

14 2020

Jahrgang 14, 2020
Heft 2



Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artículo

Rayos en la oscuridad

El Fin de Europa (2017) de Rafael Spregelburd

Luz Rodríguez Carranza (Leiden/ Florianópolis)

HeLix 14 (2020), S. 166-181.

Abstract

Roy Batty's monologue, in Ridley Scott's (1982) film *Blade Runner*, talks about the disappearance of memories. It is one manifestation, among many others, of the contemporary discourse of *finitude*: modern identities and emancipation projects are destined to oblivion. This discourse –a favorite in philosophy, in politics, media and in art– is that of infinite difference, fragmentation and the idea of the open, which replaces form with dissolution. It also coincides with the second law of thermodynamics, entropy. Now, the Argentine Rafael Spregelburd prefers the second law of the theory of chaos (or of set theory), which relieves iterations or intermittences, places of creation within the random fluctuation. In *El Fin de Europa* (2017), a series of 8 short works in more than 12 languages, simultaneous spaces are opened, possibilities of memory to be treasured by anyone. They are places, like the ones that Roy Batty lists, that remain in all their brightness and intensity, “flashing in a moment of danger” (Walter Benjamin), where subjects confront their own truth. If the end is inevitable, what counts is what is worth before it comes: life.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

Rayos en la oscuridad

El Fin de Europa (2017) de Rafael Spregelburd

Luz Rodríguez Carranza (Leiden/ Florianópolis)

El título de este artículo proviene del monólogo de Roy Batty, en *Blade Runner*, película de 1982 adaptada de una novela de Philip K. Dick.¹ Roy es un androide biológicamente idéntico a los seres humanos, pero en su cerebro se han implantado reglas que lo mantienen esclavizado. A diferencia de otros androides, sin embargo, él es un replicante: ha logrado liberarse de las reglas y de la esclavitud, ha liderado una rebelión y ha abandonado con otros la colonia donde estaba destinado a trabajos forzados. Son pocos los rebeldes sobrevivientes y Deckard, cazador de replicantes –*blade runner* interpretado por el actor Harrison Ford– logra destruirlos a todos: Roy es el último, pero cuando se encuentran los roles se invierten y el androide le salva la vida a su perseguidor, antes de morir. Su monólogo final, registrado en *youtube* como “Lágrimas en la lluvia” habla de la inminente desaparición de su memoria.

ROY

¿Es duro vivir con miedo, verdad? Es eso, ser esclavo. He visto cosas que ustedes, humanos, no creerían. Naves de combate en llamas en el hombro de Orión. He visto rayos C brillando en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia. Tiempo de morir.²³

El monólogo, inspirado en *Le Bateau Ivre* de Arthur Rimbaud, fue modificado por el actor Rutger Hauer la noche antes de filmarlo. Le hace eco, treinta años más tarde, a una preocupación recurrente de la obra de Jorge Luis Borges: la desaparición de la memoria personal. Un ejemplo es este párrafo de “El Testigo”, de Jorge Luis Borges en *El Hacedor*:

Hechos que pueblan el espacio y que tocan a su fin cuando alguien se muere pueden maravillarnos, pero una cosa, o un número infinito de cosas, muere en cada agonía, salvo que exista una memoria del universo, como han conjeturado

¹ DICK, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*

² FANCHER Y PEOPLES/HAUER, *Blade Runner, script*, s/p. (Mi traducción)

³ “I’ve seen things you people wouldn’t believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die.” (*Ibid.*, s/p.)

los teósofos. En el tiempo hubo un día que apagó los últimos ojos que vieron a Cristo; la batalla de Junín y el amor de Helena murieron con la muerte de un hombre. ¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo? ¿La voz de Macedonio Fernández, la imagen de un caballo colorado en el baldío de Serrano y de Charcas, una barra de azufre en el cajón de un escritorio de caoba?⁴

Ambos textos son, en una primera lectura y cada uno a su manera, manifestaciones del discurso del fin o de la finitud: todas las identidades y todo lo que ha valido la pena en la memoria personal o la del mundo parecen destinados al olvido. Es también el caso de los proyectos de emancipación modernos, que con suerte pueden quedar en el estante de las utopías: luchar no sirve para nada. Hay una ruptura radical con la dialéctica hegeliana que tiene como adversario principal el principio de identidad, responsable de Auschwitz: la dialéctica negativa de Adorno le opone la diferencia infinita. La fragmentación dispersiva y la idea de *lo abierto* reemplazan la forma por la disolución al límite de lo informe, y liberan la apariencia de cualquier sentido o esencia auténticos o totalizantes.⁵

El discurso de la finitud se ha impuesto globalmente, tanto en la filosofía como en la política y los medios de comunicación: también en el arte, como lo expresa la famosa frase de Adorno, “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”.⁶ El apocalipsis del planeta es inminente y no hay alternativa, ni a la destrucción de la naturaleza, ni a la dominación financiera del neoliberalismo. El objetivo es el de “no desear nada antes de que desear la nada”, frase de Nietzsche con la cual Alenka Zupančič define la ética contemporánea del “no querer”.⁷ Solo se defiende lo adquirido, la vida, y la preservación de la especie –o de todas las especies, y los valores son la tolerancia, la admisión o la limitación–.⁸ En nombre de la vida, hay forclusión de la pulsión de muerte, aquella que, lejos de desear la aniquilación, va más allá de cualquier límite porque algo es más importante que la vida o la muerte.⁹ Se niega, así, cualquier posibilidad de cambio radical.

Como todos los discursos el del *fin* –sea dialéctico y cerrado o negativo y abierto– es un instrumento de poder que colabora con la aceptación resignada del *status quo*. Muchas cosas inesperadas suceden al mismo tiempo, sin embargo, y lo imprevisto puede

⁴ BORGES, *Obras completas*, 796.

⁵ Cfr. ADORNO, *Dialéctica negativa*; BADIOU, *Cinq leçons sur le ‘cas’ Wagner*.

⁶ ADORNO, *Prismas*, 29.

⁷ ZUPANCIC, *L'éthique du réel*, 7.

⁸ *Ibid.*, 12.

⁹ *Ibid.*

surgir en cualquier momento, como efecto de una mariposa, de las urnas, o de un billete de subte.¹⁰ Para explicar el cambio y el acontecimiento, Alain Badiou, en la filosofía, y el argentino Rafael Spregelburd, en el teatro, apelan a la teoría de los conjuntos, cuya primera ley explica que el caos, natural, teórico o imaginario, surge del interior de los sistemas, y es causado, o bien por un elemento faltante que siempre es invisible, hasta que todo se sale de control, o bien por fuerzas externas como el efecto mariposa. A Spregelburd, que viene de un país donde la crisis es permanente, le interesa sobre todo la segunda ley de la teoría del caos, que le opone a la entropía –la primera ley de la termodinámica– las iteraciones o intermitencias, movimientos de estabilidad en medio de la fluctuación aleatoria. Al estudiar situaciones laterales al flujo entrópico, Ilya Prigogine descubrió que hay momentos de autoorganización en los que emergen sistemas nuevos – los vórtices de las turbulencias por ejemplo– y los denomina “estructuras disipativas”:¹¹ son aquellos que, paradójicamente, aprovechan la entropía. No solo hay ejemplos en la física o la química, sino en la demografía: las ciudades, como el barro de los pantanos, producen desechos, energía aleatoria que se disipa en el ámbito circundante y son alimento de otros sistemas. Un ejemplo argentino maravilloso es el ecosistema de Costanera Sur, lugar abandonado lleno de escombros y con agua contaminada, sobre el cual la naturaleza avanzó y se desarrollaron diferentes comunidades vegetales a partir de semillas, que estaban en el sedimento o fueron transportadas por viento y animales.¹² Es una dinámica que invierte la *antropofágica* de Oswald de Andrade: no deglute el orden del *otro* para producir desechos, sino que se alimenta precisamente de los desechos para producir órdenes nuevos.¹³ Así, la diferencia con Adorno es que en este razonamiento hay identidad, pero es dinámica.

¹⁰ El cambio puede surgir cuando aparece alguna de las cuatro condiciones de verdad, como las llama Badiou, las de la ciencia, de la política, del amor y del arte (cfr. BADIOU, *L'être et l'événement*, 23; *Condiciones*, 71).

¹¹ PRIGOGINE/ STENGHERS, *La nueva alianza*, 181.

¹² A medida que crecía la diversidad biológica, aparecían los bosques y aumentaba la variedad de plantas, insectos, pájaros, reptiles y otros animales. El 5 de junio de 1986 la zona fue declarada Parque Natural y Zona de Reserva Ecológica y, tres años más tarde, la declararon Área de Reserva Ecológica. Hoy en día, desde la Reserva se trabaja para la conservación y la preservación del espacio, aunque, claro está, cuesta defenderla de la especulación inmobiliaria de Puerto Madero.

¹³ ANDRADE, *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*, 18.

Dialécticas teatrales

Las ideas de lo trágico y de lo cómico, y las de los géneros como la tragedia o el melodrama, fueron también creadas para oponerlas entre sí, y la dialéctica hegeliana es la estructura básica de esas oposiciones. Walter Benjamin, en cambio, hace suya en *Origen del Trauerspiel alemán*, la crítica de Benedetto Croce al uso esquematizante y clasificador de los géneros artísticos.¹⁴ Benjamin sostiene que la filosofía del arte ha creado ideas que no clasifican, sino que son formas ellas mismas, y su relación con las obras o entre las obras entre sí es analógica, pero no inclusiva.¹⁵¹⁶ Peter Szondi, aunque insiste sobre la historicidad de los géneros, en la *Tentativa sobre lo trágico* se propone sin embargo demostrar un principio formal intemporal. Las características del drama que desarrolla en su *Teoría* son generales y se oponen a la épica: es específico de la Modernidad, no surge de un yo –épico–, sino de una dialéctica interpersonal en el presente, hecha palabra mediante el diálogo.¹⁷ Es absoluto¹⁸ –excluye todo lo ajeno a ese presente inmediato del encuentro– y hay distanciamiento del espectador: identificación o indiferencia, pero no participación ni intervención crítica en sus mecanismos.¹⁹ En palabras de Germán Garrido,

[e]s evidente que ni los rasgos aquí enumerados responden a la caracterización descriptiva de un género histórico, ni esta definición es el resultado de un procedimiento inductivo que haya extraído sus componentes de un corpus representativo. El “drama” [...] no es un género dotado de una tradición filológicamente demostrable, sino una idea, una abstracción a la que Szondi asocia una serie de componentes generales para enfrentarla a otra abstracción, la de lo épico, portadora de los componentes opuestos.²⁰

¹⁴ “Cualquier teoría sobre la división de las artes es del todo infundada. El género o la clase es, en este caso, sólo uno, el arte mismo o la intuición, mientras que las obras de arte individuales son sin duda incontables: todas originales y ninguna traducible en otra. Entre lo universal y lo particular no se interpone en la consideración filosófica ningún elemento intermedio, ninguna serie de géneros o de especies, es decir, generalia” (CROCE, en BENJAMIN, *El origen del Trauerspiel alemán*, 241).

¹⁵ BENJAMIN, *El origen del Trauerspiel alemán*.

¹⁶ El concepto de *ejemplo*, tal como lo explica AGAMBEN (*La comunidad que viene*, 15-17), coincide con el de las *ideas* de Benjamin. La antinomia de lo individual y de lo universal es lingüística, y una clase es un nombre. El ejemplo, en cambio, se caracteriza porque vale por todos los casos del mismo género y al mismo tiempo está incluido entre ellos. Es una singularidad entre otras, al lado de otras, con las que se comunica por analogía formal, sin ninguna propiedad común.

¹⁷ SZONDI, *Teoría del drama moderno*, 73.

¹⁸ *Ibid.*, 74.

¹⁹ *Ibid.*, 21.

²⁰ GARRIDO, “Estudio introductorio”, 23

Para Szondi lo histórico son las obras, pero tanto *lo trágico* como *la tragedia* o *el drama* son principios absolutos que existen sólo en la confrontación. Es una dialéctica claramente hegeliana: el drama “supera la parcialidad de la lírica y épica en una nueva forma de objetividad donde el encuentro entre posturas opuestas termina dando lugar a una más elevada convergencia de pareceres”.²¹ También es hegeliana una obra ya clásica sobre la historicidad de la tragedia moderna, la de Raymond Williams.²² Hegel, sostiene Williams, contrapone el drama social a la tragedia. En el primero –que incluirá posteriormente al melodrama– el individuo no es responsable de sus actos, sino víctima, sea de la fortuna adversa o de la sociedad; en la acción trágica, la libertad, la conciencia individual y la responsabilidad son determinantes.²³ Esta distinción es retomada frecuentemente en las clasificaciones genéricas inclusivas. El caso más conocido es quizás el de Heilman: en la estructura del melodrama el hombre es un todo y sus conflictos son con otros hombres o con cosas; en la tragedia el hombre está dividido, y el conflicto está dentro suyo.²⁴ La dialéctica es identitaria, y es por eso que el final es importante: reconocimiento exterior en el melodrama,²⁵ conciencia personal en la tragedia.²⁶

Las ideas de Rafael Spregelburd sobre el teatro, y particularmente sobre su propia obra refieren también a ideas dialécticas, aunque muy singulares. Autor, dramaturgo, director y actor argentino, su producción es impresionante: a los 49 años ha escrito, dirigido y representado más de 40 obras de teatro, entre las cuales la *Heptalogía de Jeronimus Bosch* y la monstruosa y desopilante *Bizarra* del 2003, teatronovela de diez capítulos de tres horas cada uno; textos periodísticos y ensayísticos, intervenciones en televisión y en el cine como actor de veintisiete películas hasta la fecha²⁷ o director – *Floresta* (2011). Los premios, nacionales e internacionales y las traducciones se suceden desde 1992, y se ha visto obligado en innumerables entrevistas a reflexionar sobre su

²¹ SZONDI, *Teoría del drama moderno*, 22.

²² Cfr. WILLIAMS, *Tragedia Moderna*.

²³ *Ibid.*, 52.

²⁴ HEILMAN, *Tragedy and Melodrama*, 79.

²⁵ BROOKS, *The Melodramatic Imagination*, 31-32.

²⁶ HEILMAN, *Tragedy and Melodrama*, 15.

²⁷ *La ronda* (2008), *Historias Extraordinarias* (2008), *Música en espera* (2009), *El hombre de al lado* (2009), *Agua y sal* (2010), *Tell me* (2010), *Cornelia frente al espejo* (2012), *Días de vinilo* (2012), *Las mujeres llegan tarde* (2012), *El Crítico* (2013), *Matrimonio* (2013), *El escarabajo de oro* (2014), *Abzurdah* (2015), *Cómo funcionan casi todas las cosas* (2015), *Finding Sofia* (2016), *Una noche de amor* (2016), *Maldito seas Waterfall* (2016), *Zama* (2017), *El fútbol o yo* (2017), *Casi leyendas* (2017), *Los perros* (2017), *Los territorios* (2017), *Mario on tour* (2017), *The last man* (2018), *Ni héroe ni traidor* (2018), *Sin rodeos* (2018), *Unidad XV, la fuga* (2018).

teatro y el de otros. En ocasiones opone la tragedia a la comedia²⁸ y discute específicamente las ideas que mencioné anteriormente. Consecuente con la segunda ley de la teoría de los conjuntos o del caos, Spregelburd propone –en sus obras, pero también en varios ensayos– una dialéctica que no conduce a ninguna síntesis ni final, con elementos que se alternan en el uso de la praxis y del espacio. Sostiene, expresamente, una entropía positiva: una energía que se renueva y posterga el final fatalmente anunciado. En el prólogo a *Bloqueo*, intitulado “La pesadilla de Hegel”, afirma que se propuso “una obra sin dialéctica”:

En la dialéctica (como procedimiento de conocimiento del mundo) hay una máquina que motoriza al pensamiento: la *tesis* “dialoga” con su *antítesis*, y en ese movimiento desenfrenado de opuestos se arriba a una *síntesis*. A una instancia superadora de los términos iniciales de la discusión. Después de todo, para eso se discute. Desde hace tiempo estoy algo obsesionado –sin querer– con una idea más pesimista, y en esta obra indago en esa obsesión aterradora: una eterna dialéctica que no conduzca a síntesis alguna, una intermitencia de elementos que –por no poder arribar a instancia superadora de ningún tipo– al no poder aparecer conjugados, sólo se alternan en el uso del espacio y de la praxis.²⁹

Esta reflexión es adorniana, pero en 2012 Spregelburd se refiere a los finales:

En contra de la propia expectativa creada, las deficiencias de unos y otros se suman para equilibrar el universo [...]. Es tal vez exagerado afirmar que este desarrollo está a propósito en franca sintonía con el paradigma de la entropía positiva, que sostiene que si bien el universo debería tender a una forma estable, fría, gris y sin vida, los infinitos roces y fricciones entre los sistemas –aislados pero en colisión– hacen que la energía se renueve siempre y permita *postergar ese final fatalmente anunciado*. Permita eso que llamamos –tanto en física como en poesía– la vida.

[...] Tengo para mí que esto ocurre porque no se trata de una comedia (en la que –ya lo dije– pasa cualquier cosa) sino de una tragedia, sólo que en esta la expectación de hecatombe no es confirmada, sino minada sorpresivamente por el optimismo.³⁰

Una dialéctica sin síntesis, donde tesis y antítesis se alternan indefinidamente es abierta –como la de Adorno– y su motor es la espera, pero es aterradora. La idea optimista en cambio admite el final pero lo posterga o continúa después, y es propia del melodrama: desde esta perspectiva no se contradice con la idea trágica ya que en ella, como lo expresa

²⁸ “En la tragedia (que tal vez sólo se haya dado de verdad en el espíritu griego), el protagonista es arrastrado hacia su propia destrucción por un defecto inherente a su constitución. En la comedia, en cambio, pasa todo lo demás” (SPREGELBURD, *Las tragedias optimistas*, 22).

²⁹ SPREGELBURD, *Los verbos irregulares*, 176 (subrayados del autor).

³⁰ SPREGELBURD, *Las tragedias optimistas*, 23-24 (el subrayado es mío).

también Heilman, lo importante no es la muerte, sino lo que anda mal en la vida.³¹ Mi hipótesis es que Spregelburd, en sus ensayos y también en sus obras, adopta así tanto la dialéctica hegeliana como la negativa adorniana: hay final y hay espera, pero lo que interesa es lo que se hace antes del final. Los instrumentos son los elementos formales yuxtapuestos del melodrama y de la tragedia: víctima-responsabilidad, totalidad-división, absorción-distanciamiento, dialéctica abierta-final. Entre ellos no hay síntesis, sino que se abren espacios simultáneos.

Fines

Voy a ejemplificar aquí mi hipótesis con *El Fin de Europa*, una saga reciente de Spregelburd en distintos idiomas (más de doce) que escribió y puso en escena con los alumnos de L'École des Maîtres. L'École es un programa europeo que reúne anualmente a 16 actores jóvenes, seleccionados en cuatro países comunitarios bajo la dirección de un maestro extranjero, y en 2012 ese maestro fue Spregelburd. El resultado del trabajo se presentó en teatros de los cuatro países –Bélgica, Francia, Italia y Portugal– en 2012 en una primera versión y en 2017 en la versión definitiva por iniciativa del Théâtre de Caen. *El Fin de Europa* recuerda *Bizarra*: está hecha de capítulos y dura muchas horas, aunque la obra de 2003 tiene una línea argumental continuada y la de 2017 está compuesta por obras breves diferentes. *Bizarra* expuso la desaparición de todos los lugares simbólicos e identitarios argentinos con la crisis del 2001-2002, pero en 2012 la intemperie no tenía ya fronteras: Spregelburd les pidió temas “de actualidad” a los alumnos de L'École en su primera reunión y hubo entre ellos un consenso sobre el fin de Europa, omnipresente en los medios en ese momento.

Las ocho obras –de las cuales se representaron solo tres en Argentina, *El fin del Arte* (Buenos Aires, 2013) y dos más en *Tres Finales* (La Plata, 2016, que incluye el anterior)– llevan la palabra *Fin* en el título. En el orden de su presentación definitiva en 2017, son, en la primera parte, *El Fin de las fronteras*, *El Fin del arte*, *El Fin de la nobleza* y *El Fin de la historia* (*Tres Finales*), y en la segunda parte *El Fin de la salud*, *El Fin de la realidad* (que se llamó *Furia Avícola* en Italia y está incluida en *Tres Finales*), *El Fin*

³¹ “The center of tragedy is not the death that may be inevitable, but what goes wrong within life, the wrong that man does, the doubleness that forbids perfect choices.” (HEILMAN, *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*, 27)

de la familia y *El Fin de Europa*, este última –que lleva el mismo nombre de la saga– de una duración de más de una hora. Son los finales de todas las certitudes identitarias, productivas o improductivas del viejo continente y, *mutatis mutandis*, de occidente.

En una entrevista de 2017 Spregelburd explica que la obra aborda la idea de la crisis europea de 2012:

La ventaja de ser argentino y superviviente de una crisis previa, con una quiebra absoluta del país, me permite dudar de la idea de crisis. No cuestionarla, pero sí preguntarme quién decide qué es real y por qué la idea de apocalipsis es tan útil al poder. La idea del fin de Europa le viene bien al poder establecido porque refina sus artilugios para ejercer el terror sobre la población. Si un orden se termina y el que viene es desconocido, casi todas las banderas del fascismo, del nacionalismo extremo y de la protección sistemática de lo nuestro diluyen las preguntas fundamentales.³²

Si bien se trata de ocho obras independientes, hay varias constantes que las enlazan. Los personajes comparten un espacio escénico sin entender por qué, han perdido sus puntos de referencia y están, para decirlo de algún modo, arrastrados por la entropía, repitiendo ridícula e inútilmente lo que aprendieron a hacer. El humor mantiene a los espectadores en vilo, pero también la angustia por la destrucción inminente, la emoción y la sensación de que algo distinto está por suceder.

En la primera obra, *El fin de las fronteras*, una cantante y una intérprete ocupan una escena por partida doble, vale decir, la real y la de la obra. La cantante explica, como para marcyanos, los objetos que están allí y el lugar donde se encuentra y traduce torpemente al inglés para el público la *Opera de los tres centavos*, de Brecht y Weill, que está cantando en alemán. Intenta explicar la existencia de diferentes idiomas y su relación con países europeos, pero fracasa estrepitosamente. La intérprete (“La mujer”) transmite a su vez por teléfono lo que entiende –o malentiende, lo que da lugar a momentos desopilantes–.

LA CANTANTE

So. This is a song. (*Muestra la partitura al público.*) Actually this is not a song, this is a sheet of paper.

LA MUJER (*Al teléfono.*)

Es un papel de mierda... eh...

LA CANTANTE

Yes! And this song, this German song, is an extract from *Die Dreigroschenoper* – *Three penny opera*.

³² GIRALDO/ SPREGELBURD, “La idea del fin de Europa”, s/p.

LA MUJER (*Al teléfono.*)
¡Threepenny! Tres penes.

LA CANTANTE
Jenny is a kind of ...prostitute. A little bit.

LA MUJER (*Al teléfono.*)
Ah, es una puta, la chabona.

LA CANTANTE
So, not really, but almost...

LA MUJER (*Al teléfono.*)
No digo de Judith. [...] Qué sé yo. La de los tres penes.

LA CANTANTE
...and she is a little bit communist too, and wants to kill everybody.

LA MUJER (*Al teléfono.*)
Que es comunista y asesina serial. [...] Terrorista.³³

En *El fin de la familia* tres hermanos y dos fantasmas se reúnen para vender la casa materna. Todo es obsolescencia programada: bombitas eléctricas –hay toda una explicación sobre la duración de los filamentos–, la estética –la decoración también tiene su obsolescencia programada– y la política. Es el caso también de las personas: Hervé tiene esclerosis en placas y los comentarios de sus hermanas son de un humor negro casi insoportable. La salud, dice un médico de *El Fin de la Salud*, es una resistencia inútil a la Naturaleza, que elimina a los débiles. El caos en todos los capítulos es la desaparición de las equivalencias entre los valores, tema de la finitud recurrente en las obras de Spregelburd.³⁴ En *El fin de la familia* es omnipresente, como en el diálogo sobre el precio de la casa familiar. Las que no funcionan son las equivalencias conocidas, en primer lugar las lingüísticas, entre varios idiomas como en la incomunicación entre cantante e intérprete en *El Fin de las Fronteras*. Es el caso también de lo que se pierde en la traducción o simplemente es diferente, como en *El Fin de la realidad*, donde ocho intérpretes simultáneos traducen frase a frase una fábula tque servirá como juego de niños para tablet: una bandada de pájaros descubre que unos cerditos les han robado los huevos, y se inmolan lanzándose contra ellos mediante una honda en la cual sus propios cuerpos son los proyectiles. En *El Fin de la Nobleza* ni la deliciosa Condesa ni su marido el Conde que organizan una fiesta por la boda de su hija, tienen idea del valor del dinero. Ella vive en un mundo de cuento de hadas, no sabe lo que son los billetes y los considera obras de arte. Margarita, la asistente del mago, quiere devolver el dinero que les pagaron por su

³³ SPREGELBURD, *El Fin de Europa I y II*, s/p.

³⁴ RODRÍGUEZ CARRANZA, “Mesuras y desmesuras”, s/p.

espectáculo porque no consiguieron hacer un truco de desaparición, aunque la Condesa no ha visto ningún problema. El Conde, al final del capítulo, se exaspera con el arte que le proponen y protagoniza dos performances: pinchar un preservativo inflado, y atravesarse el tabique de la nariz con un clavo.

En *El fin del arte*, que se representó varias veces en Argentina, dos profesores franceses, Gaston y Valérie, se sienten interpelados por la aparición del Cristo de Borja, la “reparación” de Cecilia Giménez, que lleva a un real insoportable las afirmaciones teóricas sobre “incluir” obras fuera de los cánones, entripado cómicamente presente en una vela que Valerie se mete en la vagina y en los lapsus culpables de Gaston por su relación con un alumno. Una estrategia a la que apelan varios personajes es negar lo real y poner rígidamente cada cosa en su lugar para evitar fisuras. La profesora suspende a una alumna por una tesina que plantea precisamente lo que la “ocupa” a ella misma, como la vela: la obra de Cecilia Giménez. Ante cada cataclismo podemos oponer razón, dice el médico de *El fin de la salud*, y Fabricio, encerrado en *El fin de la realidad*, espera que todo vuelva a ponerse en orden. El orden puede disfrazarse de juego idiota para divertir a las víctimas: *El fin de la salud* es la apoteosis del “mientras tanto” pero ridiculizado sangrientamente, es el “seamos felices mientras se acaba el mundo” del neoliberalismo. Todo paciente debe tener, en Suiza, un carnet de risa:

CASTELLI

Sin el Carnet de Risa no podemos garantizar que el ciudadano tenga la producción de endorfinas mínima que garantice la salud.

LUCY

Debe ser una broma.

CASTELLI

¿Usted me ve reír? ¿Y usted cree que yo tengo el poder de pagarle al señor Presidente de la Confederación para que nos grabe una broma de este tamaño? No, no tengo ese poder. Hemos establecido terapias de la risa. Lo llamamos el “yoga de la risa”. Y ayuda mucho, pese a la sorna con la que el vulgo trata el asunto. Entienda mi situación como galeno: si usted no es capaz de producir sus propias endorfinas yo no le puedo dar una receta para comprar endorfinas en una farmacia. Así que está bien que ésta sea una cuestión de estado.

LUCY

Una cuestión de confederación.³⁵

Así, le ofrecen a otra? paciente a la que creen enferma de cáncer terminal todo un programa de puntos y premios según los análisis y paliativos que acepte pagar:

³⁵ SPREGELBURD, *El Fin de Europa I y II*, s/p.

VANNA

[...] Fíjese acá, por cada sesión de quimioterapia usted accede a 200 puntos, intercambiables por premios de este catálogo o acumulable en forma de bonos para los premios mayores.

CASTELLI

No recomiendo ninguna quimioterapia.

VANNA

Qué pena. En todo caso es un regalo ideal para –por ejemplo– una persona con SIDA. ¿Conoce alguno? ¿No? Qué pena. Ya casi no queda gente con SIDA. Porque hubiera podido regalárselo, o con 30 puntos, si no, que también se pueden comprar en efectivo si no le alcanzan los bonos acumulados... [...]. También puede ir acumulando de a poco, con cada estudio, por ejemplo, cada extracción de sangre le da 20 puntos, orina sólo 15 puntos, combinada, le da 40, así que le conviene cuando se hace una cosa, hacerse la otra también.³⁶

En la extensa obra que cierra apocalípticamente la serie, hay dos versiones de una telenovela, *El Fin de Europa*, una americana y otra europea: la segunda no tiene presupuesto y utiliza por la noche las instalaciones de la primera. Hacia el final aparecen ángeles, invisibles para los actores, que se ocupan desesperadamente de mantener el orden. A lo largo de la última escena, se proyectan los siguientes textos:

Asistimos a los últimos capítulos de “Europa”.

Pese al éxito obtenido en otros tiempos, los productores de “Europa” deciden dar por terminada la serie.

Sus argumentos se habían vuelto insostenibles.

Sus costos de producción eran inaceptables.

Un grupo de asistentes trata en vano de mantener en pie el derrumbe de esta ficción tan querida por el público.

Pero no son asistentes. Son ángeles.

Lo cierto es que Dios ha enviado a sus mejores agentes para proteger esta ficción llamada Europa.

Les dijo: “Bajad a esta Tierra absurda que he creado y proteged lo que queda de Europa”.

“Servid de inspiración a sus autores, afinad el talento de sus intérpretes, escoged con amor sus vestuarios y sus utensilios”.

Y los ángeles obedecieron, aun sin conocer el plan divino.

¿Por qué preservar este pedazo de ficción cuando tantos otros bocetos de la Creación habían desaparecido?

El Tiranosaurio Rex, por ejemplo, ya no estaba.

El Coloso de Rodas ya no estaba. La Biblioteca de Alejandría ya era cenizas.

La Ballena Azul ya no estaba. El ornitorrinco quedó a mitad de camino.

La didascalia en el manuscrito indica también el caos:

Los actores, en su inefable torpeza, se topan con todos los obstáculos del mundo. Las puertas se traban, las sillas no responden, los cuerpos se amontonan. Los asistentes no dan abasto.

³⁶ *Ibid.*, s/p.

Y los textos en pantalla continúan:

Y sin embargo Dios intentaba proteger a Europa, al tiempo que había decidido abandonar a otras especies en peligro.

Los Planes de Dios son insondables.

Los ángeles son invisibles, pero cuando se los ve cunde el terror, porque saben ser seres monstruosos.

Una figura monstruosa surge de entra las sombras, es un bailarín mal iluminado, pero parece cualquier otra cosa venida del cielo o del infierno.

Pero jamás revelarán el Plan de la Creación, porque en realidad ningún ángel lo conoce.

Los actores los torturarán hasta matarlos.

Y aun así, Dios guardará silencio.

La didascalia indica la aniquilación:

Los asistentes desisten. Los actores han logrado aniquilarse unos a otros, en cámara lenta pero irrevocable. Los asistentes los abandonan lentamente, retroceden y dejan el campo de batalla regado de cuerpos y de plumas.

Y la pantalla cierra la obra:

El mismo silencio que guardó cuando se extinguió el Tiranosaurio Rex,
cuando se hundió la Atlántida,
cuando ardió la Biblioteca de Alejandría,
cuando Europa llegó a su fin.³⁷

Dar lugar

Los cuidados paliativos no detienen ni la entropía ni el final, pero las intermitencias sí, porque crean un orden, un espacio. El papel de los profesores de arte debería ser, dice Gastón, “el de gestores, como vectores de apertura de huecos en la tela social, huecos por donde espiar el futuro...” y responde Valérie: “Exactamente, esos huecos... Yo creo que en el medio debe haber algo más [...] (*Es incapaz de explicarlo.*) Algo más... Algo como Cecilia Giménez. Una vecina de pueblo, en Borja, en Zaragoza”.³⁸

Cecilia, como los pintores anónimos de Lascaux, deja una imagen, pero, exigiendo ser pagada por la reproducción de su obra, deja también su nombre y detiene el flujo. Eso es lo peligroso y lo inaceptable. Cuando Paris, la estudiante, presenta su tesina, Valérie la rechaza y le explica al padre portugués de la alumna sus razones:

Si esto es así, si entonces cualquiera puede canalizar su furia y retorcer las imágenes de las cosas porque sí, transformar lo que no tiene gran valor artístico y convertirlo en otra cosa, en otra que dice “acá estoy”... Si “acá estar” es el único

³⁷ *Ibid.*, s/p.

³⁸ *Ibid.*, s/p.

valor que se le puede reconocer a la obra de arte, entonces la carrera que su hija pretende hacer, que se llama “Arte”, ya no existe más, ya no se llama nada.³⁹

Estar ahí, abrir un espacio que no estaba, es lo que se hace con las palabras, como lo explica la cantante de *El fin de la fronteras*:

[T]hey all speak the same language. Which is Dutch. Or Flemish. Depending on the accent. The accent is...
 LA MUJER (*Al teléfono.*)
 ¿Pero lo estás viendo?
 LA CANTANTE
 It is... when you speak... Not *what* you speak. But *when* you speak. You do other things... when you speak...⁴⁰

Quien hace esas otras cosas mientras tanto –abrirse lugar– es “cualquiera”, el *quodlibet* de Agamben:⁴¹ la gente común, como Cecilia, detiene a su manera la entropía. La Condesa de *El Fin de la Nobleza* desearía ser una muchacha común. “Mi padre es una persona normal”,⁴² dice Paris, pero ese padre es el único que puede explicar que las equivalencias no sirven para nada cuando no hay una unidad común de medida. En *El Fin de la Historia*, mientras repiten hasta el aburrimiento la misma obra, algo, dicen los grandes títulos que funcionan como una voz en *off*, está por suceder: “No fue un gran acto de heroísmo/fue más bien sentido común.” Un actor apaga un cigarrillo en un cenicero de utilería, y “ese artista irrelevante, sin querer, involuntariamente evitó el fuego, el teatro fue preservado para siempre”.⁴³

Roy Batty, de *Blade Runner*, nacido para ser esclavo, ha vivido momentos que los dueños humanos del planeta ni siquiera imaginan, pero que parecen destinados a la desaparición. Ha visto, sin embargo, “rayos C”, rayos de cesio, que en los combates espaciales de la ciencia ficción son utilizados por espaciadores cortos, un arma que los acelera hasta el límite de la velocidad de la luz. Así, sólo los ven los que están en el lugar de más peligro, como en la expresión poco feliz de “ver al elefante cargando” de los cazadores. “A quemarropa” sería una traducción castellana de estos disparos, y significa también que algo se hace de improviso, sin preparación alguna. Son los momentos, siempre singulares, de pulsión de muerte: cuando se salta al vacío sin red de seguridad,

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, s/p (el subrayado es del autor).

⁴¹ Cfr. AGAMBEN, *La communauté qui vient*, 9).

⁴² SPREGELBURD, *El Fin de Europa I y II*, s/p.

⁴³ *Ibid.*, s/p.

se toma una decisión, o se sale a la calle para ocupar una red de metro, una plaza, una ciudad. Este es quizás el mejor ejemplo, porque siempre se trata de ocupar un lugar. La Real Academia Española da acepciones muy interesantes de la palabra ocupación en su diccionario:

(Del lat. *occupatio*, *-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 en este contexto. Retengo aquí la 2a: ocupar es una acción negativa, y lo que sustrae es el tiempo –la entropía–, arrancándole espacio. Es muy interesante además que haya una acepción legal (la quinta) una retórica (la sexta) 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 quinta acepción) y no está verbalizado aún (la sexta). La ocupación interviene en la vida pública, como lo explica la acepción militar, pero hay un requisito: la permanencia.

Las estructuras repetitivas, los “mientras tanto” son múltiples, intermitentes y fugaces, y desaparecen en el tiempo como “lágrimas en la lluvia”. Los que permanecen en la memoria colectiva, en cambio, son los lugares donde un sujeto está confrontado con su propia verdad, sus “rayos en la oscuridad”. Es la fidelidad a esos espacios, nombrarlos, lo que los convierte en acontecimientos. El teatro que no se incendió en *El fin de la historia* “llevó el nombre de ese artista anónimo” (Sprengelburd, *ibid.*), y de su hazaña queda una placa de bronce. Cecilia Giménez es la autora del Cristo de Borja. La intensidad de Rutger Hauer en el “tiempo de morir” de Roy –que se repite en pantallas de todas las dimensiones– es, en la memoria de quien lo haya visto y escuchado, inmortal.

Bibliografía

Fuentes

Blade Runner: Dir. Ridley Scott. Prod. Michael Deeley. Perf. Michael Deeley. Guion. Hampton Fancher y David Peoples. The Ladd Company; Shaw Brothers; y Blade Runner Partnership, 1982. Película.

BORGES, JORGE LUIS: *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé 1974.

SPREGELBURD, RAFAEL: *Los verbos irregulares*, Buenos Aires: Colihue 2008.

— *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses, Envidia*, Prólogo, edición y apéndice documental al cuidado de Jorge Dubatti, Buenos Aires: ATUEL/Teatro 2011.

— “Las tragedias optimistas”, *Otra Parte* 25 (2012), 22-25.

— *El Fin de Europa I y II*. Manuscritos facilitados por el autor, 2017.

Literatura crítica

ADORNO, THEODOR W.: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Traducción de Manuel Sacristán, Barcelona: Ariel 1962 [1955].

ADORNO, THEODOR W.: *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra Completa*, Vol. 6, Traducción Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal 2005.

AGAMBEN, GIORGIO: *La communauté qui vient*, Paris: Seuil 1990.

ANDRADE, OSWALD DE: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BADIOU, ALAIN: *Condiciones*, Prefacio por François Wahl, Traducción Eduardo Lucio Molina y Vedia, Buenos Aires/ México: Siglo XXI 2002 [1992].

— *L'être et l'événement*, Paris: Seuil 1988.

— *Cinq leçons sur le 'cas' Wagner*, Paris: Nous 2010.

— *L'immanence des vérités. L'être et l'événement*, Vol. 3, Paris: Fayard 2018.

BENJAMIN, WALTER: *El origen del Trauerspiel alemán*. En *Obras, libro I/vol. 1*, Edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid: Abada Editores 2006 [1928], 217-459.

BROOKS, PETER: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/ London: Yale UP 1976.

DICK, PHILIP K.: *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, London: Orion Publishing 2017 [1968].

FANCHER, HAMPTON/ DAVID PEOPLES: “*Blade Runner*, script”, 1982. Disponible en [<https://www.trussel.com/bladerun.html> (última consulta: 20/02/2020)], s/p.

GARRIDO, GERMÁN: “Estudio introductorio”, PETER SZONDI: *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Madrid: Dykinson 2011, 12-64.

GIRALDO, PABLO/ RAFAEL SPREGELBURD: “La idea del fin de Europa le viene bien al poder establecido”, [https://www.elespanol.com/cultura/escena/20170120/187482176_0.html (última consulta: 27/11/2019)] s/p.

HEILMAN, ROBERT BECHTOLD: *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*, Seattle/ London: University of Washington Press 1968.

- PRIGOGINE, ILYA/ ISABELLE STENGHERS: *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, Versión española Manuel García Velarde, traducción de la nueva edición española María Cristina Martín Sanz, Madrid: Alianza Editorial 2004 [1979].
- RODRÍGUEZ CARRANZA, LUZ: “Mesuras y desmesuras. *Bizarra*, de Rafael Spregelburd”, *Pensamiento de los confines* 28-29 (2012), 269-277.
- SZONDI, PETER: *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Madrid: Dykinson 2011.
- WILLIAMS, RAYMOND: *Tragedia Moderna*, Buenos Aires: Edhasa 2014.
- ZUPANČIČ, ALENKA: *L'éthique du réel. Kant avec Lacan*, Caen: Nous 2009.