

# Rafael Spregelburd y la deconstrucción de las masculinidades<sup>1</sup>

José Antonio Ramos Arteaga

Por su naturaleza radicalmente dialógica, el teatro es un fenómeno intrínsecamente polifónico: los personajes dialogan (o lo intentan) entre sí; la puesta en escena también resulta muchas veces de un trabajo colectivo de confrontación entre dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, músicos, etc.; finalmente, la obra exige un interlocutor-espectador en su proceso de retroalimentación continua. Toda esta algarabía y cruces de voces se ha multiplicado en el teatro contemporáneo: tanto los nuevos espacios, como los solapamientos con otros lenguajes técnicos y corporales ha ampliado el campo de batalla escénico (Pavis, 2015: 199-256). Pero quizás sea la crisis del concepto clásico de representación que avalaba cierta función del teatro como testigo (en las múltiples facetas de ese realismo: desde la comedia o el drama social al teatro épico) el que ha permitido que el dialogismo llegue a su expresión límite al problematizar incluso esa realidad desde el mismo proceso de creación: las “prácticas de lo real” en escena dinamitan la verosimilitud, la credibilidad y, por ende, la certidumbre tranquilizadora que aseguraban el tácito contrato con el espectador (Sánchez, 2007: 161-223). La consecuencia inmediata de esta ruptura con la certidumbre en busca de una representación de lo real ajena a la pretensión testifical obliga al dramaturgo, al director, al colectivo artístico y al propio espectador a redefinir desde la misma escritura los mecanismos en juego de puesta en escena o la idea de clausura que espera el espectador medio al acabar la función. La tetralogía de Rafael Spregelburd<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto *Diversidad, género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México* (FEM2015-69863-MINECO-FEDER) del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España).

**VERSIÓN PRE-PRINT: la versión final, a la que se remite, fue publicada en *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina*, ed. José J. Maristany – Jorge L. Peralta, La Plata: EDULP, 2017, pp. 159-174.**

<sup>2</sup> Nacido en Buenos Aires en 1970, es muy difícil resumir la trayectoria de uno de los mayores representantes de la dramaturgia argentina posdictadura: a sus múltiples intereses profesionales (dramaturgo, actor, director),

en la que basaremos nuestro trabajo, *Los verbos irregulares* (2008), en su variedad estilística y en sus arriesgadas propuestas sobre la realidad, está inserta en esta renovación de la creación escénica contemporánea.

Explica Spregelburd (2008: 6) sobre el conjunto de obras que “las cosas que allí ocurren ocurren justamente porque no son mensajes de otras cosas, sino que son -si tenemos suerte- *las cosas en sí mismas*, que carecen de mensaje claro, y que están pasando porque podemos pensar sobre ellas con actitudes muy disímiles. No hay un solo punto de vista que unifique y sintetice una versión de lo real en el teatro”. De esta calidoscópica propuesta surge el título de la tetralogía: “En los verbos irregulares, conocer otros verbos no entraña casi ningún alivio: hay que estudiarlos uno por uno, se comportan de manera caprichosa y -pese a su arbitrariedad- terminan por constituir sus propias y sólidas leyes” (7).

*Acassuso*, *Lúcido*, *Bloqueo* y *Buenos Aires*, las obras que conforman *Los verbos irregulares*, nacen de proyectos distintos y los resultados finales del proceso creativo se ajustan a moldes textuales muy diferentes: de la improvisación surge un teatro popular cercano al grotesco (*Acassuso*), de la colaboración entre equipos actorales y culturales diferentes, argentino-catalán, aparece el melodrama (*Lúcido*), de la reflexión sobre la comunicación y la legibilidad del acto teatral, una pieza inclasificable (“textualidad que deviene textura”) entre el juego escénico primario y la contundencia del humor desatado (*Bloqueo*), por fin, de un encargo internacional una obra que roza el costumbrismo porteño desde el extrañamiento y la incomunicación (*Buenos Aires*). Todas fueron estrenadas en el año 2007 y en su disparidad encuentra Spregelburd (2008: 6) la clave pues cada una de ellas “es el vacío de las otras, su vacación alucinada, su espejo deformante, su *coffe-break*”. Aunque en el cuestionario que realiza Jorge Dubatti en su estudio crítico Spregelburd da numerosas claves interpretativas tanto del punto de partida como de las decisiones tomadas durante el proceso creativo, en este trabajo reflexionaremos sobre un aspecto que apenas se desarrolla en las intervenciones del cuestionario y que consideramos vertebrador de todas ellas en mayor o menor medida: el cuestionamiento de las masculinidades hegemónicas<sup>3</sup> y su destrucción a partir de las deslocalizaciones geográficas (del porteñismo a la realidad mestiza de Latinoamérica), sociales, y, sobre todo, lingüísticas (el mayor logro de su

---

hay que añadir su producción teórica y de traducción. Para un mayor conocimiento puede consultarse su página oficial <http://www.spregelburd.com.ar/>.

<sup>3</sup> Para un análisis de los rasgos de estas masculinidades hegemónicas puede verse el interesante volumen editado por Carabí y Armengol (2008). Para un acercamiento a masculinidades heterodoxas puede consultarse Mérida Jiménez (2016).

trabajo dramaturgico). Este trabajo persigue establecer los mecanismos mediante los cuales Spregelburd problematiza y deconstruye la certezas de esa masculinidad.

*Acassuso*: “¿Somos hombres o no somos hombres?”

Esta pieza se estrenó el 16 de marzo de 2007 en el teatro Margarita Xirgu de Buenos Aires dirigida por Spregelburd. La acción transcurre en un solo espacio: la sala de maestras de una escuela suburbana marginal en Merlo. La historia es rememorada fragmentariamente por algunas de las maestras ante una hipotética sala judicial en la que además del juez están “los abogados, fiscales, autoridades y maestras de la escuela, padres y alumnos” (13) y se plantea, como afirma la directora de la escuela en la primera comparecencia, como un “Bienvenido al mundo real” (14). Lo que a primera vista parece un desafío que podría derivar en una puesta en escena que denuncia las verdaderas condiciones de la realidad escolar (en el sentido documentalista de un crónica sociológica), va desarrollándose como un pastiche que fluctúa entre el tremendismo grotesco y el disparate. Sin embargo, el anclaje que hace Spregelburd en las experiencias cotidianas de las docentes y que sirven de base a esta manipulación estilística nos ofrece una perspectiva tan cruda como podría hacerlo una mirada más naturalista: los ordenadores de cartón para aprender ofimática, el croquis de una madre con el fin de descubrir cuál de sus hijas es la que tiene problemas y si es hija de ella, los recortes y peleas internas entre departamentos, las inquinas y amoríos, la parodia gubernamental de la directora..., todo ello convoca de manera circense un ambiente de fracaso personal y mediocridad profesional que se intenta exorcizar a partir del plan que estructura la trama de la obra. A esta puesta en escena *burlesque* ayuda la uniformización de todos los personajes femeninos bajo dos mismos nombres, Marta y Susana, salvo el de la directora y la maestra de gimnasia (por sus particulares roles pro masculizantes en la obra). Esta caracterización onomástica no solo permite juegos cómicos de confusión de caracteres, también es posible que subyazca la reminiscencia de la presentadora Martha Susana y su particular manera de hacer periodismo.<sup>4</sup> Dos

---

<sup>4</sup> Martha Susana o Marta Susana conductora argentina de programas televisivos como “Cuéntame tu historia”. No solo los nombres de casi todos los personajes femeninos son Marta y Susana sino que también la forma que tiene de relacionarse con la noticia se asemeja al amarillismo de los *Talk-Show* que conduce esta

acontecimientos ejercerán de espita: el atraco al Banco Río de la acomodada zona de Acassuso y el plan de comprar un joven jugador y venderlo al club Boca Juniors. La obra plantea un microcosmos de frustración femenina que busca su redención a través de los dos modelos masculinos que se presentan a su imaginación como resumen del coraje: los ladrones de banco y el jugador de fútbol. Estas figuraciones de lo masculino están, además, enraizadas en una problemática de clase que recorre todo el texto: así la figura mítica del bandolero bueno y el nuevo héroe masculino deportivo (joven humilde, pero con capacidades físicas que le abren las puertas del éxito). El bandolero remite no solo a las virtudes de una masculinidad hegemónica romantizada por la cultura popular tradicional (desde el mítico Robin Hood a los pliegos de cordel en el mundo preindustrial o la literatura folletinesca y el cine en la modernidad), también a la idea de justicia social contra las clases dominantes. Ese fondo de rebelión primitiva es conjurado en las conversaciones de las maestras en la sala para reivindicar su ejemplo frente a la mujer (en su imaginación el fracaso del robo será por culpa de una mujer: “Siempre hay una mujer celosa en el medio. La amante, la suegra, qué sé yo”, 54) y los ricos (entendidos como haraganes, parásitos, feminizados por la cultura). Por otro lado, el futbolista, Edgar, son junto con un levantaquiniela llamado Nahuel, que hace sus negocios en la escuela, los únicos personajes masculinos de la obra. El plan de comprarlo y venderlo con el dinero del presupuesto de la escuela es el golpe de mano al destino (como los ladrones del banco) en el que cifran su futuro. El modelo del futbolista no se organiza a partir de la reclamación social, por el contrario, se inserta en una economía moral providencialista (el ascenso social milagroso tras descubrir sus potencialidades). Aquí, la masculinidad se vehicula a través del deporte como elemento sublimado del guerrero que no problematiza las clases y la propiedad como sí lo hace el bandolero (Campo Tejedor, 2003: 66-99) . En la tensión paradójica de estos dos modelos, Spregelburd elabora el relato. Las palabras que encabezan el epígrafe (“¿Somos hombres o no somos hombres?”, 36) es el punto de partida para tomar la decisión de robar el dinero común de la escuela y comprar la ficha de jugador de Edgar. Como dice al final de esta escena la directora: “El mundo es de los valientes” (38).

Sin embargo, el desenlace de la obra rompe con esta imaginería de exaltación de lo viril: ni los ladrones son rebeldes primitivos como la fragmentaria información de los medios de comunicación les había hecho soñar, ni Edgar es el inocente y humilde joven dispuesto a

---

periodista (en la obra se puede ver, especialmente, en el tratamiento disparatado de una supuesta implicación del escritor Ernesto Sábato en el robo).

ser redimido a través del deporte. Los primeros pierden su aura justiciera cuando las docentes lean finalmente que son uruguayos (la descripción heroica de la banda y su romántica fuga queda reducida a un lacónico: “No se quería ir a ningún lado: vino de Uruguay”, 101); el segundo les roba todas sus pertenencias tras un episodio de humillación verbal y sexual machista. El sueño que construyeron en el que se aunaban los rencores sociales con los afectivos y sexuales (las escenas sobre las fantasías fálicas de algunas maestras) resulta un fiasco. Pero la destrucción de estos modelos de hombría que en un primer momento les da la fuerza para realizar el robo, termina siendo un elemento de transitoria reconquista de su solidaridad femenina (“No. Chicas, acá, si una cae, caemos toda. Como una banda” dirá una de las maestras). Desgraciadamente, este momento de lucidez colectiva dura lo que una pausa general en el texto, ya que la obra finaliza con una vuelta a una realidad que las absorbe en su miseria y que se niegan a entender (“Basta, no siga. No siga, chicas. No se entiende lo que pasó. Dejémoslo acá”, dirá la directora en la intervención de cierre, 101).

### *Lúcido*: “YO hacía flamenco. Ella, judo”

Estrenada en catalán en 2006, se representa en Buenos Aires en su versión castellana en el teatro Margarita Xirgu en 2007 bajo la dirección de Spregelburd. Pese a que el autor discrimina entre escenas reales (en el salón de la casa de Teté) e irreales (el restaurante en el que Lucas sitúa su terapia de “sueño lúcido”), la necesidad del cierre melodramático final hace que no estén particularmente diferenciadas en la puesta en escena. El planteamiento de *Lúcido* parece a primera vista sencillo: un grupo de escenas cotidianas en una casa burguesa venida a menos en las que se intercalan la cena en un restaurante de nuevo cuño culinario que representa el sueño lúcido de Lucas, el hijo de Teté, la protagonista.

La familia es el núcleo sobre el que el dramaturgo teje un texto cuyo onirismo explícito contaminará poco a poco las escenas calificadas como reales para desembocar en una escena final que revelará al espectador la naturaleza fantasmal de todo el texto: todo ha sido una evocación ucrónica de Teté sobre lo que hubiese ocurrido si sus dos hijos estuvieran vivos. Descubrimos al final de la obra que la operación en la que Lucrecia donó un riñón a su hermano Lucas no tuvo éxito y ambos murieron en el posoperatorio. Por tanto, la trama

principal sustentada en la supuesta reclamación del órgano por una Lucrecia ya adulta a su hermano se lee como una construcción delirante de la madre. Así la masculinidad en la obra está íntimamente ligada a las angustias de una mujer burguesa incapaz de racionalizar el mundo fuera de la órbita masculina del hijo, del padre ausente y del sustituto del padre (Darío). Todos ellos se distribuyen en un ciclorama mental con sus funciones: el hijo al que se mantiene en una eterna infancia y cuyo travestismo más que fruto de una terapia parece el trasunto de una muñeca para Teté; un marido que se da a la fuga tras la operación y que vive ahora con una mujer más joven, circunstancia que obliga a Teté a asumir el rol de cabeza de familia; por fin, un amante, Darío, que escenifica el fetiche de la revancha sentimental de la protagonista. En este juego, la aparición de la hija, Lucrecia, es leída como competencia (viene a buscar, en principio, el riñón de su hijo y ha sido la favorita del padre) y esta rivalidad caníbal movilizará gran parte del conflicto. Pero esta simplificada coreografía de masculinidades hegemónicas a los ojos de Teté (hijo, padre, marido), esconde el profundo desajuste entre lo evidente de cara al exterior y la vivencia íntima en el espacio familiar. Una novela, *Mujercitas* de L. M. Alcott, será la oculta cartografía de este melodrama: tanto para Lucrecia (“por eso doné, mamá. Por eso no me importó cuando me tuve que morir. Por esa novela. Por esa hermosa novela, esa mentira enlatada, que nos hace tanto bien”, 168) como para Teté (“¿Sabés durante cuántos años pensé que tendrían que prohibir este libro? Este libro enseña el valor del sacrificio, pero con mentiras. Todo mal, enseña, Darío”, 169) la novela de Alcott dibujaba una experiencia familiar idílica gobernada por mujeres dispuestas al sacrificio. Un sacrificio que es entendido más como asunción de la seguridad masculina, que como logro de las mujercitas protagonistas, como detalla Teté al inicio de la obra: “Tienen todas nombres de hombre, porque el padre quería varones y le salieron ocho chicas, y entonces va una que se llama Jo, no la traducen, pero debe llamarse Jose...” (112). La novela fue muy popular, especialmente tras la versión cinematográfica de Mervin LeRoy y la odisea de un grupo conformado por una madre y ocho hijas alrededor de la ausencia masculina del padre y marido es uno de los clásicos ejemplos de la pervivencia del fantasma masculino y sus valores como acicate y eje de la vida familiar.

Pero en la vida de Teté estos valores entran en conflicto entre sí pues la autoridad masculina está desfocalizada y es preciso corregirla para que el mundo de certezas burguesas no se derrumbe. Así, la terapia gestáltica de Lucas utilizará varios recursos para reforzar su papel de muleta masculina en el hogar: el terapeuta Rosso será llamado “Papá”,

los “sueños lúcidos” serán el campo de batalla entre las dos autoridades masculinas en juego (el hijo como organizador de la cena, el amante, Darío, en el papel de camarero), el travestismo femenino con ropas de su madre como mecanismo de apropiación casi incestuosa (pero también recuerdo del uso como muñeca por parte de su hermana). Además, Lucas utilizará el fútbol como metáfora para reclamar su masculinidad pese a su transformismo doméstico contra Darío y su práctica de tenis: “¿Quién se va a identificar con un tipo medio bajito, en shorcitos blancos, medias tres cuartos, devolviendo una pelota sí y una no? ¿Qué barra brava va a gritar tus goles? ¿ah, cómo, perdón? ¿No hay goles en el tenis? ¡Perdón! Un juego sin goles” (140). Tampoco Darío podrá llenar plenamente esa necesidad de autoridad masculina: es un ligue ocasional (aunque Teté lo intenta simular como relación romántica y formal) y su presencia como camarero en los sueños lúcidos de Lucas es vapuleada por Teté como clienta insatisfecha hasta el punto de tener comportamientos poco viriles (“Te comportás como un hombre”, se le llega a decir, 152). En la escena final, veremos que Darío se transforma en Néstor, un familiar que de vez en cuando viene a ver cómo está Teté y le trae algo de comida.

Aunque la presencia de la terapia psicológica parece ocupar un espacio importante en la reconstrucción tranquilizadora de la realidad del hogar burgués a partir de un sueño en el que el hijo ocupa el lugar del padre ausente en la cabecera simbólica de la cena y el amante el de mero servidor sin relieve, es el lugar de enunciación (la mente de Teté, como descubrimos la final) el que organiza un subtexto marcado por la ausencia del varón (hay que entender la visita de Lucrecia como un desencadenante del delirio y de la trama) y las continuas estrategias para convocarlo en las tradicionales etiquetas de la familia burguesa. La imposibilidad de armar un mundo feliz como el de la ficción de Alcott (con el rescoldo de un padre mantenido por la reproducción fantasmal en el interior del hogar femenino) tiene su origen en que ese salón familiar, como la propia institución, es una ficción, una mentira “enlatada”.

*Bloqueo:* “En cuatro patas, el Dr. Luna lo sodomiza, un verdadero salvaje”

Estrenada en la Sala Carlos Somigliana del Teatro del Pueblo en Buenos Aires con la dirección de Spregelburd, es una obra con un “objetivo formal poco decoroso: una obra que

carezca de introducción y desenlace, y que se pueda percibir como puro *nudo*” (175). Así comenta la singularidad de este texto nuestro dramaturgo en una nota previa a la obra. Efectivamente, *Bloqueo* parte de una organización espacial y textual dicotómica: un estudio de sonido dividido entre sala de control y la de grabación, por un lado; y un problema técnico, el *delay* que afecta la comunicación fluida entre los personajes de un lado y del otro del cristal. En un lado, argentinos, en el otro, un grupo de música cubano que quiere grabar un disco; en medio, un grupo de médicos gastroenterólogos argentinos, pero igualados a cubanos por su profesión en un momento del diálogo. La propuesta escénica de Spregelburd no persigue ningún tipo de confrontación (“una obra sin dialéctica”, 176) por lo que nos encontramos ante una serie de escenas cuyo enlace está en la pura mecánica teatral de la acción (búsqueda de lo “prototeatral”) a partir de situaciones de una normalidad casi provocadora. Salvo la introducción del punto de fuga bufo de los gastroenterólogos, no existe un elemento que nos conduzca a una clausura ficcional, pues lo ficcional ha sido abolido entre los objetivos del montaje.

Frente a una presentación coral del conjunto cubano (formado por dos cantantes, Charo y Pene, y cuatro músicos, tres hombres y una percussionista mujer) en el que lo masculino aparece diluido en el discurso politizado sobre la dignidad revolucionaria (incluso la paliza que le dan a Maribel es por su intento “capitalista” de controlar el grupo, más que por una marca de género); el lado argentino, centrado particularmente en la pareja de Sofi y el técnico de grabación, César, ocupa la mayor parte de su tiempo en resolver su propio *delay* personal. Es este contraste entre lo personal y lo político (ecos de aquel lema de los sesenta, “lo personal es político”) donde radica la crítica a una masculinidad que se ha convertido en un producto de *talk-show*. La relación amorosa de Sofi con un posible asesino de mujeres (que da lugar a unas intervenciones de comicidad discutible en defensa de un novio “que no controla los celos”, 208), su juego de seducción pragmático con el técnico y la elección final del repartidor de pizzas como sustituto del novio encarcelado es interpretado como parte de la sociedad del espectáculo que reproduce las relaciones tradicionales entre los géneros: si para algunos cubanos lo que le ha pasado “es una cosa hermosa para hacer una canción. De desamor, de despecho, pero con un fondo bien político” (228); para otros, es parte de una sociedad que vende todo, hasta las relaciones afectivas (“Todo armado. Invitan a una con un caso polémica, hacen que te involucres, pero ella ya lo conoce a él de antes, y hacen toda esta parafernalia para llenar el espacio de la televisión”, 229). La relación de la joven pareja heterosexual aparentemente parece reflejar la libertad afectiva frente a la



actitud gazmoña y posesiva masculina del amor romántico tradicional. Sin embargo, la actitud de César ante Sofi (en paralelo al agobio del problema técnico de sonido) va derivando hacia la perplejidad del macho herido y la causa de todos los percances de la grabación (“Mirá, si alguna vez se me ocurrió la peregrina idea de invitarte a tomar un café, olvídate. No te lo digo de mala onda, ¿eh? Pero antes esto no pasaba. Yo venía, grababa, y me iba a casa”, 229).

Comentario aparte merece el episodio de la sodomización entre los médicos. Habían acudido al estudio para grabar un *paper* universitario de argumentación grotesca (donde el efecto del problema de tragar en la infancia tiene una posible doble lectura sexual). Los inconvenientes surgidos en la grabación y la actitud agresiva de Sofi hacia ellos (ella ha asumido el control de la grabación temporalmente) los enfada y fruto de la discusión es la relación que se describe en la acotación: “PERALTA: (*En cuatro patas, El Dr. Luna lo sodomiza. Peralta sufre estoicamente.*). Vos te lo buscaste, Sofi. Él hace con su tiempo lo que quiere. Nosotros pagamos por estar acá. Si queremos hacerlo acá, lo hacemos acá. No hay una mierda que la plata no pueda comprar” (222-223).

La función de esta breve escena está en los presupuestos de libertad estilística de los que se partía en la nota previa del autor: desquiciar la acción sin que tenga consecuencias en la trama es una manera de exacerbar esa gratuidad argumental. En este contexto, la presentación del sexo homosexual anal como recurso de extrañamiento cómico no deja de ser un recurrente gag en una cultura hipermasculinizada.

Por tanto, la masculinidad aparece en esta obra en tres contextos bien diferenciados: como crítica a los roles en la pareja heterosexual, como elemento de contraposición entre procesos históricos bien diferenciados (la espectacularización de los géneros en el capitalismo y su superación en el proceso revolucionario cubano); finalmente, como parodia humorística (los episodios del novio asesino y de los médicos). En todo caso, la confluencia en el espacio hermético de la pecera de sonido de estas tres visiones de la masculinidad sufre también, como la grabación, su propio bloqueo metafórico fruto del mismo *delay* que entorpece cualquier desenlace.

*Buenos Aires:* “... Que se arregle con los pesos, como un hombre, a ver si puede...”

Estreno en el Chapter Arts Centre de Cardiff, Reino Unido, como tercera parte de la trilogía *Three cities*. Dirigida por el dramaturgo (que además interpretó el papel del galés Gwyn) cuenta con una versión cinematográfica cuyo título *Floresta* alude al barrio en el que se encuentra la casa en la que transcurre la acción.

En esta obra Spregelburd se acerca, por la naturaleza del ciclo para el que se encargó el montaje, a la ciudad de Buenos Aires como esencia de la “argentinidad”. Al igual que en las anteriores, la realidad es desencajada del molde costumbrista, en este caso, para insertar su trabajo en la reflexión sobre su Buenos Aires como “patio trasero de la globalización”, como una ciudad que en el XIX aspiraba a protagonizar un papel muy distinto al que ahora ocupa. Conecta de esta manera Spregelburd su ciudad con los destinos de las otras dos ciudades: Cardiff (“Es como cuando cerraron las minas de carbón in England, Gwyn. Remember? Carbon? No More!”, 238) y Melbourne (“Claro, es que nosotros podríamos haber sido Australia, si no hubiésemos echado a los ingleses”, 279). Este relato que unifica los patios traseros tiene su origen en la no asunción de un fracaso histórico en las narrativas fundacionales de los nacionalismos decimonónicos: las “nuevas razas” son representadas con los valores de una hipervirilización guerrera frente a la decadencia de las viejas potencias europeas (“Es un tipo de pensamiento completamente europeo. Están caducos. Todo un continente atrapado en sus símbolos. Ninguna lógica. Un calco sobre un calco sobre un calco, ya no se ve nada, en Europa”, 267-268). Por ello la llegada de un galés a una casa ocupada alegalmente (con la complicidad de la empleada de la inmobiliaria, Selva, enamorada del personaje masculino argentino) plantea una confrontación de doble dirección teñida de mutua incompreensión: “Un punto de vista costumbrista que mira al extranjero, o un extranjero que presenta un cosmos costumbrista y reconocible pero como si tratara de lo más exótico del mundo” (312).

En la búsqueda de esa esencia argentina, Spregelburd se acerca a la porteñidad como expresión de las expectativas del público extranjero y de las ideas que maneja sobre su país. Herederos de toda una ideología redentorista con origen en los primeros reformistas de la nación (“¿Civilización? ¿Barbarie?”, 271), en la obra los personajes argentinos reproducen algunos de los prejuicios raciales (“¿Qué somos? ¿Indios? ¿Asesinos?”, 271) y culturales (sobre los españoles: “¡Piratas! ¡Esclavistas! ¡Ladrones!”, 271; sobre los chilenos: “Yo te estoy hablando en serio”, 279; sobre los uruguayos: “¿Cómo que no quiero a nadie? A ver,

a ver, a los uruguayos yo lo quiero. No tengo ningún problema con ellos”, 277). El personaje de Dominighini resume muchos de los aspectos mistificadores señalados para una construcción de la masculinidad diferencial americana (Peluffo y Sánchez Prado, 2010). Así, muchas de las llamadas señas de identidad de las nuevas naciones americanas del XIX arraigan en fantasmas de una masculinidad heroica (vinculadas a la idea de la frontera, de lo que fundación mítica de la nación) cuyo sesgo se mantiene y reproduce paródicamente en la actualidad y que Spregelburd adjudica al personaje de Dominighini (“Claro, Melbourne, por ejemplo, es como si fuera Buenos Aires. No, como Quilmes, es. Son todos presos y borrachos irlandeses regenerados. Son bárbaros”, 280).

Si la presencia de Gwyn supone un elemento inquietante pues adivinamos su terca permanencia en la casa como una ominosa resolución cuyo origen solo intuimos al final, el resto de los personajes sobrevive de sueños grandiosos sobre sí mismos (la pintura en el caso de Clara, el secreto de la Nasa por parte de Dominighini) que no dudan en hacer explícito en todo momento con verborrea ilusa (“¿cómo querés que me ocupe del plomero? ¿No ves que tengo la cabeza en cosas grandes?” dice Dominighini, 255). Frente a la tradicional eurofilia, señalada como rasgo de la construcción histórica argentina (y de la que Gwyn es su catalizador como punto de fuga frente al trío argentino), Dominighini reivindica la idea del héroe fronterizo y cansado con el tango “Zaino viejo” como banda sonora (“Hoy ya no tengo quién me prepare un mate/ ni quien me ayude a soltar el percherón/ solo me queda mi perro Chocolate/ entre las ruinas del viejo corralón”). El europeo es así entendido como enemigo de la patria: “¡Europa! Se quejan de cómo somos, pero se aprovechan. Mira qué rápido se adaptan. Cómo se aprenden las manganetas” (271). Esta indolencia existencial contrasta con las continuas posibilidades laborales que se le presentan al personaje y define cómicamente su función de vividor (a costa de Clara y Selva, los personajes femeninos). De esta manera, la masculinidad “porteña” es presentada como una mezcla de quijotismo codicioso (los planes de enriquecerse extorsionando a la Nasa), apatía vital afectada (“Hoy voy de traje porque es la primera vez. Pero mañana se acabó. Causo una buena impresión, y después ya está, doy las clases de sport”, 273), jactancia racial (los comentarios sobre chilenos, uruguayos o los indios), la capacidad adaptativa de un parásito y el orgullo irracional: “Sí, acá estaremos todos medio muertos, pero yo le digo una cosa, Gwen: si cada pueblo está condenado a repetir su historia, me alegro mucho de haber nacido acá. En el culo del mundo. Qué continente, por Dios” (270). Esta versión de la masculinidad se apuntala también en la dominación simbólica sobre la

mujer: “Yo le quiero comprar una corbata, a Domi. Para una entrevista. Él, con la capacidad que tiene, entra como profesor y enseguida seguro que lo ponen de rector... Lo que necesita es una buena oportunidad” (268). Todo este imaginario con ínfulas de colectivo se resume con un reivindicación del Sur en clave jocosa ya que el argentino es como el australiano porque comparten el espacio de las antípodas frente al resto del planeta: “ Sí, cuando acá es invierno, allá también es invierno. No le tenés que explicar que la tierra es redonda” (279)

*Los verbos irregulares* presentan en su conjunto los límites de una masculinidad cuyo sustento es en muchas ocasiones la interiorización de ciertos mitos de narrativas autóctonas (en *Buenos Aires* la masculinidad es un avatar de la identidad nacional), de narrativas socio-históricas de largo recorrido en Occidente (como figura vertebradora del hogar burgués en *Lúcido* o la idea del bandido justiciero remozado con la figura moderna del futbolista en *Acassuso*) o, por último, como mixtificación de procesos políticos contemporáneos en los que la masculinidad se enquistaba (como ocurre en *Bloqueo*).

En todas ellas, sin embargo, ya funcionen como proyecciones (en las dos primeras), ya como caracterización de personajes (las dos últimas), los valores masculinos forman parte, se imbrican en una realidad, que pese al humor, resulta desesperanzadora. Spregelburd evita, de cualquier modo, ofrecer un texto estanco, en el que las masculinidades se muestren descarnadamente o de manera aislada. Son parte de una puesta en escena de los sujetos contemporáneos cuyas contradicciones, cuya perplejidad como personajes se retroalimentan tanto de un imaginario sobre lo masculino como de las condiciones materiales e ideológicas de las que son producto: la deconstrucción de estas masculinidades en escena nunca funciona en Spregelburd como diagnóstico, sino como síntoma de un fracaso existencial colectivo.

## Bibliografía

- Campo Tejedor, A. de (2003). “Cuestión de pelotas. Hacerse hombre, hacerse el hombre en el fútbol” en Valcuende del Río y Blanco López (eds.), *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Talasa.
- Carabí, Á. y Armengol, J. M. (eds) (2008). *La masculinidad a debate*. Barcelona: Icaria.

- Mérida Jiménez, R. (ed.) (2016). *Masculinidades disidentes*. Barcelona: Icaria.
- Pavis, P. (2007). *La puesta en escena contemporánea*. (2015) *Orígenes, tendencias y perspectivas*. Muguercia, M. (trad.). Murcia: Universidad de Murcia/ Editum.
- Peluffo, A. y Sánchez Prado, I. M. (eds.) (2010). *Entre hombres. Masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert.
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.
- Spiegelburd, R. (2008). *Los verbos irregulares*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.