro. Es por esta misma tensión que existe entre «ficción» y «realidad» que se interesa Spregelburd.

Las cinco líneas narrativas de *La estupidez* se señalan por unos motivos recurrentes que ponen en duda versiones anteriores, gracias a pequeños detalles perturbadores. Si trata de desenmadejar el ovillo de las líneas narrativas, el lector tendrá que dar con los indicios dispersos que las hacen entrecruzarse, es decir, detectar los motivos repetitivos que enlazan con las otras historias. En cuanto a la sucesión de escenas simultáneas, cuestiona la dimensión temporal en el teatro. La duración de tres horas y media de *La estupidez*, formato inhabitual en una obra teatral, indica ya la importancia de la problemática. Spregelburd pretende prescindir de la claridad y de la concentración del desarrollo lineal de la acción, en beneficio de una estructura catastrófica expandida, en la que «los acontecimientos se aceleran hasta el punto de que los efectos preceden a las causas»³². *La estupidez* ataca la «idea de condensación»: «aquí nada está condensado, todo está expandido y en un grado importante de pérdida de información en todas direcciones»³³. Ocurre además que la imagen de las «configuraciones arborescentes»³⁴ de la narración – un equivalente de la estructura rizomática deleuziana – corresponde a la idea de que los personajes, prófugos o turistas transitando por moteles de las afueras de Las Vegas, se hallan en el medio de una red densa de rutas y autopistas. Esta representación surge del formato «road

³² Procedimiento del «atentado al paradigma causa-efecto», en Rafael Spregelburd, «Apéndice I: Procedimientos», en *Fractal*, op. cit., pág. 118.

³³ Rafael Spregelburd, citado por Carlos Pacheco, «Spregelburd: un autor que rompe los límites de lo teatral», (entrevista con Rafael Spregelburd), *La Nación*, Espectáculos, 06/06/04.

³⁴ Norma Adriana Scheinin, «El cuerpo de la traición (Una deriva del pensamiento sobre parte de nuestro teatro actual)», en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Indagaciones sobre el fin de siglo*, op. cit., pág. 213.

*movie, la road movie más corta de la historia, ya que se desplaza únicamente un par de metros»³⁵ de *La estupidez*.*

4. PARODIA GENÉRICA EN *LA ESTUPIDEZ*

De hecho, la elección del formato *road-movie* se relaciona con el rechazo del argumento. Sprengelburd declaró alguna vez: «siempre me mudo de género, es quizás un intento de no hacer teatro»³⁶. Es evidentemente una broma, pero Sprengelburd trata de dar a entender que sus experimentos tienden a hacer estallar los límites de lo que se considera lo teatral:

Yo abro a la hibridación, y en el terreno de la literatura dramática hay campos inexplorados. Contra lo que reacciona mi teatro, es contra la idea de que la estructura dramática se deba basar en el argumento de la pieza. Creo que la televisión y el cine son medios más propicios para contar una historia y que esto deja de ser, para mí, lo específico del teatro³⁷.

La parodia genérica se vuelve, pues, y más allá de la mera imitación destinada a ridiculizar los géneros atacados, un principio de construcción de la estructura dramática, otra manera de narrar sin basarse en el argumento, una estrategia de hibridación que abarca lo extrateatral para llegar a definir la calidad de lo puramente teatral. El cine, uno de los «medios más propicios para contar una historia»³⁸, es también el género más explorado en *La estupidez* y el que introduce la máxima tensión con lo teatral, en particular gracias al «formato de road-movie, pero incómodamente teatral, y estáticamente circular»³⁹. Este *road-movie* que no llega a ninguna

³⁵ Dani Chicano, «La cobdicia és el tema central de *La estupidez*, de l'autor argentí Rafael Sprengelburd», *El Punt*, 14/10/05.

³⁶ Verónica Pagés, «Lo que esconde *Piel naranja*», en *La Nación*, suplemento Vía Libre, 15/08/03.

³⁷ Rafael Sprengelburd, citado por Alicia Aisemberg, «La dramaturgia como metalenguaje. Entrevista a Rafael Sprengelburd», en *Teatro XXI*, año 3, nº 5, primavera 1997, págs. 95-96. Artículo citado por Julia Elena Sagaseta, «Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino», en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Indagaciones sobre el fin de siglo (Teatro Iberoamericano y Argentino)*, Actos del VII Congreso de Teatro Iberoamericano y Argentino (agosto de 1998), Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA)/Fundación Roberto Arlt, 2000, pág. 208.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Rafael Sprengelburd, «Prólogo» a «*La estupidez / El pánico*», en *Heptalogía de Hieronymus Bosch*/2, *op. cit.*, pág. 8.

parte cuestiona la especificidad del teatro y, según Spregelburg, esta especificidad radicaría en los mecanismos teatrales de identificación, que distan mucho de los del cine. Mientras que en el cine la distancia con aquello que se muestra permite una identificación absoluta, en el teatro «sólo se ve el error, sólo se ve la distancia entre aquello que se imagina y lo que se puede poner en escena. En cine un muerto es un muerto»⁴⁰. Para representar lo que no se puede mostrar en escena – es decir, lo «obsceno» cinematográfico (su distorsión de la realidad y su ocultamiento de la残酷 de lo real) – el teatro tiene que recurrir a medios desviados que hacen resaltar el artificio. Si el referente cinematográfico desenmascara las convenciones de la representación teatral, la obra denuncia a su vez las distorsiones que el cine puede provocar en la visión del mundo. El cine nutre la reflexión sobre los géneros y sobre su recepción por un público ya acostumbrado a hacer una lectura genérica a partir de referencias más cinematográficas que literarias:

Esta es una época en la que el teatro, para sobrevivir, debe reforzar su condición de híbrido frente a otras artes que tienen la opción de ser fieles a sí mismas. Vengo realizando diversos experimentos en torno de la hibridización del teatro. Uno a veces piensa: «Bueno, vamos a mezclar los géneros», pero en realidad género es una palabra que pertenece al cine. En el teatro, la comedia, la tragedia, ya son categorías que no le sirven a nadie y luego aparecen subgéneros como el policial, el melodrama, pero son heredados por el ojo del espectador que está entrenado por el cine. *La estupidez* tiene una estructura de road movie y lo que es gracioso es que es un road movie que no se mueve hacia ningún lado. Hay una contradicción tan evidente que es el germen de los otros géneros que luego empiezan a aparecer (...)⁴¹.

La estructura dramática resultaría entonces de la tensión entre el desbordamiento de lo narrado y el cuadro circunscrito del escenario, y entre el teatro y subgéneros extrateatrales provenientes del cine (*road-movie*, policial, melodrama, películas de espías, etc.). Las búsquedas a partir de lo cinematográfico, que provocan las desviaciones genéricas, consideran sin embargo las especificidades

⁴⁰ Rafael Spregelburg, citado por Laura Gentile, «El escenario y sus límites» (entrevista a Rafael Spregelburg), *Clarín*, Espectáculos, 25/08/03.

⁴¹ Rafael Spregelburg, citado por Carlos Pacheco, «Spregelburg: un autor que rompe los límites de lo teatral», *art. cit.*

de la adaptación teatral, según el principio de traducción del material extraliterario que guía la concepción de la *Heptalogía*:

Me parece que es más fácil romper esos moldes y generar sorpresa en el teatro que en el cine. El cine tiene la posibilidad de mostrar todo, de abarcar todo. Certo agotamiento del teatro posibilita expandir sus límites. Me ofrecieron hacer una adaptación de la obra para cine y en principio me entusiasmé mucho, pero después descubrí que lo atractivo de *La estupidez* está en que es teatro. Si fuera cine ya aparecen problemas: se hace con cinco actores o con 24; en cine, ¿es gracioso que un mismo actor haga dos papeles?⁴².

Son asimismo numerosas las referencias probables a series de televisión norteamericanas. Siendo la mayoría de ellas anticuadas, eso confiere a *La estupidez* su estética de los años '60, '70 y '80, un poco fuera de tiempo. Otros detalles apelan a series policíacas o de espías.

A la impresión de desfase temporal contribuye también el acercamiento al hiperrealismo. Con esta puesta en escena, estamos lejos del despojamiento del escenario en la obra temprana de Sprengelburd. El decorado de *La estupidez* se acerca a convenciones de las puestas en escena realistas, pero con el leve distanciamiento necesario para subrayar sus tópicos: un decorado que puede aludir al *living* de clase media (los cuadros de mal gusto colgados en la pared, el sillón, la alfombra desgastada y las cortinas de terciopelo no parecen típicos del mobiliario básico de un motel), pero que a causa de su uso como lugar de tránsito efímero e intercambiable desenmascara la impresión de familiaridad y la engañosa perennidad del hogar. Sprengelburd admite que sus obras comparten:

Un gusto por la espacialidad falsamente burguesa, por cierto realismo exasperante en las cosas elegidas (casi siempre muy feas) para construir el ámbito de los pobres antihéroes (...). La escenografía (...) busca, antes que la creatividad espacial, la afirmación de cierto subgénero decorativo burgués: estos espacios parecen ser los menos propicios para que ocurran grandes historias. Por esto me gusta jugar a desarticularlos sutilmente. El espacio es feo, feísimo, y – de tan concreto – cumple a las maravillas con el objetivo de *no simbolizar nada*. Nada está embellecido, no hay concesiones al ojo

⁴² *Ibid.*

que busca originalidad o novedades. (...) Me gusta mucho últimamente trabajar con espacios aparentemente parcos y deslucidos. Prefiero un espacio transitado y desgastado, antes que uno simbólico y estructurado para querer decir cosas. Ésta es también una constante en mis montajes⁴³.

Otro aspecto transgresor en relación con el realismo sería, a nivel de los contenidos, la oscilación entre realidad y ficción. Lo que asemejaría a primera vista a «lo más parecido a una comedia de enredo»⁴⁴ acaba por socavar algunos de los principios del género, aunque en *La estupidez* los personajes son bastante tipificados, una obligación de la actuación para distinguir los diferentes papeles desempeñados por cada actor: «Los personajes se definen por su discurso o por el mecanismo que los contiene. En la literatura dramática los personajes son prisioneros del sentido y yo intento sacarlos de ese lugar. (...) No están presos de un comportamiento tipificable»⁴⁵.

En la complejidad estructural de *La estupidez* se puede hallar una suma de los temas y de los procedimientos paródicos e intertextuales de las otras obras de la *Heptalogía*. La parodia se despliega con desmesura en el nivel formal, mientras que en el nivel temático – y a pesar del desbordamiento narrativo – los recursos paródicos funcionan por desvalorización y ridiculización de los personajes y de sus motivaciones. *La estupidez* (vanidad del dinero) es también una suma de todos los pecados delatados en *La inapetencia* (lujuria como falta de deseo), *La extravagancia* (envidia y egoísmo), *La modestia* (soberbia como falsa modestia) y *El pánico* (la pereza como consecuencia de un miedo paralizante), así como una suma de los vicios laterales que invaden las relaciones sociales: incomunicación, mentira, incapacidad para expresar sus sentimientos, refugio en la ficción, etc.

En sus procedimientos dialógicos, la parodia abarca los códigos extrateatrales del cine, de las matemáticas y de la pintura, «en busca de una teatralidad de lo no teatral»⁴⁶. La parodia del género

⁴³ Respuestas de Rafael Spregelburd al cuestionario de Jorge Dubatti para los «Prólogos» de *Acassuso, Lúcido, Bloqueo, Buenos Aires*, art. cit.

⁴⁴ Miguel Ángel Giella, «Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2004: diversidad y vitalidad de la escena latinoamericana y española», *Latin American Theatre Review*, Spring 2005, pág. 110.

⁴⁵ Rafael Spregelburd, citado por Alicia Aisemberg, *loc. cit.*

⁴⁶ Jorge Dubatti, «El teatro de Rafael Spregelburd: de la realidad lingüística a lo real metafísico», art. cit.

cinematográfico del *road movie* y de sus subgéneros sirve de contraste con las convenciones del teatro en la búsqueda de nuevas posibilidades de las formas teatrales.

El principio de coherencia podría, entonces, hallarse en la intención satírica, expresada por medio de la «copia» de los mundos (su imitación paródica y su proliferación narrativa), mundos que conectan entre sí gracias a los «vectores acumuladores»⁴⁷ discernibles en todas las componentes del texto y del espectáculo. Sin embargo, no se trata de una obra cerrada, ya que la pérdida de información no permite resolver todos los enigmas que se vislumbran a lo largo de la obra.

Por otra parte, *La estupidez* corresponde claramente a los objetivos satíricos de denuncia, bajo la forma típica de una «combinación de moralidad y ficción, de compromiso con la verdad y a la vez carencia de precisión ideológica (o proyecto)»⁴⁸. Se desvía el «código de la ruta» que sería el camino recto que aparece en la Biblia como la parábola del camino justo. Los entrecruzamientos de las historias en un lugar en el cruce de las rutas, en un no-lugar en el que los caminos empiezan a converger o a separarse, simbolizan la desterritorialización, es decir, la deriva de los significados, la fuga de los contenidos y la desviación de la ley en el origen del proyecto de la *Heptalogía* («el camino recto constituye la LEY. La desviación, el PECADO. Es la desviación del pecado lo que revela la LEY»⁴⁹).

CONCLUSIONES

Una de las formas que toma la denuncia de las manipulaciones de la realidad (por el poder, el lenguaje, los medios de comunicación masivos, la deshumanización de las relaciones contractuales) es la parodia del carácter fragmentario de la (re)presentación de la realidad. Ahora bien, la esencia fragmentada de la percepción de la realidad está directamente traducida en una forma que la refleja: Sprengelburd defiende así «la fragmentación deliberada como

⁴⁷ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, París, Nathan Université, coll. Arts du spectacle, 1996, pág. 165.

⁴⁸ James López, «Los géneros menores y la novela latinoamericana actual: funcionalidad narrativa y transformación mimética», *art. cit.*

⁴⁹ Eduardo del Estal, «*La Tabla de los Pecados, del Bosco*», en Rafael Sprengelburd, «Nota del autor a la presente edición», *Heptalogía de Hieronymus Bosch/1, op. cit.*, pág. 16.

única forma de abarcar el espejo roto de la Argentina, con las esquirlas puntiagudas de su holocausto privado»⁵⁰.

El recurso de la fragmentación propone al espectador-lector un juego de desciframiento activo, en el que tiene que actualizar y prolongar el sentido al que sólo se le ofrece un acceso indirecto, furtivo y oblicuo. La fragmentación paródica se expresa, aunque sea de un modo cómico o irónico, por medio de una violencia de naturaleza «crítica, protestativa, contestataria (...) y catártica»⁵¹. Hace depender su significación de la recepción, sin dictar las conclusiones. La inflexión de las obras de la *Heptalogía* hacia una comicidad cada vez más vodevilesca tiene asimismo que vincularse con una crítica política de la representación, así como con la intención de alcanzar un sentido plurívoco, nunca fijo o cerrado, y que admite la contradicción o la paradoja, gracias a los valores libertarios y anárquicos del humor y de la risa, considerados como «metodología del desvío»⁵², vía oblicua de acceso a un sentido siempre en fuga, y como distancia necesaria a la percepción y a la reflexión. Por un lado, el *collage* de los materiales extrateatrales en ritmo de *zapping* provoca un «efecto disonante que, de paso, deje al descubierto la contextura absolutamente artificial de la obra» y sería un «testimonio del eclecticismo cultural que caracteriza la compleja y multifacética realidad del ser latinoamericano»⁵³. Por otro lado, la subversión del arte «alto» por el arte de masas y la mezcla de los géneros y subgéneros inspirados en el cine y en las series televisivas proponen al receptor un juego con su competencia descodificadora, con fines burlescos que diseminan el sentido gracias a conexiones que operan más allá de la pura lógica, mediante una lógica caótica funcionando por asociaciones y contaminación.

La parodia y la escritura fragmentaria⁵⁴ están, pues, ligadas por situarse en los límites de toda pertenencia genérica y por

⁵⁰ Rafael Spiegelburd, «Acerca de esta obra», en *Raspando la cruz*, Dramática Latinoamericana de Teatro/CELCIT N° 9, 1997, pág. 4.

⁵¹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, París, PUF écriture, 1997, pág. 19. Traducción mía.

⁵² *Id.*, pág. 174.

⁵³ Beatriz J. Rizk, *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Frankfurt a. M./Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2001, págs. 142 y 144.

⁵⁴ Las consideraciones sobre la escritura fragmentaria están inspiradas en Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, París, Klincksieck, col. Esthétique, 1995, y Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire*, op. cit.

definirse ambas como antigéneros o casigéneros. Spregelburg insiste en afirmar que lo teatral no debe aprehenderse a partir de sus categorías genéricas tradicionales («en el teatro, la comedia, la tragedia, ya son categorías que no le sirven a nadie»⁵⁵), sino como creación de un conjunto caótico de situaciones desviadas y catastróficas, para alcanzar un teatro que sea «acontecimiento puro»⁵⁶, un «teatro de estados»⁵⁷ en el que la presencia del cuerpo del actor y su afirmación constante de la índole doble de su ser en escena es el único punto de confluencia de las turbulencias escénicas y textuales.

El grotesco, «tan cercano a la dramaturgia argentina»⁵⁸, parece entonces ser utilizado por Spregelburg como es «usado por los [demás] autores argentino, como medio de acercarse analíticamente a la realidad»⁵⁹. El tratamiento burlesco-satírico utiliza en sus procedimientos la deshumanización de los personajes, el juego con el lenguaje y la trivialización del argumento. La parodia tiende incluso, en la Argentina, «a convertirse en uno de los elementos definitorios de la puesta en escena contemporánea»⁶⁰. El teatro de Spregelburg es, ante todo, un híbrido difícil de canonizar»⁶¹ y esta hibridación típica del grotesco y de la sátira es, quizás, la única manera de definirlo.

⁵⁵ Carlos Pacheco, «Spregelburg: un autor que rompe los límites de lo teatral», *art. cit.*

⁵⁶ Rafael Spregelburg, «Hacer teatro hoy. Argentina: diez minutos para explicar en Europa qué es la realidad», en *Teatro* (Revista digital de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana), Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, segunda época, año 12, nº 22, 2002.

⁵⁷ Rafael Spregelburg, citado por Julia Elena Sagaseta, «Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino», en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Indagaciones sobre el fin de siglo*, *op. cit.*, págs. 208-209.

⁵⁸ Beatriz J. Rizk, *Posmodernismo y teatro en América Latina*, *op. cit.*, pág. 153.

⁵⁹ Claudia Kaiser-Lenoir, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pág. 62. Citada por Beatriz J. Rizk, *Posmodernismo y teatro en América Latina*, *op. cit.*, pág. 154.

⁶⁰ Beatriz J. Rizk, *Posmodernismo y teatro en América Latina*, *op. cit.*, págs. 154 y 161.

⁶¹ Rafael Spregelburg, citado por Silvina Friera, «Los teatristas sobreviven a la peor crisis argentina trabajando afuera: Hoy, hacer teatro es un acto político» (entrevista a Rafael Spregelburg, Beatriz Catani, Alejandro Tantanian y Diego Cazabat), *Página / 12, Espectáculos*, 25/06/02.

REFERENCIAS BILIOGRÁFICAS

Obras:

- SPREGBURD, RAFAEL. «I. La modestia», «II. La extravagancia», «III. La inapetencia», en *Heptalogía de Hieronymus Bosch/1*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1996.
- «IV. La estupidez», «V. El pánico», en *Heptalogía de Hieronymus Bosch/2*, epílogo y edición de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2004.
- *Raspando la cruz*, Dramática Latinoamericana de Teatro/CELCIT No 9, 1997.
- *Fractal, una especulación científica*, creación colectiva, Buenos Aires, Libros del Rojas, col. Dramaturgia, 2001.
 - «Hacer teatro hoy. Argentina: diez minutos para explicar en Europa qué es la realidad», en *Teatro* (Revista digital de teatología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana), Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, segunda época, año 12, nº 22, 2002.

Obras y artículos críticos :

CHICANO, DANI. «La cobdicia és el tema central de *La estupidez*, de l'autor argentí Rafael Spregelburd» (reseña de *La estupidez*), *El Punt*, 14/10/05.

DUBATTI, JORGE (ed.). *Nuevo Teatro Nueva Crítica*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2000.

- «El teatro de Rafael Spregelburd: de la realidad lingüística a lo real metafísico», en *Teatro* (revista digital), CELCIT, segunda época, año 15, nº 28, 2005.

FRIERA, SILVINA. «Los teatristas sobreviven a la peor crisis argentina trabajando afuera: Hoy, hacer teatro es un acto político» (entrevista a Rafael Spregelburd, Beatriz Catani, Alejandro Tantanian y Diego Cazabat), *Página / 12*, Espectáculos, 25/06/02, <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-6699-2002-06-25.html>, consulta del 16/05/06.

GARRIGUES, PIERRE. *Poétiques du fragment*, París, Klincksieck, col. Esthétique, 1995.

GENTILE, LAURA. «El escenario y sus límites» (entrevista a Rafael Spregelburd), *Clarín*, Espectáculos, 25/08/03, <http://www.clarin.com/diario/2003/08/25/c-00610.htm>, consulta del 16/05/06.

GIELLA, MIGUEL ÁNGEL. «Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2004: diversidad y vitalidad de la escena latinoamericana y española», *Latin American Theatre Review*, Spring 2005.

HOPKINS, CECILIA. «El sentido común es mi enemigo» (entrevista a Rafael Spregelburd con motivo del estreno de su obra *El pánico*), *Página / 12*, Espectáculos, 12/03/03, <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-17507-2003-03-12.html>, consulta del 16/05/06.

JOFRÉ, MANUEL. «*Don Quijote de la Mancha*: dialogismo y carnavalización, diálogo y sátira menipea», *Revista chilena de literatura* (revista digital),

- no 67, noviembre de 2005, págs 113-129, http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-2295200500020000&lng=es&nrm=iso, consulta del 16/08/06.
- LLUCIÀ, ANNA. «Aproximación al Origen de la Sátira», <http://hermeticos.bitacoras.com/archivos/2005/06/02/ridente-dicere-verum2>, consulta del 16/08/06.
- PACHECO, CARLOS. «Spregelburd: un autor que rompe los límites de lo teatral» (entrevista con Rafael Spregelburd), *La Nación*, Espectáculos, 06/06/04, <http://www.lanacion.com.ar/607828>, consulta del 24/05/06.
- PAGÉS, VERÓNICA. «Lo que esconde Piel naranja», *La Nación*, suplemento Vía Libre, 15/08/03, <http://www.lanacion.com.ar/519313>, consulta del 24/05/06.
- PAVIS, PATRICE. *L'analyse des spectacles*, París, Nathan Université, coll. Arts du spectacle, 1996.
- PELLETTIER, OSVALDO (ed.). *Teatro argentino de los '90*, Buenos Aires, Galerna/Revista Espacio, Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino), no 2, 1992.
- *Teatro argentino del 2000*, Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano), no 11, 2000.
- *Indagaciones sobre el fin de siglo (Teatro Iberoamericano y Argentino)*, Actos del VII Congreso de Teatro Iberoamericano y Argentino (agosto de 1998), Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA)/Fundación Roberto Arlt, 2000.
- *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- PÉREZ LASHERAS, ANTONIO. *Fustigat mores: Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensas universitarias, 1994.
- RIZK, BEATRIZ J. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Frankfurt a. M./Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2001
- SUSINI-ANASTOPOULOS, FRANÇOISE. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, París, PUF écriture, 1997.
- VILAHOMAT, JOSÉ. «*Lazarillo de Tormes*: Preinstancias del discurso postmoderno desde el sujeto híbrido», <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Vilahomat/Lazarillo.htm>, consulta del 16/08/06.