

Resonancias y ocupación: la cuestión del "arte fuera de sí" en *Spam*, de Rafael Spregelburd y Federico Zypce

**Resonances and Occupation: The Issue of "Art Outside Itself"
in *Spam*, by Rafael Spregelburd and Federico Zypce**

**Ressonâncias e ocupação: a questão da "arte fora de si" em
Spam, de Rafael Spregelburd e Federico Zypce**

Luz Rodríguez Carranza

UNIVERSITEIT LEIDEN, BÉLGICA

Catedrática de Lenguas y Literaturas de América Latina, Universidad de Leiden. Doctora en Letras, K. U. Leuven (Bélgica). Miembro de la dirección del Departamento de Estudios Latinoamericanos y directora de los programas de Literatura, Lingüística y Lengua (Universidad de Leiden). Libros: *Un teatro de la memoria. Análisis semiótico de Terra Nostra*, de Carlos Fuentes (Albero-Vergara/ Leuven University Press, 1991), *Literatura y poder* (Leuven University Press, 1991), *Reescrituras* (Rodopi, 2004), *Imágenes y realismo en América Latina* (Almenara, 2014). Publicaciones sobre el discurso de las revistas culturales latinoamericanas, nuevos realismos, Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, César Aira, Rafael Spregelburd. Correo electrónico: l.rodiguez@hum.leidenuniv.nl

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl20-40.roca



Resumen

Spam (2013), ópera hablada de Rafael Spregelburd y Federico Zypce, pone en escena la experiencia y los afectos que resuenan en un mundo virtual, anestesiado, de desechos auditivos, particularmente verbales. En este trabajo, después de confrontar la obra con otros esfuerzos contemporáneos de contacto con los espectadores, he analizado una red de repeticiones de sonidos y palabras que sacude al protagonista y al espectador. Como en las óperas de Wagner —denostadas durante décadas como estructuras totalitarias— el procedimiento evita la síntesis. El resultado es cómico y evita toda manipulación emocional porque lo que se repite, como en otras obras de Spregelburd, son restos de construcciones identitarias desvalorizadas. Algunas palabras, pronunciadas por él mismo, acosan sin embargo al protagonista y ocupan una grieta imposible de suturar. Aunque el humor es constante, *Spam* es una tragedia contemporánea, en la que no solo los héroes o los villanos, sino cualquiera es responsable.

Palabras clave: arte fuera de sí; Rafael Spregelburd; experiencia; sprechopera; tragedia contemporánea

Abstract

Spam (2013), a spoken opera by Rafael Spregelburd and Federico Zypce, brings to the stage the experience and affections that resonate in an anesthetized virtual world of aural waste, especially of the verbal kind. In this work, after comparing it with other contemporary efforts which try to contact spectators, I analyzed a network of repetitions of sounds and words that shake the protagonist and the spectator. Similarly to Wagner's operas – heavily criticized during decades as totalitarian structures– the procedure avoids synthesis. Some words pronounced by the protagonist, however, pester him and occupy a crack that is impossible to close. Although humor is a constant, *Spam* is a contemporary tragedy where not only heroes or villains, but anyone, is responsible.

Keywords: art outside itself; Rafael Spregelburd; experience; sprechopera; contemporary tragedy

Resumo

Spam (2013), ópera falada de Rafael Spregelburd e Federico Zypce, põe em cena a experiência e afetos que ressoam em um mundo virtual, anestesiado, de descartáveis auditivos, particularmente verbais. Neste trabalho, depois de enfrentar a obra com outros projetos contemporâneos de contato com espetadores, analisei uma rede de repetições de sons e palavras que sacode o protagonista e o espectador. Como nas óperas de Wagner —injuradas durante décadas como estruturas totalitárias— o procedimento evita a síntese. O resultado é cômico e evita toda manipulação emocional porque o que é repetido como nas outras obras de Spregelburd, são restos de construções identitárias desvalorizadas. Algumas palavras, pronunciadas por ele próprio, atormentam, no entanto, o protagonista e ocupam uma fenda impossível de suturar. Ainda que o humor seja constante, *Spam* é uma tragédia contemporânea na que não apenas os heróis ou os vilões, mas todos, são responsáveis.

Palavras-chave: arte fora de si; Rafael Spregelburd; experiência; sprechopera; tragédia contemporânea

RECIBIDO: 14 DE OCTUBRE DE 2015. ACEPTADO: 27 DE OCTUBRE DE 2015. DISPONIBLE EN LÍNEA: 1 DE JULIO DE 2016

Cómo citar este artículo:

Rodríguez Carranza, Luz. "Resonancias y ocupación: la cuestión del 'arte fuera de sí' en *Spam*, de Rafael Spregelburd y Federico Zypce". *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 141-154. <http://dx.doi.org/10.11144/javeriana.cl20-40.roca>

CUANDO LA REPRESENTACIÓN ya no se diferencia de un exterior imaginario o se señala a sí misma como semblante, la experiencia y los afectos —transmitirlos, provocarlos— ocupan el centro de la escena. En este trabajo me propongo analizar *Spam*, una *sprechopera* de Rafael Spregelburd y Federico Zypce (2013), confrontándola con tres esfuerzos contemporáneos de contacto con los espectadores: la *performance* y las relecturas actuales de la pintura barroca y de la ópera de Wagner.

La representación es solo desecho y basura; pero ese es precisamente el lugar —virtual y fuera de escena— que importa en *Spam*. Entre otras cosas abandonadas, las palabras, casi incomprensibles e impersonales, acosan sin embargo al protagonista y al público.

No hay tal lugar

García Canclini asume una posición imaginaria de exterioridad en términos de Bourdieu —aunque lo cuestiona— para definir el “arte fuera de sí”: es el que “extiende su acción más allá de lo que se organiza como campo artístico” (10). Ahora bien, incluso admitiendo que eso no haya sucedido antes, cuando lo estético es un efecto de mercado e invade todos los campos —como la industria del diseño, la publicidad y el turismo— es difícil distinguir entre un adentro y un afuera. Por otro lado, cuando el arte “quiere incidir en lo extraartístico, rectificar el extraviado rumbo de la historia”, como dice Ticio Escobar, “su voluntad negativa y su temperamento irónico lo llevan a desconfiar de sus propios instrumentos de significación” (145). Adopta así instrumentos ajenos —los de las ciencias sociales u otros— y la consecuencia es, una vez más, la indiferenciación. La distancia moderna que asume la escisión entre el signo y la cosa, aunque sea mínima —los *collages* de Brecht, el blanco sobre blanco de Malevich, el mingitorio de Duchamp o la pipa de Magritte— tampoco es distinción: si lo contemporáneo, según Agamben, “es una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia” (152), arte y contemporaneidad son sinónimos. “Exiliado de sí el arte deambula”, sostiene Escobar, pero “intenta hacer de cada descampado un puesto de emplazamiento” (152). No se trata, sin embargo, de cualquier descampado, sino del lugar más propio del arte, el de la representación ineludible.

El emplazamiento es una ocupación, y el diccionario de la Real Academia Española es muy útil para definirla:

(Del lat. *occupatĭo*, *-ōnis*).

1. f. Acción y efecto de ocupar u ocuparse.
2. f. Trabajo o cuidado que impide emplear el tiempo en otra cosa.
3. f. Trabajo, empleo, oficio.

4. f. Actividad, entretenimiento.
5. f. *Der.* Modo natural y originario de adquirir la propiedad de ciertas cosas que carecen de dueño.
6. f. *Ret.* Anticipación o prevención de un argumento.
militar.
1. f. Permanencia en un territorio de ejércitos de otro Estado que, sin anexionarse aquel, interviene en su vida pública y la dirige.

De cada una de estas acepciones puede glosarse algo sobre el arte. Retengo aquí la 2: *ocupar* es una acción negativa, y lo que sustrae es el tiempo. Es muy interesante, además, que haya una acepción legal (la 5), una retórica (la 6) y una militar. En los tres casos, lo que se ocupa es algo que no era visible en el orden que lo incluía. Es el lugar que no tiene dueño (la acepción 5) y no está verbalizado aún (la 6). La ocupación sustrae ese lugar, como explica la acepción militar, pero hay un requisito: la permanencia.

Las tres últimas acepciones coinciden también con estrategias que varios críticos han señalado en el arte contemporáneo. Así, la legal es la de la *apropiación*, término que si bien en los años ochenta designaba intertextualidades y pastiches —y en las genealogías remonta a las vanguardias— hoy señala un ejercicio temporal —la acepción 2— que detiene la inundación de imágenes, discursos y sonidos que nos envuelve (Evans, citado en Speranza). La anticipación recuerda la *inminencia* de la que habla García Canclini: “que hace de lo estético algo que no acaba de producirse” (25). La que más me interesa aquí y voy a analizar en *Spam* (2013) es la última, la permanencia, la fidelidad a la ocupación: es la *resonancia*, que inserta una cuña e impide la recuperación del territorio. Lo haré en contrapunto con tres manifestaciones del discurso contemporáneo sobre la experiencia: la del teatro “posdramático” y las relecturas en clave de “arte fuera de sí” de dos momentos canónicos en la historia de la *mimesis* —la pintura barroca del siglo XVII y la ópera de Wagner, en el XIX—.

Contacto

a) En los distintos “giros” de las ciencias humanas de las últimas décadas —que replazaron el giro lingüístico de mediados del siglo pasado— hay un regreso nietzscheano a la búsqueda de un “excedente físico de la significación, base o fundamento sensorial del pensamiento”, como lo llama Julio Ramos (65). En ese marco, el objetivo de la *performance*, definida por Hans-Thies Lehmann como una “estética de lo vivo” (135) o, citando a Gumbrecht, como “la producción de la presencia” (Gumbrecht, citado por Lehmann, 141), es lograr una vivencia para

el espectador, provocando reacciones fisiológicas, afectivas, volitivas, energéticas y motoras. Experiencia y afectividad son temas recurrentes: retomando y citando a Guy Debord (Debord, citado por Lehmann, 16), se cuestiona la mirada del espectador o lector por su pasividad y se valoran la cercanía y el contacto, opuestos a la distancia de la comprensión visual.

En el teatro, según Lehmann, el paradigma “posdramático” abandona la supremacía del texto y la representación del drama escrito (135). El *performer* no encarna un papel, sino que ofrece su presencia en escena: se trata de no actuar o, cuanto mucho, de actuar simplemente, provocando la participación emocional del espectador (Kirby, citado en Lehmann 135). Solo cuando hay ficción se puede hablar de “actuación compleja, actuación en el sentido normal de la palabra” (Kirby, citado en Lehmann 135; mi traducción). Desenmascarar la ficción en escena —la actitud posmoderna— no basta para eliminarla: la distancia respecto a la representación es una estrategia modernista cuando la ilusión ya no es suficiente; pero no llega al contacto que constituye el núcleo de la *performance*, “lo real de la situación teatral, el proceso entre escena y audiencia” (Lehmann 136; mi traducción). El momento performativo se pretende único: el criterio de la reiteración separa radicalmente al *performer* del *actor*. El grado más radical de la *performance* sería así la posibilidad extrema —por lo absolutamente irrepetible— del suicidio público.

b) En lo que se refiere a la pintura, la obra de Caravaggio —muy presente en *Spam*— es emblemática de la recuperación del barroco en lo que va del siglo XXI¹ (Bal). Para Svetlana Alpers, además, comparte con la obra de Rembrandt y de Velázquez una actitud protomoderna respecto a la oposición canónica de Lukács: la presencia de imitación —o descripción— y la suspensión del compromiso renacentista con la narración. Por un lado, las figuras salen de sus marcos y parecen caer en el espacio del espectador, la vida imitada rompe sus límites; por otro, hay “imágenes congeladas” (118) que no ofrecen ningún asidero interpretativo, y que prefiguran la obra de Manet y Courbet. En la pintura del XVII, los artistas usan narraciones conocidas y estereotipadas como fondo, y ponen en primer plano una escena costumbrista que desdibuja los límites con el presente del espectador. Es el caso de *Las tejedoras*, de Velázquez, con la fábula de Aracne en la tapicería: queda planteada así, dice Alpers, una “meditación pictórica” sobre el problema de la representación: “Caravaggio y Velázquez [...] producen pinturas

1 Para Bal puede hablarse de barroco contemporáneo, y cita varios ejemplos. Entre ellos, la exhibición “Going to Baroque” en *The Contemporary*, Baltimore, 1995-6 y la conferencia internacional *Baroque Re-Visions* en Viena en octubre de 1996.

que evitan la acción narrativa para concentrarse en la imitación sin cuestionar el compromiso básico con la narración” (24; mi traducción).

c) El interés creciente de varios autores por la escucha justificaría la etiqueta de un “giro acústico” que forma también parte de la constelación discursiva de la “experiencia” y del arte fuera de sí.² Julio Ramos destaca el efecto del sonido en “Haschisch en Marsella” de Walter Benjamin: “momentos en que las impresiones auditivas reprimían todas las otras” (Benjamin 57). Lacoue-Labarthe retoma en 1991 el texto de Wagner sobre la ópera, planteada como un *opus total* que, al yuxtaponer el teatro, la palabra y la música se dirige a los afectos o las pasiones (14). Es la síntesis de todas las artes particulares: utiliza la lengua universal de la música, y permite actuar en el sentimiento y por este. Está pensada como *performance*, vale decir, para ejercer un efecto en el oyente-espectador: es *música ficta*, término que refería antes del Renacimiento a las notas que no estaban incluidas en la gama autorizada por Guido d’Arezzo y a las acotaciones que eran necesarias en la *performance* de las partituras. Para Lacoue-Labarthe el adjetivo se traduce como *ficcional* y el objetivo es claramente mimético: realizar la expresión de la subjetividad en el arte, vedada a la literatura porque el lenguaje, extraño al sujeto, le impide apropiarse de sí mismo.

Ahora bien, el problema para Lacoue-Labarthe es que Wagner —en su *Carta sobre la música*— piensa con Lessing que la confrontación dialéctica de distintas artes en una obra total es un medio para contener el exceso: “cada arte, cuando llega al límite de su poder, debe detenerse, de lo contrario llega al absurdo y a la estupidez” (47; mi traducción). De ahí a considerar a Wagner un profascista no hay más que un paso para Lacoue-Labarthe, como antes para Adorno (cf. Badiou 41-72): para controlar los desbordes su ópera construye un mito identitario —la grandeza alemana— que es una estetización ideológica de la política. La idea del “caso Wagner” —como lo llama Badiou— se impone, y se encuentra hasta en Hollywood: la imagen de Hitler/Chaplin jugando con el globo terráqueo al son de *Lohengrin*. Las óperas wagnerianas serían construcciones totalizadoras que imponen una estructura dialéctica a una proliferación de estímulos diversos, y lo hacen implementando signos narrativos —los *leitmotif*— puestos al servicio de la síntesis final. Wagner es así el Hegel de la música, y el nombre de todo aquello a

2 Es el caso de Deleuze y Guattari (*Mil mesetas*), Lacoue-Labarthe (*Musica ficta*), Jean-Luc Nancy (*A la escucha*) y Peter Sloterdijk (*Extrañamiento del mundo*). Podrían agregarse los nombres de los populares Michel Chion (*La voix acousmatique*) para la literatura, Mladen Dólar (*Una voz y nada más*) desde el psicoanálisis y David Toop (*Resonancia siniestra*) para el arte en general. El número 4 de la revista chilena *Papel Máquina* está dedicado, como lo declara el editor de ese número, a los “dispositivos acústicos” (Ramos 9).

lo que se opone el arte contemporáneo, que busca la fragmentación y se sustrae al relato y a la identidad (Badiou).

Sprechoperas

Rafael Spregelburd es un autor, dramaturgo, director y actor argentino que en los últimos veinte años lleva ya creadas y puestas en escena 39 obras, si mi cuenta es buena. La cifra es tramposa, ya que en esa producción hay una que cuenta por diez, *Bizarra*, teatronovela de diez capítulos de tres horas cada uno. La presencia de la obra de Spregelburd no solo en Argentina, sino en el extranjero, y sobre todo en Europa, es permanente: se trata, sin lugar a dudas, de una fidelidad fuera de lo común tanto de público como de directores, actores, traductores y también de misteriosas inteligencias, ya que los premios son incontables.³ Esta fidelidad es —a mi juicio— *ética*, y es un efecto político. El caso más evidente es el de *Bizarra*, que no solo fue una experiencia argentina en 2003, sino que se repitió en Nápoles y Roma, en 2011. Una de las frases de la obra —“qué triste es la cordura”; “Come é triste la prudenza”— es desde hace varios años la bandera del Teatro Valle Occupato en Roma, y aparece regularmente en pegatinas en todos los medios de transporte de la ciudad.

Las dos últimas obras de Spregelburd —*Apátrida*, de 2011, y *Spam*, de 2013, en colaboración con Federico Zypce— son óperas habladas, un género desconocido en el Río de la Plata. En ellas, un actor narra su historia en escena de manera rítmica, prácticamente sin actuación, junto a un músico que ejecuta en

3 Una opción tentadora para presentar a Rafael Spregelburd es usar cifras contundentes: 41 años, 37 obras que fueron estrenadas en festivales y en teatros en Argentina, Latinoamérica, Canadá y en más de 15 teatros europeos, traducidas a 15 idiomas y editadas en 8 países. Ha sido autor y director en residencia y comisionado en instituciones teatrales internacionales prestigiosas y por ellas. En sus ratos libres es traductor de Pinter, Kane, Berkoff y Ravenhill, entre otros; actor de cine —9 largometrajes y varias *sitcom*—; periodista, columnista y ensayista. Los premios, nacionales e internacionales se acumulan: entre ellos, premios nacionales de dramaturgia, premios GETEA-Teatro XXI, Trinidad Guevara, María Guerrero, Tirso de Molina (España), Florencio Sánchez, Casa de las Américas (Cuba), y en 2010 el premio más prestigioso de las Artes en Argentina, el Premio Nacional. Es, además, un generosísimo docente de incontables seminarios en Argentina y en el extranjero. Para dar una idea de su ritmo, en 2012 Spregelburd reestrenó *Todo* en el teatro Beckett, y en 2013, *Apátrida*, *doscientos años y unos días* en El Extranjero. Participó ese año en tres filmaciones —las tres películas estuvieron simultáneamente en cartel en Buenos Aires— sin dejar de corregir *Spam*, su última obra, de viajar constantemente a Europa para el proyecto de L'École des Maîtres (que dio lugar a *Bocetos para el Fin de Europa*) y de escribir su columna semanal para *Perfil*.

vivo sonidos diversos y reproduce o canta melodías conocidas y populares. Las presencias físicas del narrador y del músico incorporan la expresividad sonora, la dimensión corporal del arte de narrar y todo es *performance*. El texto, sin embargo, es central en ambas obras: son ficciones rigurosas y sin cabos sueltos y, como lo ha señalado Sandra Contreras respecto a otra obra de Spregelburd, hay un “calibrado rigor en la composición narrativa” (370). En *Spam*, la obra que voy a analizar aquí, todos los ingredientes de la ópera están presentes, articulados hasta en los mínimos detalles: narración/declamación, imágenes voz acusmática, canto (y karaoke), pastiches pop y sonidos diversos elaborados por Zypce.

El personaje se declara amnésico desde el primer acto y busca las huellas de su identidad. Este es el punto de partida melodramático de una estructura compleja que organiza el antes y el después de la narración, con saltos calculados según un tablero que recuerda el de *Rayuela*, aunque el espectador, según las didascalias, debe tener la sensación de que son escogidos al azar. A la historia principal, presente y pasada del protagonista se yuxtapone una segunda que aparece antes y después de la amnesia: su relación con una antigua estudiante a la que le robó el tema de su tesis. Hay, además, dos series de actos que recuerdan los “prescindibles” de *Rayuela*, que se intercalan entre los otros. De hecho, no son prescindibles en absoluto —como tampoco lo son los de la novela de Cortázar— ya que desarrollan temáticas que a mi juicio son centrales en la obra: la serie “Muñeca”, que refiere a la voz, y la serie “Eblaítas”, que refiere a la palabra.

Anestesia

La historia pasada está compuesta de *flashbacks* que están geométricamente dispuestos al principio, al medio y al final de la obra. No hay ningún cambio en la puesta en escena respecto a la línea principal de la amnesia, salvo la actitud cínica, arrogante e hipócrita del protagonista —el mismo actor— que contrasta con su angustia en el presente. Ya desde el segundo acto el espectador presencia momentos clave del pasado y recibe informaciones: el personaje se presenta como profesor universitario de lingüística y declama la primera de sus cinco clases, con Power Point, sobre la lengua perdida de los eblaítas. Los demás *flashback* incluyen, en desorden, un desopilante pedido virtual de transferencia de fondos traducido con Google Translator —el día 2—, la decisión de aceptarlo y quedarse con todo el dinero, y la historia de mafia malaya en la que se ve envuelto en consecuencia, que lo obliga a huir a Malta después de un asesinato: en ese momento, el día 3 del orden cronológico, la hipocresía, la amoralidad y las mentiras del personaje resultan evidentes para los espectadores: para él en cambio son “crímenes pequeñísimos”, el que ha cometido con su antigua alumna y el robo

del dinero del *spam*. Hay cuatro actos que se desarrollan en Malta y, finalmente, una “llamada académica de Cassandra”, la antigua estudiante que exige que le dirija su tesis de doctorado. Este acto, que es el día 1 y el origen de todo —“esto empieza así”— es uno de los últimos que ve el público.

En esa vida dominada por la anestesia de la información desmesurada —que se opone a la amnesia del presente— nada se destaca ni se jerarquiza. El narrador/personaje es consciente de que la niña malaya que envía el *spam* no existe, ni está en peligro; sabe que los mensajes traducidos por Google no provienen de ningún sujeto, sino de mecanismos automáticos. Las voces tampoco le pertenecen a nadie y están desprendidas de cualquier cuerpo. Este efecto ventrilocuo recuerda al autómatas de Benjamin y a los casos traumáticos que analizan tanto Dolar como Žižek y Fiennes en el cine, por ejemplo, *El Dr. Mabuse*, *El exorcista*, *Psicosis* o *Alien*. En *Spam* se multiplica y se vuelve cómico en la serie de las muñecas puteadoras, con el traductor de Google y con la información de que la misma actriz dobló a todas las bellísimas chicas que se reclinaron sobre el *smoking* de James Bond, comprado a su vez a través de PayPal, sistema que tampoco tiene sede física en ningún lado. Un buzo suizo hace pensar en los mares de Suiza que son, como los esquimales de la Antártida, o las montañas de Holanda, “ejemplos de cosas que pueden enunciarse sin existir ni ser tampoco abstractas” (día 6). El profesor disfruta porque no tiene copia de su banco de datos, que desaparecerá con su memoria. Los ejemplos no constituyen archivo, ni público ni privado, la analogía o la apropiación son imposibles: no se pueden recontextualizar porque no hay contextos. Hay efecto —emotivo o humorístico— y lo mismo sucede con los fragmentos de música y los sonidos producidos por Zypce. Nadie recuerda los referentes, sin embargo, sean estos cultos o provengan de la cultura popular. Un buen ejemplo es el de los efectos sonoros que acompañan la vista del cuadro de Caravaggio, *La decapitación de Juan el Bautista*, que representa un asesinato pero deja al protagonista indiferente: el alarido que se escucha, “*hanno amazatto Compare Turidu!*”, proviene de una ópera la *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni (1890), e inmediatamente después, al detallar el color y la luz del Caravaggio, suenan los primeros acordes de *Penumbra*, de Sandro.

Los simulacros son pura exterioridad y no están jerarquizados. El modelo es la lengua de los ebláitas, escrita en arena, que sería la desesperación de Chomsky por su falta total de estructura: no hay en ella dos relaciones que puedan generalizarse y cada conector —cada “entre”— es una palabra diferente. Las historias se acumulan y la narración es mimética respecto a lo que narra: es el *buzz* del que habla Joselit, “un zumbido prolongado como el de un enjambre de abejas” (citado en Speranza 2). Personaje y espectadores sufren y gozan con el acoso sonoro como

el Figaro de Rossini con el de las mujeres: “Una per volta, per carità!”. Como en *Las tejedoras* de Velázquez y en los cuadros de Caravaggio, la contaminación y la indiferenciación cuestionan toda exterioridad, porque los espacios son idénticos. Virtual o verbal, se trata de basura: en *Spam* el costumbrismo amnésico es tela de fondo y primer plano simultáneamente.

El espectador se esfuerza, sin embargo, por distinguir palabras en la corriente de sonidos que se yuxtaponen. La molestia es la de Benjamin en Marsella: más que la música de *jazz*, es el dialecto marsellés lo que desequilibra —desjerarquiza— sus percepciones. El procedimiento de *Spam* recuerda al de Satie. Si la música de estaciones o aeropuertos —música mercancía, *commodities music*— está hecha para cubrir los ruidos molestos, la de Satie pone esa molestia en primer plano. Son las palabras las que acosan en *Spam*: en el texto recitado, en el karaoke, en los Power Point, en los subtítulos de los videos y del Google en distintos idiomas. Varios estudios neurológicos han demostrado que la música vocal estimula zonas diferentes del cerebro que la instrumental: desde que hay palabras se activa la corteza auditiva izquierda (Wilkinson). El lingüista lo dice muy claramente: “son nervoestimulantes, Cassandra, las palabras” (día 17). Perforan la anestesia y angustian el presente.

Amnesia

La amnesia del primer acto tiene una imagen muy gráfica: una sopladora de hojas negra y enorme que arroja los números del tablero y avienta la cabeza del narrador, mientras resuena *Let it snow* de Dean Martin. Mario Monti tiene una amnesia parcial: lo único que ha olvidado es su identidad, y ni su nombre en el pasaporte lo ayuda en la búsqueda de Google, ya que es el del primer ministro italiano. Ha sido barrido tanto de la faz de la tierra como de internet, es “invisible en el mundo real y en el virtual”. En su discurso los espectadores son testigos del desgarramiento de una búsqueda subjetiva. La *sprechopera* de Spregelburd se acerca a la de Wagner en este aspecto, pero no al Wagner de Adorno o de Lacoue-Labarthe, sino al de Žižek y, sobre todo, al de Badiou: el personaje habla de lo que va a hacer y de su situación. Lukács afirmaba en 1936 que “sin la revelación de rasgos humanos esenciales [...] las aventuras son vacuas” (184). Ahora bien, esta revelación no se hace a través de la acción, ni en las obras de Wagner ni en las de Spregelburd, sino en la narración: lo que interpela a los espectadores es la performatividad de un discurso que cuenta dos veces la misma historia y enlaza las repeticiones con resonancias, lo que provoca un efecto opuesto al de la identidad o de la síntesis: la ocupación de una grieta imposible de suturar.

Así, los actos que corresponden al presente “amnésico” se duplican en los del pasado “anestésico”. El buzo suizo del pasado reaparece en el presente, el *smoking* que viste el personaje amnésico es el de James Bond y ha sido comprado por PayPal. Lo que enlaza estas repeticiones son melodías conocidas —*Solo se vive dos veces, Penumbra*— y, sobre todo, palabras que resuenan entre las palabras —como en la lengua de los eblaítas— y atraviesan las voces y la obra transversalmente. La sopladora del primer acto desdobra lo que pronuncia el personaje en ecos pregrabados y a veces lo precede: “Caravaggio”, usado, Cassandra y, sobre todo un *spam*, agrande su pene, que se repite varias veces —para mayor diversión de la platea— en el primer acto y en el quinto, yuxtapuesto a la concepción del tiempo de Freud y los inuit: “el presente es repetición ritual de otra cosa”. Otra forma de resonancia es la visual: las palabras en la pantalla, como el karaoke, los Power Point y los subtítulos del video en italiano son reproducidas con *delay* —como las de Monti y Cassandra en Skype— respecto a las que se pronuncian en alta voz. El episodio más exasperado de la multiplicación, el acto 13 (día 17) es el gemelo opuesto del que presenta, al final de la ópera, el origen de la historia: lo que los une es la frase “son nervoestimulantes, Cassandra, las palabras”. El nombre de este acto es “La basura virtual”, y es una apoteosis del exceso: diferentes temas musicales exaltados —*We are the World, La internacional socialista, The Final Countdown, Toxic, Hello*—, cuya letra se exhibe en una pantalla de karaoke, se entremezclan y llegan a coincidencias sonoras impresionantes. Los nervoestimulantes más poderosos, sin embargo, son los mensajes de niños —Cassandra, la malaya, el protagonista, su hermano— que pueden revestir el rostro aterrador de la *Gorgona* de Caravaggio o la fragilidad de una *Barbie*.

“Cuando uno espera algo importante todo es spam”, dice el lingüista, aguardando que llegue la tesis de su alumna. En el *spam* de la malaya hay palabras que hacen mella: es un *mensaje* de una *niña abusada* y lo contesta aunque piensa que es ficticio. En la Catedral de Malta el cuadro no le hace efecto: al salir, sin embargo, reconoce su propia firma infantil en el libro de visitas y eso sí lo conmociona:

“Leo esos garabatos de niño,
Del niño que fui,
Leo ese mensaje de alerta”.

Hay mensajes macabros, como el cadáver de una muchacha adolescente con el vientre relleno de piedras y de brea, que enlaza con los de los guardaespaldas de Mario Monti, asesinados de la misma manera:

“¿Qué relación hay entre estos dos crímenes tremendos?
¿Es posible que yo sea esa relación que no comprendo?
¿Por qué se repiten las cosas a mi paso?”

Antes de perderse en Malta, Monti decide también enviarse un mensaje a sí mismo, firmando con un nombre que, lo sabremos luego, pudo ser el suyo. Ese mensaje le llegará en el futuro, el último día de este mes de *spam* y también de la obra, momento en que coinciden todos los tiempos: el fin no cierra absolutamente nada, sin embargo, porque es el descubrimiento de una identidad que no es tal. La carta que él mismo se ha enviado está firmada por su hermanito muerto: “yo no era aquel niño / sino otro. Y me llamaron Mario. / Y Nicolino Monti no existe ni ha existido. / Sin embargo a veces creo ser yo / ¿Por qué no podría ser yo / el que hubiera muerto, y no él?”.

Tragedia

“*I’ve been alone with you inside my mind*” es la primera frase de *Hello*, de Lionel Richie. La basura virtual se convierte en el mensaje que se espera, hiere al sujeto y todo lo demás es *spam*: “*Is it me you’r looking for?*”. El procedimiento de las resonancias de Spregelburd y el de los *leitmotif* wagnerianos, tal como los analiza Badiou, tienen muchas semejanzas. Lejos de controlar el exceso de representación, lo ocupan y fisuran con el sufrimiento el monumento riguroso y estructurado de la ópera: consiguen que las palabras salgan de sí y afecten al personaje y al espectador simultáneamente. La subjetivación se abre paso, paradójicamente, no hacia la identidad, sino hacia la escisión,⁴ es una tragedia: “el conflicto entre la apariencia de las cosas y algo mucho más vasto, que se revela en una falla de esta apariencia y que influencia desde hace mucho tiempo su destino” (Badiou 157). La división no es dialéctica, porque no hay síntesis posible, los *leitmotif* no son teleológicos, no hay final satisfactorio. En *Spam* las palabras resuenan en el inconsciente, y lo que se dibuja es la violencia y la culpa, la responsabilidad personal. *La decapitación de Juan el Bautista* es el único cuadro firmado por Caravaggio, quien había huido a Malta después de un crimen, como el protagonista. La firma se adjudica autoría, ambigüamente, del cuadro o del crimen: “Yo, Michelangelo Caravaggio, lo hice”.

Como Wagner, y después de más de un siglo de desamparo, Spregelburd escribe óperas que son tragedias —la última palabra de *Spam* es “tragedia”— y lo son en su forma más poderosa, la que ocupa la representación para obligarla a tocar lo real, el otro nombre de la verdad. Como en toda tragedia, no hay respuesta

4 “Más que extraer la identidad de una combinación de tipos o, en su defecto, de la intriga, el sujeto accede a su identidad esencialmente a través de su propia escisión, su propia división interna [...] La escisión del sujeto produce una real heterogeneidad interna” (Badiou 114 y 115).

sino testimonio, y el testimonio es mimético: en Wagner, de la caída estrepitosa de los dioses y el advenimiento del hombre. En Spregelburd, de la caída de los hombres y el advenimiento de la comunidad, en la que cualquiera se reconoce héroe o el artista, pero también criminal o atroz redentor: "Yo, Michelangelo Caravaggio, lo hice".

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. "¿Qué es lo contemporáneo?". *Otra Parte* 20 (otoño 2010): 77-80. Impreso.
- Adorno, Theodor W. *Monografías musicales: obra completa* 13. Madrid: Akal, 2008. Impreso.
- Alluri, Vinoo et al. "From Vivaldi to Beatles and Back: Predicting Lateralized Brain Responses to Music". *NeuroImage* 83 (December 2013): 627-636. Impreso.
- Alpers, Svetlana. "Describe or Narrate?: A Problem in Realistic Representation". *New Literary History* 8.1 (Autumn 1976) : 15-41. Impreso.
- Badiou, Alain. *Cinq leçons sur le "ças" Wagner*. Paris: Nous, 2010. Impreso.
- Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. Impreso.
- Benjamin, Walter. "Tesis de filosofía de la historia". *Ensayos escogidos*. Trad. H. A. Murena. México: Coyoacán, 1999 [1940]. 43-52. Impreso.
- Contreras, Sandra. "Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás)". *Cuadernos de Literatura* 17.33 (2013): 355-376. Impreso.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007. Impreso.
- Escobar, Ticio. "El arte fuera de sí (27 fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura)". *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondec/CAV Museo del Barro, 2004. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires/Madrid: Katz, 2010. Impreso.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica ficta (figures de Wagner)*. Paris: Christian Bourgois, 1991. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, [1999] 2006. Impreso.
- Lukács, Georges. "¿Narrar o describir?: a propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo". *Problemas del Realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. 171-216. Impreso.

- Ramos, Julio. "Descarga acústica". *Papel Máquina* 4 (agosto 2010): 49-77. Impreso.
- Speranza, Graciela. "Tiempo recuperado: apropiación 2.0".
Otra Parte 28 (otoño-invierno 2013): 1-17. Impreso.
- Wilkinson, Allie. "Different Brain Regions Handle Different Music Types".
Scientific American 12 (May 2014). Web. 7 de marzo de 2014.
- Žižek, Slavoj. "Why is Wagner worth Saving?". *Journal of Philosophy
and Scripture* 2.1 (2004): 28-30. Web. 25 de mayo de 2015.
- Žižek, Slavoj y Sophie Fiennes. *The Pervert's Guide to Cinema*. 2006. [Primera parte,
en: <https://www.youtube.com/watch?v=8sFqfbrsZbw>]. Web. 7 de abril de 2014.