

EL DELIRIO DE LOS ESPACIOS. LA PARANOIA, DE RAFAEL SPREGELBURD

Luz Rodríguez Carranza
Universidad de Leiden

Con un cuchillo / con un cuchillito / que apenas cabe en la mano, / pero que
penetra fino / por las carnes asombradas, / y que se para en el sitio / donde
tiembla enmarañada / la oscura raíz del grito.

(Federico García Lorca, *Bodas de Sangre*)

En *La Paranoia*, sexta obra de la *Heptalogía de Jeronimus Bosch*, Rafael Spregelburd pone en escena el terror engendrado por una violencia que desborda los marcos ficcionales. La amenaza parece encontrarse siempre en otro lugar, y los personajes buscan la clave de un sistema enloquecido que los manipula. Lo que no imaginan es que ese *Deus ex machina* es la imaginación de la criatura más frágil, una muchacha destruida. Este trabajo analiza, con el apoyo de reflexiones sobre el espacio de Michel Foucault (1984), de Ricardo Piglia sobre el policial (2009 y 2015) y de Jacques-Alain Miller (2011 [1988]) sobre la “clínica irónica”, el efecto político de los resortes paranoicos de la obra.

Centro sin ley, ley sin centro

El teatro de Spregelburd piensa, para usar la expresión de Alain Badiou (2000: 102) y, en opinión de algunos, piensa desde la locura: “Spregelburd está loco (como Porchia) y hacemos votos porque siga estándolo muchos años más. Y porque no lo enchalequen” (Sánchez Santareli 2008). “Qué triste es la cordura”, una de las frases de *Bizarra* (2008: 496), es desde hace años la bandera del Teatro Valle Occupato en Roma, y aparece regularmente en pegatinas en todos los medios de transporte de la ciudad. Spregelburd, además, piensa la locura con una ironía desopilante y un talento narrativo que mantienen a los espectadores en vilo, a pesar de la extensión que necesita su pensamiento para instalarse.

A sus 46 años Spregelburd ha escrito, dirigido y puesto en escena más de 40 obras que se representan frecuentemente, no sólo en Argentina, sino también en Latinoamérica, en Europa y Canadá. Ha sido traducido a más de quince idiomas, y ha sido acreedor a

innumerables premios internacionales. El proyecto enorme de la *Heptalogía*, en particular – siete obras escritas entre 1996 y 2008– está directamente relacionado con el tema de este dossier: “tiene su origen” –explica Spregelburd– “en un encuentro fortuito con un cuadro: la *Rueda de los Pecados Capitales*, de Hieronymus Bosch, que se exhibe en el Museo del Prado” (2009: 5).

Obsesionado por la obra buscó información de todo tipo, pero fue cuando leyó un opúsculo de Eduardo del Estal que el proyecto tomó forma. En la obra de Bosch, explica Del Estal, los Pecados Capitales están representados como escenas separadas, sin que haya entre ellas ninguna posibilidad de conexión sintáctica. No hay movimiento: el tiempo está “desactivado” (Del Estal 2009: 20), lo que “instaura a las imágenes como actualidades constantes, como presencias deshabitadas de toda historia” (ibíd.). El espacio de inscripción de las imágenes es una cartografía de la desviación: si bien los radios de las escenas convergen en el centro –el camino recto de la Ley– los radios de los muros que separan cada pecado son excéntricos. Este es, explica Del Estal, “el enunciado sensible de la obra [...]: es la desviación del pecado lo que revela la Ley” (21).

Ahora bien, la Ley se sostiene en un agujero negro: el pecado no va al centro ni viene de él, pero lo presupone. Es, así, “una obra paranoica” (Del Estal 20) y se identifica con la muerte. La *Rueda* o *Tabla* es un sistema cerrado e incluye una proposición que no puede enunciarse con los elementos de ese sistema: es el asesinato de Cristo. El Bosco muestra premonitoriamente la tragedia de la Modernidad: ya no hay desviación, porque no hay centro (Spregelburd 2009: 7). El Soberano ha sido reemplazado por la ilusión o la amenaza de la máquina –el *Leviathan* o el mercado– el sistema que lo organiza todo y los sujetos modernos se constituyen en la esperanza de descubrir las palancas secretas de esa máquina.

El pecado, dice Eduardo Del Estal, es “un acto segundo, una repetición, un retorno. La primera vez sucede al azar, no tiene gravedad; sólo su repetición le da un carácter fatal” (23). Los pecados capitales son, además, el exceso –o repetición– de algo natural: la gula del apetito, la lujuria del deseo. En la *Heptalogía* de Spregelburd lo que se repite a su vez con exceso es el mismísimo pecado, que se vuelve un acto banal. Pierde así su condición de pecado y adquiere la de vicio, la repetición sin sentido: la lujuria se vuelve inapetencia, la avaricia estupidez, la ira terquedad. En el caso de *La paranoia*, se trata de la gula: la de uno

de los personajes, y la de la fuerza misteriosa que amenaza devorarlos a todos como ha devorado toda la ficción existente.

Sexta obra de la *Heptalogía*, *La Paranoia* es, como afirma Spregelburd, la obra más ambiciosa representada por su grupo, el Patrón Vázquez –cinco actores para 38 personajes– y reúne además todas las características de las anteriores: intertextualidad entre ellas, “metatextos teóricos acerca de la ficción, de las formas de narrar, de las contiendas locales sobre el arte de hacer teatro” (Spregelburd 2008c: 155) y, sobre todo, el exceso: “hacer aparecer lo inverosímil como si fuera lo más normal del mundo” (ibíd.). Es además una máquina coreográfica de precisión cronométrica como las que admira Borges.¹ Los personajes, a su vez, buscan mecanismos que se parecen a los de los personajes de Roberto Arlt²: son de una banalidad espuria, basados en saberes marginales, y resultan completamente ineficaces para protegerse de otro posible mecanismo que se intuye pero que no se descubre nunca.

La Paranoia es también la apoteosis del “espíritu Boschiano” de la serie: “el detalle infinito, la falta de un centro, la pasión por la desviación óptica, la nostalgia por un orden anterior, ausente. Y la idea siempre translúcida del diccionario extraviado, de un código que bien podría explicar los signos pero que se ha perdido justo a tiempo” (ibíd.). Es además, a mi juicio, la obra que manifiesta la insuficiencia de todos los mecanismos de protección: el centro vacío es un agujero negro, insaciable que, en lugar de atraer a sí, invade todos los espacios.

Ficciones

Varias ficciones se yuxtaponen en *La Paranoia*, a lo largo de 15 escenas: la primera es el prólogo, un grupo de marineros en un submarino a la deriva que termina con el *close up* de una taza blanca. Es muy breve y poco nítida, los sonidos también son confusos y difíciles de distinguir, está proyectada en una pantalla y es el fondo de los créditos de apertura. La segunda –la primera escena después del prólogo según el guión, y la primera en el escenario– es un fragmento de una ópera china, con traducción de los diálogos en la pantalla del fondo, que termina con una hilandera mirando su cepillo “afilado como un arpón” y diciendo “este es el plan” (2008c: 21). A continuación alternan dos series de actos que construyen relatos más largos: una se desarrolla en el escenario con actores de carne y hueso, es una historia de ciencia ficción ubicada en Piriápolis en el futuro. La otra es un

policial de serie negra, proyectado en la pantalla del fondo que se desarrolla en Venezuela y en nuestra época. Hay dos finales: en el primero “Piriápolis” y “Venezuela” intercambian soporte, escenario y pantalla; el segundo, “El delirio de los acontecimientos”, es “el intento de mostrar el tiempo gamma de los relatos” según la didascalia (2008c: 143). Recuerda el “tiempo desactivado” del Bosco: una secuencia en la que se entrelazan, como en un ballet, todos los personajes de las ficciones anteriores, incluyendo los de los relatos que éstos cuentan. Esto requiere una organización matemática, ya que, como lo dije anteriormente, sólo cinco actores desempeñan 38 papeles, y deben cambiarse de ropa y de lugar en el escenario vertiginosamente. Todos repiten sus acciones principales como marionetas hasta que desaparecen, quedando sólo en primer plano el cepillo afilado como un cuchillo de la hilandería china (Spregelburd 2008c: 144).

La metalepsia simultánea de la escena final es la exhibición del procedimiento básico de la obra: las ficciones van interceptándose con detalles minuciosamente orquestados hasta que las dos principales cambian de espacio violentamente en la última escena. “Piriápolis” comienza con tres personajes cómicamente desequilibrados: Hagen, un científico obsesivo, Claus, un astronauta depresivo y medicado, y Julia, escritora de best-sellers hiperactiva. Este grupo desopilante es convocado para una misión de vida o muerte a una playa uruguaya³ por el Coronel, quien pone a su disposición a una robot que tiene los circuitos averiados. Beatriz, la robot, les cuenta a su vez a los reciénvenidos su (melo)drama: su marido Esteban la ha reemplazado por una muchacha más joven, que además ha quedado encinta de él. Y eso no es todo: la nueva pareja se ha instalado en el departamento de Beatriz, quien en un momento de la obra recibe una llamada telefónica donde le anuncian que han cambiado la llave del departamento y que ya no puede regresar. Todo esto, explica el Coronel, es invención de Beatriz, que presenta la falla de los robot G4:

Claus: Es un robot?

Coronel: Peor. Es una G4. Un robot construido por robots. Es el producto del amor entre robots. Son hábiles mecánicos, cuando tienen una firme decisión producen un símil, para que les haga compañía.

Hagen: Son un desastre. Son robots con más atributos humanos que las propias humanas.

Coronel: Se niegan a aceptar que son robots. Se injertan datos autobiográficos en el sistema operativo, se inventan dramas caseros, telenovelas. (Spregelburd 2008c: 40)

Por fortuna, Beatriz puede reprogramarse y eso le permite seguir siendo útil al equipo. El Coronel informa que el universo está controlado por inteligencias que sólo se interesan por un producto de nuestro planeta, la ficción, pero que han devorado ya toda la existente: los libros, la música –aunque salvo dos o tres cosas la devolvieron intacta– los DVD, las películas, los programas de televisión, los documentales y hasta los *reality show*. Se llevaron a los guionistas, pero como éstos no producían fuera de su ambiente natural no les servían para nada. Se llevaron la danza, los diarios, los noticieros, los videogames, los videos de seguridad. Luego se llevaron una Planta, que los conformó por lo inútil y por ser una forma pura, pero ya no les interesa más y van a destruir el planeta. El equipo convocado tiene así sólo veinticuatro horas para encontrar una nueva ficción, y lo hace proyectando –a través de Beatriz, que es una “máquina algorítmica” (Sprengelburd 2008c: 53)– lo que va inventando: un lugar al azar en el mapa –una isla en Venezuela– y una historia policial de la cual ellos ya conocen el enigma, pero el detective no. Hay una niña, Brenda, a la que se le hacen innumerables cirugías estéticas para que llegue a ser Miss Mundo. La tragedia es que Brenda es morocha, las operaciones son un fracaso y ella descubre –como Ripley, de *Alien*– que hay otras chicas en su situación: se rebela, busca venganza y asesina a médicos, convertida en monstruo insaciable.

El procedimiento de Julia, que dirige la invención grupal y la proyección, es el de sus bestsellers, “capricho y cliché” (Sprengelburd 2008c: 49): imagina un detective que investiga sobre estas clínicas ilegales –cliché– y que tiene un desorden atípico –capricho–, la bulimia. Esto sucede en la escena 4, pero la ficción venezolana ha empezado a proyectarse ya en la pantalla con el asesinato de los médicos en la escena 3, antes de ser “imaginada”, lo que cuestiona su dependencia de “Piriápolis”. Al final de la escena 4 la didascalia explica que la escena venezolana siguiente es “producida” por Beatriz y en la 8 hay palabras que se repiten en diálogos superpuestos en ambos soportes. En la escena 6, que corresponde a “Piriápolis” –en el escenario– se habla de ciertas muestras que trajo Claus de su viaje espacial. En la escena siguiente –en la pantalla– el detective Lázaro encuentra pedazos de acrílico azul en Venezuela, y en la escena 8 el Coronel, Julia y Beatriz hablan de ellos en el escenario: son las partes del Sefaratón, una nueva Piedra de Roseta que ayudará a los de Piriápolis a encontrar la ficción solicitada. Hagen arroja y lee los fragmentos, traduciéndolos en palabras: “prostitutas” y “transsexuales”. Beatriz proyecta imágenes, y la desopilante historia de Caracas en la pantalla continúa en una peluquería de travestis.

En la escena 10 el equipo de Piriápolis descubre que hay otros equipos con la misma tarea en otras partes del mundo, e inician una teleconferencia. En Missouri han interrogado a una inteligencia, que ha confesado lo que esperan sus compañeras de la ficción exigida. La primera es que no aceptan protagónicos, todo tiene que sucederle a todas al mismo tiempo (la primera persona del plural es femenina siempre en este futuro). La regla número dos es que no les gusta el estilo: nada debe parecerse a nada. La regla número tres es que no aceptan jerarquías entre figura ni fondo: lo importante, además, no debe verse nunca. La regla número cuatro es que no debe inducirse a la identificación, ni ver lo que ya se comprende. Y la quinta regla es que la ficción debe ser para la mayoría.

El equipo de Piriápolis intenta proyectar la ficción venezolana según las reglas (escena 11). El detective Lázaro obedece en la pantalla –rectifica como un títere sus movimientos según las indicaciones contradictorias del escenario– y llega a entrevistarse con el presidente Chávez, quien le informa que el Estado está implicado en el “proyecto Brenda”.

Chávez: El proyecto Brenda.... Mire, el Estado no tenía injerencia. Hasta que aparecieron los otros laboratorios. Las otras Corporaciones. Que vieron el negocio. Y allí sí se volvió un problema de Estado. Tremendo bonche. Reclamaban derechos de patente de sus Miss Venezuelas. Creaban trabajo. Forjaban la Patria. Pero Venezuela no somos ni usted ni yo, camarada. Y mucho menos ellos, que sólo querían hacerse con el oracio. Hubo que intervenir. Discretamente. Es decir: el Estado sabe de este negocio, pero no participa de él, me entiende?

Lázaro: Como con las drogas. (Spregelburd 2008c: 112)

Julia corrige desde el escenario las respuestas de Lázaro. Ahora bien, en el primer final –escena 14– la ficción se independiza y se desarrolla una escena atroz entre Brenda y el detective. Ella lo ha hecho prisionero porque lo ama, y le entrega su cuaderno, en el que se encuentra un plan. Lázaro sale de la pantalla, ingresando al mundo del escenario, donde están los personajes de Piriápolis, que no pueden verlo: es él quien los está “leyendo” en el cuaderno de Brenda y ellos de este modo pasan a la pantalla y se vuelven virtuales. La premonición del acto 4 se confirma, “Venezuela” es anterior temporal y causalmente a “Piriápolis”. Brenda es quien ha imaginado el futuro y establecido las reglas, Julia y sus compañeros son sus criaturas de ficción. Cuando la muchacha cae muerta bajo las balas de los policías que vienen a rescatar a Lázaro, los personajes de Piriápolis, que se han

convertido en juguetes –y llevan los nombres de los peluches de infancia de Brenda– desaparecen.

Espacios

Los “especialistas” de Piriápolis intentan agónicamente satisfacer a las inteligencias invisibles que están en todas partes. Ese control, descrito en el *panóptico* de Bentham según Foucault (1989 [1975]) es fuertemente resentido por los personajes: “no podemos complacer una mirada que carece de ojos”, objeta Julia (Sprengelburd 2009: 66). Pero el peligro no proviene del exterior sino que es producido por ellos mismos: se encuentra en un espacio que, por ser ficcional, les parece seguro. En 1984 Foucault ya no se interesa por los espacios controlados, sino por aquellos lugares que, en todas las culturas, desvían o desafectan las cartografías y los límites: las heterotopías, “lugares reales [...] que están fuera de todos los lugares, aunque sean localizables” (Foucault 2001 [1984]: 1574, mi traducción):

La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varias ubicaciones que son en sí mismas incompatibles. Así, el teatro hace que se sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares que son extranjeros los unos a los otros; es así como el cine es una curiosa sala rectangular, al fondo de la cual, sobre una pantalla en dos dimensiones, vemos proyectarse un espacio en tres dimensiones. (ibíd. 1571, mi traducción)

Es interesante que Foucault mencione precisamente el teatro y el cine, y sus espacios incongruentes –uno es tridimensional y el otro tiene sólo dos dimensiones, aunque se proyecten tres sobre la pantalla– porque son los que comunican en *La Paranoia*. La ciencia ficción ha permitido imaginar la coexistencia de dimensiones diferentes – temporales, por ejemplo– en un mismo espacio, pero si dos heterotopías de dimensiones incompatibles comunican entre sí, el resultado puede ser catastrófico.⁴ Cuando coinciden las realidades cinematográfica y teatral, además, sostiene Alenka Zupancic, hay una disyunción, “una intrusión de alguna ‘realidad ajena’ en una disposición ficcional específica” (2008: 56), y la colisión es siempre fatal: “cada vez que se superponen los relatos cinematográfico y teatral, *hay un cadáver*” (ibíd., itálicas de la autora).

En *La Paranoia* todas son heterotopías, y es precisamente la yuxtaposición y transgresión de sus incompatibilidades lo que se multiplica de manera inquietante hasta llegar a los finales. En la primera escena se proyecta en la pantalla el interior de un barco

submarino, “pedazo de espacio flotante, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está cerrado sobre sí mismo y está librado al mismo tiempo al infinito del mar” (Foucault 2001: 1781, mi traducción). Heterotopía dentro de heterotopía, como también lo es la segunda escena, el espacio cerrado en el que se encuentran las cortesanas chinas mientras la traducción de los diálogos está en la pantalla. Estos espacios están yuxtapuestos en soportes diferentes que separan las ficciones, pero las metalepsias se multiplican: hay objetos que pasan de una ficción a otra, como la taza blanca del submarino que reaparece en manos de Beatriz y con el nombre “Brenda” escrito en ella, que pasa a ser el nombre de la muchacha venezolana en la invención de los de Piriápolis, o los pedazos de plástico/vidrio azul del Sefaraton entre la escena y la pantalla y las palabras de los diálogos que se retroalimentan mutuamente.⁵

El más “real” de los lugares es obviamente el escenario, ya que forma parte del espacio de los espectadores y los actores son de carne y hueso. Podría pensarse que es precisamente lo contrario, ya que todo en él es inverosímil: los personajes de Piriápolis pertenecen al futuro, utilizan otro sistema de cálculo, hablan en femenino y están defendiendo a la humanidad de un ataque interplanetario. Sin embargo, el efecto es el de la suspensión de la incredulidad propia de la ficción, el espectador acepta el juego sin distancia.⁶ La Venezuela de la pantalla, en cambio, parece una parodia de telenovela – probablemente porque las directivas de Julia pasan a través de los circuitos melodramáticos de Beatriz– y los personajes hablan con vocabulario y acento tan exageradamente venezolanos que se agrega un glosario a pie de página para cada palabra. La distancia de los espectadores se ve duplicada, además, porque está claramente presentada como una invención de los personajes del escenario.

Pese a todas estas barreras que parecen ubicarla en un lugar seguro, “Venezuela” es una historia policial, género paradigmático de la permeabilidad entre realidad y ficción. Ricardo Piglia afirma que el origen del policial está en “El crimen de la calle Morgue”, de Poe porque allí aparece por primera vez la figura del detective:

Porque es un personaje diferenciado del narrador, que viene a cuestionar la omnipotencia del narrador, y que desde el punto de vista de la historia de la narración, acompaña el momento de transformación de la figura del narrador y la aparición del punto de vista, cuyo teórico es Henry James, que viene a plantear el problema de la narración como el de una *posición en un espacio* (Piglia 2009 s.p., itálicas mías)

El ambiente del policial es un espacio *entre*, intersticial entre la legalidad y el crimen. El detective es una figura social, por fuera del Estado y está siempre en tensión con la policía, el aparato institucional de búsqueda de la verdad. Camilo Hernández sugiere que en el policial la tensión se produce entre el género gótico y un discurso científico “que parece el discurso de Estado, en el sentido de que es el discurso oficial” (163) que se esfuerza en ordenarlo todo, para mantener a raya una ausencia excluida y amenazadora. Es precisamente porque se mueve fuera del orden y en lugares permeables que el detective tiene acceso a la verdad, pero hasta que se descubre el lugar en el que se encuentra el criminal, el enigma es amenazador y anónimo, como lo describió Walter Benjamin: el peligro se disimula en la multitud y puede estar en todas partes.⁷ El terror del gótico, el lugar de los fantasmas, se traslada con el género policial al mundo cotidiano, en el que acechan los asesinos.

“Venezuela” tiene todas las características de la serie negra americana (Cawelti 1976: 61-79) y la más saliente es la desaparición del orden que mantenía separados el bien y el mal. Hay comprensión –aunque no justificación– de la figura del criminal, que se mueve como puede en una sociedad corrupta, pertenece a una clase social baja y no se asimila a ningún orden (Cawelti 2006: 59). El universo moral es la ciudad americana violenta, dirigida por una casta de hombres de negocios ricos y políticos venales (ibíd. 61). Detective y asesino se acercan y comparten el mismo espacio, hay una extraña atracción entre ellos. Enfrentan al mismo poder aunque estén destinados a luchar sin cuartel entre sí. Es en esa permeabilidad, y no en la mirada exterior de las “inteligencias”, que se encuentra el verdadero peligro para los de Piriápolis, y también lo está para los espectadores que se creen a salvo.

Paranoia

Para Lacan, sostiene Sergio Rodríguez (2008) lo que hay en la paranoia es la ausencia –la “forclusión”– de un significante específico, al que denomina “En nombre del Padre” el lugar de la Ley.⁸ Cuando el sujeto es interpelado a ejercer una de las funciones relacionadas con la función paterna, sólo puede hacerlo con los significantes que le vienen del inconsciente. Si no los encuentra, si no están, se abre el agujero de la angustia, el sentimiento del fin del mundo. Se inicia así una cascada de significantes que se articulan a

significantes, la palabra se articula a la palabra e irrealiza al mundo en su búsqueda de orden.

Así se verifica la afirmación de Del Estal: la *Heptalogía* es paranoica por la falta del centro, el lugar de la Ley, que paradójicamente está cada vez más presente. La búsqueda angustiante de códigos interpretativos en la obra de Spregelburd –la ecuación Lorenz en *La Estupidez*, el Sefaratón en *La Paranoia*, el katak en *La Terquedad*– es el síntoma por excelencia, la búsqueda de la máquina. Ahora bien, la angustia es el efecto, de alguna manera, de la desaparición de la Ley. Jacques-Alain Miller propone precisamente una clínica universal del delirio que admita desde el principio esa inexistencia, “que tome su punto de partida en que todos nuestros discursos son sólo defensas contra lo real” (2001 s.p.).⁹ La clínica lacaniana es irónica, dice Miller: a diferencia del humor freudiano que se burla del que no se adapta a las reglas sociales, la ironía desmantela precisamente esas reglas internalizadas en el inconsciente, el “Otro”. El sujeto descubre que ese Otro no sabe nada, “que el lazo social es una estafa, que no hay discurso que no sea del semblante” (ibíd.). Todo es ficción desde el momento en que hablamos, y la palabra no “refiere” a nada, sino que se articula con otras palabras y somos nosotros quienes le damos poder y podemos quitárselo, o por lo menos, tomar distancia irónica del orden que crea y de nosotros mismos.

Ahora bien, no es lo mismo admitir la inexistencia de la Ley que su existencia como ficción. Hobbes admite en el *Behémot* que el Leviatán, la máquina del Estado, sólo funciona cuando su centro vacío está ocupado por un mito (Patrici 2003: 18). El mito vacila y se muestra como tal en la ficción, es máscara, no fundamento. La máscara no está en lugar del vacío, no cubre nada, o mejor dicho no cubre la nada ni puede tampoco representarla o hegemonizarla, sino que existe por sí misma. Es ese también el punto de partida de la clínica irónica propuesta por Miller: el Otro no existe, sino que es una ficción, pero no tiene referente porque es en sí mismo real, forma parte de lo existente. *La Paranoia* de Spregelburd es un delirio en segundo grado que enlaza máscaras, ficciones y heterotopías conscientes de serlo, que se generan vertiginosamente unas a otras para una “mirada que no tiene ojos”, como la llama Julia: la del público virtual. De este modo, paradójicamente, la ironía que debería ser la “cura” de la paranoia genera un delirio de segundo grado, o metaparanoia: la ficción conscientemente inventada está tan presente como la creencia en el mito, lo que hace su realidad más contundente y amenazadora.

“La figura que marca la frontera de toda cultura y que funciona como el modelo mismo del otro para el género es el monstruo. El otro puro”, sostiene Piglia en sus reflexiones sobre el policial:

El monstruo es la gran figura de los géneros populares. Y yo pensaba en el comienzo del *Facundo*. El *Facundo* es contemporáneo al origen del género. El juego de organización —uno podría decir— de los límites de una cultura están dados por el enigma y el monstruo. Allí está lo que una cultura no puede entender. Es la palabra de los dioses, si uno piensa en la gran tradición. El enigma es aquello que dice la verdad última, es la palabra del oráculo, y el monstruo es el otro límite. Por un lado tenemos el enigma, como borde entre la sociedad de los hombres y de los dioses. Por otro lado, el monstruo es el otro límite: aquello que es lo inhumano, lo que pertenece a la naturaleza.

Sarmiento empieza el *Facundo* convocando al enigma y encuentra en la figura del monstruo mitad mujer y mitad tigre el punto a partir del cual puede establecer esa gran investigación de ese juego civilización-barbarie que, en realidad, tiene mucho que ver con el género policial, en el sentido en que el género es siempre una tensión entre esos dos mundos. (Piglia 2009 s.p.)

Ahora bien, cuando los espacios no son compartimientos estancos, el monstruo puede invadirnos en cualquier momento. En la clínica psicoanalítica se busca precisamente esta ruptura: “Solamente cuando la relación del significante al referente está interrumpida, cuando hay cadena rota, frase interrumpida, el símbolo alcanza lo real. Pero no lo alcanza bajo la forma de la representación [...]. En la frase interrumpida, el significante no representa ni mínimamente a lo real, hace irrupción, es decir, que una parte de lo simbólico se vuelve real” (Miller 2011 s.p.). La máscara existe por sí misma.

En muchas obras de Spregelburd hay un quiebre, una interrupción tanto del delirio interpretativo paranoico como también —y en esto radica, a mi juicio, lo más interesante de su trabajo— de la metaparanoia generada por la ironía que toma distancia de lo simbólico. Esta segunda ruptura tiene una consecuencia semejante a la de la primera: una parte de lo ficcional se vuelve real, el monstruo se ha acercado al detective y comparten espacio. Si la ficción reemplaza al mito de manera tranquilizadora, mostrando sus mecanismos, no se queda prudentemente en un espacio heterotópico sino que cumple la misma función que aquel: actúa, una y otra vez, la violencia originaria, el derramamiento de sangre, el incesto, el asesinato del Padre. Actúa, también, la violencia social y, sobre todo, como en este caso,

la que se ejerce contra la mujer, en nombre del Padre. Se hace real, e irrumpe en el espacio político.

Política

La Paranoia recibió el premio Casa de las Américas Dramaturgia en 2007, distinción que, como señala Jorge Dubatti, “es otorgada a piezas de marcado perfil político” (2009: 150). La denuncia no es, sin embargo, la de una situación particular del continente. A quien teme aquel que no encuentra el significantes de *En el Nombre del Padre* es al Otro puro, el Monstruo al que se ha empujado hasta el borde de lo inhumano, de la naturaleza: “mitad mujer y mitad tigre”, según la cita de Piglia.¹⁰ Es la Hilandera, la sirvienta que puede servir para la parranda de los soldados chinos y le repite como una cantilena a Chi Tsu, la esposa abandonada del Señor, que “peine su trenza” con un cepillo de jade “afilado como un arpón, rápido y certero” (2009: 21). Es Beatriz, mujer robot ridiculizada cuyos mecanismos no funcionan como se espera porque se atreve a generar su propia ficción. Es, finalmente, Brenda, el cuerpo femenino violentado para modificarlo en una biopolítica feroz que forma parte del Estado. Cuando Lázaro llega al centro del poder en Venezuela, Chávez le revela el secreto:

Chávez: Encuentre a la chamita. Es sólo una niña. Se lo pido como amigo, y no como Venezuela. Y Brenda no va a parar. Una manzana podrida.... [...] Encuentre a Brenda. Si no lo eliminan antes los Federales o los Servicios de Inteligencia. Y no será tan conejo de pensar que responden a mí, verdad? (Spregelburd 2008c: 112-3)

Mientras el Sefaraton es manejado por los hombres, otros objetos que circulan entre las diversas ficciones tienen que ver con las víctimas: la taza del *close up* del prólogo reaparece con el nombre de Brenda en manos de Beatriz, y lo que queda en manos de la Hilandera de la ópera china en el delirio final —clave que le da Chávez a Lázaro— es el cepillo-peine. Los travestis peinan inquietantemente al detective en la peluquería venezolana, y Brenda usa un cuchillo para destrozar a sus cirujanos. “Uy cuántos cuchillos”, le dice riendo la muchacha a un Lázaro aterrorizado (ibíd. 128). Es este el momento de recordar a Antígona, que le disputa un cuerpo a la Ley: Brenda ha vengado el suyo propio, el de la Hilandera y el de Beatriz, pero el cuchillo queda en suspenso en la escena final, como eco virtual del de *Juan Muraña*, de Borges, que también había sido utilizado por una mujer.

Obras citadas

- Badiou, Alain (2000): "Qué piensa el teatro?" *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 101-107.
- Benjamin, Walter (1999 [1938]): "El París del segundo imperio en Baudelaire". *Poesía y capitalismo* (Iluminaciones II). Madrid: Taurus, 21-120.
- Borges, Jorge Luis (1999 [1968]): "Prólogo". Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*. Madrid: Alianza/Emecé, 9-10.
- Capdevila, Analía (1995): "Una polémica olvidada. (Borges contra Caillois sobre el policial)". En: VV. AA.: *Borges ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 67-82.
- Cawelti, John G. (1976): "The Mythology of Crime and Its Formulaic Embodiments". *Adventures, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. London/Chicago: the University of Chicago Press, 51-79.
- Del Estal, Eduardo (2009): "La Tabla de los pecados, del Bosco". Spregelburd, Rafael, *La Inapetencia, la extravagancia, la modestia. Heptalogía de Hieronymus Bosch, I, II, III*. Buenos Aires, Atuel/Teatro, 17-24.
- Dubatti, Jorge: "Sobre el teatro de Rafael Spregelburd: el aspecto social y político". Spregelburd, Rafael, *La Inapetencia, la extravagancia, la modestia. Heptalogía de Hieronymus Bosch, I, II, III*. Buenos Aires, Atuel/Teatro, 147-150.
- Foucault, Michel (1989 [1975]): *Le Panoptisme. Surveiller et Punir Naissance de la prison*. Paris: NRF/Gallimard, 197-229.
- Foucault, Michel. (2001 [1984]): "Des espaces autres". *Dits et écrits II, 1976-1988*. Quarto/Gallimard, 1571-1581.
- Goloboff, Mario (2002): "Roberto Arlt: la máquina perfecta". *Revista de literaturas Modernas* 32, 107-105.
- Lacan, Jacques (2001 [2972]): "L'Étourdit". *Autres écrits*. Paris: Seuil 449-495.
- Miller, Jacques-Alain (2011 [1993]): "Ironía" (Conferencia de apertura del V Encuentro Internacional del Campo Freudiano, Buenos Aires, 1988). *Consecuencias*, Edición N. 7, en línea. <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/007/template.php?file=arts/alcances/Ironia.html>
- Pavel, Thomas (1975): "'Possible Worlds' in Literary Semantics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34: 165-176.

- Patrici, Nicolás (2003): “En busca de los fundamentos del liberalismo político”. Actas del VI Congreso Nacional de Ciencia Política de la Sociedad Argentina de Análisis Político (Rosario, 5-8 noviembre 2003): 1-18, en línea. <http://www.saap.org.ar/esp/docs-congresos/congresos-saap/VI/areas/01/patrici.pdf>
- Pavel, Thomas (1986): *Fictional Worlds*. Cambridge (Mass.) and London: Harvard UP.
- Piglia, Ricardo (2009): “La ficción paranoica”. *Salonkritiek* 7 (agosto): en línea. http://salonkritiek.net/08-09/2009/08/la_ficcion_paranoica_ricardo_p_1.php
- Piglia, Ricardo (2015): “La ficción paranoica”. *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 159-175.
- Rodríguez, Sergio (2008): “Diferencias de estructuras a reconocer, entre esquizofrenias y paranoias”, en línea. http://sergiorodriguezpsicoanalista.blogspot.nl/2008/08/sin_titulo.html
- Sánchez Santareli, Santiago (2008): “La sexta parte: *La Paranoia*, de Rafael Spregelburd”. *Ciento cincuenta monos. Revista de Literatura, arte y crítica*. Archivo del Blog: http://150monos.blogspot.com.ar/2008_04_01_archive.html
- Sarmiento, Domingo Faustino (1971 [1845]): *Facundo*. Estudio preliminar y notas de Iber H. Verdugo. Buenos Aires: Kapelusz.
- Spregelburd, Rafael (2001): *Fractal. Una especulación científica*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Spregelburd, Rafael (2008a): “A modo de epílogo”. *Bizarra. Una saga argentina*. Buenos Aires: Entropía, 515-529.
- Spregelburd, Rafael (2008b): *Bizarra. Una saga argentina*. Buenos Aires: Entropía.
- Spregelburd, Rafael (2008c): *La Paranoia*. Buenos Aires: Atuel.
- Spregelburd, Rafael (2008d): *Los verbos irregulares*. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- Spregelburd, Rafael (2009): “Nota del autor a la primera edición”. *La Inapetencia, la extravagancia, la modestia. Heptalogía de Hieronymus Bosch, I, II, III*. Buenos Aires, Atuel/Teatro, 5-9.
- Walton, Kendall (1978): “How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37: 11-23.
- Walton, Kendall (1980): “Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief?” *Dispositio* 5.13-14: 1-18.
- Zupancic, Alenka (2008): “Un lugar perfecto para morir: El teatro en las películas de

Hitchcock”. Slavoj Žižek (comp.): *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, 51-75.

Notas

¹ Cf. el muy citado prólogo a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares: “He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta” (10).

² No me refiero a las novelas mismas de Arlt, que han sido consideradas también “máquinas perfectas” (cf. Mario Goloboff 2002) sino a las que inventan o proyectan sus personajes, como en las obras de Spregelburd.

³ La comparación entre “El Congreso” de Borges publicado en 1979 y *La Paranoia* daría lugar a otro artículo, no sólo porque se trata de una convocatoria de argentinos en Uruguay, sino porque un tema importante de ambas obras es el cuestionamiento de la representación.

⁴ En la popular serie de películas *Back to the Future [Volver al Futuro]* (1985, 1989 y 1990) la mayor preocupación del científico Emmet L. Brown (“Doc”), inventor de la máquina de viajar en el tiempo, es que alguno de los viajeros se encuentre con su “yo” antiguo o futuro, lo que podría causar una catástrofe imposible de imaginar. La idea se encuentra previamente en *El tiempo desarticulado*, (*Time out Joint*, 1959) de Philip K. Dick, aunque allí se trata de un engaño, tema retomado a su vez por *El mundo de Truman (The Truman Show 1998)* de Peter Weir.

⁵ Es lo que Spregelburd llama “reflectáfora”: “Una reflectáfora es todo recurso retórico (la metáfora está incluida) que opera a partir de reflejar en un pequeño detalle del objeto fabricado artificialmente a la totalidad o a otras partes de ese mismo objeto. De ahí su nombre: refleja, con mayor o menor fidelidad, otros elementos constitutivos del objeto creado, y por lo tanto funciona como garantía de la ilusión de “vida” (2001: 121).

⁶ Cfr. Thomas Pavel: “the reader [...] does not consider the situation according to his usual ontological perspective, but reacts as if he has adopted a set of new rules under which some of the previously impossible *de re* propositions have become entirely acceptable” (1975: 175). En 1986 Pavel, refiriéndose a la teoría de los seres ficcionales de Kendall Walton (1978 y 1980) explica: “works of fiction are not mere sequences of sentences but props in a *game of make-believe*, like children playing with dolls or pretending to be cowboys” (1986: 55, itálicas del autor).

⁷ Walter Benjamin (1999: 67). “La ficción paranoica” es una conversación entre Ricardo Piglia, Jeffrey Laurence y Camilo Hernández en 2015, pero el título refiere a una clase de Piglia retomada en *Salonkritik* (2009) - y antes en *El Interpretador* N. 35, según indica esa publicación. Camilo Hernández

distingue, recordando el seminario homónimo de Piglia en Princeton, entre dos tradiciones sobre el origen del género policial, la borgeana y la benjaminiana. La pregunta de Hernández es la siguiente: “Me gustaría que nos diera su opinión sobre el famosísimo debate de los años 30 acerca del origen del género policial, del cual parecen desprenderse dos posiciones críticas que no solamente giran alrededor del género, sino que parecieran girar alrededor de la novela moderna en general. Podría pensarse que por un lado está la tradición “Benjamin”, que localiza el origen del género policial en ciertas condiciones histórico-sociales estéticas, y por otro lado estaría la “lectura Borges”, que vería el comienzo del género en la encrucijada de una serie de nuevos “hábitos mentales” (Piglia 2015: 161).

⁸ “Lacan toma su formulación de la fórmula –En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo– que acompaña al persignarse en los ritos cristianos. [...] Está referido a lo siguiente: por la vía del En Nombre del Padre, hay una función que es imprescindible que se ejecute en la estructuración del sujeto, para que éste pueda ordenarse neuróticamente en la vida. Esa función es la castración, como referencia al falo imaginario. O sea, lo de Juanito: están los que lo tienen, están los que no lo tienen. Es la función que juega el padre al privar al chico de la madre y a la madre del chico. Por lo tanto pone de manifiesto que ella no lo tiene. Privación que se juega, básicamente, por vía del acto y el ejemplo, no de la ‘educación’ como insistencia explicativa. Los emblemas que caracterizan a ese padre, sea el padre biológico u otra persona que esté jugando esa función, servirán para las identificaciones del ‘infantil sujeto’. Ocurren, porque el hijo lee en el padre esos emblemas y se identifica o no a ellos. La privación, le abre al hijo el camino para la identificación a rasgos paternos. El En el Nombre del Padre resulta forcluido, cuando ocurre que la criatura no logra incorporar los rasgos necesarios que le permitan jugar una función paterna en el momento en que sea requerido a eso” (Rodríguez 2008 s.p.).

⁹ Esta perspectiva es la del esquizofrénico, aquel a quien Lacan define como “el sujeto que se especifica por no estar cogido en ningún discurso, en ningún lazo social. Añado que es el único sujeto que no se defiende de lo real por medio de lo simbólico, como hacemos todos nosotros cuando no somos esquizofrénicos. No se defiende de lo real con el lenguaje porque, para él, lo simbólico es real” (Miller 2011 s.p., citando a Lacan 1972: 31).

¹⁰ Piglia (2009 s.p.) cita el *Facundo*, y la frase completa de Sarmiento es la siguiente: “las almas generosas que en quince años de lid sangrienta, no han desesperado de vencer al monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República. Un día vendrá, al fin, que lo resuelvan; y la Esfinge argentina, mitad mujer, *por lo cobarde*, mitad tigre, por lo sanguinaria, morirá a sus plantas” (1971: 54, itálicas mías).