Shipwrecking with Method: Fractality, Chaos, and Periphery in the Theater of Rafael Spregelburd

Naufragar con método: Fractalidad, caos y periferia en el teatro de Rafael Spregelburd

BERNARDO BORKENZTAIN
Universidad de la República

https://orcid.org/0009-0005-2815-9093

RESUMEN

Este artículo sostiene que la fragilidad institucional rioplatense puede leerse como condición epistemológica antes que como carencia. Desde la transmodernidad de Enrique Dussel, la filosofía del sentido de Eduardo del Estal y un uso heurístico de la teoría del caos, se examina cómo el díptico teatral de Rafael Spregelburd y Zypce —*Apátrida, doscientos años y unos meses* y *Nada más viejo*— construye una exterioridad productiva que convierte la deriva en método. El análisis de la repetición histórica (1891/1956) como autosimilitud fractal permite proponer la «epistemología fractal» como categoría analítica para pensar formas periféricas de producción de conocimiento en el teatro argentino contemporáneo. El naufragio no interrumpe el conocimiento: lo produce.

Palabras clave: Teatro argentino contemporáneo, Rafael Spregelburd, Zypce, transmodernidad, Eduardo del Estal

ABSTRACT

This article argues that institutional fragility in the Río de la Plata region may be read as an epistemological condition rather than merely as a lack. Drawing on Enrique Dussel's transmodernity, Eduardo del Estal's philosophy of sense and meaning, and a heuristic use of chaos theory, the article examines how the theatrical diptych of Rafael Spregelburd and Zypce —*Apátrida, doscientos años y unos meses* and *Nada más viejo*— constructs a productive exteriority that converts drift into method. By analyzing the historical repetition between 1891 and 1956 as fractal self-similarity, it proposes the notion of «fractal epistemology» as a reading tool for peripheral forms of knowledge production in contemporary Argentine theatre. The shipwreck does not interrupt knowledge: it produces it.

Keywords: Contemporary Argentine theatre, Rafael Spregelburd, Zypce, transmodernity, Eduardo del Estal

Navigare necesse est, vivere non est necesse
— Pompeyo el Grande

LA PRECARIEDAD COMO POSICIÓN EPISTÉMICA

La inestabilidad como condición, no como carencia

Una parte significativa de la historiografía del arte latinoamericano (Traba, 1973; García Canclini, 1989; Mosquera, 2010) ha tendido a interpretar la producción de la región bajo el signo de la carencia: lo que no llegamos a ser, la modernidad inconclusa, el Estado fallido. La dramaturgia de Rafael Spregelburd, en colaboración con el compositor Zypce, invita a invertir esa perspectiva. Estas obras pueden leerse no solo como relatos de fragilidad institucional, sino también como dispositivos de sentido[1] que operan desde una posición de exterioridad epistemológica. Las lecturas existentes sitúan la obra de Spregelburd en la antirrepresentación fenomenológica y la crítica del lenguaje (Abraham, 2006) o en los estudios culturales de la identidad posmoderna (Díaz, 2021). Este trabajo propone, en cambio, leerla desde la geopolítica del conocimiento. Desde esa perspectiva, estas obras no aplican procedimientos de vanguardia: convierten la condición periférica en un problema epistemológico.

Fredric Jameson propuso leer toda narrativa como un acto socialmente simbólico: una respuesta a una contradicción que la sociedad no puede resolver en el plano real y que el arte elabora en el plano simbólico (Jameson, 1981). El díptico Spregelburd/Zypce opera precisamente así. La forma fractal, la audioguía de cassettes, la metateatralidad son respuestas formales a una contradicción irresoluble: cómo producir valor artístico sin subordinarse por completo a los regímenes centrales de legitimación. Sin embargo, el marco jamesoniano enfrenta un límite cuando se aplica a la periferia. Al cartografiar la totalidad del sistema-mundo desde el centro, Jameson tiende a leer las producciones culturales periféricas como síntomas del capitalismo global, no como sujetos de conocimiento con exterioridad propia. Para pensar ese problema en otros términos es necesario el marco que ofrece Enrique Dussel con el concepto de transmodernidad y el de exterioridad productiva, desarrollado en §2 (Dussel, 2000)[2].

1. El concepto de "máquina de significación" y la distinción entre Sentido y significado se toman de Del Estal (2010). Ambos atraviesan el libro como principio operativo antes que como definición localizada; su formulación condensada —"El Sentido se presenta. El significado se representa"— corresponde a la sección "Máquina de Significación", a la que remiten las citas de este trabajo en ausencia de una paginación única.

2. Para Dussel, América Latina no es un margen dependiente del sistema-mundo moderno sino una "alteridad" que, al no estar totalmente subsumida por la lógica del centro, posee un potencial crítico inmanente. Esta exterioridad se desarrolla conceptualmente en §2.1.

La teoría del caos como heurística de lectura

La teoría del caos y la geometría fractal ofrecen herramientas productivas para estos procedimientos dramáticos. Los trabajos seminales de James Gleick (*Caos: La creación de una ciencia*, 1988) y Benoît Mandelbrot (*La geometría fractal de la naturaleza*, 1997) establecieron que los sistemas complejos generan estructuras de autosimilitud a diferentes escalas. John Briggs y F. David Peat lo formulan con precisión: los fractales son formas en las que el patrón del todo se repite en cada una de sus partes (Briggs y Peat, 1989).

Vista en conjunto, la relación entre *Apátrida* (1891) y *Nada más viejo* (1956) puede leerse menos como una sucesión cronológica que como una relación de recurrencias formales: dos iteraciones de un mismo patrón dinámico a escalas temporales distintas. Lo que en el siglo XIX es un duelo personal a sable, en el siglo XX se despliega como una Guerra Fría cultural. Spregelburd mismo ha teorizado sobre esta dinámica en su ensayo «Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes», publicado cinco años antes del estreno de *Apátrida*: la catástrofe no es un final apocalíptico sino un punto de bifurcación donde el orden se reconfigura (Spregelburd, 2006b).

El uso de la teoría del caos en este trabajo es heurístico, no matemático. No se pretende demostrar con ecuaciones que 1891 y 1956 exhiben autosimilitud fractal en sentido técnico, sino mostrar que el patrón dramático —conflicto por legitimidad cultural, violencia física o simbólica, resistencia desde la fragilidad institucional— se replica a escalas diferentes conservando su estructura esencial. Las nociones de «atractores extraños» o «puntos de bifurcación» se emplean en sentido analógico para describir recurrencias y momentos de inestabilidad, no como categorías demostrativas en sentido técnico. Como señalan Prigogine y Stengers en *La nueva alianza* (1990), los sistemas complejos lejos del equilibrio operan mediante pequeñas perturbaciones que pueden generar reorganizaciones masivas; pero ese vocabulario no debe ocultar que lo que aquí se analiza es teatro, no matemática.

N. Katherine Hayles ha advertido que la transferencia de conceptos científicos del caos a las humanidades no puede ser una simple transposición. Lo que ella llama «desorden ordenado» es la fórmula que da subtítulo a su libro: designa sistemas que parecen caóticos pero exhiben patrones subyacentes. Describe con precisión lo que estas obras operan, una dramaturgia que rechaza la linealidad narrativa sin caer en el

caos absoluto y encuentra en cambio un orden fractal de repeticiones variadas (Hayles, 1990).

Ese «desorden ordenado» ilumina algo crucial en el díptico Spregelburd/Zypce. Desde esta perspectiva analógica, el teatro de Spregelburd se acerca más a la complejidad que al caos entendido como desorden absoluto. La «inestabilidad» que lo define no es falta de control dramatúrgico: es control de segundo orden, una dramaturgia basada en la programación deliberada de la falla. La cassette falla en el momento dramatúrgicamente preciso. El cambio de vestuario parece improvisado, pero está coreografiado. La historia tartamudea sobre los puntos de trauma que la historia oficial oculta. La partitura de la audioguía en *Apátrida* lo muestra: «Presiona ahora. / ¡Pausa! ¡Pausa! / Un Moreira, gordo y bajito… / ¡Pausa! ¡Pausa!» (Spregelburd, 2011a, Escena II)[3]. Lo que parece descontrol es notación; lo que parece desorden es un orden fractal que se vuelve legible cuando se cambia la escala de observación.

El vacío que produce sentido: la filosofía de Del Estal

El tercer eje del trabajo es Eduardo del Estal (2010), no como marco auxiliar sino como el que articula el análisis. Del Estal, cuya influencia en Spregelburd es explícita y documentada, distingue entre significado (la representación estable de un concepto) y sentido (la presentación de una fuerza viva que excede al lenguaje). «El Sentido se presenta. El significado se representa» (Del Estal, 2010; cf. nota 1). El dispositivo artístico no transmite un mensaje preexistente; genera las condiciones para que el sentido emerja en el acto mismo de la recepción.

El teatro que representa busca transmitir un contenido ya sabido: ilustra, comunica, confirma. El teatro que presenta pone en escena una fuerza antes de que pueda ser nombrada. En las obras analizadas, Spregelburd privilegia este segundo régimen. La metateatralidad radical de estas obras no puede reducirse a una mera deconstrucción posmoderna motivada por el artificio. La exhibición de los trucos actorales, los cambios de vestuario a la vista del público y la audioguía tartamudeante son, más bien, una elección epistemológica: al evidenciar el mecanismo, la obra renuncia a la pretensión de totalidad cerrada para abrirse al acontecimiento inestable.

Lo que Del Estal llama «máquina de significación» ilumina algo concreto en ambas piezas: el dispositivo funciona gracias al vacío que lo habita, no a pesar de él. En *Apátrida,* ese vacío es la cassette que falla, el museo

3. Las citas de Apátrida, doscientos años y unos meses remiten a la edición de Atuel (Spregelburd, 2011a) y se identifican por escena (I a V, según la división de la edición) y no por página. El criterio responde al objeto: el análisis lee ambas piezas como dos iteraciones de un mismo patrón, de modo que la unidad de referencia debe ser común a las dos, y Nada más viejo carece de edición publicada y por tanto de paginación estable.

que no existe todavía, la historia oficial que se resiste a ser pronunciada sin trabarse. En Nada más viejo, es el barco que navega sin puerto de destino reconocido, el museo que cabe en la mente de un solo hombre. En esta lectura, el vacío institucional no cancela la operación estética: la pone en marcha.

Los tres ejes no operan con igual peso ni en paralelo. Dussel establece la posición desde la que se lee; la teoría del caos aporta el vocabulario descriptivo de los procedimientos; Del Estal conecta ambos planos al teorizar el sentido como fuerza presentada. La sección siguiente explicita esa jerarquía antes de ponerla a trabajar.

Hipótesis y organización del análisis

Los tres ejes teóricos —Dussel (2000), la teoría del caos, Del Estal (2010)— no operan en paralelo sino en cadena. El trabajo recorre tres instancias: la genealogía geopolítica y pedagógica que hace posible esa posición (§2), el análisis de los procedimientos concretos por los que las obras la construyen —el vacío institucional, el rechazo del público, la mutación de la censura, el sonido, la metateatralidad— (§3), y las implicancias epistemológicas de ese gesto para pensar el conocimiento producido desde la periferia (§4, «Una epistemología sin mapas prestados»). Lo que conecta esas tres instancias es una pregunta única: ¿qué forma toma el saber cuando se produce en la intemperie?

Los tres ejes no tienen igual peso en el análisis. Dussel (2000) opera como marco geopolítico dominante: establece la posición desde la que se lee y el horizonte normativo del argumento. La teoría del caos (en su uso estrictamente heurístico, no matemático) funciona como vocabulario descriptivo de los procedimientos formales que las obras despliegan: autosimilitud, atractor, bifurcación son herramientas de lectura, no demostraciones. Del Estal (2010) ocupa el lugar articulador: es quien permite conectar la posición geopolítica con la operación escénica concreta, al teorizar el sentido no como contenido transmitido sino como fuerza presentada. Esa cadena —exterioridad dusseliana, procedimiento fractal, máquina de significación de Del Estal (2010)— es el andamiaje del análisis que sigue.

La exterioridad no es dependencia

La teoría del sistema-mundo encasilla a las naciones en categorías estáticas —centro, semiperiferia, periferia— y asume una relación de dependencia unidireccional. Enrique Dussel (1994) desafía esa visión argumentando que 1492 no inaugura la modernidad sino su encubrimiento: la exclusión de las alteridades no europeas como condición de posibilidad del proyecto moderno. De ese gesto fundacional deriva su concepto de transmodernidad: las culturas excluidas pueden ocupar una posición de exterioridad relativa respecto del sistema. No es un «afuera» absoluto, sino una posición crítica desde el margen que permite ver las fisuras del sistema hegemónico. Esta perspectiva se inscribe en la tradición que García Fernández (2023) ha trazado al mapear las formas en que los legados coloniales operan sobre la producción de conocimiento: la invisibilización no es solo histórica sino epistémica, y descolonizar el pensamiento exige reconocer que el mapa del saber tiene un autor y una geografía.

En estas obras, la Argentina es construida desde esa posición. Los personajes no son víctimas pasivas del imperialismo cultural; son agentes que, desde su marginalidad, desnudan las contradicciones del centro. La «barbarie» que Europa proyecta sobre América se invierte como categoría: no porque la periferia sea esencialmente más vital, sino



IMAGEN 1.
Obra *Apátrida*.
Fotografía de Ale Star.

porque quien habita la exterioridad puede ver el sistema desde afuera y nombrar lo que desde adentro resulta invisible.

La exterioridad no es un privilegio automático —como si la opresión volviera lúcido por efecto natural— ni una condición ontológica fija. Es una potencialidad que debe ser construida: el esfuerzo activo de no pedir validación a quien niega la capacidad de producir sentido. Como señala Grosfoguel (2022), la descolonización del conocimiento exige construir posiciones de enunciación que no reproduzcan la jerarquía del sistema-mundo. En esa dirección pueden leerse los proyectos de Schiaffino y Squirru: no imitar al centro para ser aceptados, sino materializar una diferencia que no pide permiso para ser nombrada. Lo que los distingue de otros agentes periféricos no es la retórica de la autonomía sino haber llevado esa discusión a la práctica: el duelo corporal, el barco que zarpa sin escala en Europa. La acción institucional concreta, aunque esa institución sea un descampado o una cubierta de barco, es lo que convierte la posición epistémica en exterioridad productiva.

La pedagogía de la exterioridad

Esa exterioridad tiene una pedagogía. Ricardo Bartís instaló en la escena rioplatense de los años ochenta y noventa una convicción cuyos efectos pueden rastrearse todavía: resistir la representación teatral es también resistir la representación política. El cuerpo que no ilustra un texto, el actor que no «hace de» un personaje, la escena que no cuenta una historia con principio y fin: en esos gestos Bartís formó el ojo con el que Spregelburd aprendería a ver. Spregelburd lo reconoce: «De Bartís, yo aprendí absolutamente todo lo que sé de teatro. Afortunadamente, además, yo tenía muchas diferencias con el Estudio de Bartís» (Spregelburd, 2006a)[4].

4. La cita de Spregelburd corresponde a la entrevista realizada por Luis Emilio Abraham (Spregelburd, 2006a).

Bartís lo formula con precisión en *Cancha con niebla*: existe un «teatro dominante» en el que «el relato preexiste al cuerpo del actor» (Bartís, 2003, p. 118). Contra ese teatro, propone otro donde «no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, que funda un instante privilegiado y único» (2003, p. 119). Actuar, en esa concepción, «significa atacar el concepto de realidad, de verdad, de existencia […] obliga a reflexionar desde un lugar estético, no político, sobre cómo el poder constituye ficciones, cómo el Estado es una Acción» (2003, p. 33). Y Spregelburd precisa la dimensión geopolítica de esa herencia: el teatro argentino «busca desolemnizarse desesperadamente» porque «este es un país donde la vida política es tan solemne, tan mentirosa, tan ceremonial

[…] que todo el mundo percibe lo solemne como el enemigo» (Spregelburd, 2006a, s.p.).

¿Cómo se ve esa pedagogía en estas obras? El actor no debe «desaparecer» en el personaje; debe mostrar el trabajo de construcción. En *Nada más viejo* (Escena 1), cuando los actores se cambian de vestuario tras la muerte del orador, están mostrando que el personaje es un trabajo, no una ilusión. El procedimiento bartisiano migra de la actuación a la estructura dramática completa. *Apátrida* y *Nada más viejo* presentan la experiencia de la inestabilidad como un problema formal que el espectador debe resolver en tiempo real: la cassette que falla, la audioguía que tartamudea, el cambio de vestuario visible son la afirmación de que el sentido se construye aquí y ahora, con estos materiales precarios, frente a estos espectadores específicos.

La cadena de procedimientos es la siguiente: Bartís permite pensar un teatro menos orientado a explicar el mundo que a producir experiencia escénica; Del Estal (2010) teoriza por qué (el sentido se presenta, no se representa); Dussel da el marco geopolítico (la periferia no es un centro degradado); Spregelburd convierte todo eso en dramaturgia sobre materiales históricos concretos.

El sable en Morón

Apátrida se sitúa en el corazón de la Argentina oligárquica de la Generación del 80, cuando el modelo agroexportador buscaba insertar al país en el mercado mundial no solo económicamente sino culturalmente. Como documenta Pellettieri (2001), ese período estuvo marcado por la tensión entre la emancipación cultural y la dependencia de los modelos europeos de legitimación. El conflicto entre el pintor Eduardo Schiaffino y el crítico Eugenio Auzón no es simplemente nacionalismo versus cosmopolitismo: es la afirmación de una diferencia geopolítica y epistemológica frente a la homogeneización europea.

Schiaffino defiende el derecho a producir modernidad desde la periferia. Auzón, el «apátrida», encarna la lógica del sistema-mundo que niega a la periferia la capacidad de producir sentido universal. Su sentencia es lapidaria: «¡Pero qué arte nacional ni que berenjenas! Es inútil pensar en ello hasta dentro de doscientos años y algunos meses» (Spregelburd, 2011a, Escena III). La escena dramatiza una asimetría en los regímenes de validación cultural. El duelo a sable en el descampado de Morón escenifica corporalmente esa disputa.

Durante el enfrentamiento (Escena V), Auzón hiere la mano derecha del pintor. El corte compromete, según se cita en la obra el diagnóstico atribuido a Aristóbulo del Valle, «el tendón del extensor del dedo pulgar»: la herramienta corporal que Schiaffino usaba para sostener el pincel. La escena superpone una lesión corporal con una figuración de la exclusión cultural. El centro intenta incapacitar literalmente a la periferia para la creación autónoma. Y sin embargo: «El futuro muere con él, muere en su mano», dice el propio Auzón (Spregelburd, 2011a, Escena V). Pero Schiaffino «volverá a pintar. Mejor, peor. Lo mismo da». La obra rescata ese momento como escena de fuerte condensación simbólica: la herida se convierte en cicatriz identitaria, en la marca que define la posición argentina en el campo cultural global.

Arte argentino en altamar: el proyecto Yapeyú

En *Nada más viejo*, el contexto se desplaza a la Revolución Libertadora y la desperonización. El escenario global ha mutado: estamos en plena Guerra Fría cultural. El MoMA y la CIA utilizan el expresionismo abstracto como arma de soft power para promover la ideología de la libertad individual frente al comunismo soviético (Saunders, 2001).

Rafael Squirru, curador y fundador del Museo de Arte Moderno, no intenta «entrar» al centro imitando sus formas. Su proyecto del buque Yapeyú es una estrategia de exterioridad radical. Al cargar el arte argentino en un barco y enviarlo a los océanos, crea un territorio flotante, desterritorializado, que no pide permiso para existir. La posición la formula él mismo: «Nuestra posición es afirmativa: no hemos elegido mimetizarnos para quedar bien» (Spregelburd y Zypce, 2025, Escena 1)[5]. La ruta lo dice todo: Montevideo, Santos, Ciudad del Cabo, Melbourne, Yakarta, Singapur, Los Ángeles, Panamá, Cuba. El Capitán lo observa: «¿Ven algo curioso en esta ruta? No hay Europa. No hay. No hay Francia, ni Italia, ni Inglaterra» (Spregelburd y Zypce, 2025, Escena 2). El barco navega por los intersticios del sistema-mundo, conectando puertos periféricos en una red sur-sur que puede ponerse en diálogo con posteriores formulaciones decoloniales.

El duelo personal de 1891 se proyecta sesenta y cinco años después como un duelo sistémico. Los patrones de agresión, incomprensión y resistencia se repiten a diferente escala: la autosimilitud fractal en acción. La sentencia de Auzón funciona como una formulación recurrente que organiza retrospectivamente la lectura del conflicto: el apátrida no niega que pueda haber arte argentino; niega que pueda haberlo ahora.

5. *Nada más viejo* se estrenó en 2025 y no cuenta aún con edición publicada. Las citas remiten al manuscrito de trabajo facilitado por Rafael Spregelburd (señalado por el propio autor como provisorio y, al momento de redactarse este artículo, único texto existente de la obra), complementado con el programa de mano de la temporada y con la función vista en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires el 23 de agosto de 2025. Ese manuscrito organiza el material en dos escenas, la segunda titulada "El mar"; la numeración empleada aquí sigue esa división. Toda cita queda sujeta a corroboración por ediciones posteriores.

El diferimiento temporal es la forma específica que toma el desprecio colonial: no «ustedes no pueden», sino «ustedes todavía no». Así, la historia cultural del campo artístico argentino no avanza linealmente hacia el progreso: iterativa y recursivamente re-escenifica su drama fundacional, ganando complejidad en cada vuelta del espiral.

LO QUE LAS OBRAS OPERAN

El vacío institucional como condición productiva

El abandono estatal en estas obras no es solo una carencia sociológica. Desde la heurística adoptada en este artículo, el vacío institucional opera como un punto de inestabilidad radical: la ausencia de centro obliga a los individuos a generar sus propios principios de organización.

El díptico escenifica ese vacío dos veces. En *Apátrida*, la muestra de 1891 no ocurre en un museo sino en una casa particular de la calle Florida, cedida por las damas de la Sociedad de Beneficencia (Spregelburd, 2011a, Escena I). El dato de logística es el argumento entero. Cuando Schiaffino describe más tarde la institución que le falta, la ubica siempre en otro lado: son las demás naciones las que conservan en sus museos la obra de sus artistas nacionales junto a la de sus primitivos (Escena IV). El museo existe, pero en Europa; acá hay un salón prestado y luz eléctrica gestionada con un coleccionista privado. Y sin embargo la escena no se enuncia como queja: Schiaffino abre la obra afirmando que esa noche los pintores «fundamos, probablemente, un Estado», y define ese Estado como «la historia de sus ficciones» (Escena I). La fundación se declara desde el hueco que la vuelve necesaria.

En *Nada más viejo*, la frase no es invención del dramaturgo. Cuando le preguntaban a Squirru dónde estaba el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, «él simplemente contestaba: 'El museo soy yo'. El museo está donde yo esté. En todas partes y en ninguna» (Spregelburd y Zypce, 2025, Escena 1). La obra hace explícito el sustrato material: «Cansado de esperar un espacio público que nadie habría de darle para disputarle al MoMA en Nueva York el fornido ingreso a la modernidad, cansado de juntar obras de artistas en galerías privadas temporarias, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires parecía ya una empresa inconcebible» (Spregelburd y Zypce, 2025, Escena 1). Y cuando Romeo pregunta por los mecenas —«¿Y dónde están los ricos?»—, Marito responde: «Esos seguro que prestaron las obras, compradas siempre afuera» (Spregelburd y

Zypce, 2025, Escena 1). El vacío no es metafórico: tiene una clase social, una dirección y un precio.

Esa frase revela la operación que Del Estal (2010) describe: el sujeto se constituye en el borde del abismo institucional, expandiéndose para llenar el vacío que el continente no ocupa. La ausencia de sede fija desplaza la institución hacia una forma móvil y precaria. El sentido no se representa desde una institución consolidada; se presenta desde la fuerza de quien decide que el sentido no depende por completo de una validación institucional previa. Esta operación es legible en la escala de una sola réplica. Cuando Squirru responde «El museo soy yo», la frase no es una metáfora: es la descripción literal de cómo funciona una institución que no tiene edificio.

El sujeto no ocupa el lugar de la institución, no la reemplaza: la genera desde adentro de sí mismo, con la fragilidad de un cuerpo que se mueve y que puede morir. Esa es exactamente la estructura fractal que el artículo propone: el patrón que se repite en Schiaffino en 1891 reaparece en Squirru en 1956 y en ambos casos el mecanismo es idéntico —el sujeto se expande para llenar el vacío que la institución no ocupa— aunque los materiales, la escala y las condiciones históricas sean distintos.

El rechazo que comprende demasiado bien

El rechazo del público en *Apátrida* y en el Yapeyú no es un fracaso comunicativo: es un choque de epistemes. Cuando el público de 1891 rechaza al Juan Moreira «gordo y bajito» pintado con realismo, está defendiendo un régimen de legibilidad mítico contra uno realista. El texto de *Apátrida* reproduce la crítica: «Su pequeño boceto de Juan Moreira […] deja que desear como interpretación de tipos. Piensa el señor Mendilaharzu haberse ceñido a la verdad histórica al presentarnos un Moreira 'gordo y bajito'» (Spregelburd, 2011a, Escena II).

En la escena de la audioguía, el texto insiste, tartamudea: «Un Moreira, gordo y bajito… Un Moreira, gordo y bajito…» (Spregelburd, 2011a, Escena II). La falla técnica del cassette replica formalmente la falla del sistema de representación. El público rechaza el cuadro porque «la leyenda popular, gran modificadora de verdades más o menos históricas, con su flujo de lógica poética, no aceptará nunca un Juan Moreira que no sea fisiológicamente el fiel trasunto de su psicología tan poco complicada, tan simple» (Spregelburd, 2011a, Escena II). El mito es más fuerte que la historia.

Cuando los pasajeros del barco en 1956 ven la abstracción como «decorado», están operando desde un régimen figurativo que no puede procesar la autonomía de la forma. El Capitán del Yapeyú lo formula: «Los visitantes no las ven, o las confunden con simple decorado. Qué gracia tiene. Porque si una cosa no hace falta en un crucero es decorar» (Spregelburd y Zypce, 2025, Escena 2). Spregelburd expone esos choques para mostrar que los regímenes de visibilidad son construcciones históricas y políticas. Las obras analizadas no solo tematizan ese reparto; lo desmontan y lo hacen legible como construcción.

De la prohibición a la indiferencia

Entre *Apátrida* y *Nada más viejo*, la evolución de la censura puede leerse a la luz del desplazamiento entre formas de poder descrito por Foucault en *Vigilar y castigar* (1976): del poder que dice «no» de forma explícita al poder que normaliza y hace invisible su operación. En *Apátrida*, la censura es explícita, vertical, moral: el consejo directivo de la Sociedad de Beneficencia retira el cuadro de Sofía Posadas alegando ofensa a la moral. En *Nada más viejo*, el poder se ha vuelto difuso, ambiental: nadie prohíbe el arte abstracto; simplemente se lo ignora. Esta invisibilización por omisión es más efectiva porque no deja huellas de violencia visible.

La distinción no es solo estructural. Es fenomenológica. La censura activa produce un enemigo identificable: las Damas de Beneficencia tienen nombre, el decreto existe, la violencia deja cicatriz. Schiaffino sabe contra qué pelea —y eso le da la posibilidad de convertir la herida en argumento. La invisibilización por omisión, en cambio, no produce enemigo. El Capitán del Yapeyú describe el mecanismo: «Lo que es novedoso en la salida a los seis meses ya es rutina. El viaje es largo y lo que al principio da rareza […] el ojo lo asimila en el vaivén y al rato ya no saca conjeturas» (Spregelburd y Zypce, 2025, Escena 2). El público del Yapeyú no rechaza el arte abstracto: simplemente lo mira como si fuera decorado de salón y sigue caminando. La indiferencia aparece así como una forma menos visible, pero no menos eficaz, de neutralización estética.

Esto importa dramatúrgicamente. El teatro de Spregelburd busca desarmar el juicio previo del espectador para que lo que viene después pueda existir sin el peso de lo ya nombrado. Pero esa operación supone un objeto que fue antes solemnizado. Contra la censura moral de 1891 se puede desolemnizar: hay una norma que contradecir. Contra la indiferencia estética de 1956, la estrategia falla en el vacío. ¿Cómo

se deconstruye lo que nunca fue construido como símbolo? La mutación de la censura que estas obras escenifican no es solo historia del arte: es el mapa de los obstáculos que el teatro de la periferia todavía enfrenta cuando busca afirmarse fuera de los circuitos hegemónicos de legitimación.

El deseo mimético y la escala del conflicto

René Girard (1985) explica en *Mentira romántica y verdad novelesca* que el deseo nunca es espontáneo sino mimético: deseamos lo que el Otro desea, y ese Otro funciona como mediador que nos constituye. En el contexto colonial, eso se traduce en que la periferia desea ser lo que el centro es. Dussel añade que ese deseo es la trampa fundamental de la colonialidad.

Apátrida ya había puesto ese mecanismo en escena, y con más crudeza, porque ahí el mediador no aparece: se lo invoca. Auzón no discute la calidad de la pintura de Schiaffino; discute si alguien la mira. Su pregunta —si en París, «lamida de mantecas por el Sena», alguien piensa en su Moreira— no niega el valor de la obra: niega la existencia del testigo que la validaría (Spregelburd, 2011a, Escena IV). El agravio no es estético sino geográfico. Y Schiaffino contesta en el mismo registro cuando reprocha que se manden buscar arquitectos a Europa habiendo arquitectos acá (Escena IV): la discusión sobre quién puede pintar la nación se libra, de los dos lados, con la mirada puesta en el mismo tribunal ausente. Sesenta y cinco años después ese tribunal se encarna y habla: Malraux llega, mira y dictamina.

Nada más viejo lo dramatiza cuando Malraux visita las obras de Squirru y «pensativo, contemplativo, mayestático, sentencia en buen francés y voz de trueno: 'La joven pintura argentina sí que existe'» (Spregelburd y Zypce, 2025, Escena 1). Romeo observa que eso le haría poca gracia a Llinás, quien «detestaba la idea de que la escena local estuviera esperando enfebrecida […] a ser siempre descubierta por un príncipe lejano, ilustre dueño del fulgor del mundo todo» (Spregelburd y Zypce, 2025, Escena 1). Al exponer crudamente el mecanismo del deseo mimético, la obra lo desactiva: la escena vuelve visible el problema de la mirada legitimadora externa y restituye así la soberanía sobre la propia imagen.

Lo que cambia entre 1891 y 1956 no es el patrón del conflicto sino el medio en que se libra y la escala en que se despliega. En el duelo de Morón, la violencia es física: la mano cortada puede convertirse en

cicatriz, en mito, en calle con nombre. En el Yapeyú, la agresión es institucional: no hay golpe, hay indiferencia; no hay cicatriz, hay olvido. La confrontación ya no es cuerpo a cuerpo sino institución a institución, Museo Moderno versus MoMA, pero la lógica es la misma: una lucha asimétrica por la legitimidad.

Desde la heurística adoptada, el duelo no es el fin del sistema sino un punto de bifurcación. El sablazo en 1891 y el retorno del barco en 1957 obligan al sistema cultural argentino a reorganizarse en un nivel de complejidad superior. El pintor manco debe reinventarse; el museo sin edificio debe encontrar nuevas formas de existencia. La catástrofe puede leerse como una instancia de reorganización: lejos de destruir el sistema, lo obliga a reconfigurarse.

Archivo doméstico y contra-memoria

Entre la historia oficial y la memoria privada, la tensión se juega en los archivos.

Posadas no es, en la obra, un nombre borrado: es una voz que contesta. Cuando el consejo retira su pastel «Idilio» por considerarlo ofensivo a la moral, ella no apela ni pide reconsideración. Anuncia que va a exponerlo en lo de Bossi, una galería privada, «a ver si alguno me lo compra» (Spregelburd, 2011a, Escena I). Y cuando Schiaffino argumenta que en cualquier capital europea el incidente habría movido a risa, ella corta la comparación de un plumazo: «Me importa un Perú cualquier capital de Europa» (Escena I). La operación es la misma que la de Baratta sesenta y cinco años más tarde, a otra escala: ante el cierre institucional el sentido no se suspende, se muda a un soporte más chico y más frágil —una galería alquilada, un apartamento, tres biblioratos— y sigue funcionando desde ahí.

Teresa Baratta construye ese contra-archivo desde lo doméstico: sus tres biblioratos, guardados en un apartamento, contienen una memoria alternativa que las instituciones no supieron conservar.

El archivo privado de Baratta es una epistemología alternativa. Frente al archivo oficial —selectivo, monumental, controlado— el contra-archivo doméstico opera por acumulación, por afecto, por la lógica del «esto también importa». La archivista no decide qué sobrevive porque sea canonizable; decide qué sobrevive porque alguien tiene que decidirlo. En la ausencia del Estado como custodio de la memoria, el archivo

doméstico ocupa ese lugar: como práctica concreta y frágil, no como símbolo. Tres biblioratos son exactamente el tamaño de lo que se puede cargar cuando no hay institución que lo haga.

La obra la deja hablar directamente: «Tengo todas estas fotos, de este viaje. Mis cuadernos. Cuando yo no esté más, dejé instrucciones para que todo esto quede acá. En el museo» (Spregelburd y Zypce, 2025, Escena 2). Esa frase —«cuando yo no esté más»— es la temporalidad del archivo doméstico: no la eternidad monumental del catálogo oficial sino la urgencia frágil de quien sabe que la memoria se sostiene sobre cuerpos que mueren. Lo que Posadas y Baratta hacen en sus respectivos momentos históricos no es complementar el archivo oficial; es demostrar que ese archivo es él mismo una ficción de completitud.

El sonido como dramaturgia del caos

La crítica teatral argentina ha abordado la obra de Spregelburd casi exclusivamente desde la dramaturgia verbal, dejando el trabajo sonoro de Zypce en un lugar marginal. Este artículo propone leerlo como lo que es: no «música incidental» sino dispositivo dramatúrgico constitutivo. En *Apátrida*, toda la segunda escena, titulada simplemente «Audioguía», es una partitura de cassettes manipulados en vivo: «Diversos textos grabados en primitivos cassettes coexisten en simultáneo. La Audioguía es una voz que da las órdenes, y el músico y el actor activan unos modestos pasacassettes con los fragmentos que describen las pinturas, según un plan cuidadoso que destaca algunos pasajes claves por sobre otros. Algunos textos se escuchan superpuestos» (Spregelburd, 2011a, Escena II).

La estructura superpone tres voces simultáneas: una dice «Presiona ahora», otra describe un cuadro, una tercera ofrece cambiar el idioma al catalán. El efecto no es decorativo: la historia argentina intentando ser contada no cabe en un solo cassette, no se deja narrar linealmente. La escena produce la impresión de una historia que se interrumpe y se superpone. La falla técnica se vuelve epifanía estética: el «dispositivo de sentido» no transmite fluidamente; produce la experiencia de la dificultad de acceso a la historia.

La elección de cassettes analógicos en 2011 puede leerse en clave epistemológica. Una cassette que se traba, que debe ser rebobinada manualmente, que se degrada con el uso, produce un tipo de temporalidad y de conocimiento que un archivo digital no puede replicar. El «tartamudeo» de la audioguía no representa la dificultad de acceso a

la memoria; lo presenta materialmente. La cassette opera como un sistema con «ruido»: lo que en una transmisión perfecta sería error, aquí se convierte en información.

En *Nada más viejo*, la hibridación de instrumentos folklóricos con electrónica en vivo materializa la tensión entre tradición y modernidad. Pero Zypce no está «ilustrando» esa tensión —eso sería representarla, en el sentido de Del Estal—: está presentándola. El choque entre el charango y el sintetizador no simboliza la contradicción cultural argentina; la vuelve escénicamente perceptible. La amenaza de interpretar *4'33»* de John Cage funciona en el mismo registro: Zypce no lo ejecuta; lo amenaza. La amenaza del silencio adquiere una función dramatúrgica más productiva que su ejecución literal. El sentido no está en lo que suena sino en la tensión entre sonar y callar.

Tomada en conjunto, la música de Zypce opera como lo que Del Estal (2010) llama una «máquina de significación»: un dispositivo que funciona por el vacío que contiene, no por lo que transmite. Las fallas de la cassette, las distorsiones del sonido en vivo, los instrumentos folklóricos procesados electrónicamente son operaciones estéticas con rendimiento epistemológico: presentan —no representan— la fragilidad como método de conocimiento.

Mostrar los hilos: metateatralidad y conocimiento situado

La metateatralidad en Spregelburd puede ponerse en continuidad con el teatro posdramático de Lehmann (2013), aunque aquí se la lee además en clave geopolítica. La pedagogía bartisiana, mostrar el trabajo de construcción en lugar de borrarlo, se convierte en Spregelburd en un principio dramatúrgico extendido a toda la arquitectura de la obra. No se trata solo de mostrar los mecanismos del teatro como arte; se trata de mostrar los mecanismos del teatro como producción material situada en una periferia específica.

Como declaración de principios, la metateatralidad se formula en *Nada más viejo*: tras la muerte del historiador (Escena 1), los actores interrumpen la ficción y dicen: «Es un disfraz. Sí. Es un disfraz. No somos gente de tierra tan adentro; es una fantasía, un artilugio» (Spregelburd y Zypce, 2025, Escena 1). Luego se cambian de vestuario frente al público. La escena desplaza la ilusión mimética hacia un régimen de exhibición del artificio. El medio no transmite un mensaje preexistente; produce sentido a través de su propia resistencia material.

Si el museo argentino no existe, si el historiador murió sin dejar texto, no tiene sentido fingir que hay un continente sólido. La obra muestra su propia fragilidad constitutiva: «Vamos a celebrar en patrio gesto la cosa más vieja del mundo: la modernidad» (Spregelburd y Zypce, 2025, Escena 1). En esta lectura, explicitar la construcción aparece como una estrategia ética para abordar la historia desde la periferia.

Jameson (1981) llamó «cartografía cognitiva» al esfuerzo del arte por producir mapas mentales de una totalidad que no puede verse directamente. Spregelburd hace eso, mostrar los hilos, pero desde una posición periférica. No cartografía el sistema-mundo para comprenderlo desde el centro sino para señalar que el mapa mismo está hecho por alguien, desde algún lugar, con intereses específicos. La metateatralidad es en ese sentido cartografía cognitiva con conciencia de posición: no solo «esto es una representación» sino «esto es una representación hecha desde aquí, con estos recursos, en estas condiciones».

UNA EPISTEMOLOGÍA SIN MAPAS PRESTADOS

Temporalidad periférica y crítica del atraso

El análisis realizado sugiere que este díptico permite leer la deriva institucional y la fragilidad material no como síntomas de un «fracaso» nacional, sino como marcas de una diferencia epistemológica y geopolítica productiva. La fragilidad no es una carencia que deba ser subsanada para «llegar a ser» como Europa: es una posición epistemológica desde la cual se produce un saber que el centro desconoce.

Ese saber tiene una forma específica. No es un saber de llegada —la obra terminada, el museo inaugurado, el catálogo impreso— sino un saber de tránsito. Lo que estas obras saben es lo que se aprende en el descampado de Morón, en el océano entre Manila y Buenos Aires, en la cassette que se traba a mitad de la explicación. Es lo que sabe quien declara «El museo soy yo» porque no hay edificio, y quien deja instrucciones para que tres biblioratos sobrevivan a su propia muerte. Las obras insisten en una temporalidad no lineal, en la recurrencia del conflicto y en la productividad dramática de la precariedad institucional. La profecía de Auzón no es la última palabra: es el punto de bifurcación desde el cual el sistema se reorganiza.

Exterioridad y producción situada de conocimiento

Jorge Dubatti ha teorizado el teatro como «acontecimiento convivial»: una experiencia que solo existe en la presencia compartida, en el aquí y ahora del cuerpo en el espacio (Dubatti, 2007). Esa dimensión convivial adquiere, en la lectura aquí propuesta, una carga geopolítica adicional. El acontecimiento teatral desde la exterioridad genera un conocimiento que no puede ser exportado ni reproducido sin pérdida: saber qué significa hacer teatro cuando no hay institución que avale, cuando la historia que se cuenta no cabe en los relatos que el sistema legitima, cuando el único archivo disponible son tres biblioratos guardados en un apartamento.

Ese conocimiento resulta difícil de formular desde marcos plenamente hegemónicos. Un teatro que escenifica sus propias condiciones de producción —la cassette que falla, el museo que cabe en un barco, el cambio de vestuario a la vista— produce un conocimiento constitutivamente periférico: el conocimiento de que el sistema-mundo tiene un mapa dibujado por alguien, desde algún lugar, con una perspectiva que no es universal. Al escenificar la propia fragilidad de sus condiciones de producción, el teatro rioplatense se vuelve una máquina de pensamiento crítico: no tanto porque resuelva esos conflictos como porque vuelve visibles sus condiciones de producción.

Zarpar, no llegar

Las preguntas abiertas por *Apátrida* y *Nada más viejo* reaparecen en otras piezas de Spregelburd, lo que sugiere un corpus coherente de problemas sobre la catástrofe y la identidad. No es un tema que se agota: es un método que se afina con cada iteración.

Este análisis asume la tensión de usar herramientas forjadas en el centro del sistema-mundo para pensar desde la exterioridad. Usa tácticamente el concepto jamesoniano de «acto socialmente simbólico» pero invierte el punto de observación: donde Jameson (1981) cartografía para comprender la totalidad, este trabajo cartografía para señalar que el mapa tiene un autor, una perspectiva, un fuera de campo. Este análisis explicita sus condiciones teóricas de producción del mismo modo en que la metateatralidad de Spregelburd explicita las condiciones materiales de sus obras.

La escena analizada propone una afirmación del arte argentino en el presente, cuya potencia radica en su capacidad de hacer del naufragio

una forma de navegación. El Capitán del Yapeyú lo sabe desde el primer día: «Un barco que navega es un burgués divertimento pero también un ataúd a la deriva, y mi misión es hacer que no se sepa» (Spregelburd y Zypce, 2025, Escena 2). Esa es la epistemología del naufragio con método: conocer la deriva y zarpar igual, no al margen de la precariedad, sino en relación constitutiva con ella. Navegar la exterioridad, sin mapas prestados. Pompeyo tenía razón: lo necesario es zarpar, no llegar.

Contribuciones y límites de este trabajo

Este análisis aporta tres contribuciones al estudio del teatro argentino contemporáneo y a la reflexión sobre epistemologías periféricas. La categoría de «epistemología fractal» permite pensar la repetición histórica no como círculo vicioso sino como estructura de autosimilitud a diferentes escalas; la autosimilitud entre 1891 y 1956 puede desplazarse desde un uso metafórico hacia una función analítica. La articulación de marcos teóricos —Dussel (2000), Del Estal (2010), Bartís (2003), teoría del caos— que no suelen dialogar entre sí permite pensar que las categorías geopolíticas (exterioridad, transmodernidad) pueden vincularse productivamente con las fenomenológicas (sentido/significado) y las dramatúrgicas (convivialidad, metateatralidad). Finalmente, el análisis del trabajo sonoro de Zypce como dispositivo dramatúrgico —no como «música incidental»— recupera una dimensión que la crítica teatral argentina ha tendido a marginar.

El trabajo reconoce tres límites metodológicos. La verificación de las citas es desigual entre las dos obras. *Apátrida* cuenta con edición publicada (Spregelburd, 2011a). *Nada más viejo*, estrenada en 2025, se cita a partir del manuscrito de trabajo facilitado por el autor, provisorio y hasta el momento único texto disponible, junto con el programa de mano de la temporada. Esa asimetría no es un defecto metodológico sino una característica estructural del campo: el teatro argentino contemporáneo circula con frecuencia en formatos previos a la edición, y un primer registro crítico que espere la publicación comercial arriesga la pérdida de la obra en su momento de mayor pregnancia. El presente artículo se inscribe en esa tradición de crítica inmediata, susceptible de corroboración o corrección por futuras ediciones. El uso heurístico de la teoría del caos, si bien productivo, no constituye una demostración matemática; queda abierta la posibilidad de un análisis más formalizado. La lectura del sonido, aunque más desarrollada que en estudios previos, carece de un análisis musicológico técnico; una futura colaboración interdisciplinaria podría profundizar esa dimensión.

La epistemología periférica no es una epistemología de la carencia sino de la diferencia. La hipótesis del artículo no es que la periferia produzca menos conocimiento, sino que produce formas de conocimiento de otra índole: un conocimiento que se produce constitutivamente en la exterioridad, cuyas condiciones de posibilidad son la fragilidad institucional, la deriva identitaria, el naufragio como método. El título de este trabajo no es metafórico: naufragar con método significa convertir la pérdida del mapa en condición de posibilidad para una navegación sin destino prefijado. Lo que Apátrida y Nada más viejo demuestran —en 1891 y en 1956, en el duelo de Morón y en el buque Yapeyú— es que ese método no es resignación: es la forma específica que adopta el rigor cuando no hay puerto garantizado.

El trabajo abre varias líneas de investigación futuras. La primera es la extensión del modelo fractal a otras obras de Spregelburd (*Spam, Todo, El fin de Europa*). La segunda es el estudio de otros teatristas argentinos (Tantanian, Veronese, Spiro) que operan desde la exterioridad sin usar el vocabulario dusseliano pero produciendo efectos similares. La tercera es la comparación con teatros periféricos de otros contextos (brasileño, mexicano, del África subsahariana) para determinar si la epistemología fractal es específicamente rioplatense o una estructura transperiférica.

REFERENCIAS

Abraham, L. E. (2006). *De la realidad como «mero» lenguaje a un lenguaje para la «mera» realidad: el teatro de Rafael Spregelburd.* Archivo ARTEA, Universidad de Castilla-La Mancha. https://archivoartea.uclm.es/textos/de-la-realidad-como-mero-lenguaje-a-un-lenguaje-para-la-mera-realidad-el-teatro-de-rafael-spregelburd/

Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos.* Atuel.

Briggs, J., y Peat, F. D. (1989). *Turbulent Mirror: An Illustrated Guide to Chaos Theory and the Science of Wholeness.* Harper & Row.

Del Estal, E. (2010). *Historia de la Mirada: El sujeto expresivo y la voluntad de sentido*. Atuel.

Díaz, S. A. (2021). Identidades y miradas múltiples. Notas sobre el teatro de Rafael Spregelburd. Nexo. R*evista Intercultural de Arte y Humanidades*, (17), 3-8. Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/165218

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad.* Atuel.

Dussel, E. (1994). *1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Plural Editores.

Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 41-53). CLACSO.

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI. (Obra original publicada en francés en 1975).

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Grijalbo.

García, J. (2023). Descolonizar el pasado. Perspectivas críticas con los legados coloniales en la historia y la historiografía. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (51), 51-75. https://doi.org/10.7440/antipoda51.2023.03

Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Anagrama. (Obra original publicada en 1961).

Gleick, J. (1988). *Caos: La creación de una ciencia*. Seix Barral.

Grosfoguel, R. (2022). *De la sociología de la descolonización al nuevo antiimperialismo decolonial*. Akal.

Hayles, N. K. (1990). *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Cornell University Press.

Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* Cornell University Press.

Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático* (D. González, Trad.). Cendeac. (Obra original publicada en 1999).

Mandelbrot, B. (1997). *La geometría fractal de la naturaleza.* Tusquets.

Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas.* Exit.

Pellettieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna.

Prigogine, I., y Stengers, I. (1990). *La nueva alianza: Metamorfosis de la ciencia*. Alianza.

Saunders, F. S. (2001). *La CIA y la guerra fría cultural*. Debate.

Spregelburd, R. (2006a). *La difícil tarea de no representar.* Entrevista realizada por Luis Emilio Abraham. Archivo ARTEA, Universidad de Castilla-La Mancha. https://archivoartea.uclm.es/textos/la-dificil-tarea-de-no-representar-entrevista-a-rafael-spregelburd/

Spregelburd, R. (2006b). Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes. *Pausa. Quadern de teatre contemporani*, (24). https://www.revistapausa.cat/guia-rapida-para-dramaturgos-cazadores-de-catastrofes/

Spregelburd, R. (2011a). *Apátrida, doscientos años y unos meses*. Atuel.

Spregelburd, R., y Zypce. (2025). *Nada más viejo* [Manuscrito de trabajo inédito, facilitado por el autor, y programa de mano]. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. [Texto provisorio; las citas remiten a esa versión y siguen su división en dos escenas.]

Traba, M. (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Siglo XXI.

Recepción: 25/07/2026
Aceptación: 12/08/2026
Cómo citar este artículo: Borkenztain, B. (2026). Naufragar con método: Fractalidad, caos y periferia en el teatro de Rafael Spregelburd. *Teatro*, (15), 181-202.