

Omnia vincit verbum?

Un estudio de Manuel Martínez-Forega
sobre *Voces en off*, de Alejandro Céspedes

.C
colección

AMARGORD
ediciones





Omnia vincit verbum? Manuel Martínez-Forega

Catastrophe est conversio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam.

GIULIO CESARE SCALIGERO, *Poetices libri VII*, pág. 29.

MORFOLOGÍA

Reflexionar sobre lo leído es lo que nunca dejó de advertir y aconsejar François de La Rochefoucauld en un intento digno por advertirnos, ya en el siglo XVII, de que la información no debía identificarse con formación ni con cultura. Dicho por un apotegmático como él, semejante recomendación parece natural. Sin embargo, no deja de ser necesario (más, acaso) tomar hoy las palabras del francés como un axioma imperativo respecto al general conocimiento, pero de particular modo en lo que respecta al conocimiento de la poesía, de sus fuentes, de sus formas, de sus contenidos. Si «todo el mundo habla bien de su corazón, y nadie se atreve a hablar de su inteligencia»¹ —dirá aquel Príncipe de Marcillac— y tomamos como buena su reflexión, quizá estemos en condiciones de conocer por dónde han transitado muchos de los caminos de la última poesía española, poco inteligente, me parece, y muy ducha en describir sin pudor su sentimentalismo impostado apoyado en un paternalismo formal muy propio de la posguerra. Su objetivo: rendir pleitesía a una especie de *Summa Realitas*; la *Estética*, sin embargo, es también un código de base filosófica de cuya disciplina (se me permitirá decirlo) está aún muy alejada una gran parte de esos poetas españoles. Una de las deficiencias notables (si es que lo es, y yo creo que lo es) de esa mayoría de poetas es precisamente esta sutil ignorancia.

Alejandro Céspedes pertenece al grupo de poetas nacidos entre 1956 y 1966; un grupo generacional que ha evolucionado poco en sus sugerencias morfológicas o ha imitado irreflexivamente formas propias

de un efecto inercial (la imitación no necesita ni una pizca de genio, ni siquiera le es exigible la inteligencia). Pero ¿qué es la evolución formal? ¿En qué ha de fundarse ese *au delà* morfológico? Desde luego no tenemos respuestas. A lo que parece, esta evolución estética sigue el canon de la evolución común y sólo cuando disponemos de cierta profundidad de campo podemos advertir los cambios. En España el Neoclasicismo ya propugnó el verso blanco y el Romanticismo fue un poco más allá formulando el verso libre hasta desembocar en la prosa rítmica y en la polimetría de los poetas noventayochistas. Pequeñas variaciones que, sin embargo, propiciaron una importante ruptura formal. No es éste lugar para extenderse en las Vanguardias históricas (con parva permeabilización en España, dicho sea de paso), aunque sí lo es para afirmar de nuevo que, precisamente desde la superación de esas Vanguardias, la morfología poética en España ha evolucionado muy poco y esta desgana evolutiva ha contagiado a las generaciones posteriores. Es Alejandro Céspedes —y lo digo ya— quien, a través de *Voces en off* (como ya hiciera en *Topología de una página en blanco*ⁱⁱ) propone «otra cosa»; es Alejandro Céspedes quien ha reflexionado sobre lo leído; es Alejandro Céspedes quien, con inteligencia, ya no imita, sino que actualiza, que es cosa bien distinta.

Dejó escrito Eugenio Montale que «la poesía es sólo forma»ⁱⁱⁱ, y dijo bien si hacemos caso a Terencio, quien hace 2.176 años afirmaba: «Nada puede ya decirse que no se haya dicho antes.»^{iv} Por lo tanto, debemos deducir —preventivamente al menos— que sólo la forma, sólo el estilo nos singulariza. La literatura (y más la poesía) es al fin y al cabo el arte de la combinación léxica fundada en la diversa capacidad de selección individual. Esto es, dicho muy sintéticamente, la «forma». Cuando hablamos de evolución formal lo hacemos de la modificación de una tendencia estética dentro de la historia de la poesía última que no ha sabido o no se ha atrevido a modificar los cánones, ni los esquemas, ni los moldes convencionales y se ha situado, en cambio, en la reiteración

de propuestas de simple coyuntura: poesía aforística, giro hacia un conceptualismo pedestre, hibridación forzada (y forzosa, como en una galera cuyo zenzile ritmaba el cómitre del lucro o de la celebridad), narratividad extrema hasta difuminar los límites de la reconocibilidad genérica o pura descripción anecdótica en un intento por fijar una «realidad» estética tal vez mejorable morfológicamente. Claro que Ortega avisaba que toda realidad que se ignora acaba por cobrarse su venganza. Esa otra realidad estética, morfológica, distinta, incluso anhelada por la diacronía neorrealista (y no sólo) y que evitó la *vendetta* orteguiana la avanzó Céspedes, como he dicho, en 2012 con su *Topología de una página en blanco*. No es sólo esta entrega el comienzo de la indagación a través de uno de los arriates que discurren por el laberinto poético, sino un aldabonazo en el portón de la pereza formal de la poesía española. Y esta tentativa cespedita prosigue con mayor radicalidad ahora, en estas *Voces en off*. Diré en seguida que se trata de una propuesta temeraria, aunque —entiéndanme— dicho con la mejor de las intenciones. Alejandro Céspedes no advierte el peligro (*audaces fortuna juvat*) acaso arrastrado por aquel tan manido concepto del *Pouvoir poétique* simbolista y que en España pasa a interpretarse como «conciencia poética». Pues bien, es esta conciencia poética la que indaga conscientemente en la superación de las formas e ignora el riesgo que Fénélon ponderaba en su *Telémaco*. Ignorancia saludable y sanísima temeridad que ponen en solfa la exigencia de la investigación y la aplicación de fórmulas empíricas, rechazan toda equidistancia crítica y propugnan la radicalización formal con una finalidad expresa: traspasar —borrar, más bien— los límites del discurso (poético). La misma conciencia que hace calificar la escritura de *Voces en off* como una muestra —en sentido crítico— intelectual, escrito por quien sabe lo que dice y elige cómo decirlo. En ello hay, en consecuencia, una voluntad ecumenista, una voluntad de traslación a un ámbito no exclusivamente privado y, por consiguiente, adjunto a una aspiración comunicativa y no sólo expresiva.

Thom, pliegue, bifurcación

«Voz en off» es una locución híbrida no recogida por el DRAE. Sin embargo, es bien conocido su significado moderno y sus aplicaciones^{vi} en el contexto escénico. *Voces en off* es el epígrafe plural que Alejandro Céspedes ha escogido como título y a partir del cual cabe pensar en la existencia de varias voces (de momento, sólo «voces») expresándose a lo largo de sus páginas (ya veremos si son «en off» o no). Lo subtitula *1ª Catástrofe elemental* (significante cuyo significado el propio autor desvelará en su «Introducción»). Y más adelante (o más adentro, por ajustarme a uno de los reveladores y sobresalientes conceptos de su texto introductorio) subtitula de nuevo en portadilla así: “El pliegue”. y = $x^3 + ax$. 1ª Teoría de la existencia (hablaremos, claro, de esa *existencia*).

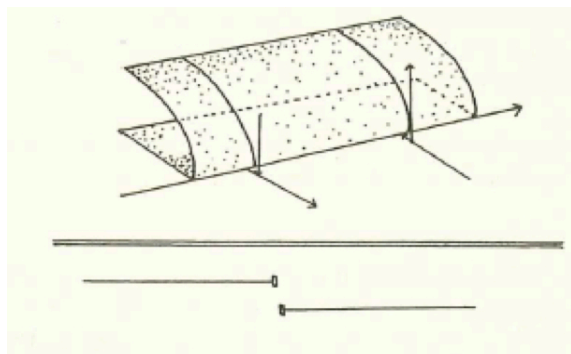
Con la misma radicalidad que encierra su propuesta, podría calificarse *Voces en off* como un «ensayo» capaz de soportar, al menos, dos tildes calificativas razonables: «dramático» y «poético». Pero estamos tratando de perfilar aquí su morfología sin aventurarnos aún a usar un rotulador de trazo grueso o indeleble, así que avancemos por ahora por la imperativa senda del «drama lírico» para adjetivar un trabajo de altura extraordinaria que nos somete a un primer ejercicio de profunda reflexión, a un segundo de indagación en la sintaxis general y genérica y a un tercer ejercicio de deconstrucción formal para intentar revelar su contenido.

Decía drama lírico porque así me lo exige ahora mismo cierta ortodoxia de la que no puedo desembarazarme; pero, sobre todo, porque el texto está estructurado en cinco actos; me apresuraré a decir, no obstante, que ese drama y ese lirismo de Céspedes son totalmente heterodoxos. Estamos al cabo de la calle: las unidades clásicas que estructuraban la representación teatral, actualizadas por el Renacimiento italiano y aún subordinadas a precepto durante buena parte del siglo XVIII, hace ya mucho tiempo que fueron violadas por

completo^{vii} y el teatro se ha sometido (aunque con alguna mínima reticencia a abandonar la unidad de acción) al criterio libre del autor y a la libre interpretación del reproductor (dígase aquí también versionador, director, actualizador e incluso traductor). El primer síntoma de esa heterodoxia lo constituye la búsqueda de la analogía del proyecto dramático cespadiano con la primera Teoría de las catástrofes elementales del matemático René Thom ^{viii} (en la mencionada «Introducción» da Céspedes detalle de ella). Y tomar como fuente una rama de la ciencia de la que extraer digamos inspiración para el desarrollo de una obra lírica no ofrece —que yo conozca— ejemplos de la misma altura estética en la poesía española^{ix}.

Si la ecuación $y = x^3 + ax$ que describe la catástrofe elemental del «pliegue» es cierta, su aplicación al discurso deberá tener su correspondiente morfológico en una sintaxis determinada. El discurso literario se construye con palabras, pero esta afirmación propia de Pero Grullo adolece en seguida de gratuidad si esas palabras las reunimos en un código y echamos sobre éste algunas redes exegéticas: este código formal constituye una herencia de evolución diacrónica a lo largo de la cual ha sufrido números cambios. La lengua, que es al fin de lo que estamos hablando, dispone de su propia morfogénesis que nos retrotraería a la consideración, por ejemplo, de su primaria fenomenología natural (Platón) o arbitraria (Aristóteles). Y no sólo esto, sino también a las causas que inciden en esa evolución, entre las que no puede descartarse la Teoría del caos; ni las «causas eficientes» del propio Aristóteles, que son primas hermanas de la sinóptica Teoría del caos. Tampoco podríamos prescindir, por supuesto, de su histéresis: en cierto modo, la sincronía del código es la prueba que verifica el fenómeno histerésico de una lengua dada (una prueba literal en el plano estrictamente material la cita Alejandro Céspedes en la página 42 por boca del matemático Thom como personaje: «*Un cambio que establecerá un nuevo estado que tenderá otra vez a ser estable.*»

Esa morfología y sus cambios no pueden comprenderse sin un significado. La proyección geométrica de la ecuación de R. Thom toma forma en la siguiente imagen*:



en la que, según Pérez Herranz (vid. nota 10), «*el pliegue o catástrofe de bifurcación esquematiza la oposición privativa. La noción de doble presuposición entre una presencia y una ausencia. La ausencia de un lugar ha de estar conectada con el lugar presente, a través de un espacio que los conecte*» (*Pero... yo necesito un presente, un espacio para manifestarme*, dirá uno de los actores de *Céspedes* en el acto II). «El operador capaz de hacer inteligible esa ausencia es el *negador*, que no puede ser definido como una noción semiótica primaria (como se realiza en lógica), sino que ha de entenderse como una *bifurcación* y una *deslocalización*.» El «fuera» y el «dentro»; el «afuera» y el «adentro»; el «hoy» y el «ayer» y el «siempre» que decididamente recorren las páginas de *Voces en off* constituyen, entre otras, formas significativas de rango menor, pero cuya semántica nos sitúa en un locus determinista: exigirá la concurrencia de un campo semántico predicativo y nuclear, pues sería absurdo deducir que semejante morfología careciera de su significado. A la «forma» corresponde una «semántica» que se encuentra en el centro mismo de la Teoría de las catástrofes aplicada a la lingüística. El propio Thom actualiza para la ciencia el concepto de *causalidad* (obvio en los estudios filológicos) que había sido sustituido

por el de *función*. En este sentido, el verbo como unidad lingüística serviría para describir efectos causales y la causalidad está expresada de modo tácito en el lenguaje. Desde las tesis de «El Brocense»^{xi}, sabemos que el lenguaje no puede prescindir de su realidad ontológica ni de su dimensión psicológica y, en consecuencia, no podemos prescindir de su infinita combinación semántica ni de sus implícitas elipsis. Así, pues, el lenguaje se distingue por ser un fenómeno armónico entre contingencia e inmanencia (significante y significado, claro)^{xii}. De modo que el solo enunciado de aquellos adverbios señala las elipsis, pero reclama, a su vez, la presencia de una acción (de una «causa», pues) que complete su significado. Esa acción (esa «causa») la determina el verbo: «entrar» y «salir»; «ser» y «estar»; «existir» y «perecer», en cuyos campos semánticos percibimos ya una causa relacional con la «*oposición privativa*». Y no sólo, sino también la presencia elíptica (implícita, por lo tanto) de sus opuestos. Son éstos unos pocos ejemplos textuales presentes en *Voces en off* que atienden a una morfología cuya *catástrofe de bifurcación* (o «pliegue») ha de entenderse a partir de la sintaxis del discurso. Una muestra gráfica de la bifurcación es doblemente visible en la disposición caligramática de las páginas 99-100 y 128-129 de *Voces en off*.

La 1ª Catástrofe elemental se sitúa también en el plano básico del pensamiento: en la teoría de los opuestos^{xiii} y en la dialéctica^{xiv}. Se funda en la semántica de los procesos de aparición o desaparición súbita. «Como los parámetros son el espacio y el tiempo» —dice Pérez Herranz^{xv}—, «se admiten las dos interpretaciones: desde un punto de vista espacial, la catástrofe «pliegue» simboliza la frontera y los extremos; desde un punto de vista temporal, comenzar algo y finalizarlo.» Constituye el arquetipo semántico del *nacimiento ≠ muerte*, siendo sus especificaciones jerárquicas *entrar ≠ salir; morir ≠ nacer; ir ≠ llegar (venir); perder ≠ encontrar; aparecer ≠ desaparecer; comenzar ≠ terminar; ser ≠ no-ser*. Así, el acto II de *Voces en off* está regido por el

subepígrafe «Ser o no ser», mientras que los últimos diecinueve versos del «Acto I» presentan toda una panoplia textual de la catástrofe thomista [p. 46].

Claro que este arquetipo semántico «contiene dos estados que son contradictorios: estabilidad o existencia e inestabilidad o no-existencia.»^{xvi} Es decir, un ápice más de la permanente síntesis de una dialéctica cuyos contrarios más que necesitarse se exigen; se exigen en el plano formal, en la doble acepción semántica de su topología y en su traslación al plano ontológico como vectores de la espiritualidad, del principio generador, del carácter íntimo, de la esencia o sustancia de la inefabilidad. Señalaba Luis Martín Santos a propósito de la Teoría de Thom que «de momento, hay que saber cómo el hombre conserva su identidad a través de su metamorfosis y su catástrofe.»^{xvii} Y éste es asunto que vierte directamente en el vaso del «ser».

El espacio

Disyunción y conjunción propositivas siguen dotando a la dialéctica de hipótesis que han de ser, si es posible, sintetizadas. Lo que sucede a este respecto con el espacio y el tiempo es que son dos dimensiones dadas: de su procedencia extraemos su precedencia y de su consecuencia su causa. Será así en la secuencia lógica y biológica, pero lo es también en su noción abstracta, en su acepción aconvencional. La escritura es espacio en el tiempo, de modo que en su linealidad es a la vez el indirecto diseño de un espacio (más que necesario imperativo) sobre un tiempo supeditado a una perspectiva siempre hipotética de futuro que nunca se constata en el presente y sólo es superable mediante otra hipótesis: la ficción. En *Voces en off*, Alejandro Céspedes ha construido un espacio con otros espacios a través de nombres comunes, propios, especializados genéricos, concretos..., una toponimia que no cita sólo los espacios exentos de propiedad nominal, sino también aquellos otros

cuya sola mención le proporciona el medio de la simulación y de la veracidad; de la ficción y de la realidad; aunque espacios otra vez de tránsito, de viaje en busca de un conocimiento que dé sentido a la búsqueda del *ipse in altera*. «Calle», «Salzburgo», «casilla 42», «Québec», «museo», «carra», «solar», «proscenio», «pizarra», «hombro», «casa», «extrarradio», «ciudad», «Nürmberg», «Berlín», «río»... constituyen *tópos* que son, a la vez, *ú tópos* y que pueden ser, según la perspectiva, *eutópos* o *distópos*. Y, al igual que los *profani* en las religiones primitivas tenían prohibida la entrada al *fanum*, los personajes apresados en el espacio cespadiano, invertidos los términos, carecen de permiso no para entrar, sino, en este caso, para salir a esa especie de *fanum* que para unos personajes es la realidad y para otros sigue siendo la ficción, pues «La salida, si es que la hubiera, no ha sido confirmada. Los mecanismos por los que se pone en marcha el abandono de ese estado son desconocidos. Ningún sujeto ha sido capaz de referirlos.» [Pág. 22].

El Relator de *Voces en off* acota así su descripción topológica: «En el centro de una ciudad hay un solar alrededor del que se han ido construyendo edificios muy altos. Fueron encajonándolo y ahora solo se puede acceder a él por una calle muy estrecha formada por un antiguo muro de ladrillos macizos a ambos lados.» Al margen del contenido simbólico del muro^{xviii} (que coincide, precisamente, con el pliegue como elemento fronterizo y límite), esta calle es, a su vez, espacio límite, frontera que separa la realidad exterior de la ficción escénica; que separa el tiempo biológico, antropomórfico de la «ciudad» del tiempo psicológico de la ficción teatral. Pero este espacio, por sus características cambiantes, por su polimorfía, por su aparición y desaparición súbitas anejas a las características del «pliegue», se convierte en una distopía, en el punto primario de la bifurcación, aunque en lugar anómalo, en un espacio anómalo, pues esta calle no es solo el *limes* que deslinda dos territorios, sino que es el lugar que los linda, que los une: espacio para dos estados diferentes en su concepción,

pero que se confunden en su ejecución y en su morfogénesis; esto es, en su evolución, en su desarrollo. Ficción y realidad ya no son paralelas, sino recíprocamente tangentes y secantes a la estructura circular del conjunto de este drama lírico que exige más que nunca y más allá de todo convencionalismo ese lector «ideal» (otro lugar o *corpus* cuya analogía sigue siendo un *ú tópos*). Ese lector ideal que, como diría Edmond Jabès, ha de «abordar antes el libro que la página».xix Y hacerlo con la misma disposición que el autor.

Una breve reflexión en seguida nos revela que la ciudad es el gran espacio continental^{xx} que contiene otros espacios; éstos, a su vez, son continentes de otros, y así sucesivamente. La imagen del espacio dentro del espacio es absolutamente obvia como rasgo estilístico y ha prosperado en el ámbito literario y artístico hasta convertirse en un «lugar» común de la estética. No es esto obstáculo para que se advierta su presencia en *Voces en off*. Sin embargo, aquí su finalidad no es otra que amortizar precisamente su simple valor estético para conformarlo como entidad física desde una perspectiva relativista: el espacio sólo cobra sentido como un continente con contenidos. Dicho de otra manera: el espacio, en relación a los cuerpos, es finito, pero ilimitado. Es así como deben entenderse los espacios contenidos en este drama de la «existencia»; en este drama nominal que también des nombra, en este drama cuyos *personae* han de tomarse tanto en su sentido etimológico como en el convencional; en este drama prosopopéyico cuyo autor otorga voz a los muertos, conciencia a los títeres, vida a la muerte y carne a los espectros; en este drama palimpséstico cuyo homenaje a la tradición encuentra ejemplo precioso en las voces redivivas de sus autoridades, desde Platón a Deleuze, por citar dos extremos; en esta, por fin, epopeya de la forma o épica intelectual.

La casa dentro de la casa, el teatro dentro del teatro, la realidad haciéndose un hueco en la ficción y viceversa, el cuadro dentro del

cuadro, el ser dentro del ser..., trasladan finalmente a la expectativa del lector el «extrañamiento» con el que el formalista Viktor Shklovski^{xxi} significa la sorpresa del receptor de un mensaje cuando se rompe el orden lógico del discurso y el léxico se alinea con una semántica diferida o el traslado a un campo semántico nuevo (los escritos de las Vanguardias históricas desbordan de ejemplos de estas características). En el contexto cespédiano, el extrañamiento (*otstranénie*) no afecta sólo al léxico, también violenta nuestra percepción, puesto que el extrañamiento no afecta a la percepción, sino a la presentación de la percepción, al proceso de representación. Un ejemplo de este extrañamiento es verificable a través de la analogía descriptiva (y el subsiguiente diálogo irónico) con el que Alejandro Céspedes inicia el «SEGUNDO CUADRO». En él, la acotación escénica es una réplica del cuadro *In Ictu Oculi*^{xxii} de Juan Valdés Leal, mientras que en el parlamento entre Estragón y La Muerte, ésta responde a Estragón que su destino es el «*Finis Gloriarum Mundi*», título de otra pintura del artista sevillano que, junto al anterior, forma la serie de los «Jeroglíficos de las postrimerías», fechados, ambos, entre 1671 y 1672 y que constituyen sendas alegorías de la banalidad de los bienes terrenales y de la universalidad de la muerte.

Bertolt Brecht no andaba lejos del formalismo ruso (tesis que, por otra parte, apreciaba), y aquel *otstranénie* está muy cerca del brechtiano «distanciamiento»^{xxiii} (*verfremdungseffekt*) consistente en mostrar y explicar aquellos elementos que pudieran representar una realidad que él siempre consideraba cambiante. Para Brecht el teatro debía distanciarse absolutamente de las emociones, de la catarsis clásica, de modo que el espectador no se identificara con la obra; antes al contrario, tenía que quedar claro que lo que el público estaba viendo era teatro, era ficción. Reclamar al público una postura objetivamente crítica, alejada de cualquier subjetividad. Alejandro Céspedes, atento —me parece— a las técnicas de Brecht, no sólo nos muestra en *Voces en*

off una realidad cambiante como cambiantes son los espacios que la contienen (tanto que la confusión entre la ficción y los elementos de la realidad actualizados, intercambiados y hasta reproducidos en la ficción se convierte en axioma), sino que la declinación emocional es bien patente en ambas asepsias: la del hacedor y la del relator del drama. En este sentido, podemos calificar *Voces en off* como una obra emocionalmente horizontal, en la que la única contricción (si es que cupiera alguna palinodia) estriba en descubrir la presencia arrebatadora del lenguaje de la escisión; o, dicho de otro modo, la reiterada ausencia del *ego sum* en el Otro y el desplazamiento irrevocable hasta las segundas y terceras posiciones pronominales. Naturalmente, esta opción necesitará una respuesta solidaria que exigirá ser pensada por el lector para revelarse «intelectualmente» en el sentido filosófico del término.

ONTOLOGISMO

Para el poeta todos los tiempos y lugares son uno.

OSCAR WILDE

Pero ni el tiempo ni el espacio son eternos; antes bien el espacio es una entidad formal dependiente del tiempo. Tampoco conocemos una indisolubilidad tan intensa como la del ser y el tiempo. El hombre lo es en el tiempo, en la dimensión convencional que se ha dado a sí mismo desde que reflexiona sobre su proyección en el futuro y no sobre su procedencia. Desde la constatación empírica de la teoría evolutiva, el hombre ya no se pregunta de dónde viene, sino a dónde va. Pero lo que el hombre no puede, en todo caso, es desembarazarse de su diacronía, de su antropología histórica. Su «pasado», así, en abstracto, perfila la conmoción biológica que lo constituye como simple «antropomorfo» frente a la epifánica constatación de ser humano; esto es, capacitado para trascender su propia materia. Quizá es la pausa de San Agustín cuando se pregunta «¿Qué es el tiempo?» la que sitúa al hombre en el

centro de un tiempo psicológico que ya no abandonará: «Si nadie me lo pide, lo sé; si quiero explicarlo a quien me lo pide, no lo sé. No obstante, con seguridad digo que si nada pasara no habría tiempo pasado, y si nada acaeciera no habría tiempo futuro, y si nada hubiese no habría tiempo presente.»^{xxiv} La notoria confusión del *Pater ecclesiae* no es sólo suya, aunque fuera el primero que meditó sobre ella en estos términos, y condujo a no pocos intentos de síntesis. Citaré unos cuantos sin pretensión exhaustiva: Martin Heidegger, Henri Bergson, Ezra Pound, Thomas Stern Eliot. Dice a propósito Alejandro Céspedes por medio del «Coro»: «Sobre los palimpsestos la palabra utopía borrada siete veces y siete veces siete vuelve a aparecer la abreviatura de lo que ha soñado y el recuerdo de lo que no ha ocurrido todavía.» La posibilidad de reunir los tres (pasado, presente y futuro) en uno fue obsesión del propio Pound, pero fijémonos cómo en la cita de Céspedes es posible hacerlo, sintácticamente al menos: «...el recuerdo de lo que no ha ocurrido todavía.» O, lo que es lo mismo, la proposición, escrita en un presente, reúne en el «recuerdo» (= 'pasado') «lo que no ha ocurrido» (= 'futuro'). Un tiempo sin él; un tiempo –valga la paradoja– intemporal en el que todos los acontecimientos, como en la banda de Möbius, se suceden en el plano del tiempo de forma continua; una vuelta al pasado, pero un regreso al futuro que encuentra también cómodo alojamiento en los conceptos del eterno retorno y del *déjà vu*^{xxv} como metáforas del discurrir psicológico de los hechos. Ello, sin embargo, sigue lastrando su ontologismo, puesto que su antropomorfía la conforma lo que la diacronía ha ido incorporando a la memoria de la «existencia». Se trata, por así decir, de su kit de supervivencia en el futuro. En este sentido, conviven en el hombre un continente y un contenido; un dentro y un afuera; una biología zoomorfa (o, si se quiere, zoosocial) y una existencia tangente a la psique con todas sus interpretaciones. Es imposible refutar su dualidad *physis-psiquis*, que constituye la primera aportación digamos científica de las culturas y en las que la filosofía clásica jamás ha dejado de construir bucles interpretativos. Asunto que,

por otro lado, se encuentra también ligado paralelamente a la distinción entre el *onthós* (lo esencial, el ser) y el *anthropós* (lo accidental, el parecer) y que tiene mucho que ver con el lenguaje y su traslación al sentido profundo de la imagen acústica que representan las formas distintivas de los verbos «ser» y «estar», Aristóteles, al fin y al cabo: el ser es sustancia compuesta de materia y forma; ambas están unidas inseparablemente.

Pero a lo que íbamos: ese tránsito es el que Samuel Beckett nos propone en *Esperando a Godot*: el acontecer de los hechos en un espacio sin tiempo en el que los personajes ocupan esa especie de Nada donde todo sentido se diluye y cuyas acciones carecen tanto de contenido como de finalidad. El *Godot* de Beckett no deja de ser una generalidad metonímica que incluso podría resumir el plano metalingüístico que concierne a toda obra de teatro, a toda obra literaria «representativa». Este *Godot* es la analogía de ese «algo» que todos esperamos a lo largo de nuestra vida: desde luego, es en el acto de la espera cuando se experimenta el flujo del tiempo con más evidencia. *Godot* simboliza, por fin, el objetivo de esa espera. Sin embargo, sería imprudente soslayar que se trata de una temporalidad dramática y que este carácter puede hacernos experimentar el tiempo como vivencia. El propósito de Alejandro Céspedes no es otro distinto. La angustia que el tiempo traslada al ser no sólo está presente también en Beckett, sino en la réplica que Alejandro Céspedes presenta en *Voces en off* a través de la identidad de los personajes del autor dublinés y los suyos. Vladimiro y Estragón son, así, la analogía cespediaña de los de Beckett. Pero decía que no era prudente soslayar el carácter dramático del tiempo porque *Godot* no es sólo síntesis metonímica «de lo que esperamos a lo largo de nuestra vida», sino que, por esta misma razón, la angustia se traslada al ser en el plano de la toma de conciencia de una realidad que le es temporalmente finita. En términos heideggerianos, el «advenir» (ese algo que se espera) es, entre otras cosas, la muerte, única certeza que el

ser humano lleva impresa en su código genético y que jamás se sitúa en el pasado individual, sino que es siempre presente y futuro.

Ha dicho Heidegger también que ser es «ser ahí»^{xxvi} (*Dasein*). La búsqueda interior que procede de la escisión primordial del ser humano ha perseguido la analogía de la definición platónica (ser es propiamente la idea, siendo ésta inmaterial, absoluta, perfecta, eterna e inmutable); sin embargo, Parménides ha definido con palabras concluyentes lo que la modernidad vigésimocentista ha encajado mejor en su experiencia ontológica debido a su sesgo materialista: ser es lo que hay o existe, en general. Todo lo opuesto a la nada.

«El acto de pensar es estrictamente inseparable de la temporalidad» —ha dicho Goethe. *Voces en off* pone de manifiesto el concepto de la temporalidad como continuidad. La temporalidad se convierte en una especie de continua metáfora, en una morfología nueva del tránsito temporal *ad infinitum*, siendo así una metáfora atributiva del tiempo, similar a esa cinta sin fin que desescombra los edificios. Ya en las páginas iniciales [21-22] nos da cuenta Céspedes de ello situándonos en un tiempo estático y en un lugar inalterado e inalterable. El teatro que hay en el centro de un solar, «tiene siempre encendidas las candilejas del escenario. Siguen siendo lámparas de aceite. Nunca se agotan» [p. 23] y «Las representaciones se repiten en un ciclo continuo, día y noche, a todas horas. Los actores no envejecen nunca...» [p. 22]. Nos sitúa, por lo tanto y de nuevo, en una distopía, pero con aquella finalidad brechtiana de hacernos saber en todo momento que estamos frente a un texto literario; y nos coloca, a su vez, en el centro de una psique escindida. Es verdad que lo hace desde el pretexto estético, pero no es menos cierto que la estética, al fin y al cabo, responde a una movilización interior no siempre sujeta (¿y por qué ha de estarlo?) a una constatación racional o a una verificación empírica: unas líneas más abajo nos prueba: «En ocasiones ocurre que alguien del público se

observa a sí mismo desde el escenario viendo la escena que está desarrollándose, como un ser duplicado.» [p. 22]. Esta bilocación de un ser que, además, es invisible, prosigue con su finalidad de situarnos frente a un texto artístico, pero un texto de fisonomía metalingüística en cuanto crea una realidad de orden superior que puede ser imaginada por el lector o presenciada por el público. Claro que no olvida Céspedes recordarnos que tal bilocación es, asimismo, índole del autor, de una *polifacies* (ya no la iluminación de Rimbaud resuelta en la singularidad del célebre *Je est un autre*, sino que da un paso más allá para sugerirnos su uso en plural: *Je est uns autres*) que se escinde, se disocia y hasta se representa a sí mismo en Otros. Dentro de la concepción thomista, la existencia es una catástrofe elemental (Céspedes reproduce esta síntesis en la página 58 a través de las voces del «Coro»: «*Toda existencia es en sí misma una catástrofe.*») y las escisiones del ser que las contiene configuran otros tantos pliegues, otras tantas bifurcaciones.

El preámbulo de *Voces en off* [pp. 21-22] presenta por fin al *Relator*, quien nos describe una ciudad y una morfología crónica; este *Relator* es externo al texto; no es el autor (el autor se hace presente a través de las acotaciones escénicas y como corifeo o coreuta). Pero el *Relator* no existe. De súbito, sin que nadie las presente, aparecen las palabras tras las que oculta su identidad. Estas palabras son su *personae* y su cifrado se formula en el lenguaje específicamente poético, en la estructura versicular. El *Relator* no necesita permiso del autor para «salir» a escena como una entidad capaz de, a la manera de Proteo, tomar la forma, la fisonomía y la palabra de los personajes o, si lo prefiere, regresar a su *fanum* délfico. Este *Relator* constituye la auténtica voz en off, la voz oracular que no es otra que la del poeta. Si en el oráculo (al decir de Blanchot) es la ausencia de dios quien habla^{xxvii}, en *Voces en off* es la ausencia del poeta la que se expresa: una voz más allá de las *Voces*. Polifonía que traspasa el ámbito formal para convertirse en la etiología de una esquizofrenia estética multiplicadora. Las voces, pero los

escenarios que las acogen; los personajes, pero los tiempos de su tránsito. Tiempo que no es tiempo y lugar cuya ubicuidad viola una y otra vez la certidumbre de su exacta localización.

Semejante superposición subraya progresivamente los actos de los personajes y, al hacerlo, va metaforizando la idea de representación en la acción misma. Se trata de nuevo de un mecanismo metalingüístico que representa la reflexión sobre los elementos dramáticos dentro de *Voces en off*, circunstancia perfectamente constatable a lo largo del parlamento entre Vladimiro y Estragón en el «PRIMER CUADRO». La variación al abrir y cerrar un espacio de representación, como ocurre con la descripción de espacios escénicos reales (v. g.: «Acto I»; tercer cuadro del «Acto II»; primer cuadro del «Acto III»...); las analogías descriptivas con efecto especular (p. e.: el teatro de títeres en la página 29; la casa de los hermanos Trakl aún niños, la casita de muñecas de Margarethe Trakl y su bola de nieve, etc.); el relato de un pasaje de la antropología histórica (el caso de Kaspar Hauser —pp. 107-110—) representan la intrusión en el espacio escénico de lugares eutópicos desde la perspectiva de los personajes; es decir, de lugares edénicos susceptibles de ser habitados por quienes, aspirantes a la realidad, están dentro de su distopía ficcional. En cualquier caso, el espacio escénico «formal» es siempre el mismo y también lo es para los personajes, aunque no lo adviertan. Permanecen en el campo escénico; la repetición y el reconocimiento de este espacio no se realiza desde afuera, sino desde la constatación angustiosa de contemplar siempre el mismo lugar y vacío. Lo dice el *Relator* en los versos de la página 34: «Todo muta vertiginosamente. Cada vida se muestra como un arduo / proyecto cuestionable. El vacío es una condición privilegiada / pues la materia en su despótico gobierno / tratará de ocupar cualquier volumen que sea abandonado.» Mientras, el títere «recuerda / y llora / en su liberticida intento / hacia la nada.» [p. 34]. Es más que evidente la referencia al topos aristotélico (la naturaleza no soporta el vacío) del *horror vacui* y

es más evidente si añadimos que, en la página anterior, un grupo de autoridades filosóficas y literarias se han dedicado con cierto regocijo e ironía a desentrañar un caballo «en lo que parece el taller de un taxidermista». Lo «vacían», pero su naturaleza no soporta semejante vacío, con lo que los conceptos de *imitatio* y de *representación* como anclas de la literatura y del arte no sólo son puestos aquí en evidencia, sino que las palabras de Platón definen con toda crudeza retórica su obsolescencia. Dichas con una gran carga crítica, ponen en evidencia la absoluta falta de progreso de la literatura actual: «*Eso no es nuevo, Thom. Lo vengo repitiendo desde hace dos mil cuatrocientos años: "Las formas" siempre han sido anteriores y se imponen desde el exterior a la materia. Y aquí seguimos... rellenando bichos.*» [p. 33]. Naturalmente, el relleno es ya absolutamente artificial; como siempre, nada ha cambiado en su técnica, con un endoesqueleto de madera, alambre y borra para permanecer como un *zombie* hierático y anartrópodo: una representación muerta, como la del «caballo de madera» del palacio Pilsach o los caballos de madera abandonados en la edad adulta [pp. 36, 37, 50, 57, 70, 84, 156, 167...]. El caballo, taxidermizado, constatará su prevalencia en la obra como icono de un arte inerme e inerte («Los hombres solo son dueños de un cuerpo modelado...») [p. 130] y volverá a aparecer, «vivo», en la acotación del «Último acto» [p. 146] por expreso deseo del demiurgo o como superviviente de su *catástrofe* taxidermista.

Es así cómo lo imprevisible (aquel «extrañamiento» definido por Shklovski) nos aproxima a esta discontinuidad escénica que, en cuanto espacio de tránsito, es también una discontinuidad del tiempo vivido. Debemos, a este respecto, situarnos en la perspectiva del lector o del público «real», pues la perspectiva de los personajes sigue siendo una perspectiva esclava o, mejor, asimilada al papel del ilota en el sentido espartano y licúrgico del término, como lo manifiesta el propio Vladimiro o como lo constatan los versos del *Relator* en la página 30.

Tanto es así que, aquí, en *Voces en off*, ni siquiera la muerte es manumitida. La Muerte, entidad siempre autónoma y «viva», impredecible como la adolescente y antojadiza Laquesis, se queja al demiurgo en el «TERCER CUADRO» del «Acto IV» así: «...vaya a preguntarle a mi hacedor ¿O acaso cree que solo ustedes tienen quien les escriba lo que han de decir o llevar puesto?» [p. 137]. Sin embargo, esta condición no impide a los personajes percibir que se encuentran en un mismo escenario y que los hechos se repiten [p. e.: pp. 22, 154...]. La consciencia de repetición y el reconocimiento del mismo espacio facilita el descubrimiento del lado variable y fluyente de la vida y de su tránsito, pese a ser ésa una vida de siervo y su tránsito una conjetura, ambos «literarios», pues no podemos apartarnos de esta consideración concluyente: «Otro gallo cantarí­a si fuésemos personas en lugar de personajes. Nosotros solo existimos a través del texto. Somos seres textuales.» [p. 120]. Sin embargo, la traslación a la posición privilegiada del lector constata (a pesar de esa aseveración determinista del autor demiúrgico) que la variabilidad y la fluencia son términos muy queridos de Bergson^{xxviii} y que Alejandro Céspedes nos los cede de muy buena gana: lo sentido en el fluir interno (la experiencia de vida; el reconocimiento vital) conduce a sustituir lo estable por lo móvil, lo continuo por lo discontinuo. El lector, así, ya no puede interpretar *Voces en off* como una propuesta dramática rígida, sino que se vuelca, en cambio, hacia lo fluido y lo elástico, hacia la representación del desorden y lo mudable de los tránsitos temporales que son asimismo tránsitos existenciales de aquella experiencia de vida en un contexto conflictivo definido por el choque de las distintas realidades que perfilan nuestra común esquizofrenia social. Frente a esta realidad esquizoide no puede el hombre permanecer estático en cuanto que es un ser sensible capaz de oponerse intelectualmente a ese aparente desorden psíquico. Lo enfatiza el *Relator* en la página 102: «Pero no es un desorden, / sino la imperceptible variación de un ser sensible... [...] /Pero no es un desorden. / Lo complejo es solamente un territorio por el que dejan

huellas / de forma simultánea confusión y armonía, / en la interacción de ambos caminos se afianzan sus efectos: / sombras de una imaginación desordenada.» Y es que Schopenhauer, con palabras de Horacio, definía las sinfonías de Beethoven como un *rerum condordia discors*.^{xxix}

FINAL

En las figuras verbales construidas —citemos de nuevo a Aristóteles— convencionalmente, de forma arbitraria por el hombre, es donde únicamente puede el hombre reconocerse fuera de sí. Es en la palabra donde se perfila su «ser humano». Ésta es su diferencia respecto a la génesis ecuménica de las demás formas: la forma sígnica, el modelo de expresión de un ser que no sería capaz de representarse a sí mismo de otro modo. Voces en off no es ajeno a este trascendental discurso, pese a que lo ponga en entredicho en un acto volitivo. Uno de los objetivos que persigue Alejandro Céspedes en *Voces en off* es precisamente redefinir los modelos sígnicos que ya había avanzado en *Topología de una página en blanco* (algunos de los modelos verbales de este libro de 2012 se replicarán literalmente en *Voces en off*). El hombre, además, de intrínsecamente unido al tiempo, es un ser profunda y fundamentalmente verbal («Lo único que nos ha quedado como herencia es el nombre de las cosas», dirá René Thom en la página 147) y es en la palabra donde encuentra su patria. El escepticismo cespeditano se funda en la imposibilidad de que el hombre pueda expresarse finalmente con palabras, con palabras no convencionales, claro. El propósito es elevar su capacidad de expresión y comprensión (mejor que entendimiento) a una especie de *koiné* de la lengua «patria» (buena parte del parlamento de la reunión de personajes en la página 120 dicta expresamente esta voluntad). Pero el lenguaje es deformado por la convexidad y concavidad de los espejos [p. 94] en clara analogía con las diferentes deformidades del ser, o se hace añicos en otra evidente analogía con la

multiplicidad exponencial de ese «ser», ser verbal cuyo clon se representa permanentemente en el espejo, pero cuya réplica, aun infinita, se encuentra en permanente fuga y ni siquiera puede apresarse en la materialidad del azogue. Este clon vive siempre en nosotros y es precisamente el espejo la puerta de su evasión. En términos lingüísticos, esa imagen clónica inaprehensible quizá fuera el silencio; es decir, un clon significador que, sin embargo, ni dice ni, aparentemente, significa. Céspedes da una idea de la importancia de este silencio en la página 135: «El silencio / no puede manifestarse sin espacio.». Y es que en la escritura, como ha advertido Edmond Jabès, «el espacio en blanco entre estas dos palabras al que deben su legibilidad, es el vacío destinado al desplazamiento de la idea que nos hacemos de aquel intervalo.»^{xxx} «Tú eres tu silencio y tu palabra», proseguirá el *Relator* en el tercer verso de la página 138, donde la palabra y silencio son el oxígeno que se inspira y se expira como un correlato de la vida inane. Sin embargo, exterior a la labor mecánica de la respiración, la escritura «rebusca» en la tradición un resquicio donde afirmarse, aunque sin éxito. «*No hay historia de la palabra sino, inalterable, una historia del silencio. La palabra la repite una y otra vez para nosotros.*»^{xxxi}

Sin embargo, debemos comprender que esta movilización interior es única, pertenece sólo a Alejandro Céspedes, aunque, como escritor esté sujeto a las transformaciones que, a partir del primer y heterogéneo modelo sígnico se han producido a lo largo del tiempo y que no son sino producto de sus infinitas combinaciones. Esta combinatoria como modelo único, original y ejemplar es la que configura cualquier manifestación distinta a la de los neumas: es decir, distinta a la de las expresiones amorfas, distinta a las expresiones del caos. Esta tarea reservada fundamentalmente a la escritura poética sigue siendo el origen de su multiplicidad morfológica, una multiplicidad extraordinariamente semejante a la de la Naturaleza, a la morfología del mundo que nos ha sido dado por un Creador convencional. El escritor

(mejor, tal vez, el poeta) mucho tendrá que ver en la pretensión de parecerse, de igualarse a ese Creador original mediante la combinación de sus heterogéneos conflictos interiores cuyo origen se funda, en definitiva, en la conciencia de su mortalidad y en la imposibilidad de conocer más allá de lo que se es. La hipótesis heroica que niega estos hechos reside, en todo caso, en la literatura: en Fausto; como en la literatura reside la dicotomía de la afirmación y la negación, de la acción y de la inacción (Hamlet); y sigue siendo literaria la oposición entre necesidad y contingencia o, si se quiere, entre lo que se es y lo que se aspira a ser: está en Sancho y en Alonso Quijano. No obstante, estas oposiciones clásicas pertenecen a una tradición antropológica, histórica que no necesariamente han de ser imitadas ni siquiera en su literariedad. Otras hipótesis son posibles y *Voces en off* es excelente ejemplo de esta nueva epopeya que atañe directamente no sólo a su epistemología temática, sino también a su intelectualismo propositivo.

Nietzsche nos enseñó el camino para construir un debate que supere las losas pesadísimas del actual pragmatismo; sugiere un debate que acuda a discutir de las emociones en un plano conscientemente metafórico, incluso aunque éstas resulten determinantes para la diacronía del escritor; que se comprometa con la incrustación de la diversidad de observaciones frente a la monotemática del discurso pragmático o del discurso sentimental: un compromiso de ruptura con ambos discursos. Una diversidad que se distienda en la reducción o incremento progresivos de una esperanza que no deja de valorar y prestar atención a las proclamas de las utopías sin ignorar un apunte diacrónico en torno a la presencia de la literatura en la historiografía estética contemporánea y en torno a su presumible aniquilación social como referencia humanista. En este sentido y en este contexto a propósito genérico, *Voces en off* constituye un muy serio intento de ocupación del *ú tópos* (la conquista real de la utopía artística) y está

plenamente legitimado para hacerlo, de manera que vacíe de sentido la profecía de la aniquilación del humanismo.

La tradición ontológica encuentra en *Voces en off* campo abonado como antecedente o consecuente de todas las movilizaciones de carácter morfológico que prestan más atención al antropomorfismo del texto; es decir, a la cáscara, a la superficialidad, al cuerpo de la escritura, a la piel que envuelve un postulado ya definitivamente asociado al pensamiento que nos habla del *ser* y de la convivencia de ese ser (real o creado) con una multiplicidad de realidades, con su permanencia o no en el tiempo, con su tránsito o detención en el tiempo, con sus hondas preocupaciones por la entraña de la cosa: por el nombre de las cosas, por lo que se define, por lo que define al objeto, por lo que define al ser, por lo que define, en cierta manera, el mundo que el ser humano común ha de describir en tres dimensiones. Pero, claro, describir no significa sólo dar cuenta precisa de lo que los ojos del ser humano ven y éste es capaz de mutar, en este caso, en palabras. Esa descripción debe perseguir —y, de hecho, persigue— la caída final de la «d» inicial que, como partícula negativa, desmiente la escritura (escribir antes que describir). *Voces en off* propugna la supresión de los límites temporales que configuran y apresan las rutinas de un ser social sujeto a la galera del rédito, o a la de la cancelación patrimonial, o a la de la decrepitud biológica, o a la de la edad como cuerpo atávico del sacrificio en el ara social, o a la de la economía de mercado como único paraíso posible («Fin de la historia»^{xxxii}). No podemos obviar que el mensaje de Alejandro Céspedes a través de *Voces en off* tiene también una dimensión social que incumbe muy directamente a nuestra antropomorfía, a nuestros convencionalismos biológicos y a nuestra consideración y aplicación práctica de la lógica; es decir, a nuestra racional y simple dualidad como seres provistos de *res extensa* y *res cogitans*. *Voces en off* es la constatación, por tanto, de que se han diluido aquellos límites temporales, como aspiraba a hacer también, por

ejemplo, Ezra Pound. Todos estos matices que, por supuesto, pueden desplazarse en algunos casos hasta un objetivo tesital, envuelven a una piel avezada por otras escrituras en las que la emoción del poeta figuró como certificada preocupación y ejercicio expreso de la empatía, envuelve también lo que la poesía actual ha abandonado de manera casi definitiva. La casi totalidad de la poesía de las tres últimas generaciones (y empleo aquí el criterio de Ortega y Gasset) ha desechado una preocupación real, una preocupación consciente por lo que la filosofía ha definido como el *ser*. Estoy hablando del ser con todo su peso específico, no en el sentido convencional ni vulgar del término, sino en el sentido estrictamente filosófico; esto es, en su significado clásico, y ello supone reiterar que *Voces en off* se perfila como una propuesta estética que imperativamente acude a lo que se nos ha olvidado quizá desde nuestro aprendizaje en el bachillerato: regresar (algo que no parece tan difícil) a las enseñanzas del *Tecteto* platónico; volver a preguntarnos si es cierto que existe el *thaumázein*. *Voces en off* es también un texto —y permítanme el derivado— *thaumazéinico*. *Voces en off*, a través de sus palimpsestos e intertextualidades, propone no olvidar la tradición, pero no olvidar la tradición significa no sólo recordar nuestra propia tradición europea o incluso, si se quiere, la tradición local, nuestra propia tradición hispánica; propone que miremos, en un escorzo de la aberración de la retina, mirar también al Oriente porque *Voces en off* recoge una corriente orientalista en la que ese ontologismo, esa profundización sobre la reflexión del *ipse* nos advierte de que ese ser es también un no-ser.

¿Irámos más allá del límite si nos preguntáramos que una de las cuestiones centrales que se plantean en *Voces en off* es «no ser no-ser»? Conseguirlo es ya harina de otro costal. «Sobre la frágil superficie laminada de una pizarra en la que se escribe el instante de tiza, basta con un solo trapo para borrar una vida... La nada siempre sale ganando.» *Voces en off*, dispuesto en estructura circular, baja el telón

consignando la necesidad de volver a las viejas proyecciones de sesión continua. Borrar lo escrito y volver a empezar, pues esa nada, contrariamente a lo que cree Jabès, no siempre sale ganando. No lo hace en *Voces en off* (¿o sí?), donde la niña lo borra todo para volver a empezar: volver a empezarlo TODO. Quizá su lectura no haya sido más que un *déjà vu*. Si es así, es que Nietzsche, con todas sus consecuencias, está constantemente cayendo en la casilla 53.

Si a través de estas páginas epilogales he logrado cuando menos apuntar un par de propósitos estéticos me daré por plenamente satisfecho. En mi opinión, *Voces en off* admite otros muchos que aquí no han cabido; por ejemplo, la profundización en la antropología del texto a través de las intertextualidades y los palimpsestos de las distintas «autoridades», desde Parménides hasta M. Lacasta; la relación interdependiente entre ficción y realidad como fundamento de la metamorfosis formal, aspecto muy presente en el libro y que merece atención monográfica; el perspectivismo, que ha de desarrollarse no sólo desde la posición que ocupan los personajes en los diversos espacios (el plano físico), sino desde el plano psíquico también y que atañe tanto al público como a los personajes reales y ficticios y, por supuesto, al demiurgo; la analogía entre la fragmentación de la realidad que en *Voces en off* se cifra en la incrustación de la antropología histórica a través de la toponimia real de distintos escenarios y en la intrusión de personajes históricos (Kaspar Hauser, hermanos Trakl y otros actantes a la manera de Tesnière). Este aspecto analítico presenta asociaciones con la relativización de la existencia de los personajes. Profundización en las secuencias dialécticas del texto: la visión de Hegel a partir de la consideración del ser dual y la lucha interior y la lucha universal de los contrarios como fundamento de la constitución de la materia, pero cuyo fenómeno tiene también similar explicación en el plano psíquico de la obra. Análisis de la «multiplicidad de lo mismo» en los personajes. Este concepto de carácter simbólico es susceptible de

desarrollarse de modo autónomo en cuanto ocupa un lugar central en *Voces en off*: el relativo a la terrible unidad del todo y la angustia que este hecho produce casi siempre en los personajes de ficción, además de señalar su incomodidad frente a la repetición. De otra manera dicho, la diversidad justifica la multiplicidad (axiomáticas en el libro de Céspedes). Análisis del espacio que ocupa la poesía del *Relator* en la confluencia de los espacios y de los tiempos cespedianos. La emancipación del lenguaje del *Relator* dentro de *Voces en off* y su autonomía como personaje no escaparían, sin embargo, a su inclusión lógica (porque no puede refutarse su existencia lineal dentro de la obra) en un espacio determinado. Éste podría ilustrarse a partir de un esquema gráfico convencional basado en la matemática de conjuntos: dos círculos recíprocamente secantes que en su intersección crean un nuevo espacio. Resulta también muy seductor estudiar la analogía entre los cambios de estado de las formas materiales (histéresis) y los cambios de estado del espíritu (metempsicosis) en cuanto los personajes de la ficción tienen carácter prosopopéyico y están dotados, por lo tanto, de conciencia y de pensamiento, incluso de «alma». Desde luego, *Voces en off* es susceptible plenamente de un detallado estudio simbólico: el repertorio iconográfico que, en esta materia, presenta el libro es casi agotador. Incluso podría incluirse en este tratamiento simbólico la aparición indirecta de Orson Welles, de su «Kane», de su «Charles Foster», de su Rosebud y de algún clítoris. En la misma secuencia cabría estudiar la multiplicidad y simultaneidad de significados simbólicos que desplaza el juego de La oca: desde la oca misma (que, por cierto, es el animal que tira del carro de la «multiplicidad de lo mismo») hasta la calavera. Y no podría, a mi juicio, faltar el atractivo análisis comparativo que presentaría un estudio de la etimología de «existir» respecto a las fórmulas preceptivas de los personajes en sus «salidas» o «apariciones» en los escenarios. No olvidemos que existir (y en ello profundiza con perseverancia Ortega y Gasset^{xxxiii}) significa, precisamente, «salir», «aparecer», «emerger»: *ex* (=

‘fuera’, ‘hacia fuera’) *sistere* (= ‘tomar posición’). Desentrañar etimológicamente el concepto figurado de «existencia» que convencionalmente hemos contraído los hablantes, es tarea sugestiva, sobre todo porque sus implicaciones son varias y, por supuesto, conflictivas respecto a la posición de los personajes, a su «ex—sistencia» y a su existencia.

«(En un ticket de esta obra de teatro que el viento arrastra por una calle estrecha formada por un antiguo muro de ladrillos macizos a ambos lados, alguien lee sin comprender nada:

$y = x^3 + ax$)».

Omnia vincit verbum?

(Telón)

ⁱ *Máximas*⁵, Barcelona, Planeta, 1984, p. 23 (Intr., trad. y notas de Carlos Pujol).

ⁱⁱ Madrid, Amargord, 2012.

ⁱⁱⁱ *La forma del mundo*, Zaragoza, Lola Editorial, 1989, pág. 16 (sel. y trad. de Carlos Vitale).

^{iv} *Nullum est iam dictum, quod non sit dictum prius* (*Eunuchus*, prol. 41).

^v François de Salignac La Mothe («Fénélon»), *Aventuras de Telémaco*, Barcelona, Iberia, 1958.

^{vi} En el teatro británico, se emplea, con la función de ‘voz superpuesta’, el adjetivo *offstage*, que tiene pleno sentido. En cambio, si tradujéramos fielmente a nuestro idioma la locución híbrida que ha tomado carta de naturaleza en el castellano, esa ‘voz en off’ sería, paradójicamente, una voz «apagada», muda, que no tiene, naturalmente, ningún sentido.

^{vii} Para un acercamiento a la evolución de las unidades clásicas, véase Esperanza Martínez Dengra, «La evolución de las unidades dramáticas», en *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, vol. 1, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004 (Ignacio Iñarrea Lasheras y María Jesús Salinero Cascante coords.).

^{viii} https://es.wikipedia.org/wiki/en%C3%A9_Thom

^{ix} Ramón Dachs, *Codex mundi: escritura fractal completa (1978-2008)*, Madrid, Amargord, 2012, Raúl Alonso, *Libro de las catástrofes*, Barcelona, DVD, 2002 y Jesús Malia, *La cinta de Moebius*, Madrid, Patrañas Ediciones, 2007, constituyen tres ejemplos que reclaman interés a este respecto. Agustín Fernández Mallo propugnó teóricamente la necesidad de poetizar la ciencia en *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2009. Por otro lado, no son infrecuentes (aunque exentos de postulados teóricos) los poetas y escritores españoles provenientes de áreas profesionales científicas, desde Vicente Aleixandre, Gabriel Celaya y Joan Margarit hasta Emilio Pedro Gómez o el propio Fernández Mallo.

^x Esta figura está tomada de Fernando M. Pérez Herranz, «Lenguaje e intuición espacial», en *Eskasia. Revista de filosofía*, año VI, 36 (noviembre 2010), p. 317.

^{xi} Francisco Sánchez de las Brozas, *Minerva o de causis linguae latinae*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1995. Sánchez Salor, E. y Chaparro Gómez, C. (eds.),

^{xii} Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1972.

^{xiii} Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1935 (Libro V).

^{xiv} G. W. F. Hegel, *Filosofía del espíritu*, Buenos Aires, Claridad, 1969 (trad. de E. Barrionuevo y Herrán); Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, XII. Dialéctica. cantidad y cualidad:

http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/engelsf/engelsde00003.pdf

^{xv} *Op. cit.*, p. 339.

^{xvi} Pérez Herranz, *Ibidem*.

^{xvii} «Teoría de las catástrofes: una alternativa para supervivientes», en *El País*, 7 de junio de 1986.

Luis Martín Santos elogió con entusiasmo las tesis topológicas de René Thom relativas a su Teoría de las catástrofes elementales y dejó escritos algunos párrafos memorables como éste: «la catástrofe en pliegue o paso de la frontera, cuando la frontera es algo más que una línea figurada, y es una zona de locas esperanzas a través de las que buscamos el equilibrio, la paz, el mínimo de potencial, el menor coste.» (*Ibidem*).

^{xviii} Véase Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982, pp. 316-317.

^{xix} *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.

^{xx} Incluso la ciudad, como nos recuerdan las organizaciones ecologistas, están a su vez construidas en otro gran espacio: «en medio del campo», nos señala Pedro Arrojo, presidente de la organización Nueva Cultura del Agua.

^{xxi} *El arte como artificio*, México D.F., Siglo XXI, 2002. Shklovski, al considerar respecto al arte que el efecto de extrañamiento no se produce en el objeto, sino en su descontextualización, está dando pábulo a la célebre técnica del *ready-made* entronizada por Marcel Duchamp.

^{xxii} La cita completa es *In momento, in ictu oculi, in novissima tuba*, advertencia de San Pablo a los corintios: 1ª Epístola a los corintios, 15:52 traducida por Félix Torres Amat en *La Sagrada Biblia de nuevo traducida de la Vulgata Latina al español, tomo II*, Madrid, Imprenta de Don León Amarita, 1823 («En un momento, en un abrir y cerrar de ojos, al son de la última trompeta»).

^{xxiii} Bertolt Brecht, *El pequeño órgano para el teatro escrito en 1948*. (Christa y José María Carandell trads.), Madrid, Editorial Don Quijote, 1967.

^{xxiv} *Confesiones*, Capítulo XIV, 28, Madrid, Cía. Iberoamericana, 1918.

^{xxv} Remo Bodei, *Pirámides de tiempo. Historias y teoría del déjà vu*, Valencia, Pre-Textos, 2010.

^{xxvi} *Ser y tiempo*², Madrid, Trotta, 2009 (Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivero C.).

^{xxvii} Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976.

^{xxviii} Henri Bergson, *Memoria y vida*, Madrid, Alianza, 1977 (selección de Gilles Deleuze).

^{xxix} *Quid velit et possit rerum concordia discors* («cualquiera que sea el significado y el poder de la armonía, está en desacuerdo con el orden.»). Horacio, *Epístolas, I, 12, 19*, (traducción de Clemente Cortejón, Barcelona, s.e., 1902).

^{xxx} *Op. cit.* p. 103.

^{xxxi} Edmond Jabés, *Ibidem. Ibidem*, p. 75.

^{xxxii} Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992.

^{xxxiii} *El hombre y la gente*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

MANUEL MARTÍNEZ-FOREGA (Molina de Aragón, Guadalajara, 1952). Poeta, ensayista y traductor, ha publicado más de treinta títulos en estas disciplinas. Su último libro, *Litiasis* (de poemas), apareció en 2014. Ha obtenido algunos premios de poesía y de traducción; está incluido en varias antologías de poesía española y del Este de Europa y está traducido al checo, rumano, ruso, búlgaro, italiano y alemán; a su vez, ha traducido poesía checa (V. Holan, F. Halas y J. Kosthryz) y poesía, ensayo y teatro franceses (“Molière”, G. C. Argan, F. Villon, A. P. De Mandiargues, P. Valéry, A. Kyrrou).

Fundador de Lola Editorial en 1989. Fundó también la colección de poesía “La Gruta de las Palabras” de Prensas Universitarias de Zaragoza y co-fundó el programa “Poesía en el Campus” de la universidad zaragozana, además de editar la revista *Pasarela de Artes Plásticas*.

Reside en Zaragoza.

<https://forega2013blog.wordpress.com>