



Hacia una relectura post-postmoderna del teatro argentino: notas sobre Rafael Spregelburd

Jorge Dubatti*

Resumen

Si el siglo XX fue llamado con justicia el “siglo del giro lingüístico” -por las importantes aportaciones de la semiótica, el estructuralismo, la filosofía analítica y la deconstrucción-, es perceptible que el siglo XXI se orienta hacia una reversión de esa tendencia y busca nuevos fundamentos en lo social, lo político y lo metafísico.

El teatro argentino de los últimos quince años ha dado señales de esta evolución. Entre los creadores responsables de ese cambio sobresale Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970), quien ha concretado una producción dramaturgica amplia –casi treinta títulos- y brillante, cuya escritura revela el manejo de diversos saberes teatrales.

Palabras Claves

Teatro, resistencia, identidad, modernidad, transformaciones

Abstract

If the XX Century was rightfully called the “century of the linguistic turn” – due to the important contributions of semiotics, structuralism, analytic philosophy and deconstruction – it is noticeable that the XXI Century is oriented toward a reversion of that trend and searches for new sociological, political and metaphysical foundations. In the last fifteen years, Argentine theatre has shown signs of this evolution. Outstanding among the creative talents responsible for that change is Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970), who has produced an ample and brilliant wealth of playwriting – nearly thirty titles – whose writing reveals the mastery of diverse theatrical “knowledges”.

* Jorge Dubatti es docente de la Universidad de Buenos Aires. Dirige el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT). Coordina la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha publicado numerosos trabajos de investigación sobre teatrología. Dirige diversas colecciones editoriales dedicadas al teatro. Su último libro es “Filosofía del teatro I”. Contacto: norayjorge@fibertel.com.ar



Key Words

Theatre, resistance, identity, modernity, and transformations

Si el siglo XX fue llamado con justicia el siglo del giro lingüístico, -por las importantes aportaciones de la semiótica, el estructuralismo, la filosofía analítica y la deconstrucción-, es perceptible que el siglo XXI se orienta hacia una reversión de esa tendencia y busca nuevos fundamentos en lo social, lo político y lo metafísico. Todo parece indicar que la Postmodernidad no llegó para quedarse; por el contrario se ha diluido rápidamente frente a la resistencia antiposmoderna, dejando lugar a nuevas consideraciones sobre el mundo y la historia. Lo que se pensó como la apertura de una nueva “era” -la Postmodernidad en tanto unidad de macroperiodización extensa y proyectada firmemente hacia el futuro-, se manifiesta hoy como una época de extensión acotada, un momento transicional, mutable, correspondiente a la microperiodización inserta en un marco más amplio que hoy es definido más precisamente como Segunda Modernidad o Neomodernidad, términos que incluyen los años llamados “posmodernos” e incluso los correspondientes a la que preferimos llamar Post-postmodernidad. Si de la mano de Jacques Derrida “el texto se vuelve el mundo” y en consecuencia ya “no hay acceso a las cosas mismas en su inmediatez y en su naturalidad más acá y por fuera de los textos” y “la presencia de las cosas está interminablemente diferida” (Goldschmit 2004, p. 16), la lucha histórica y política y el pensamiento metafísico han comenzado a trazar hendiduras en la sustancia textual del mundo para afirmar instancias de lo real que se cuelan entre las redes del lenguaje. Los frutos de la necesaria deconstrucción de la deconstrucción de la deconstrucción... han abierto el camino a la recuperación o el descubrimiento de otros campos de lo real más allá de los textos y el lenguaje.

El teatro es especialmente solidario con este movimiento antiposmoderno en su valoración de la cultura viviente y de una experiencia que involucra lo real como acontecimiento y excede los límites lingüísticos. En el teatro, como en la existencia, hay más experiencia que lenguaje. Si la base de la teatralidad es el convivio, la raíz del teatro se hunde en los fundamentos de la pulsión vital, que por supuesto no se origina en los textos.

El teatro argentino de los últimos quince años ha dado señales de esta evolución, de una primera instancia de asimilación postmoderna al cuestionamiento de la Postmodernidad. Bien mirado, el teatro nacional de la postdictadura está más centralmente anclado en la resistencia antiposmoderna (por ejemplo, todo el movimiento de teatro y desarrollo social). Y si se lo reconsidera desde una mirada post-postmoderna, ya no debería ser llamado “posmoderno” sino de la Segunda Modernidad.



En los años de la postdictadura argentina -período que se abre en 1983 con la restitución de la democracia, continúa hasta hoy y constituye un momento histórico cultural inédito e inseparable de las proyecciones y consecuencias de los años de plomo, se produjo una incalculable, profunda renovación del teatro. No exageramos si decimos que en la postdictadura el teatro argentino niveló con lo mejor de la escena occidental. Entre los creadores responsables de ese cambio sobresale Rafael Spregelburd (Buenos Aires 1970), quien ha concretado una producción dramática amplia –casi treinta títulos- y brillante, cuya escritura revela el manejo de diversos saberes teatrales. Spregelburd es un “teatrista”, es decir, un artista vinculado a diferentes roles de la actividad escénica, a la par actor, dramaturgo, director, traductor, teórico. Llega a la escritura dramática muy joven, hacia 1990, impulsado por su deseo de ser actor, y comienza a escribir para actuar. Más tarde, hacia 1995, descubrirá que escribe para dirigir(se). La textura literaria de sus obras se manifiesta atravesada por ese carácter múltiple: Spregelburd escribe como dramaturgo (en el sentido tradicional de “escritor de gabinete”), pero también como director, como actor, incluso como traductor. De esta manera los textos que elabora *a priori* (antes e independientemente) de la puesta en escena, luego son sometidos por el mismo Spregelburd a procesos de reescritura en el espacio, desde el cuerpo de los actores seleccionados y la intensidad que entablan en sus vínculos escénicos. De los textos dirigidos por él mismo se conservan varias versiones –atesoramos en nuestro archivo un número considerable-, reescrituras que incorporan las modificaciones surgidas a lo largo de los procesos de trabajo. De allí que sea costumbre de Spregelburd fechar cada versión al final del texto. Su multiplicidad teatral se hace también evidente en los maestros que reconoce: los teatristas Ricardo Bartís, Mauricio Kartun y el español José Sanchís Sinisterra, así como el filósofo, poeta y artista plástico Eduardo Del Estal. Spregelburd es deudor además de dos experiencias colectivas fundamentales en la historia del teatro de la postdictadura: entre 1995 y 1997 integró el grupo de dramaturgia Caraja-jí (con Ignacio Apolo, Carmen Arrieta, Javier Daulte, Jorge Leyes, Alejandro Robino, Alejandro Tantanian y Alejandro Zingman); actualmente forma parte de la compañía El Patrón Vázquez (creada hacia 1994 junto a Andrea Garrote).

Su producción dramática ha sido publicada y estrenada casi en su totalidad. Ordenados cronológicamente de acuerdo a su fecha de escritura, sus títulos son: *Destino de dos cosas o de tres* (1990), *Cucha de almas* (1992), *Remanente de invierno* (1992), *Estafeta* (1993), *Moratoria* (1993), *La tiniebla* (1993), *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo* (1994, versión libre de textos de Raymond Carver, en colaboración con Andrea Garrote), *Canciones alegres de niños de la patria* (1995), *Entretanto las grandes urbes* (1995), *Varios pares de pies sobre piso de mármol* (1996, versión de textos de Harold Pinter, con Gabriela Izcovich y Julia Catalá), *Raspando la cruz* (1996), *Cuadro de asfixia* (1996), *Heptalogía de Hieronymus Bosch 1: La inapetencia* (1996),



Motín (1997, en colaboración con Federico Zypce y Eduardo Del Estal), *Heptalogía de Hieronymus Bosch 2: La extravagancia* (1997), *Satánica* (1998), *Estado* (1998), *Heptalogía de Hieronymus Bosch 3: La modestia* (1999), *Diario de trabajo* (1999, a partir de los *Arbeitsjournal* de Bertolt Brecht, con Matías Feldman), *La escala humana* (2000, en colaboración con Javier Daulte y Alejandro Tantanian), *DKW y Plan Canje* (2000), *Fractal* (2000, en colaboración con su grupo de actores de sus talleres), *Heptalogía de Hieronymus Bosch 4: La estupidez* (2001), *Un momento argentino* (2001), *Heptalogía de Hieronymus Bosch 5: El pánico* (2002), *Bizarra. Una saga argentina* (2003, pieza ciclópea en diez “capítulos”, unas quinientas páginas de extensión). Estos textos le han valido innumerables distinciones, entre ellas el Premio Municipal de Dramaturgia, el Argentores, Premio Clarín, el Teatro del Mundo (Universidad de Buenos Aires), Premio Tirso de Molina 2003, Premio Konex Letras 1994-2004.

¿Quién ha explicado mejor hasta hoy el teatro de Spregelburd? Él mismo, porque es además un teórico de agudeza notable. Los textos que ha escrito sobre su teatro constituyen páginas de alta percepción de los fenómenos estéticos e implican una sagaz teoría del arte. Recomendamos su lectura: sugerimos tomar contacto especialmente con “¿Qué busca la poesía?”, contratapa al libro de Eduardo Del Estal, *La ilusión óptica* (1999); “Nota del autor a la presente edición”, en su *Heptalogía de Hieronymus Bosch I* (2000, pp. 5-9); “Procedimientos”, en su *Fractal. Una especulación científica* (2001, pp. 111-125); “Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres” y “Nota final. Antes y después de esta obra” en su *Un momento argentino* (2003, pp. 136-148 y pp. 173-179); “Nota del autor” en su *La estupidez / El pánico (Heptalogía de Hieronymus Bosch II)* (2004, pp. 7-14). Para ponderar, por otra parte, su excelente trabajo como traductor de teatro en lengua inglesa⁴³, proponemos consultar sus versiones de Steven Berkoff y Harold Pinter⁴⁴, que equilibran sabiamente la orientación hacia la lectura literaria y hacia la puesta en escena.

En los textos teóricos antes citados Spregelburd se ha referido a los principales procedimientos que, a su juicio, animan su teatro: la huida del símbolo, la imaginación técnica, la multiplicación de sentido, el atentado lingüístico como atentado al paradigma causa-efecto, la fuga del lenguaje, la desolemnización del objeto, el procedimiento reflectafórico, la discusión del teatro como producción burguesa. Nos detendremos en un aspecto del devenir de su producción -que ya cuenta con quince años de desarrollo sostenido- de una dramaturgia metalingüística a la indagación de la sintaxis de lo real, sucesivas concepciones que intentaremos explicar en detalle.

En una temprana entrevista publicada en *Clarín* el 17 de noviembre de 1995, Spregelburd contesta a las siguientes consignas:



Lema: Cuestionar la tradición. Los jóvenes no tenemos la culpa de que el típico teatro argentino, costumbrista, alegórico y prestigioso, agonice mientras el público se acostumbra a participar con su aburrimiento. *El principio del placer:* ¿Quién dijo que ir al teatro es placentero? El teatro es conflicto y contradicción, no debería ser tranquilizador como la televisión. *El principio de la realidad:* El mejor teatro es el que se refiere a la realidad en general y no a la actualidad periodística en particular (*Sí. Suplemento Joven*, Sección “Última Generación” p. 7).

En sus comienzos la dramaturgia de Spregelburd se integra a un objetivo general: cuestionar la tradición realista, psicologista y social del teatro argentino y hacer estallar el concepto naturalizado de realidad social-material. Lo pone en práctica a partir de una investigación en la deconstrucción o desmontaje de estructuras lingüísticas. La primera dramaturgia de Spregelburd se define, en consecuencia, por su naturaleza metalingüística: en ella se habla de lenguajes, el verbal (los idiomas, naturales o inventados), el de la cultura (entendida, en términos de I. Lotman, como texto), el de los medios, y el de las convenciones que sustentan el teatro nacional. La fascinación de Spregelburd por los idiomas corre paralelamente por el cauce de su vocación de políglota, apasionado comparatista de sistemas, normas y usos de las más diversas lenguas. En *Destino de dos cosas o de tres* (escrita a los diecinueve años y estrenada con dirección de Roberto Villanueva en 1993 en el Teatro San Martín), aunque todavía muy intuitivamente, Spregelburd ya planta las bases de esta problemática: la pieza inventa un idioma para contar una historia de amor, los personajes hablan en un estadio lingüístico de frases hechas y progresivamente ese lenguaje se va reconstruyendo y desarmando en su sistema de convenciones y arbitrariedades. En *Cucha de almas* (1992) Spregelburd trabaja sistemáticamente sobre la violación de las reglas que se enseñan como lugares clásicos para abordar la dramaturgia. La deconstrucción afecta ahora al “manual del buen dramaturgo” de acuerdo a las enseñanzas estatuadas. Ataca en particular la idea de linealidad argumental a partir de cinco intrigas narrativas que con gran velocidad dan la sensación de inconexión, de “collage nervioso”:

43 Spregelburd trabajó muchos años como profesor de inglés. Domina además varios otros idiomas.

44 Spregelburd publicó sus traducciones de *Decadencia* y *A la griega* de Steven Berkoff y *El amante*, *Escuela nocturna* y *Sketches de revista* de Harold Pinter en Editorial Losada, Colección Gran Teatro, 2005.



Cucha de almas se toma en broma la tradición costumbrista del teatro nacional, tratando de mezclar lo regional porteño con un vuelo metafórico mucho más extraño. La acción está montada simultáneamente en la Estigia griega y en un barrio de Buenos Aires donde se prepara un pesebre viviente para la Navidad⁴⁵.

En cuanto a *Remanente de invierno* (escrita en 1992 y estrenada en 1995 en la Sala ETC con dirección general de Spregelburd), también asimilable a esta primera etapa, el punto de partida es una familia invadida por personajes de la televisión,

Que pasan al living de su casa y mantienen actividad sexual con ellos. Al mismo tiempo se elaboran discursos que son reciclados por el pensamiento, a partir de la idea de que sólo se puede pensar aquello que emana del lenguaje instituido por los medios masivos. El conflicto de la pieza surge cuando la nena de la casa se niega a aprender a usar las preposiciones. A partir de esta ingenuidad comienza a deconstruir el lenguaje y la intriga, con humor, termina en tragedia. Trabajé permanentemente con alusiones al lenguaje teatral, van cayendo uno por uno todos los clichés de la teatralidad común en la Argentina de hoy⁴⁶.

El efecto deconstructivo de esta dramaturgia metalingüística es inmediato: produce el extrañamiento de la des-antropomorfización, des-humanización o des-socialización de la escena de Buenos Aires, que hasta entonces había estado centrada en la problemática de la sociabilidad y la historia. El protagonista ya no es el personaje en un sentido realista stanislavskiano, sino el lenguaje como materia de la realidad. Las convenciones lingüísticas dejan de ser una herramienta o un medio al servicio del mundo del hombre, entre el hombre y las cosas, para convertirse en un fin en sí, en el fundamento mismo de la realidad, con sus propias reglas no humanas. Sería un error pensar que esta primera etapa responde a una proyección tardía del teatro del absurdo⁴⁷. El teatro metalingüístico de Spregelburd se sustenta en un fundamento de valor filosófico diverso al del absurdismo: es vinculable a la corriente del giro lingüístico (J. Derrida, R. Rorty), pilar del llamado “pensamiento post-moderno”, que desnaturaliza la realidad para considerarla construcción cultural⁴⁸. Lo que antes se creía lo real ahora se concibe como construcción del lenguaje. La dramaturgia de Spregelburd llama la atención sobre la naturaleza lingüística de la realidad y señala la arbitrariedad de los significantes. Su objetivo último es poner de manifiesto la convención como base de la realidad cultural. Se trata de la construcción de una realidad provisoria, de “interpretaciones”, cuya naturaleza temporal y humana conduce a la sospecha de que “es casi seguro que lo real no exista” (texto de Spregelburd en contratapa a *La ilusión óptica* de Del Estal). El extrañamiento –un rasgo que recorre la totalidad del teatro de Spregelburd- se advierte además por la deliberada alteración del orden de la mimesis o lo representacional: el teatrista trabaja con un efecto de artificiosidad, des-naturalización, distor-



sión, desvío de lo familiar y conocido en materia social e histórica. Toda referencia aparentemente directa a la sociedad o a la historia deviene en artificio de la ficción o procedimiento estético, con la consecuente llamada de atención sobre el orden presentacional o performativo (el trabajo de los actores en escena), de acuerdo al auge de lo postdramático (es decir, la inestabilidad de lo representacional y la caída permanente en lo presentacional) en la escena argentina de los últimos veinte años. Piénsese por ejemplo en la trama de *La tiniebla* (1993, estrenada en 1994 con dirección de José María Gómez), que el mismo Spregelburd resume de la siguiente manera:

La tiniebla tiene sólo cuatro personajes y un planteo argumental muy simple: dos presos encerrados en una cárcel que, para poder escapar, asesinan a una prostituta que los visita y se disfrazan con sus ropas. A partir de esta situación comienza a confundirse cuándo son los personajes y cuándo son los actores lo que dicen lo que se dice⁴⁹.

Sin embargo, hacia mediados de los noventa Spregelburd va acentuando en su teatro la percepción de otra realidad, no lingüística, que acaso podríamos llamar la realidad de lo “real” –retomando sus propias palabras- o realidad metafísica, cuya concretización más evidente puede hallarse en la estructura mayor que reúne las siete piezas de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*. Progresivamente la investigación de Spregelburd va incorporando otras matrices, ahora tomadas de la lógica, la ciencia (especialmente la mal llamada teoría del caos, o ciencia de la totalidad) y la matemática. Se inicia la etapa de trabajo sobre la teatralidad de lo no teatral⁵⁰.

45 Entrevista con Rafael Spregelburd con motivo de la publicación de su *Teatro incompleto / 1*: Jorge Dubatti, “Textos corporales”, *El Cronista, Suplemento El Cronista Cultural*, 27 de octubre de 1995, p. 6.

46 Entrevista citada en nota 3.

47 Por razones de espacio no nos detendremos en las diferencias esenciales entre el teatro del absurdo y el teatro meta-lingüístico de Spregelburd. Para un cabal conocimiento del primero, además del libro fundacional de Martín Esslin (*The Theatre of the Absurd*, 1961), sugerimos la consulta de Michel Pruner, *Les Théâtres de l'Absurd* (Paris, Editions Nathan, 2003).

48 Seguimos al respecto dos textos fundamentales para conectar este fenómeno con una corriente internacional: Dardo Scavino, *La filosofía actual: pensar sin certezas* (1999) y Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (1989).

49 Entrevista citada en nota 3.

50 Una variante singular de esta tendencia –que excede la dramaturgia de Spregelburd y recorre todo el teatro de la postdictadura- será *Cuadro de asfixia*, surgido de la voluntad de encontrar una estructura teatral en un material novelístico: *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.



Spregelburd comienza a perseguir ya no la deconstrucción de lenguajes sino la sintaxis de lo real, es decir, las grandes matrices abstractas que constituyen la base, el principio de esa realidad “real”, en oposición a una realidad humana hecha de lenguaje. Siguiendo a Del Estal, Spregelburd afirma que “el lenguaje no es lo que se dice del mundo, más bien es al revés: lo real es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas. Es inevitable y escalofriante imaginar esa corrida activa de las cosas, esa militancia empedernida por fugarse del lenguaje” (contratapa a E. Del Estal, *La ilusión óptica*).

Ya no se trata de elaborar metalenguajes sino de escenificar la “fuga” de lo real otro entre las redes del lenguaje. Poner en evidencia tanto los límites del lenguaje como la existencia –misteriosa, sí- de algo que acontece más allá del lenguaje, en resistencia contra él. De pronto la realidad lingüística o cultural no es la instancia final de su intuición y sus obras empiezan a sugerir la reverberación de la otra realidad, lo real metafísico. A partir de la investigación inicial en la deconstrucción de las estructuras del lenguaje, el teatro de Spregelburd deviene en la profundización de su naturaleza de instrumento de percepción de la alteridad. Todo esto bajo la forma de una rara combinatoria: teatro cómico y misterio metafísico, una dupla inédita en el teatro nacional, que vuelve tan valiosa y original su dramaturgia. De la primera etapa permanecerán en la producción posterior, como constante con mayor o menor relevancia, las observaciones sobre el funcionamiento de las lenguas, y especialmente la comparación entre ellas.

Veamos algunos ejemplos de esta segunda etapa de su devenir dramático. En *Entretanto las grandes urbes* (1995) Spregelburd parte de las estructuras de la lógica, de los diferentes silogismos categóricos. Cada una de las escenas de su pieza corresponde, arbitraria y matemáticamente, a una forma de silogismo. El mismo suceso es contado cuatro veces pero los elementos significantes son reordenados siguiendo los principios de la lógica aristotélica. En *Fractal* (2001) el dramaturgo trabaja sobre materiales de improvisación de sus actores y los reelabora a partir de las leyes formuladas por la teoría del caos, con la que ha tomado contacto a partir de diversas lecturas, especialmente los volúmenes de divulgación científica de John Briggs y F. David Peat (*Espejo y reflejo*, y *Las siete leyes del caos*) y el libro de Benoît Mandelbrot (*La geometría fractal de la naturaleza*). Como la *Tabla de los Siete Pecados Capitales* de El Bosco, la *Heptalogía* de Hieronymus Bosch tendrá siete partes, de las que Spregelburd ha escrito y publicado cinco hasta hoy. Si en el centro del cuadro de El Bosco está Cristo, ¿qué o quién(es) preside(n) el centro de la *Heptalogía*? Esbozamos nuestra respuesta: el centro es esa realidad real, la metafísica, la existencia de un principio de organización y sustentación de lo real que es extra-humano y que el lenguaje intenta en vano capturar. Un misterioso signo-cero sin significante lingüístico (Sebeok). Tal vez la aparición de este signo-cero sea culminación de los procesos de ocultamiento a los que



Spregelburd ha ido sometiendo cada vez más sus materiales, borrando las explicitaciones y las redundancias y alimentando la cantera del subtexto, del silencio, de lo no dicho y sin embargo presente. Los textos de Spregelburd en esta segunda etapa van adquiriendo un espesor de escritura debajo de la superficie textual. La percepción del texto inmediato en la página o en la escena tiene un funcionamiento semejante al de una imagen fotográfica del océano “al ras”, en la que la dimensión de la profundidad de la gigantesca masa de agua “desaparece” ópticamente, pero nunca deja de estar presente. Pequeñas marcas en los textos, nunca desambiguadas ni explicitadas, remiten a esos procesos textuales localizados en la base no visible (por ejemplo, la breve y opaca referencia a *La gaviota* de Chéjov en *La estupidez* o a ciertos materiales desechados en los ensayos en *Varios pares de pies sobre piso de mármol*).

En la búsqueda de esas matrices, que nos atrevemos a llamar metafísicas, Spregelburd recurre a sistemas permanentes detrás de situaciones humanas sin relevancia o no comprensibles por el valor humano en sí, en apariencias absurdas, inexplicables. De las piezas metalingüísticas iniciales a este otro teatro metafísico, la dramaturgia de Spregelburd trae a la escena argentina nuevas narrativas: una sintaxis relevante no-humana cruzada con una materialidad superficial humana (que parece) insubstancial. Diversidad disparatada sostenida por un esqueleto profundo de rigor científico. Esta ecuación es frecuentemente puesta por Spregelburd al servicio del humor, porque su teatro es fundamental, radicalmente cómico, y muy divertido.

El teatro de Spregelburd reivindica la creación poética como campo de conocimiento alternativo al sentido común y a la lógica de la realidad cultural. El suyo es, en suma, un teatro realista pero en un sentido metafísico. Las obras de la segunda etapa nunca explicitan esa hondura, la velan, si hay un mapa de intelección de la pieza inscripto en ella siempre aparece en forma oblicua, indirecta, no perceptible a primera vista. Spregelburd nunca recurre a las tautologías, deja margen a lo inexplicado, a lo no racionalizado, a lo que no se sabe previamente. Paradójicamente, esos no saberes previos iluminan, revelan *a posteriori* la experiencia directa de la cotidianidad histórica cultural. Se trata de un teatro jeroglífico que no busca la comunicación de un mensaje ilustrado sino el contagio, la sugestión, el desasosiego de lo misterioso que reclama develación. La poesía posee para Spregelburd, en esta dirección, un profundo sentido político: pone de manifiesto, por un lado, cómo está construido el mundo humano, y permite, por otro, asomarse al reverbero de la otra realidad, la real, que ausente en el lenguaje, incapturable en sus redes, sin embargo acontece.



Bibliografía

BADIOU, Alain (2005): *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial.

DUBATTI, Jorge (2005): *Filosofía del teatro I: Theatrum [¿Mundi?]*. *Cultura viviente y mirador*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.

_____: “Poéticas teatrales y producción de sentido político”, *Escritos sobre Teatro*, n. 1 (mayo de 2005).

GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Después del Posmodernismo. La reapertura del debate sobre la Modernidad”, en su *Imaginario urbano*, Buenos Aires, Eudeba, 1997, pp. 19-65.

GOLDSCHMIT, Marc (2004) *Jacques Derrida, una introducción*, Buenos Aires, Nueva Visión, Col. Claves.

HUTCHEON, Linda (1989): *The Politics of Postmodernism*, New York/London, Routledge. Traducción al portugués: *Poética do Postmodernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

PINKLER, Leandro, comp. 2005: *La religión en la época de la muerte de Dios*, Buenos Aires. Ediciones Marea.

SCAVINO, Dardo (1998): *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, Buenos Aires, Paidós.

SEBEOK, Thomas A. (1996): *Signos: una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós.

SPREGELBURD, Rafael (1995): *Teatro incompleto/I*, Buenos Aires, [edición del autor].

_____. (1999): “¿Qué busca la poesía?”, contratapa al libro de Eduardo Del Estal, *La ilusión óptica* (poemas), Buenos Aires, Editorial Puma.

_____. (2001): “Procedimientos”, en su *Fractal. Una especulación científica*, UBA, Libros del Rojas, pp. 111-125.

_____. (2000): *Heptalogía de Hieronymus Bosch: La extravagancia, La inapetencia, La modestia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.



_____ (2003): “Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres” y “Nota final. Antes y después de esta obra” en su *Un momento argentino*, pieza incluida en la antología *Nuevo teatro argentino*, Jorge Dubatti comp., Buenos Aires, Interzona, pp. 136-148 y pp. 173-179.

_____ (2004): *Heptalogía de Hieronymus Bosch: La estupidez, El pánico*, Buenos Aires, Atuel.

_____ (2005): *teatro*, Buenos Aires, Losada, Col. Nuevo Teatro.