

Semblantes del *homo pandemicus*

Farväl till Midgård (Leaving Midgard) y *Glimmerschiefer (Pizarra)*, de Rafael Spregelburd

408

Luz Rodríguez Carranza¹

El Colóquio Virtual *Universidad, Virtualidad, Experiencia* fue una de las primeras actividades que nos movilizó, en la Posgraduación de Literatura de la Universidad de Santa Catarina, como reacción al estupor paralizante de la pandemia. Convocar a un diálogo comunitario era, sin duda, la tarea más urgente y la relación del tema de la comunidad con el motivo benjaminiano de la pobreza de la experiencia me pareció la respuesta a muchos interrogantes planteados por dos obras virtuales y mínimas –en su extensión– de Rafael Spregelburd, escritas y presentadas en abril 2020. En *Farväl till Midgård (Dejando Midgard)* (SPREGELBURD, 2020d) y en *Glimmerschiefer(Pizarra)*, (SPREGELBURD; MARIUS, 2020e) es manifiesta la alternativa materialista: “introducir un concepto nuevo y positivo de barbarie [...] no se trata de una renovación técnica del lenguaje,

¹ Universidade Federal de Santa Catarina/Universiteit Leiden.

sino de su movilización al servicio de la lucha o del trabajo; en cualquier caso al servicio de la modificación de la realidad y no de su descripción” (BENJAMIN,1989a [1933], p. 169-170).

Muchos han reflexionado sobre estos temas en los meses que llevamos de pandemia. Con respecto a la comunidad, tanto Jacques Rancière (CHATAIGNER; HUSSAK,2 020) como Massimo Cacciari (PETERLE; SANTURBANO, 2020) apuntan a una característica de la globalización que se está agudizando durante esta crisis: la desaparición de las estructuras intermediarias de la organización social. Mucho antes del *lockdown* los gobiernos neoliberales privilegiaron la libertad en su dimensión individual, dice Cacciari, e intentaron la disolución de organizaciones autónomas de la sociedad civil, consideradas como obstáculos: partidos, sindicatos, universidades, centros de investigadores, asociaciones barriales. Hay una “individualización de masas” antidemocrática, porque una democracia no rige sin “cuerpos intermedios” vale decir, un conjunto de autonomías comunitarias (CACCIARI, apud PETERLE; SANTURBANO, 2020).

409

El pacto fáustico de la Modernidad con el Leviatán ha sido ceder libertades a cambio de protección y a partir del siglo XIX ésto se ha exacerbado con la reducción de todos los valores a la simple vida. Desde el siglo XIX la vida desnuda es definida como vulnerable y los discursos de poder sacralizan esa vulnerabilidad (BENJAMIN, 1999 [1921], p. 127). Agamben va más lejos considerando la invención ideológica de la vida expuesta a la muerte como el elemento político originario:

Agamben se aparta de Foucault y Benjamin al considerar la idea de la nuda vida, no como una simple ruptura con el pensamiento anterior, sino como la culminación de la solidificación gradual del vínculo entre nuda vida y poder soberano en el transcurso de la historia [...]. De hecho, es casi imposible imaginar –no sólo para el lector sino también, sospechamos, para el propio Agamben, cuyos últimos pronunciamientos son irremediamente yermos– un modelo que no corra el riesgo de perpetuar esta política. Irónicamente, el persuasivo análisis de *Homo Sacer* suma un nuevo obstáculo a la ya difícil tarea de formular una alternativa. (COPJEC, 2006, 49-51)

Benjamin declaró ya en 1921 que “falsa y miserable es la tesis de que la existencia sería superior a la existencia justa [...] el hombre no

coincide de ningún modo con la desnuda vida del hombre; ni con la desnuda vida en él ni con ninguno de sus restantes estados y propiedades” (1999 [1921], p. 127). Si la vida es lo único que cuenta, por un lado, cuando el Estado no garantiza la sobrevivencia el pacto se rompe y no hay fronteras nacionales ni muros que puedan contener los cuerpos. Por otro lado, la concepción del cuerpo mismo como límite, como sede de la muerte, se contraponen a otra que me convence mucho más, que es la del cuerpo como sede del sexo, del deseo que puede desatarse de manera imprevista, como ruptura con todo aquello que parece inalterable. En este siglo han estallado la primavera árabe entre 2010 y 2012 –sobre todo la egipcia–, la movilización chilena en 2019-2020, la movilización contra la destrucción climática. En la pandemia se ha demostrado el papel indispensable del Estado frente a la crisis –y el desastre de su ausencia– pero no hubo *lockdown* que pudiera detener el repudio mundial del racismo provocado por el asesinato de George Floyd, ni las elecciones bolivianas, ni el hartazgo peruano ante el golpe, ni la manifestación global de dolor por la muerte de Diego Maradona. Aparecen comunidades con las que podemos identificarnos en nombre de valores universales, que siguen ahí: como dice Alain Badiou, con sintaxis deliberadamente paradójica en su axioma de la dialéctica materialista: “No hay más que cuerpos y lenguajes, sino que hay verdades”. (BADIOU, 2006, p. 621).

El segundo eje es el de la pobreza de la experiencia, idea repetida por Benjamin, casi de manera idéntica, en dos textos: “Experiencia y pobreza”, de 1933 (BENJAMIN 1989a [1933]), y “El narrador”, de 1936 (BENJAMIN, 1989b [1936]). Voy a citar el segundo, porque habla del silencio:

Diríase que hemos perdido una facultad que nos parecía inalienable, la más segura entre las seguras: la facultad de intercambiar experiencias. [...] Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que no ha dejado de acelerarse. ¿No hemos constatado, después del Armisticio, que los combatientes regresaban mudos del frente? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde pudimos leer en la masa de los libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca. (BENJAMIN, 1995 [1936], p.146) [*mi traducción*]

Después de la guerra no hubo relatos, no podía haberlos. La frase más citada de Wittgenstein es “De lo que no se puede hablar, es mejor callar” (WITTGENSTEIN, 1989, p. 175) [*mi traducción*]. Lanzmann, el autor de *Shoah*, decía que destruiría cualquier imagen documental mostrando los asesinatos de Auschwitz porque sería obsceno, irrespetuoso para las víctimas. Además, no se podía hablar en nombre de las verdaderas víctimas –el problema del *testis*– ni había público, oyente adecuado para recibir el testimonio. Es la pesadilla de Primo Levi, en la que él intentaba hablar del holocausto, no le creían y se iban levantando de la mesa, dejándolo solo: lo que nos pasó a los sobrevivientes de los genocidios del cono sur de los 70, durante mucho tiempo. En términos de Lacan, faltaba el Gran Otro, el espacio de la inscripción simbólica de las palabras (ŽIŽEK, 2012, p. 29).

411

Ahora bien, en estos meses de pandemia no estamos frente a un silencio ni mucho menos. Los instrumentos de barbarie nos acribillan con una sobredosis de relatos e imágenes: los atrapamos en el celular como pokemones, dice Spregelburd (2020a, p. 100). Son el producto más demandado, aparte de la comida, ya que los otros consumos se han reducido considerablemente y parecen además baratos, porque todo está *online*. Yo diría que hay tres tipos de oferta, aunque pueden mezclarse entre sí: las ficciones, los semblantes (o apariencias) y los memes, y ninguna de las tres es inofensiva. En las ficciones hay un pacto de creencia, lo que se llama el *game de make believe*: mientras estamos en el juego creemos, como la nena que acuna a la muñeca o le arranca un brazo según el juego, y hay avidez por ellas. Ahora bien, sabemos que a veces, como en las ficciones jurídicas de Bentham (BENTHAM, 1959, p. 38) que cita Lacan², tienen efectos sobre el cuerpo: son aparatos de lenguaje que pueden causar dolor o placer, y lo mismo sucede con las que imaginamos nosotros mismos: el inconsciente tiene la forma de una ficción.³

² Equivalen en parte a los aparatos ideológicos de estado de Althusser (1976). En términos de Žižek, son aparatos de violencia sistémica (2012, p. 8), aunque son exclusivamente simbólicas. Fueron retomadas varias veces, desde las notas al *Seminario 7* (LACAN, 1984 [1959-60]) hasta el *Seminario 20* (LACAN, 1989 [1972-73]).

³ Lo real está en la forma, que seduce o hiere con la verdad, porque “toda verdad tiene una estructura de ficción”. (LACAN, 1984 [1959-60], p. 13)

En el semblante, en cambio, hay engaño: no es lo que dice ser. Nos hace dudar, sin embargo y en esa duda –la vacilación del semblante– hay un efecto mucho más poderoso que en la ficción, porque es devastador e infinito. El ejemplo de Platón –citado por Lacan– es el más claro: la cortina de Parrasius. Zeuxis y Parrasius, dos pintores de la Grecia Antigua, compitieron por determinar cuál de los dos podía pintar la ilusión más perfecta. Zeuxis pintó un racimo de uvas tan realista que los pájaros lo picoteaban. Parrasius pintó una cortina enmarcada en la pared de su cuarto, y Zeuxis le pidió que la corriera para ver el cuadro debajo. Debajo no había nada, o mejor dicho, era imposible separar la cortina de la pared (LACAN, 1978[1964], p. 103). Esa es la definición de semblante que da Jacques-Alain Miller: una máscara o velo de nada (MILLER, 1999, p. 10). Según Nietzsche hay dos posiciones epistemológicas: la noción de verdad como el objeto real insoportable, letal, para el ser humano, como mirar el sol de Platón. La otra es la noción posmoderna –y también moderna– de que sólo hay apariencias, que fuera de la caverna no hay nada –como bajo la cortina de Parrasius–, y que solo disponemos de lenguajes y semblantes múltiples (ŽIŽEK, 2012, p. 47). Badiou las llama pasión de lo real versus montaje del semblante (BADIOU, 2005, p. 69). Pero hay una tercera hipótesis: hay algo que es real, no sólo un juego de semblantes, que está en la vacilación y abre un semblante a la posibilidad de un indecible. Dicho de otro modo, con la formulación de la teoría de los conjuntos o con un silogismo: si decimos que todo discurso es semblante eso implica que hay un discurso que no lo es, el que afirma la falsedad de los otros. Decir que *no todo* discurso es semblante, en cambio, es terrible, porque nunca sabremos cuál no lo es. Lo documental, las “vueltas a lo real” posmodernas, en las que un actor o un personaje rompen la “ilusión”, el “testimonio” elaborado de manera realista, son, dice Žižek, huídas de lo real de la apariencia hacia lo simbólico (2012, p. 33): hoy, las cifras y curvas de la pandemia.

La vacilación del semblante no es la archiconocida verdad por la mentira, o verdad por la ficción, alegoría que está dentro de lo simbólico, como las fábulas con moraleja, que son insoportables salvo cuando el humor toma distancia de ellas. Spregelburd habla del meme:

está apareciendo un humor anónimo, planetario, creado por la raza humana en su conjunto que –como en la Edad Media prerrenacentista– carece de firma de autor. La réplica de lo divertido no busca otorgar crédito al autor. En el meme la idea de autoría se disuelve, da lo mismo que sea un pensamiento brillante y oportuno de Oscar Wilde o un meme taiwanés mal traducido en Estrasburgo. La clave está en la velocidad absoluta de circulación de ideas y la relativización de las certidumbres globales. Estos memes, remakes de canciones espantosas, stickers y apostillas interpretan el instante mucho mejor que el pensamiento científico o los filósofos, porque no buscan mañana alguno: se presentan como residuo desechable. (SPREGELBURD, 2020a, 104-105)

Los memes son lo contrario de las ficciones de Netflix, en las que prima el juego de creencia y el escapismo –de la pandemia en este caso–, la abducción del espectador (FRIED, 1980). Ahora bien, una característica de las obras de Spregelburd es que tanto las ficciones como los semblantes vacilan en la caricatura, pero el resultado no es desechable como los memes ni mucho menos, porque las primeras afectan al espectador emocional y físicamente, y los segundos lo dejan de cara a lo indecible.

413

Las dos obras de abril de 2020 aparecieron durante la pandemia, y son apocalípticas. En obras anteriores de Spregelburd el fin es un motivo central –el caso de *El fin de Europa* (2017)– pero tratan, de hecho, de lo que sucede antes del fin, vale decir, de la vida. En las virtuales de la pandemia, en cambio, estamos indiscutiblemente *en* el apocalipsis como en *Dark* –la serie de Netflix– e incluso después. Spregelburd comentó que el problema de *Dark* es que los alemanes no tienen humor (SPREGELBURD, 2020b), y justamente esa es la diferencia con estas obras. Ambas corresponden a los dos tipos de oferta que distinguí en la pandemia, las ficciones y los semblantes, pero los parodian adoptando dos extremos de la historia de los géneros populares. La primera adopta un modelo que ha quedado entre los fósiles de la ficción moralizante –un Auto sacramental medieval– y la segunda el más reciente, el formato por excelencia del *homo pandemicus*, una conversación por *zoom*.

Farväl till Midgård (Dejando Midgard)(2020c, en sueco con subtítulos en inglés), escrita en dos días, ensayada en tres, filmada en otros dos, fue la respuesta solidaria a un pedido que les hizo el Folkteatern

Göteborg, de Suecia, a dramaturgos de distintos lugares del mundo: piezas cortas, de entre cinco y diez minutos, para un ciclo de escenas digitales que serían filmadas con actores locales, en un teatro vacío, en parte para mantener el trabajo de los actores pero sobre todo como reacción a la pandemia: “Urgent Drama es una respuesta de emergencia. Tan rápido como se propaga el virus, queríamos capturar la nueva situación que el mundo está experimentando” (URGENT DRAMA, 2020a).

La definición del género la hace el mismo Spregelburd en la presentación de la obra: “Aquí reposa una parodia moralizante, como un ‘Auto sacramental’ de la maloliente Edad Media” (URGENT DRAMA, 2020b). Es, sin duda alguna una ficción con moraleja, de las que exhiben la prédica, son alegorías y tienen un final terrible, inevitable y aleccionador. Spregelburd lo usa en el siglo XXI, cuando este género de convicciones religiosas absolutas sólo es una curiosidad de filólogo, y también la presentación *–aquí reposa–* es la de un epitafio. En España, los autos sacramentales fueron también danzas de la muerte, y, de hecho, pese al humor, presenciamos aquí la aniquilación de una especie frívola que sólo valora la vida y el cuerpo por otra que cree en los dioses, o “something like that” (SPREGELBURD 2020d).

414

El espacio está reducido a la forma más abstracta. En un escenario vacío, que está en un teatro también vacío, cuatro actores se mueven apenas en un “departamento” dibujado con líneas en el suelo, que vemos cuando la cámara filma en plano cenital o en picado. Es precisamente de la propiedad e intercambio de ese inmueble ilusorio que trata la obra. Una pareja, Lina y Sven, recibe a otra, Dru y Rye, que ocupará su departamento en intercambio *–airb&b–* con el suyo. Hay un contraste siniestro entre la volubilidad y superficialidad de los dueños de casa y la seriedad de los visitantes. Todo lo que explican Lina y Sven suena falso, como el reciclaje de la basura explicado en todo detalle. Dru les señala que, a pesar de la clasificación de restos, han tirado una lata en el recipiente de los orgánicos. Lina le quita importancia a la cosa: “Sí, ya les dije que era un lío. Hagan lo que puedan, yo siempre tuve la sospecha de que el camión de la basura junta todo” (SPREGELBURD, 2020d). Lo que resulta gradualmente evidente es que lo provisorio no es dejar su casa, sino que sea suya:

SVEN: [...] O sea, la propiedad parece propiedad, parece propia, pero es un permiso automático que tenemos... que nos permite...

LINA: Claro, si esto fuera Londres, o Manchester, y quisieras cambiar un caño en la pared, tenés que pedirle permiso a la Reina de ese país, porque todo es de la monarquía, pero lo dejan usar, digamos por mil años...

SVEN: Claro, como cien años, un *leasing* de doscientos años, así que es lo mismo.

SVEN: Y si bien acá hay reyes y todo eso, los de acá son muy... permisivos... y entonces nosotros compramos (entre comillas) este tres ambientes que...

LINA: ...que en realidad le pertenece al banco. Por eso el contrato de intercambio es un poco confuso. En la letra chica. Porque dueños, lo que se dice dueños, o sea, ¿quién puede decir “esto es mío, te lo vendo en tanto”?

SVEN: Lo importante es que aquí lo provisorio es para siempre.

LINA: O casi siempre.

LINA: Claro, por eso es provisorio. Pero se puede vivir bien.

SVEN: En definitiva, la casa no es nuestra. Es todavía en un 90% del banco, está todo dicho y aclarado.

LINA: Pero se las podemos intercambiar. Provisoriamente. Les va a encantar la casa. (SPREGELBURD,2020d)

415

Cuando Rye pregunta el nombre del perro, Sven dice que es mejor que le den un nombre ellos,

SVEN: Si no, no lo van a sentir nunca como propio.

DRU: Eso no es posible. Debe tener un nombre, una palabra, sonido, como todo lo demás.

LINA: Sí, pero es mejor que ustedes lo llamen.

DRU: ¿Que lo clasifiquemos?

LINA: No, no, que le den un nombre.

RYE mira en silencio.

LINA: ¿Qué? ¿Allá no se puede?

DRU: ¿Quién da los nombres a las cosas acá? ¿Cualquiera da los nombres?

SVEN: No, cualquiera no. El dueño de un perro le da un nombre a su perro, a su gato.

RYE: ¿Y el dueño del bosque de acá? ¿Le dio el nombre al bosque de acá? ¿Y el dueño del río? ¿Le dio el nombre al río? ¿Y el dueño del cielo arriba? ¿Le dio el nombre al cielo arriba? (SPREGELBURD, 2020d)

La pandemia está presente: Sven les dice a los visitantes que podrán ir a España “cuando todo esto pase” y cuando deciden dejar el perro explican “Es buenísimo. Y no hay prueba científica de que transmitan la infección” (SPREGELBURD, 2020d). En el momento en que deben dejar el departamento, queda claro sin embargo que el viaje es más arriesgado de lo

que parece. La ficción de poder huir provisoriamente de lo que los rodea se desarticula, porque el lugar donde creen estar no sólo no existe –no vemos nada de lo que Sven y Lina dicen que poseen– sino que tampoco es suyo: ni el perro, ni el departamento, ni los bosques ni los ríos, ni el mundo, aunque los usaran como si lo fueran. Tampoco podrán regresar. Midgard es, en las Eddas nórdicas, el mundo del medio o mundo de los hombres, creado por Odín con el cuerpo del gigante Asgard. Es uno de los nueve reinos de las ramas del árbol Ygdrasil, rodeado de agua. Snorri Sturlusson recopiló las Eddas o leyendas nórdicas en el siglo XII –contemporáneo pues a los autos sacramentales– y de sus libros se derivaron infinidad de relatos, obras de teatro, cuentos para niños, historietas, dibujos animados, videojuegos, películas de vikingos y hasta series de Netflix. Dejar Midgard es, así, abandonar el mundo de los hombres. La presentación de la obra que hace Spregelburd en la página de *Urgent Drama* no habla de abandonar, sin embargo, sino de ceder el control –que nunca tuvimos– a quien sepa ejercerlo. Se trata de un cambio radical.

416

Quizás no estemos aquí para siempre. Quizás por eso, porque nuestras cuevas no son totalmente nuestras, o porque el tiempo se acaba, quizás, algo debe cambiar fundamentalmente. ¿Qué pasaría si ese cambio (que es muy difícil en sí mismo) tomara la forma de un intercambio (que es mucho más fácil)? Idealmente, otros se harían cargo, pero no para que desaparezcamos por completo. Todas las generaciones siempre se han sentido culpables por la situación que han creado para sus hijos.

Aquí reposa una parodia moralizante, como un 'Auto sacramental' de los apestosos medievales, para que, cuando volvamos de este viaje, estemos algo mejor. O al menos cambió todo esto definitivamente. (URGENT DRAMA, 2020b)

Hay moraleja pero no es, como en los Autos Sacramentales, el triunfo de la muerte. Los invasores –los otros– se hacen cargo de la basura, que pasa a ser alimento, Y la obra se cierra, para sorpresa de los nuevos ocupantes del departamento y del público, con una presencia sonora inesperada.

La otra obra virtual, *Glimmerschiefer (Pizarra)* (SPREGELBURD; VON MEYENBURG, 2020e), en alemán e inglés con subtítulos en castellano, fue escrita por Spregelburd con Marius von Meyenburg para el Berliner Schaubühne, Alemania, y la grabaron como si fuera una

conversación –virtual– entre Burd (Spregelburd) en “Vaca Muerta” y Burg (Meyenburg) en Berlín. Es una reproducción totalmente realista de los problemas de los diálogos virtuales. No saben en realidad con quién están hablando, interpretan mal las palabras que pronuncia el otro, adjudican la incompreensión al idioma y lo cambian pero no aclaran sino que oscurecen. Confiesan experiencias de contactos inesperados: cuando Burg llama al Instituto de Geología y Petrología en Harmsbüttel, le dicen que se dirija al servicio de emergencia geopolítica, lo hace y le contesta el Papa Francisco, ocupado en hornear un bizcochuelo de vainilla. Es claro que eso es realista: los satélites hacen cualquier cosa, el Papa puede ser considerado por un algoritmo desquiciado como servicio de emergencia sociopolítica, y todos hemos aprendido repostería estos meses, ¿porqué no Francisco?

417

El apocalipsis ya ha tenido lugar: Burg está solo en el instituto, en una Berlín de calles vacías, y no hay nadie. Pero las cosas son aún más raras de lo que parecen: Burd, que parecía mucho más seguro de sí mismo que Burg, admite que él también ha tenido una experiencia extraña. Descubren luego que están en épocas diferentes, ya que Burd está llamando por Skype y Burg por zoom: vale decir, no están en la misma comunicación, sino que son ecos de comunicaciones. Peor aún: son la misma persona en mundos diferentes. No hace falta recordar *Dark*, aunque Spregelburd afirma que la vio después de escribir *Pizarra* en abril y solo la mencionó en *Perfil* en julio (SPREGELBURD, 2020g). *Pizarra* nos tranquiliza, sin embargo: hemos sobrevivido, aunque estemos solos en un mundo de semblantes y de ecos. La vacilación es inversa a la de *Dejando Midgard*: en la obra sueca se abre la posibilidad de la sobrevivencia de la especie. Aquí, hay sólo un personaje desdoblado, y el del futuro (Burd) desaparece. Hubiera sido más tranquilizador para Burg en el presente pandémico, y para los espectadores, ver a alguien más –la misteriosa Frida, por ejemplo– y no sólo a un gato.

No hemos sobrevivido iguales, sin embargo, y se trata de “la manera como lo sucedido afectó a la identidad de un sujeto que no se siente más parte del flujo continuo de la historia” como se preguntó Žižek en 2012, en un libro sobre Hegel que se llama *Less than Nothing* (2012, p. 26)[*mi traducción*]. Los semblantes nos muestran que el cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari (1980) –sin organismo, sin significación y sin identidad–

está ahí afuera, en los shoppings, en los ómnibus y en las calles, pero también en las cuevas donde las ficciones no alcanzan a protegernos. Da igual que estemos ahí con o sin conciencia del peligro de muerte, resignados o negacionistas, estamos destinados al matadero, aterrorizados, avasallados y desechados, explotados e indefensos: nos han convencido de que la *nuda vida* es lo único que hay y de que sólo nos queda, a los que podemos, refugiarnos detrás de la pantalla mientras desinfectamos todo y no nos queda casi tiempo para pensar con el trabajo *online*, las convivencias forzadas o las angustias de la soledad. La virtualidad nos ha transportado a un mundo de avatares. Sin embargo, aunque parezca hoy más imposible que nunca, vemos por un lado en esa pantalla que la “nuda vida” no es lo que el poder cree y nos hace creer, que son sujetos que sí se sienten parte del flujo de la historia: tienen vidas singulares que cuentan y que lo gritan, y si están afuera no es solo porque quieren sobrevivir: quieren, como dijo Benjamin (1999 [1921]) en 1921, una existencia justa. Por otro lado, algunos perciben los espacios entre las temporalidades simultáneas y las anacrónicas y consiguen señalar el menos que nada, lo indecible que las atraviesa y las comunica. Lo hacen, como lo hicieron siempre, con la distorsión de los instrumentos que utilizan para despertar el cuerpo anestesiado del deseo, que es el único que cuenta.

En varias obras anteriores de Spregelburd hay indecidibilidad entre cuerpos reales y virtuales: *La Paranoia*, *Spam* y sobre todo *Philip Seymour Hoffman, por ejemplo*⁴ donde el protagonista presencia su transformación en píxeles diciendo “es muy triste estar muerto” (SPREGELBURD, 2016). Lo que vacila en esas obras es la simultaneidad del cuerpo y de la apariencia –el semblante– que hoy parece imposible para los trabajadores del teatro: “el actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo” (BENJAMIN, 1989b, p. 34). Si el teatro filmado es una porquería –la expresión es de Spregelburd (2020a, p. 94)– es porque, entre otras cosas, nos muestra de cerca gestos y gritos de actores que se dirigen a la fila veinte de la sala y no a una máquina, a un camarógrafo, a un director

⁴*Philip Seymour Hoffman, por ejemplo* fue escrita por Spregelburd en 2016 y puesta en escena en francés en Bruselas por el Collectif Transquinquennial en 2017.

y a un montajista –en ese orden– que tendrían que relevarlos de esa tarea. En los encuentros virtuales sucede exactamente lo mismo: son un semblante de conferencia, por ejemplo, pero no lo son, porque el público está a poca distancia del rostro; no son clases, porque no hay movimiento en aula ni interacción corporal. No son diálogos, porque es imposible medir el tiempo entre la palabra y su recepción. El interlocutor es uno solo, además, porque aunque haya varios en la “sala”, cada uno es visto y ve alternativamente. Eso es precisamente lo que pone en escena *Pizarra*. Digo “en escena” porque hay tiempo, hay espera y hay vacilación: hay ausencia.

Pizarra muestra lo de todos los días: cómo los instrumentos de barbarie, –*zoom* en este caso– nos hacen vivir en los *delay*, los congelamientos de imagen, los cortes de conexión. Pero nos muestra también que en esas pausas exasperantes, en las que pensamos haber perdido al otro, es precisamente donde el cuerpo logra esa intensidad máxima, la del deseo. También se modifica la comunidad que podemos crear, que es laboriosa y depende de una tormenta y un apagón. La que nos impulsa a abrir cada día el teléfono, la pantalla, la clase, el simposio, la lectura de poemas, las redes sociales, e intentar con imágenes, humor y relatos “anudar”, como dice Eric Laurent, “amor y pulsión, manteniendo un ‘empuje al amor’ que va en contra de la entropía social de los ‘unos solos’”(2015, p. 95).

REFERENCIAS

ALTHUSSER, Louis. «Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) ». In: ALTHUSSER, Louis. *Positions (1964-1975)*. Paris: Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

BADIOU, Alain. *El Siglo*. 1. ed. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2005.

BADIOU, Alain. *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2. 1 ed. Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2006.

BENJAMIN, Walter. "Experiencia y pobreza". In: _____. *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1989a [1933], p. 165-173.

_____. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". In: _____. *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1989b [1936]. p. 15-57.

_____. "Le Narrateur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov". In: _____. *Rastelli raconte... et autres récits: Suivi de Le Narrateur*. Trad. Philippe Jaccottet; Maurice de Gandillac. Paris: Editions du Seuil, 1995.

_____. "Para la crítica de la violencia". In: _____. *Ensayos escogidos*. Trad. H. A. Murena. 1a. ed. Mexicana. México: Ediciones Coyoacán S.A. de C.V, 1999 [1921], p. 109-129.

BENTHAM, Jeremy. "Theory of fictions". In: OGDEN, C.K. (ed.). *Bentham's Theory of Fictions*. New Jersey: Adams & Co., 1959.

CHATAIGNER, Gustavo; HUSSAK, Pedro. "Pandemia e Temporalidades. Entrevista com Jacques Rancière", Centro de Estudos Avançados (CEA), Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRRJ), 19-08-2020. 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5AwPfpO4io>. Acceso en: 30 sep. 2020.

COPJEC, Joan. *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980.

FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.

LACAN, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1978 [1964].

_____. *Reseñas de enseñanza*. Buenos Aires: Manantial, 1984 [1959-1960].

_____. *El seminario, 20. Aún*. Buenos Aires: Paidós, 1989 [1972-1973].

LAURENT, E. "La clínica de las Unas solas". *Revista Enlaces*, n. 21. p. 94-96, 2015.

MILLER, Jacques-Alain. "Of Semblants in the Relation Between Sexes". *Psychoanalytical Notebooks*, n. 3. p. 10, 1999.

PETERLE, Patricia; SANTURBANO, A. "Entrevista con Massimo Cacciari, Parte I". *Krisis, Tempos de Covid 19*. 23-05-2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5IYPzw5DDZk&list=PLikfSdXVDXkuAxxgKzobc0rhVIDfLhOCX&index=23>. Acceso en: 1 ene. 2020.

SPREGELBURD, Rafael. *Philip Seymour Hoffman, por ejemplo*. Manuscrito del autor, 2016.

_____. "El año del cochino". In: *La fiebre. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemia*. Buenos Aires: Editorial ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 2020a. p. 89-117. Disponible en: <https://www.elextremosur.com/files/content/23/23821/la-fiebre-aspo.pdf>. Acceso en: 20 jun. 2020.

_____. *Conversación personal por wsp, 11-07-2020*, 2020b.

_____. *Färval Till Midgard (Dejando Midgard)*. Folkteatern Göteborg. 2020c. Disponible en: <https://fjardescenen.folkteatern.se/node/22>. Acceso en: 13 dic. 2020.

_____. *Färval Till Midgard (Dejando Midgard)*. Guión manuscrito facilitado por el autor. 2020d.

421

_____. "Volver a fase uno". *Perfil* 3-07-2020. 2020e. Disponible en: <https://www.perfil.com/noticias/columnistas/volver-a-fase-uno.phtml>. Acceso en: 13 dic. 2020.

SPREGELBURD, Rafael; VON MAYENBURG, Marius. *Glimmerschiefer (Pizarra)*. Schaubuehneberlin, 2020. Disponible en: <https://vimeo.com/411454947>. Acceso en: 13 dic. 2020.

URGENT DRAMA. "Una serie de escenas digitales que reflejan el estado del mundo en este momento". 2020a. Disponible en: <https://www.folkteatern.se/evenemang/urgent-drama>. Acceso en: 20 jun. 2020.

_____. "Rafael Spregelburd sobre su escena 'Adiós a la Tierra Media' para Drama Urgente". 2020b. Disponible en: <https://www.folkteatern.se/person/74419>. Acceso en: 20 jun. 2020.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Texto originale a fronte. Introduzione di Bertrand Russell. A cura di Amedeo G. Conte. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1989. § 7, p. 175. Disponible en: <http://writing.upenn.edu/library/Wittgenstein-Tractatus.pdf>. Acceso en: 13 dic. 2020.

ŽIŽEK, Slavoj. *Less than Nothing. Hegel and the shadow of dialectical materialism*. London and New York: Verso, 2012.

Resumen: Benjamin declaró ya en 1921 que el hombre no coincide con la vida desnuda o vulnerable, sino con la vida justa. No hay vulnerabilidad que pueda contener los cuerpos que exigen y desean. Este artículo analiza en dos obras virtuales recientes de Rafael Spregelburd cómo ese deseo utiliza los instrumentos de barbarie de los que disponemos para contraponerlos a la "entropía social de los unos solos" (LAURENT, 2015, p. 95).

Palabras clave: Ficciones; Semblantes; Virtualidad; Spregelburd.

Abstract: Benjamin already declared in 1921 that man does not coincide in any way with naked or vulnerable life, but with a just life (Benjamin 1999 [1921]). There is no vulnerability that can contain the bodies demanding and desiring. This article analyzes in two recent virtual works by Rafael Spregelburd how this desire uses the instruments of barbarism we have to contrast them with the "social entropy of the ones that are alone" (LAURENT, 2015, p. 95).

Keywords: Fictions; Semblances; Virtuality; Spregelburd.

Recibido em: 01/09/2020

Accito em: 06/02/2021