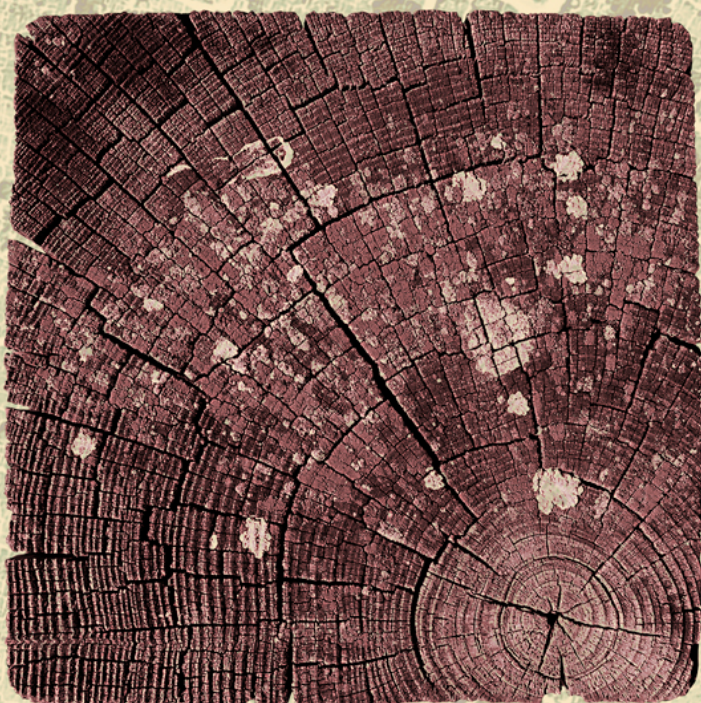


Voces en Off

Alejandro Céspedes

Epílogo de Manuel Martínez-Forega



AMARGORD
ediciones





Fotografía, DANIEL MORDZINSKI







VOCES EN OFF

Alejandro Céspedes

1ª Catástrofe elemental
“El pliegue”

$$y = x^3 + ax$$

1ª Teoría sobre la existencia

Epílogo de Manuel Martínez-Forega

•C





Voces en off

Colección Punto C

Colección dirigida por Cecilia Quílez

Diseño de cubierta: Santos M. Perandones

Maquetación: elmorenocreativo.es

© De los textos, Alejandro Céspedes

© Del epílogo, Manuel Martínez-Forega

© De la edición, Bolombolo, S.L.

Apto. Correos 48

28770 Colmenar Viejo (Madrid)

info@amargordediciones.com

www.amargordediciones.es

ISBN: 978-84-16762-16-3

Depósito legal: M-16556-2016

© Todos los derechos reservados. 2ª Edición: Madrid 2017

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia, sin permiso previo del editor.





VOCES EN OFF







INTRODUCCIÓN

Voces en off es el primer libro del proyecto *Las 7 catástrofes elementales. 7 teorías sobre la existencia*. Siete libros, cada uno gravitando alrededor de la fórmula y del concepto de su correspondiente *catástrofe*.

René Thom describió siete formas topológicas elementales¹ que terminarían conociéndose como la *Teoría de las catástrofes elementales*, cada una de ellas tiene una representación geométrica determinada por su respectiva ecuación matemática. Sus fórmulas expresan los cambios repentinos que ocurren en un sistema y que, alterando su estabilidad, hacen posible que continúe siendo estable en un estado diferente.

El término *catástrofe* designa el lugar exacto donde un estado cambia bruscamente de forma o configuración. Una *catástrofe* es cualquier transición discontinua, una irregularidad, que ocurre cuando un sistema puede tener más de un estado estable. Fue Christopher Zeeman² quien dio a esas irregularidades el nombre de *catástrofes* y construyó la máquina que reproducía esos saltos bruscos o *cambios catastróficos* que, en palabras de René Thom, constituyen un **paso de frontera a un nuevo estado**.

Esta teoría es uno de los enfoques matemáticos de las teorías de la complejidad y el primero que crea un modelo matemático de la morfogénesis. Está relacionada con la Teoría del Caos y trata de comprender y describir el cambio y la discontinuidad en los sistemas. Pero en contraposición a los defensores de la Teoría del Caos, René Thom cree firmemente que nuestro universo no es caótico y que todos los seres que lo componen son formas, estructuras dotadas de cierta estabilidad.

Según Thom, estos siete modelos matemáticos (topológicos) de *Las catástrofes elementales* se repiten constantemente en la naturaleza igual que los sólidos regulares

¹ THOM, René, *Estabilidad estructural y morfogénesis*, Gedisa, Barcelona, 1987.

² ZEEMAN, E. Christopher, "A catastrophe machine" (artículo), *Towards a Theoretical Biology*, C. H. Waddington, 1972.



o los polígonos de la geometría griega, de tal modo que en cualquier sistema (social, biológico, climatológico, geográfico, lingüístico, etc.) en el que ocurra una discontinuidad, esta solo tiene siete formas diferentes de producirse. Se podrían definir como los siete modelos universales del cambio discontinuo, independientemente de la naturaleza del sistema, de los factores que lo gobiernan y de las relaciones o el comportamiento de los mismos. Lo que diferencia a una catástrofe de otra es su nivel de complejidad, que está determinado por el número de variables de estado y de control que intervienen en la producción de esa discontinuidad, o bifurcación (*catástrofe*).

Es una nueva manera de entender el cambio y es aplicable de igual modo a una situación concreta (el derrumbe de un edificio o la gota que colma el vaso, ese mínimo incremento que provoca que el agua se derrame y pase de un estado estable a otro inestable y de este nuevamente a otro estable pero diferente) que al comportamiento de un sistema dinámico complejo (la caída de un imperio, el clima, los accidentes de tráfico o los patrones de movimiento de la luz del sol en el fondo de una piscina...). Ejemplos de estos modelos catastróficos pueden observarse en el cambio del agua del estado sólido al líquido y de este al gaseoso, en la toma de decisiones en una empresa, en los movimientos de las bolsa de valores, en los patrones de diseminación de un cáncer, en las fases del desarrollo, continuación y terminación de las epidemias, etc.

Para Thom, la importancia de esta teoría estriba en que “los modelos catastróficos” confieren inteligibilidad porque conducen a ideas fundamentales como las nociones de **acto**, de **conflicto**, de **actante en conflicto**, de **arquetipo estructural**, etc., que de otra forma no aparecerían. Con el tiempo, Thom pasó a considerar las *catástrofes* elementales más que como una teoría, como un método, un lenguaje que ofrece una manera de enfrentarse a problemas de raíz filosófica con métodos geométricos y científicos.





La primera *catástrofe elemental* es *El pliegue* o *Flexión*, la más sencilla. En ella solo interviene una variable (o condición). Su fórmula es: $y = x^3 + ax$. Representa el mapa topológico de **un sistema que cambia en forma de abismo**. Lo significativo de la idea de *pliegue* es que proporciona una manera de **repensar la relación entre interior y exterior, entre el pasado y el presente**.³

Parece una obviedad decir que *Voces en off* no es una obra de teatro aunque, como casi cualquier texto, podría serlo. Es la dramaturgia la que tiene el poder de convertir los textos en teatro. El teatro y sus morfologías, el teatro y sus topologías, el teatro con su cuarta pared y con su abismo, el teatro con su interior y su exterior; qué mejor fórmula para desbaratar el orden de los tiempos, qué espacio más informe para los alfareros de la ontología. El teatro, o mejor, el espacio escénico, tan permeable a la convivencia de lo que es y de lo que no es, tan permisivo con la aparición, la desaparición y la apariencia, tan amable con el trampantojo.

Todo escenario genera un espacio simbólico, y este constructo que usted tiene en las manos guarda las fórmulas, o al menos lo pretende, de esa simulación que crea un *locus* para que en él actúen las palabras. ¿Acaso no son términos puramente teatrales las nociones de **acto**, de **conflicto**, de **actante en conflicto**, de **arquetipo**... tan fundamentales en la teoría de Thom?

Elasticidad frente a lo rígido. El libro, con sus páginas, se presenta como espacio constrictor; es bidimensional, unidireccional, mantiene en rigidez mortífera las unidades clásicas de espacio y tiempo y, si me apuran, es el lector quien le impone la unidad o la ruptura de la acción. Hay ciertos libros,

³ CACHE, Bernard, *Earth Moves. The Furnishing of Territories*, The MIT Press, Cambridge, 1995.

* Salvador Dalí, apasionado por La Teoría de las Catástrofes de Thom, le dedicó su última etapa creativa hasta su muerte. Su obra quedó representada en varias series: *Tratado de Escritura Catastrofeiforme*, veintinueve páginas manuscritas de caligrafías (1982); y en 1983, *Desprendimiento topológico de Europa. Homenaje a René Thom, Queue d'aronde*, así como *Violonchelos* (Serie de las catástrofes).





tal vez la mayoría (también pasa en el teatro), que hacen del lecto-espectador un ser pasivo que mira desde fuera cómodamente sentado en su butaca. No es fácil en un libro romper esa cuarta pared que el teatro, en los montajes participativos, sí sabe traspasar convirtiendo al espectador en un individuo nervioso y expectante, pues sabe que en cualquier momento puede ser requerido a subir al escenario para formar parte de la escena. ¿Sería posible meter al lector dentro del texto y, brechtianamente, hacerle corresponsable y partícipe del drama? ¿Sabría ejercer su cualidad de personaje e interactuar con el texto en el espacio simbólico propuesto?

Esta poesía no busca agotarse en el ¿poema?, sino arrastrar su propia historia por las páginas, crear sus movimientos en la escena, desdeirse en otros textos que son el mismo texto más allá o más tarde (de nuevo espacio y tiempo), desdibujar, o prescindir –hasta donde sea posible– de ese sujeto único y omnipresente que noquea al lector en el primer asalto. Este teatrillo intenta dejar huecos abiertos al lector para que él decida dónde poner puertas, dónde salir a escena, o no. Es decir, situarlo ante *El pliegue* para que él disponga cuándo saltar, o no, cuándo aplicar la fórmula $y = x^3 + ax$ que representa ese abismo topológico y ontológico siempre inestable.

Como se ha dicho antes, lo significativo de la idea de *pliegue* es que proporciona una manera de repensar la relación entre interior y exterior, entre pasado y presente y, obviamente, entre las realidades que engendra cada uno de esos términos (ese abismo, ese pliegue, interior-exterior/pasado-presente –y también futuro– que tratan de ilustrar las páginas 99 y 100; presencias y ausencias a las que aspira todo el libro). Un teatrillo donde *realidad y verdad*, y los espacios y tiempos donde estas tienden a buscar acomodo, se difuminan. ¿Quién es el espectador y quién el personaje? y, sobre todo, ¿a quién está representando cada uno en esta permanente circularidad?, ¿cuál es, dónde se encuentra el espacio de la representación en este complejo mecanismo de vasos comunicantes?





¿Comunicantes? Y el principio y el fin, si es que los hubiese, ¿cuándo se urden y por qué o por quién son tramitados? Circularidad, vasos comunicantes, lectura multidireccional, arriba/abajo/arriba/derecha/izquierda/derecha de las págs. 128-129.

Este libro requiere del lector más que la lectura. No debería buscar en él poemas entendidos como unidades cerradas y unitarias. Necesita que la mente lectora ponga en pie su propia dramaturgia y, más aún, que actúe entre sus líneas y sus páginas, o que las intercambie, y camine a tientas –pues ignora a dónde va– entre la negrura de su tinta. El libro necesita que quien lee, en palabras de Husserl, deje de ser, al menos durante un tiempo, un “funcionario de la humanidad”.

Abolida la rima, puesta en duda la eficacia de la métrica clásica como el más adecuado vehículo para la poesía, a las líneas versales en la poética contemporánea se les ofrece una opción más: ser escénicas. Porque si no son significativas en extremo, ni escenográficas en su amplísimo sentido, ¿para qué sirve pulsar la tecla *Enter*? No solo es posible –no digo necesario– escribir poesía después de Auschwitz, también es posible hacerlo más allá del verso y del poema y más allá del libro; imbricada-implicada en otros libros y otras voces.

Dice Ludovico Einaudi que un piano es una orquesta en blanco y negro. Edmond Jabès, en su *Libro de los márgenes II*, escribe: “Si las palabras (...) son negras, es porque, como pulpos en alerta, empapados de veneno, hacen de su tinta un arma deslumbrante”. Al lector de *Voces en off* le queda una importante tarea por delante: elegir los instrumentos de su orquesta y distribuirla a discreción sobre el escenario para que esta tinta no huela solo a pescado. Y olerá, y será una orquesta sordomuda si la abandona a la inmediatez. Si el lector no abdica de su aprendido rol entre los brazos de su cómoda butaca, el destino de esta tinta y de este libro será el mismo que le aguarda a la muñeca de la caja de música en la página 167.

A. C.





Voces en Off
1ª catástrofe elemental
1ª Teoría sobre la existencia





EL PLIEGUE

$$Y = X + aX^3$$

Cespe





LA INVENCIÓN DEL ESPACIO





En una calle estrecha formada por un antiguo muro de ladrillos macizos a ambos lados, el viento arrastra hasta los pies de alguien un ticket de esta obra de teatro.





“Una representación es una indagación sobre la verdad.
La pereza es el único vicio al cual el teatro, que los conoce todos,
no puede acomodarse”.

Alain Badiou





“Lo que limita con lo verdadero no es lo falso, sino lo insignificante”.

René Thom





VOCES EN OFF







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.

La embocadura de la calle cambia. A veces se ve a lo lejos como un punto de unión entre la sombra de dos edificios. Otras se vislumbra durante un instante, inmediatamente después del paso de un coche donde antes es posible que no estuviera o no se hubiese reparado en ella. Parecería que se puede caminar hacia allí en línea recta, pero entonces la calle cambia su ángulo de entrada.

De cuando en cuando, mientras se camina por una calle ancha llena de comercios y de árboles, al girar una esquina aparece esa callejuela. Otras veces se accede directamente cuando la puerta del ascensor se abre o bajo la sombra de un perro que camina.

En el centro de ese solar hay un viejo teatro de dos plantas que tiene siempre encendidas las candilejas del escenario. Siguen siendo lámparas de aceite. Nunca se agotan o, si lo hacen, no se ve a nadie rellenarlas.

A veces el edificio del teatro y el callejón de ladrillos que conduce hasta él se separan y cada uno se encuentra en una ciudad distinta, pero se han dado casos en los que han aparecido dentro de una casa. Otras veces solo cambia el teatro y el callejón permanece. Nunca es posible saber de qué forma actúa el disyuntor. De repente alguien encuentra la entrada al callejón en un país y acaba dentro del teatro en otro sitio, o en otro tiempo. Lo que jamás se altera es que cada vez que se camina por esa misma calle se termina dentro del teatro; siempre, no importa dónde se encuentre cada uno.





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.

Encontrar el callejón, y perderlo, puede producirse varias veces en un mismo día, una sola vez en toda la existencia, o nunca. Puede ocurrir de forma simultánea en varios sujetos aunque no sean conscientes de esa coincidencia, de tal modo que la persona tiene la percepción de no estar jamás sola en el teatro, pero es incapaz de encontrarse a sí misma o situarse en él. Por eso el patio de butacas siempre parece vacío aun cuando se tiene la certeza de estar dentro y de estar viendo la función. Es como la intuición de que hay muchos otros a los que simultáneamente les ocurre lo mismo. Es posible que estén allí también, pero no son visibles.

Las representaciones se repiten en un ciclo continuo, día y noche, a todas horas. Los actores no envejecen nunca, tan solo en los personajes se van mostrando los rasgos de la edad y mueren en el texto. Sin embargo, ni el actor ni el personaje se dan cuenta de lo que ocurre en el otro. Tampoco nadie de ese público difuminado en seres transparentes parece darse cuenta, pues cada personaje que se muere en el texto es sustituido por otro de inmediato y el ciclo continúa.

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.





(Con el telón cerrado, Vladimiro y Estragón aparecen abriéndose paso entre los cortinones. Vladimiro se coloca en el centro del proscenio y pasea la vista durante un buen rato por el patio de butacas, los palcos, el anfiteatro. Estragón se sienta a un lado en el suelo, se descalza y, como siempre, anda buscando cosas dentro de sus zapatos)

Vladimiro —*¿Hay alguien ahí? ¿Han llegado?*

(Repite varias veces las preguntas pero nadie responde)

—*Eoo... Eoooo...*

Está bien. Así serán las cosas. Yo no puedo verles, pero ustedes a mí sí. No puedo oírles, pero ustedes a mí sí. Bien, déjenme que les diga que no estamos aquí para agradecerles.

Estragón —*¿A quién le estás hablando, Vladimiro? ¿Dónde estamos? ¿Quién se supone que debería estar ahí? Yo ahí no veo a nadie.*

(Vladimiro, sin prestar atención a Estragón, sigue hablando para el supuesto público)

Vladimiro —*No intenten entender. Ni siquiera nosotros, que llevamos tanto tiempo en el mismo vaivén, lo pretendemos. Sabemos lo que hay que hacer. Lo hacemos. Punto. Todo esto les puede resultar incomprensible. No se inquieten. El mundo, en última instancia, ya lo saben, no es más que una relación entre formas y fuerzas, y toda tentativa de eliminar unas u otras no puede sino fracasar.*

Estragón —*¿Formas y fuerzas formas y fuerzas! ¿No podrías cambiar esas palabras? Me molesta escuchar todos los días “formas y fuerzas”. ¿Yo soy una forma?, ¿o tal vez una fuerza? Sí, soy forma y fuerza, claro. Tú y yo somos formas con fuerza. Eso tiene sentido.*

(Estragón prosigue murmurando para sí la misma cantinela hasta su siguiente intervención)

—*Formas con fuerza, fuerzas con forma...*

(se mira y se toca los brazos y las piernas, saca bíceps)
soy forma y soy fuerza, eso es una evidencia.



(Vladimiro continúa sin hacerle el menor caso)

Vladimiro —*Tal vez no sea posible comprender. Más tarde, al final quizá..., pero comprender... No sé, no creo. Es probable que ni siquiera haya nada que entender. Nosotros... no sé si existimos sin ustedes y ustedes... Bueno... ustedes... en realidad... qué importa. La diferencia entre los que estamos aquí y los que estén ahí es que unos creen que existen y otros "lo saben con total certeza". ¿Lo saben? ¿Con certeza? ¡Bah, qué importa! Quién es quién y, sobre todo, dónde.*

(Estragón, que por fin ha logrado encontrar algo, le interrumpe)

—*No sé qué pensarás tú, pero yo existo. Mira qué dos hermosas piedras tenía en mis zapatos. Si las piedras son piedras y yo siento dolor en la planta de mis pies... Eso lo aclara todo.*

Vladimiro (Al público) —*No le hagan caso. Nunca ha sabido de dónde viene ni a dónde se dirige. Ni siquiera sabe quién lo ha puesto ahí, en el suelo, buscando unas piedras que jamás han estado en sus zapatos.*

Para nosotros solo se han escrito las preguntas. Para las cosas idénticas se nos han dado nombres diferentes. No nos echen la culpa de que alguien haya decidido separar lo real de lo que —algunos así quieren creerlo— no lo es. Esta es mi realidad. Yo no les veo, tal vez solo al final... ¿Pero quién seré yo al final? Al final..., ¿quiénes serán ustedes? Y si hoy no hubiese venido nadie aquí ¿para qué serviría este espectáculo?

Estragón —*Pero... entonces ¿de qué forma sabemos que sucede lo que sucede?, porque yo sigo teniendo piedras dentro de los zapatos.*

Vladimiro —*Como acontecimiento, ¿existen la ficción y la mentira? ¿La invención de algo que no ha ocurrido es un suceso? Lo que solamente una conciencia sabe, o la escena que ha visto un animal, o nadie... ¿De qué forma se constata la existencia cuando no...?*

(Estragón, interrumpiendo)

Estragón —*Sin embargo, la realidad se modifica de igual modo después de una ficción, una verdad o una mentira. Insisto, mira estas piedras. O mejor, ponlas en tus zapatos y dentro de un rato me dices...*





(Vladimiro le responde con desgana, como si ya se lo hubiese repetido mil veces)

Vladimiro —*Sí, Estragón, cada bifurcación nos deja como herencia cadenas de verdades.*

(Vladimiro, dirigiéndose de nuevo al público)

—*Un consejo, no intenten ver la obra de un tirón. Es imposible. Tómense todo el tiempo que requiere, respeten los descansos. El telón les indica que aquí nuestra existencia queda... digamos... ¿detenida?*

(Estragón le interrumpe)

Estragón —*“Suspendida”. Ayer dijiste “suspendida”. (Pausa) ¿Fue ayer? ¿Estuvimos aquí ayer? ¿Hoy es ayer?* (continúa con sus cavilaciones a media voz)

(Vladimiro prosigue con su parlamento) —*Bueno, voy a dejarles. He de ocupar mi lugar. ¿O ya es este mi lugar? A veces me confundo al tratar de discernir el fuera y el dentro. Es posible que ninguno de ellos sea un lugar. Tal vez solo sean estados de conciencia. Pero qué cambiaría eso.*

(Estragón se lleva una mano al borde de los labios y le susurra al público en forma de confidencia)

—*Es un coñazo, se lo digo yo que sé cómo termina.*

(Ambos se retiran hacia el interior entreabriendo las cortinas del telón. Estragón camina rezongando detrás de Vladimiro, va descalzo y lleva un zapato en cada mano)

Estragón —*¿Realidad, ilusión...? ¿qué tontería!*





LA INVENCIÓN DEL PERSONAJE





Acto I

La libertad del títere
(la noción de “acto”)





(El salón de una gran casa en Waagplatz iluminado por varios ventanales a través de los que se ve el río Salzach y más allá Kapuzinerberg, esa extraña colina que parece la mitad de un pecho mutilado y que parte la ciudad también en dos mitades. En el centro de la habitación hay un piano con un banco alargado sobre el que siempre están sentadas las sombras de dos niños. El piano sonará de cuando en cuando.

Sobre la chimenea hay un reloj Napoleón III de mármol belga negro parado hace mucho tiempo a las cinco y veintitrés minutos de la tarde. La velas de su guarnición de candelabros están derretidas y forman a sus pies algo muy parecido a un reguero de agua congelada.

Junto a los cortinones, debajo de los retratos de un hombre malhumorado y una mujer triste, hay una casita de muñecas abierta que reproduce con toda exactitud la casa grande: el hall de entrada, la escaleras que dan a la segunda planta, el comedor a la derecha, un salón y el despacho del hombre a mano izquierda y una puerta doble de cristales translúcidos al fondo que no se abrirá nunca durante la función; arriba están las habitaciones de los niños, el salón con varios ventanales a través de los que se puede ver el río Salzach y más allá Kapuzinerberg, los muebles, los cuadros, los mismos libros de la biblioteca, el piano... El desván, igual que en la casa grande, está lleno de baúles con vestidos antiguos, juguetes, dos caballos negros de madera y un trineo roto.

Sobre la chimenea hay un reloj Napoleón III de mármol belga parado hace mucho tiempo a las cinco y veintitrés minutos de la tarde. Las velas de su guarnición de candelabros están derretidas y forman a sus pies algo muy parecido a un reguero de agua congelada. En la habitación de la niña, sobre la mesilla de noche,





está el juguete de una bola de nieve que contiene en su interior la reproducción de una casita de los Alpes. La superficie circular sobre la que se asienta está cubierta de una especie de grumos blancos parecidos a la sémola de arroz. Tiene a su derecha un trozo de panel recortado en forma de abeto pintado de verde; debajo de él hay un trineo. Cuando se da la vuelta a la esfera de cristal, o se la agita, en su interior empieza a nevar copiosa y lentamente. En la etiqueta que hay en la base del juguete puede leerse “Erwin Perzy Manufaktur. Wien 1900”. Con una buena lupa se ve a través de sus ventanas diminutas que la distribución de los espacios y la decoración también imita con increíble minuciosidad la casita de muñecas y la casa grande. A veces la niña se despierta en mitad de la noche y cree ver luces encendidas dentro de la casita de la bola de nieve, pero por la mañana no se acuerda o lo relata como si fuese un sueño.

Junto a la casita de muñecas, al otro lado de los cortinones, hay un teatrillo de títeres a escala. Cuando juegan, el niño y la niña los manejan para un público que ellos imaginan sentado sobre la gran alfombra del salón. Siempre se representan a sí mismos. Hay noches que la niña cree haber visto a los títeres moverse autónomamente dentro del teatrillo)

Coro —Los hijos de los títeres acuden a la escuela de sus padres pero heredan los hilos de sus madres. El muñeco lo sabe, algunos recuerdos son premonitorios.





Al observarlas por primera vez se hará consciente.
Mirará sus manos y sus piernas, constatará qué produce el movimiento
de sus articulaciones.

Sus ojos
hacia arriba

verán la cuerda que sostiene su cabeza
y se comprenderá todo en un instante.
Consciente de sus hilos, con su mano derecha los irá arrancando

uno a uno.

Inmóvil,

tendido sobre el suelo miembro a miembro, plegado
ante la ausencia de esqueleto y arrugado sobre su propia vestimenta
acercará la mano que aún puede moverse hasta sus ojos.

Queda un hilo.

El que hizo posible desenganchar el resto.

Cómo romperá entonces
lo último que sigue atándolo a sí mismo.

Así se terminaba



y así comienza la genealogía.

Coro —Se desharán los hilos con la tozuda lentitud de la gangrena. Aspirarán los índices a dejar de ser flechas cansadas. Querrán ir más allá, apuntar más alto, detrás de la alambrada. Donde van a anidar los sueños de los árboles.

Una vez que se ha proscrito la esperanza, única condición: no hacer rehenes.

El toro que va a morir busca la sombra. Ninguna visión resulta ingenua. En esa hostilidad de la conciencia a ser domesticada reside el polvorín y su estallido. Sobre los palimpsestos la palabra utopía borrada siete veces y siete veces siete veces siete vuelve a aparecer la abreviatura de lo que se ha soñado y el recuerdo de lo que no ha ocurrido todavía.

Lo sabe,

algunos recuerdos son premonitorios.

Unos ojos capaces de observar
que delante de sí sus propias pisadas inician un camino
se adelantan.

—Un títere sin hilos podría ser una cometa a la deriva.
(Dice uno de los guiñoles que están urdiendo un plan para tratar
de huir del teatrillo y ocupar la casita de muñecas)

—¿Importa la caída? —Dice otro.
—Sí y no. Depende de en qué nuevo estado te incorpores o yazgas.



Uno de los tres monos sabios se atraganta en la respuesta.
El que está voluntariamente sordo verifica el estruendo.
El que al abrir los ojos solo vea las palmas de sus manos
descubrirá que es ese el territorio donde el viento disgrega
y confunde a los hijos de los dioses.

Los tres escuchan el golpe.

Un cuerpo corta el aire

vertical

cae

a plomo.

El casquillo de una bala

que por fin ha encontrado su destino rebota contra el suelo siete veces.

El huésped que la acoge solo una.

La muerte al ir leyendo al revés el libro de la vida
recrea personajes de ambos bandos. Pero contradiciendo la asombrosa
docilidad con que se entregan a la muerte, las manos extendidas
de un cuerpo que se pudre en la cuneta reclaman la mirada del muñeco.

El títere renuncia a la nostalgia.

Sueña que con sus propios hilos conduce una cometa.

Sus ojos no reflejan la mirada de quien ya no comprende por qué muere.

Mientras sueña

recuerda:

lo primero que se le cae a un esqueleto son sus alas.





(Varios personajes, en lo que parece el taller de un taxidermista, están vaciando el cuerpo de un caballo. Extraen sus vísceras, sus tendones, sus músculos... Uno de ellos, para hacer una gracia, se pone los ojos recién arrancados del animal delante de los suyos. Como si fuera el caballo, relincha, luego con una voz muy grave le hace una pregunta al matemático)

—*¿Será la vida un estado discontinuo de las formas de muerte o son modos contiguos de mostrarse?, ¿qué podría decirme usted que sabe de esto, Dr. Thom?*

Goethe —*Lo viviente puede ser separado en sus elementos, pero entonces ya no es posible recomponerlo y animarlo. Lo lamento por usted, señor Caballo.*

Thom —*Bueno, Johann, los físicos son muy ingenuos. Creen demasiado en la materia.* (Con un rictus de asco se sacude las manos contra el suelo y le quedan pegadas sobre sus zapatos pequeñas partes del animal aún con pelo) *Su esquema explicativo es muy simple: el choque de partículas. Pero no hay razón alguna para pensar que el estatus de la fuerza sea más profundo que el de la forma. Toda morfología es el resultado de un conflicto.* (Con un gesto automático se limpia las manos en la bata y quedan allí impresas las formas de unos dedos con un color rojo desvaído)

Platón —*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 cuerpos.*

—*En fin... parece ser que hay cosas que no están hechas para vivir aisladamente.* (Dice el primero a la vez que tira en un gran cubo de basura los ojos del caballo)





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.

El títere es un sujeto detenido tal vez solo un instante
entre otro instante,
encallado en lo que intuye inaccesible permanece,
en lo que está inconcluso se desborda.
A tientas se bautiza en lo que falta, delinea el contorno,
dibuja los perímetros,
no sabe
que entre los atributos de la ausencia está el reconstruirse
a partir de sus deformaciones.

Se desata,
se amputa,
se fracciona.

Ahora hay un ser plegado sobre su propio cuerpo en mitad de la escena.
Un andrajo que desde su oquedad

recuerda
y llora
en su liberticida intento

hacia la nada.

—*Dejando de lado los motivos, por favor, atengámonos a la manera correcta de llorar.* (Dice Cortázar mientras lava los cuchillos)





(Cioran le cuenta a Gabriel Liiceanu que a veces llega a pasar semanas sin pegar ojo y que, en uno de esos momentos, se dio cuenta de que la vida solo era soportable gracias al sueño. Le confiesa que cada mañana, tras su interrupción, daba comienzo una nueva aventura de percances) —*El insomnio, sin embargo, suprime la inconsciencia, obliga a 24 h de diaria lucidez. La vida solo es posible si hay olvido. A ver quién duerme hoy después de esto.* (Le dice a Liiceanu a la vez que señala las tripas del caballo por el suelo)

Coro —*Quiere el depredador que no despierten los intangibles que clavan sus preguntas e inmunizan contra el virus del insomnio. Amordaza los sueños de las marionetas. Es su designio quien abre y cierra los párpados. Es el ojo omnipresente del ventrílocuo el que satura las cuencas de sus ojos. Pero ya escucha un murmullo que excava galerías por dentro de los hilos.*

El anhelo de la emancipación aún tiene un puño
incrustado en mitad de la garganta.

El mundo todavía sigue en orden.





Un guiñol se contempla a sí mismo en un espejo
y en ese breve instante de conciencia percibe que otros seres efímeros
se articulan, como él, bajo una estatua.

—¿Cuántas vidas es necesario tener para satisfacer a los raptores?

La mano muerta mueve su cuerpo muerto con los hilos.
Todo lo inútil se hace necesario,
lo prescindible unánime,
lo ornamental sublime.

El títere y su flácido genoma...
sus articulaciones condenadas
a caer
o a repetir
el movimiento.

La mano del ventrílocuo embarulla la trama de los hilos.
La voz unánime, como armazón que afianza su vacío,
le da a beber la exactitud de su veneno.

Ahora el títere
sueña
y en todo lo que acepte como cierto se despierta un policía.
Sueña en la colisión contra el azogue, en los átomos
que han fijado su órbita en la jurisdicción del equilibrio.
Sueña con los hijos de los descabalgados caballos de madera.
Sueña que aprende a convivir con el desasosiego
y con el vértigo de saberse una estirpe finita.

Con un cúter mellado
trata de que sean limpios los cortes en los tallos de las flores





donde maduran las semillas del espejo.

Y mientras corta
sueña

que la estructura de su cuerpo proviene de los árboles
con los que se fabrican los caballos de madera.

Y mientras corta

construye y copia el alma de los árboles,
una memoria hecha de círculos concéntricos.

Sueña

en un cuerpo entero que se moja
mientras los hilos de sus predecesores
caen como una tormenta

que inunda el escenario

y lo desborda.

(San Agustín se arrodilla ante el cuerpo del títere que yace doblegado
sobre el suelo. Se acerca y le susurra en el oído)

*—Desconfía de los matemáticos y de todos esos profetas del vacío:
existe el peligro de que hayan pactado con el diablo.*



La fachada de un ser se desmorona pero detrás hay otra y otra y otra y otra y otra y otra





ra y todas como telones que cayeran ante la posibilidad de otro escenario y hay ventanas





cerradas que conservan a seres asfixiados. Cada ruina contiene la interrogación de otro





edificio pero no todo lo que caiga podrá recomponerse, porque ninguna vida
es verdaderamente necesaria.

Un matemático
cree que existen patrones recurrentes en todo lo que existe.
Dibuja en la pizarra fórmulas que soportan a seres abatidos.
Las cosas reconocerán su posición precisa
y las piedras encajarán en el lóbulo frontal de un lapidado.

Y el silencio,
esa línea quebrada que aparece y se oculta en los extremos, cede
en la constatación del desenlace.
—*Lo que ves te define y todo cuanto escuchas te desdice.*
—*¡Esa frase era mía! Has robado mi texto. ¡Qué me queda, quién soy!*

Una visión artrópoda del miedo vive en la punta de la misma tiza
que usó ese matemático.

Su fractura,
al ser presionada sobre el encerado, será su aportación al desajuste.

La superficie y el volumen se mantienen.
Lo que la base divide
se multiplica en la cima.
Nada cambia cuando se altera todo.





Un ser articulado trepa hacia la luz sobre las fórmulas.

Mira hacia arriba
cae
la luz golpea
el cuerpo se disloca
en sus extremidades
se desata.
la furia del alambre

Las células dañadas se acogen al suicidio.
Las tizas que se han roto se sublevan sobre los encerados.
Los escombros abjurán de la nada.

Entre la orfandad y la melancolía de esas ruinas el gozne de la puerta
que será cerrada en el último acto rompe el sueño y se escuchan
murmullos
al fondo
de las fosas.

Parménides se gira y en voz alta dice:

—¡Déjenlo como está! Ahora por fin es fijo, eterno e inmutable!

—No, no, únicamente ha ocurrido un cambio catastrófico —Le dice el Dr. Thom— *Los títeres son sistemas en reposo. Tienden a la estabilidad incluso si son sometidos a las fuerzas de un cambio. Solo cuando no pueden absorberlas ocurre la catástrofe. Un cambio que establecerá un nuevo estado que tenderá otra vez a ser estable.*

(H. Michaux hace con mucha sorna una reverencia exagerada mientras dice) —¡Ah, vivre dans les plis!

(Juarroz surge de un surco de la tiza y les susurra)

—Cuántas veces lo roto nos anuncia lo entero.

Allá,



en la periferia de sus propios actos,

EL PRIMER PLIEGUE



donde el regreso sigue prohibido.

Voces en off 43





Mientras corta se observa a sí mismo en el espejo.

Alza las manos

hasta la altura máxima y se mira dejándolas caer

con la fuerza que da la gravedad

de una conciencia que se sabe atada.

Sin ceder al discurso de los golpes.

Una vez.

Todas

las que hagan falta

hasta que lo anaerobio respire bajo el líquido de la coincidencia.

Hasta que el todo sobreviva en cada parte

entre las grietas de una desconcertante anomalía.

Las fracciones se agigantan en su propio reflejo
sobre un charco de sangre colectivo.

Las burbujas de aire siempre saben
en qué dirección está la superficie.



Coro —*La realidad se instala, se aleja del trasfondo, crea su propio software y se propaga por pura analogía hasta el final derrumbe. No hay pretensión de huida en lo que cae, solo una colisión en cada punto-tiempo. No hay anhelo de búsqueda. La caída encuentra su razón durante “El pliegue”. En él cosecha el títere los frutos de su flexión y la ferocidad de su castigo.*

—*No hay libertad sin desprendimiento. Una piltrafa, un ser desmadejado. ¡Mira cuál es el resultado de su desapego!*

—*El hombre es libre como la piedra es grave.* (Dice Hegel mientras tira los dados. Suman 7, y su ficha va a caer en la casilla donde está la del jugador que le precede)

—*Entonces... ¿solo queda esperanza en el tropiezo?*

—*Qué más da... las marionetas seguirán emborrachándose ante la fantasía del equilibrio.*

Coro —*Los títeres aún no han decidido olvidar su herencia. La fórmula de “El pliegue” no permite volver al viejo estado, pero tampoco difumina el rastro del recuerdo, y al aplicarse sobre la existencia ocasiona una catástrofe sencilla. Un ser inmunizado contra la condición de lo diverso busca liberarse mientras en la sinrazón de su albedrío combaten dos inercias: por un lado, los hilos que sostienen su estructura y convierten en acción los movimientos; por el otro, la newtoniana gravedad, la tetraplejia que infligirá su peculiar mordaza a lo que existe. La acción de desatar los dos primeros hilos le convierte en una criatura genuflexa. El resto de los hilos precipita la confusión arriba/abajo.*





La *catástrofe* destruye el equilibrio y cualquier pliegue
produce en su línea divisoria una frontera.

Solo dos dimensiones: lo previo,
lo que existe,
y lo que ha de venir sobre las ondas que le harán estable para siempre.

—¿Para siempre? ¿Qué es “siempre”, un lugar en el tiempo o en el espacio?

Coro —Una vez que se desata la *catástrofe*... en la mitad del eje, la
inflexión, el cambio de conducta que exige el deterioro cuando llega
hasta el límite con sus ojos de bronce y no pregunta.

Más tarde es la conciencia la que instauro el principio de la separación

interior/fuera
ser/no ser

sobre la dualidad de la ruptura, y aquí,
frente a los ojos, la representación imaginaria,
el relato de no importa qué existencia
que haya tenido agallas para cruzar la línea que los entroniza
como los descendientes ilustres de otra nada,
mientras una niña que ejerce de notario
anota con precisión las defunciones,
los diecisiete abortos, esos pequeños seres de juguete
que construyen con el error psiquiátricos paisajes
donde sentir legítimos sus cuerpos corroídos.

La lluvia de salitre
los abraza con su asmático infortunio.

(Telón)









Acto II
Ser o no ser
(*el actante en conflicto*)





PRIMER CUADRO

(Bombas inteligentes reflexionan antes de explotar en el olvido. Todo es colateral en esa dispersión de la metralla mientras los fragmentos se resiembran en la mutilación de los cadáveres. Sobre la consistencia de la luz surgen ampollas. Por dentro del silbido que van dejando tras de sí los proyectiles unos topos construyen los huecos de sus casas.

Encima de las nubes hay un compás enorme y, mientras gira, dibuja sobre el suelo las anillas de unas granadas de mano. Sombras de una metralla que se entrena en fabricar tullidos deslumbrantes.

Un tren de juguete cruza el ancho de la escena. Uno de los vagoncitos lleva dentro un paisaje de árboles talados. Otro lleva hacia un campo de exterminio a los hombres y mujeres y niños dibujados en el tablero del Juego de la Oca; las aves de ese juego, degolladas, cuelgan del techo del último furgón mientras el niño hace rodar sus dados bajo una lluvia roja. Otro vagón transporta piedras para las lapidaciones que ocurrirán en el último acto. Todavía no están clasificadas, pero los verdugos saben que las rocas que han sido forzadas a asistir al sacrificio son las que llevan oculta la cara con sus manos. En otro vagoncito se ha embarcado de forma clandestina una manada de caballos de madera. Huyen del sinsentido de sus antiguos dueños que ya se han hecho adultos y ahora solo los ven como un estorbo. No saben que en el penúltimo vagón viaja una hoguera.

Los demás vagones están llenos de unas cajas de música insertables. Un personaje les da cuerda en cada acto. Hay que fijarse detenidamente en qué dirección gira la llave, pues unas veces lo hace a la derecha y otras a la izquierda. Dependiendo de si gira hacia delante o hacia atrás, algunas veces la acción será mentira o será cierta. Nadie aún ha descifrado la secuencia)





No todas las vidas se abren de igual modo.
El caos mueve el rabo de su implacable lógica.
y mira la planicie de un mundo devastado.
Lleva en los labios una motosierra.

Reverberan.
Alguien abre su boca

Todos los árboles del mundo están rezando.

A lo lejos se escucha un tren que
Su dirección en realidad no es lo

avanza
o retrocede.
que importa,

hay un abismo
al principio
y al final
de los raíles.

Las bailarinas de las cajas de música no saben
que acabarán perdiendo su estúpido equilibrio.
Un guiñol le pide a su ventrilocuo que crea en lo difuso.



Toda parte podría ser “otra”.
Estar “allá”.

Un cristal está pensando cómo dividir la realidad en dos mitades.

(La niña que en el último acto cerrará las ventanas se apoya en la manilla. Dentro la realidad está inmovilizada, pero el exterior corre y ve pasar la vida con tal vértigo que se unen los bordes de las cosas y todos los objetos antes múltiples se vuelven uno solo al licuarse en los restos de la huida.

En el exterior los árboles se agitan, las hojas arrancadas se agrupan en cardúmenes y forman remolinos con la ingenua intención de mitigar la soledad y el miedo a su propia inconsistencia. Ella reposa su frente en los cristales. Observa el exterior, pero es su actuación lo único que da fe de su existencia porque nadie desde fuera la ve ni se oye el viento. Solamente los títeres desde su teatrillo la contemplan)

El interior y el exterior tratan de amarse
pero un vidrio se interpone entre sus labios.

Estable e inestable
la concibe una fórmula.

Mira hacia el exterior, está buscando algún nombre
que pueda definirla. Los códigos que hacen al sujeto coincidente
con esa identidad ambicionada y tan inútil.

Porque no tiene nombre.
Entre la hemoglobina del lenguaje una metáfora escolta a su verdugo
hasta el patíbulo de las designaciones.





Dándole forma como un exoesqueleto
el tiempo ha dejado de ser una herramienta de medida
común a los dos seres.
Un parásito habita en la palabra y toda su elocuencia es la metástasis
de su abreviatura.

Lo que podría ser dicho se exilia en una arboleda
en donde no hay sintaxis.

Pero hasta los discursos de la huida hacen rehenes.

Gramáticas cobardes arrastran una hilera de remolques.

Bajo los nombres propios florecerán los hijos de las pérdidas.

Nombre historia identidad burbujas nómadas
habitantes de conchas ermitañas.

Símbolos.

La vida busca amparo a la sombra de símbolos.

Llueve.

Todo se inunda.

En la casilla 31 están ahogándose.

La niña está intentando convencerse:

—*Los nombres servirán para poder salvarnos.*

—*Inesperadamente existo, alguien me piensa.*

Intuitivamente se desdice.



Él cree en lo difuso.
Y es culpable.

Alguien podría estar gritando su nombre en cualquier sitio.
No un nombre, sino todos los nombres, cualquier nombre.

Alguien que necesita una mirada para ordenar su mundo se pregunta
por aquel primer interrogante y por la que fue primera afirmación
categorica
exacta

sobre la que se fue construyendo el agujero.
Busca la palabra *nombre* para poder seguir

y la palabra *tú*
y la palabra *él*
que le defina
y *gritar*
y *mirada*
y la palabra *mundo*
y la palabra *vuestro*.

Vivir, incluso en su propio idioma, es siempre traducir de otro lenguaje,
quizá por eso no encuentra transcripción para su estado.

Vivir conjuga un tiempo en el que siempre es tarde.
Aunque existiesen las palabras justas no le describirían,
ni siquiera en la onomatopeya de sí mismo se percibe.

Da cuerda a los relojes, se afana en ajustar sus maquinarias...

nacer
vivir
morir

esas formas de un ser intransitivo...



(Leibniz mira a los ojos fijamente a ese *él* que cree en lo difuso)
Leibniz —*Aquel que todo lo ve podría leer en cada uno lo que acontece en todas partes, e incluso lo que ha acontecido o acontecerá, pero un alma solo puede leer en sí misma lo que en ella está representado distintamente.*

Cualquier interrogante posee la maternidad de una fisura.
En todas las respuestas hay una fracasada opción hacia la inercia
que enfunda el argumento con el que las palabras
se atreven
a ir saliendo
en fila
del osario.

Él cree en lo difuso.
Es el culpable
y aún no sabe arder.

Lo aprenderá más tarde.



En las líneas en blanco del guión donde se nombran sus cenizas
una máquina piensa cómo construir las piezas que le faltan.
Solamente la conciencia pone límites.

A veces es la araña la que cae en la tela de la hormiga.
Ni siquiera el disparo de un suicida intenta ser amable con la diana.
También los agujeros poseen plena conciencia de sí mismos.

En los interrogantes
arde el centro y arden las orillas pero su cuerpo ignífugo
niega la posibilidad de transformarse.

Formas de consumirse desfilan por delante de unos ojos en llamas.
La mirada penetra
y hace un hueco en las brasas.

Por fin *vuestro él* y *tú* y *grito* y la palabra *mundo*
sirven para algo menos que el humo de una hoguera.

Idéntica ceniza
para los distintos nombres de *agujero*.





Coro —*La misma niña que hasta la página 161 no sabrá que transporta un paisaje de nieve bordado en sus entrañas se dibuja sobre la superficie de los charcos. Una visión exógena anida en sus espejos y a veces, al contemplar su imagen, el feto de una verdad bastarda que se cree viva se estrangula con su propio cordón umbilical. Con él se anuda el mundo en su garganta y las cosas ocupan arbitrariamente los recuerdos. Detenida, sujeta a lo invisible y a lo incierto permanece colgada de una causa incompleta. El viento mueve el agua.*

(El coro, dividido en dos mitades, corre de un hombro al otro de la escena cruzándose en el centro. Allí comienza una danza vertiginosa que forma una espiral en un ciclo perfecto e inacabable)

Coro —*Se afirma y se conforma visible y renombrada y definida por el vacío perímetro que le imponen las ondas que se alejan. Igual que en los mitos griegos, es dueña de un destino imperativo. Y al destino, como bien supo Edipo, se le acaba obedeciendo aunque se le oponga resistencia o se le ignore. La vida es una coyuntura fiduciaria donde los personajes ejercen su escabrosa pantomima. Su esfuerzo en perpetuarse, sus textos repetidos ante quienes intentan solo ser ignorados son una realidad inabarcable, no por su vastedad, sino por su irrisoria insuficiencia.*

Una niña pasea contemplándolo todo,
inocentemente entusiasmada,
como lo haría un ternero bajo el brillo
de los ganchos de una carnicería.





Coro —*Toda existencia es en sí misma una catástrofe. Un tiempo que está continuamente perdiendo el equilibrio. El paso de un estado hacia otro estado que no permite nunca volver al anterior. La idea del retorno sobrevive sobre el suelo fangoso de lo que se evoca. Las formas se pasean por la morfogénesis del desequilibrio sabiendo, aunque traten de ignorarlo, que el fin es desplomarse. La estabilidad tan anhelada desfallece. Los títeres siguen con su plan para ocupar la casa de muñecas. Buscan reproducirse en los espejos antes de la caída e inventan un idioma para que pueda ser leído mientras vuelven aquellos que aún intentan resistirse.*

(El coro vuelve a dividirse en dos mitades exactas. Sus miembros se colocan espalda contra espalda, uno con otro, girando como derviches siameses)

Coro —*sàragell on, sepluc et oN. Lloro frente al espejo mientras lees. Duplicarás el llanto y tu dolor... tal vez entenderás...*

(Golpes sobre el espejo. Ladridos de una jauría de cristales que en su fractura los están multiplicando. Imágenes que viajan sobre el óxido de unos raíles que no tienen destino.

Un tren desaparece lentamente mientras su reflejo emancipado camina sobre el río en dirección contraria. Los derviches siguen girando, girando, uno contra otro. Uno en otro. Uno sin otro)

—*¿Cómo sabes cuál es la dirección opuesta si no sabes cuál es tu posición? Y si la sabes...*

(Interrumpiendo)

—*En los mismos ríos entramos y no entramos, pues somos y no somos ni el río ni los mismos.*





Coro —*Cada desplome deja en la piel del aire cicatrices y todo lo que cambia al irse produciendo la caída, eso que no está en ellos, ni en ti y os persigue, son los daguerrotipos ambiguos y difusos sobre los que se afirma la existencia.*

(Los títeres esperan a la noche para escapar definitivamente de su teatrillo. Cruzan sigilosamente por la alfombra y entran en la casita de muñecas. Creen que por fin están a salvo. Comprueban con espanto que en la habitación que reproduce el cuarto de los niños también están durmiendo los niños de la casa. Sobre la mesita de noche hay un juguete: una bola de nieve con una casa dentro)

Al fin en su agujero,
en los pastos del mismo error se satisfacen
el dentro y el afuera.

La división conspira. Lo extenso se desgarrar.
Partículas, dobleces, pliegues, configuran
formas de existir correlativas.

La vida, una vez más, les contradice. Mudan de piel
pero la misma obra les persigue.

Los hilos se renuevan en sus extremidades.

Palomas mensajeras que únicamente saben volver, una vez sueltas,
a su origen, vuelan hacia el pasado.
Sus excrementos llevan semillas de memoria.





Fuera

sigue la lluvia
que se escurre en el vidrio con sus asimetrías
para llenar los charcos

y dentro...

dentro...

dentro....

el rostro es una máscara y la máscara llora sin consuelo
como un pez que tuviera horror al agua.

Coro —El veneno sopesa su eficacia. Un hombre se disfraza de sí mismo y una venda de plomo os protege frente a la radiación de su retina. Eres en tanto soy, soy mientras eres. Personaje, espectador y cómplice de una verdad saciada en sus despojos.





La niña, en las tres casas, aún sigue apoyada en la manilla.
Detrás de las ventanas los hilos caen de un cielo eternamente nublado,
símbolos de un horizonte inacabable en el que

llueve

llueve

llueve

llueve

llueve

llueve

llueve

llueve

llueve

llueve

llueve

llueve

llueve

llueve

llueve sobre los cuerpos

de los títeres, sobre el vacío de sus ropas llueve

llueve sobre los personajes

de un espejo que aún no ha aparecido llueve

llueve sobre ese hombre

que está llamando a la puerta de la casa

y dice:

—*Las palabras son pájaros mojados.*

La mujer que ha bajado del columpio y que le abre dice:

—*Siempre se nombra la gota que colma el vaso pero nunca la que lo vacía.*

(Buscan la intuición que los sostuvo e intentan abrazarse, pero la
niña, en la translucidez de esos cristales, solo será capaz de ver las
sombras de dos oscuros e incoherentes personajes que se alejan)





—¿Existió el abrazo?

(Detrás de ellos hay una puerta de tablas corroídas, bisagras oxidadas. Trata de recordar)

—*Son tus padres.* Le dicen.
 Pero no tiene padres.
—*No tengo padres.* Dice.

(Edmond Jabès intenta consolarla en una esquina)

Jabès —*Allí donde la totalidad es blanca, el fragmento no puede ser más que blanco.*

(Dice mientras fabrica copos con sémola de arroz para otro acto, y Baudelaire, sobre el suelo del escenario, escribe con sus dedos en la nieve: “Hombre enigmático, dime a quién amas más: ¿a tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano?”)

—*No tengo padre ni madre ni hermano ni hermana.*
Responde el extranjero.

(Ahora los personajes están fuera y la lluvia de hilos está dentro. Es miércoles. El hermano de la niña saca un feto de una caja de música. Le da cuerda y comienza a nevar sobre Salzburgo. A la intemperie, una bailarina de plástico se hunde en cada giro. Unos dedos que vagan sobre la parte izquierda del teclado nombran la soledad. Por primera vez el ser tiene sonido. El escenario es una alfombra de bisturíes mellados por el que dos actores arrastran sus palabras)





—Hablas de un “tú” y de un “yo” ¿pero quién soy, quién eres?
—Somos los mismos siempre. Somos los elementos de una realidad que está cambiando. Somos, al mismo tiempo, los protagonistas y los espectadores.
—Pero... yo necesito un presente, un espacio para manifestarme.
—Por qué no te conformas con lo que ya eres.
—Es que no sé qué soy.
—Un diálogo de fuerzas que restauran la posibilidad, la potencia que bulle en el sinsentido. El carácter forense de su maquinaria. Nietzsche lo plantea claramente: “Si queréis saber lo que quiero decir, hallad la fuerza que le da sentido a lo que digo, si es preciso, un nuevo sentido”.
—No, yo existo ¡Y necesito un nombre! ¡Un nombre, no un sentido!
—¡Un nombre, dices! Eres solamente un holograma repetido aunque tampoco importa el número de veces.
—Y entonces... ¿todo esto?, las butacas, la gente...
—Qué gente. Aquí no hay más que sombras que repiten los tránsitos marcados.
—En realidad —Les dicen a la vez Davis y Brown— siguiendo la lógica de la teoría cuántica hasta el final, casi todo el universo podría diluirse en una transitoria fantasía de sombras.

SEGUNDO PLIEGUE: EL DENTRO/FUERA





Aquí solo paroles, суханони, слова, palavras, words, hadalka, كلمة, palabras, palabras,





ras, palabras y palabras y palabras y palabras y palabras y palabras y palabras y palabras

Sucesiones,

derivas.

Tal vez... en otros ojos.
Tal vez... en otro escenario
sí pudiesen...

—*The rest is silence.*
—*Too late.*
—*Sí, trop tard.*
—*Quizá deberíamos aprender la pronunciación de los silencios.*
—*¿No hay salida?*
—*No sé. Coge estos dados.*

(Oscuro)

Voces en off 65



SEGUNDO CUADRO

(La luz va apareciendo de la forma en la que seguramente nacen los planetas. Nada se distingue en un principio. Se diría que todo está en silencio... pero se tiene la sensación irrefutable de que hay pájaros o agua corriendo por un cauce de piedras... Y quizá también olas que murmuran entre la arena sobre su abatimiento antes de reiniciarse nuevamente... O una multitud de seres que estuviesen construyendo algo muy grande que aún no puede verse... Y, simultáneamente, lo que se intuye es que, cuando por fin la luz lo haga visible, habrá un paisaje estéril, industrial, de naves abandonadas como Atlántidas al fondo del olvido, la herrumbre que gotea de las páginas de Juan Carlos Onetti después de cerrar “El astillero”. La niña aparece por el fondo tirando de una cuerda que arrastra la red de un pescador. Dentro de ella hay varios dados de enormes proporciones. De una bolsa que lleva colgada de su hombro sobresalen unas cartulinas muy grandes enrolladas. Dentro de la bolsa hay una tijera y un bote de goma arábica.

En el suelo del escenario está pintado un inmenso tablero del Juego de la Oca. La niña llega hasta la casilla de salida con su carga: un paisaje de abruptos exaedros encajados sin orden, uno encima de otro, que caen y se recolocan de acuerdo con su severa lógica de aristas. La niña se encarama por ese malecón y observa el horizonte)

—¡Ven, hermano. Ven, estoy aquí! He llegado.

(Un eco que reverbera dentro de un espacio inabarcable repite sus palabras en todos los idiomas. El dibujo de un niño, situado al sur en el tablero, trata de subirse a una escalera. Pero alguien en el norte ha roto los peldaños. Desde el anfiteatro, una mujer oscura, arroja al escenario semillas de sus patrias)





(El Coro, que está constituido por los personajes dibujados encima del tablero, se incorpora sobre el escenario, empieza a girar frenéticamente sobre la espiral del juego. Cada vez dicen su texto en voz más alta y corren más deprisa. Con un grito final quedan detenidos en mitad del escenario. La disposición de sus cuerpos dibuja en el centro del tablero el número sesenta y tres)

Voces en off 67





Coro — *Se juega aquí con dos dados / que se tiran con las manos.
Si al empezar te salen 5 y 4 / vas hasta el 26 y tiras dados.
Si el azar te regala 6 y 3 / irás de golpe hasta el 53.
Si te caes en una oca
vuelas hasta encontrar otra
y tiras porque te toca.
Si caes en una casilla / donde hubiera ya otra ficha
tú ocuparás su lugar / y ella el tuyo pero atrás.
Si los dados te llevan hasta un puente
tiras porque te lleva la corriente.
Cuando caes en el Hotel / quedas y pierdes la vez.
En el Faro te deslumbras / y en dos jugadas no apuntas.
Si por desgracia caes en el Pozo
quedas allí hasta que caiga otro.
Si tu ficha va a la muerte / de nuevo al comienzo vuelves.
Si los dados te pasan de la meta
rebotas hacia atrás mientras descuentas.
Y ganará el primero que consiga
sobre el 63 poner su ficha.*

—*Para empezar es necesario un punto de partida. Tal vez también
un tiempo y un espacio. Un recorrido. Un orden.
—Orden no es necesariamente ni equilibrio ni armonía.
—Entrad al laberinto. Quizá no estén en él ni todas las preguntas ni
todas las respuestas, pero al menos jugad con el azar y sus misterios
para llegar al centro mientras la periferia se va haciendo un ovillo.
—La expectativa se enrosca sobre sí, nos quiere hacer creer que el
centro es lo inmutable, que todo tiende a él y en él termina.
—Empezar es el ensayo de un camino. Es ir dejando atrás, ir descubriendo.
—Es un juego de enlaces que llevan continuamente hacia otra parte —Les
dice la adivina— Es una peculiar fórmula de “El pliegue” que conec-*





ta el interior y el exterior y hace compatibles los viajes al presente y al pasado, avanzar hacia atrás o hacia delante, quedarse detenido, recomenzar de nuevo. ¡La espiral!, la espiral... Es el símbolo más antiguo del mundo. Es la secuencia áurea de los griegos, la eternidad de los ciclos: nacimiento y muerte y renacer. La vida sin principio y sin final. El movimiento en espiral es un patrón matemático constante en la naturaleza, está en la escamas de las piñas, en las pipas de los girasoles... Las casillas del Juego son 63, los mismos compartimentos que tienen en su concha los nautilus. También reproducen la espiral logarítmica que presentan estos moluscos en sus conchas. La casilla 42, el laberinto, es una espiral dentro de la espiral del propio juego. Es el zigurat con sus siete niveles. Es la complejidad...

—¿Qué tratas de decirnos?

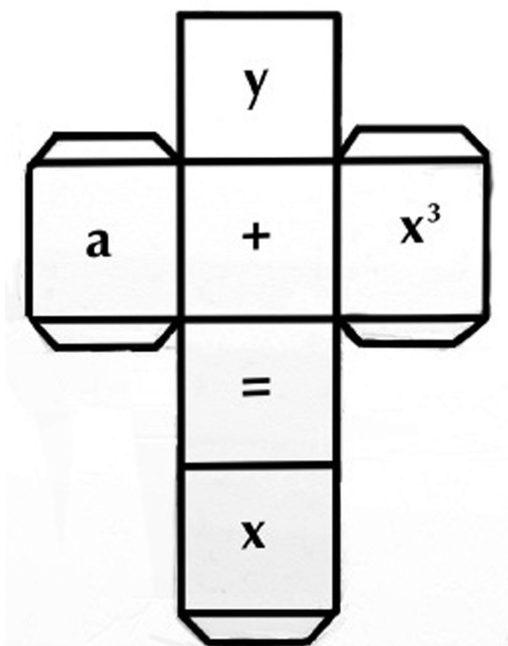
—¿Decir? —Pregunta la adivina —En la Casa de Geb buscad un hombre verde que ha de llevar un ganso en la cabeza. Preguntadle. Él sabe cuál es el peso de vuestros corazones.

Sin embargo el centro se sitúa en otro sitio.
El hueco aspira al estatuto sólido
y en esa apropiación de lo que ya no existe
se inserta un eje y gira en el acento de la palabra *cómplice*.
Espectador y personaje se confunden
pero nunca se sienten en el núcleo de nada.

La realidad cambiante se hace matriz de todos sus estados
mientras la vida enturbia los detalles de cada forma humana

y sus conflictos.





(La niña no ha dejado ni un momento de recortar sus cartulinas. Ahora unta el dedo índice de su mano derecha con la goma arábica, lo pasa delicadamente por todas las uniones y pega las pestañas del azar para jugar a traducir la incertidumbre)





El ser se ahoga al intentar demostrarse o refutarse en lo concreto,
pero resiste sin oxígeno en la ciénaga donde lo particular es universal
y viceversa.

Sus únicas verdades son siempre reflejos y reflujos rebatibles
sobre los que intenta construir su inútil vida.

—Pero es que en cada mínimo instante de demora se excava un precipicio.

—Ya no importa. Su conciencia le ha vuelto inexpugnable.

(Va cayendo la noche sobre el escenario. La niña sigue encima de
sus dados. No ha respondido nadie a su llamada. Todas las aves
del tablero alzan el vuelo)

(Oscuro)



TERCER CUADRO

(El salón de una gran casa en Waagplatz. En el centro de la habitación hay un piano de cola y sobre él un hermoso florero de cristal tallado con un ramo de rosas blancas.

Por los amplios ventanales se ve el río Salzach y más allá Kapuzinerberg, esa giba omnipresente de un camello que parte la ciudad en dos mitades. Junto a los cortinones hay una casita de muñecas abierta que reproduce con toda exactitud la casa en la que habitan. Fue el regalo de su último cumpleaños. El niño ha colocado cerca de ella su teatrillo de títeres a escala.

Sobre la tapa del piano hay siete pétalos que se han desprendido del florero. La niña coloca un pétalo sobre cada ojo del niño)

—*Toca así.* Le dice.

(El niño mueve los dedos encima de las teclas y la música empieza a oler de un modo inconfundible. Recordarán esa tarde para siempre. Un siempre que no será muy largo. La niña tiene cuatro años menos que su hermano)



Coro —*Veinte pequeños dedos diminutos moviéndose, rozándose encima del teclado. Pasan toda la tarde juntos ante el piano y luego, ya de noche, entre la luz amarilla de un quinqué de queroseno, el niño lee a su hermana poesía.*

Más tarde, su cuerpo tan menudo estará extendido ante él sobre la sábana. Cada noche espera su inocente caricia, tan próximos los labios en la almohada y el olor de su pelo... Después, cuando ya esté dormida, destapará su cuerpo muy despacio y pasará la noche contemplándola. No hay un solo pliegue de su piel que no conozca. Él se apoya en su espalda, la rodea con sus brazos y respira tan profundamente que, por unos instantes, toda la habitación queda sin aire. Ella al principio fingirá que duerme, pero después ambos vivirán con el único objetivo de que llegue la noche, hasta que al fin los separen. A ella la enviarán a un internado muy estricto. Unos años después será pianista. Ninguno de los dos volverá nunca más a ser feliz.

Ambos hermanos se pegarán un tiro. Ella acertará en el primer intento. Desparramará sus veintiséis años en Potsdamer Straße 134, Berlín, delante de unos amigos. Él fallará en la primera tentativa. Tendrá que rematar sus 27 años cuando esté en el manicomio. Demasiada nieve la que regresa de Zum Weißen Engel)

Las realidades, antes de acontecer, sueñan con su futuro.
Todo esto anhela verse sucediendo.
Pero todavía no.

Todavía no.

Aún no sabe.

De momento sus fichas solo conocen el camino para llegar al 6 y al 12.
Hay lamentos de astillas en las notas del piano. Como onomatopeyas cruzan la memoria de puentes destruidos por bombas de racimo.
Frutas que se habrán de pudrir en el recuerdo.





Tratan de explicar el todo para reconstruir su propia orografía

Únicamente son sucesos detenidos,
dos grifos mal cerrados que en el tránsito
de esas gotas que no han de caer nunca hacen suyo y constante
el ingenio del tiempo.
Son dos gotas sedientas de infinito en el desierto dogma de la perpetuación,
que es su propio cadáver quien la ocupa.

que en la repatriación de sus aristas se aloja una ilusión, ni que sus órbitas
dibujan la sinopsis del fragmento.

que subisten en la maraña de un ser intertextual.
En la epilepsia de sus conclusiones se repiten los gestos
en los que un yo telúrico convive con los ecos de su aniquilación.
concebirse en el lenguaje.

escribirse en el anverso.
Son solamente signos traspasados por esquirlas
de unas tablas de la ley que ya han prescrito.
Entre esas piedras rotas
las letras de la palabra ser no hallan su orden.

La idea de futuro y de pasado
que en su voraz bulimia





y ¿qué les queda?

no saben

No saben

No saben

No saben

No saben

se besan en el punto siniestro de una búsqueda
las devora.



La única forma de vivir será amputarse.

Deshacerse
en pedazos
poco a poco

dejando parte de vida en los fragmentos.

Personas troqueladas,
maquinarias
para encajar
en la melancolía.

La cuerda de un violín se rompe y es un látigo
que deja sus palabras esculpidas como una mancha oscura
en mitad de la córnea.



El martillo de René Char encuentra dueño.

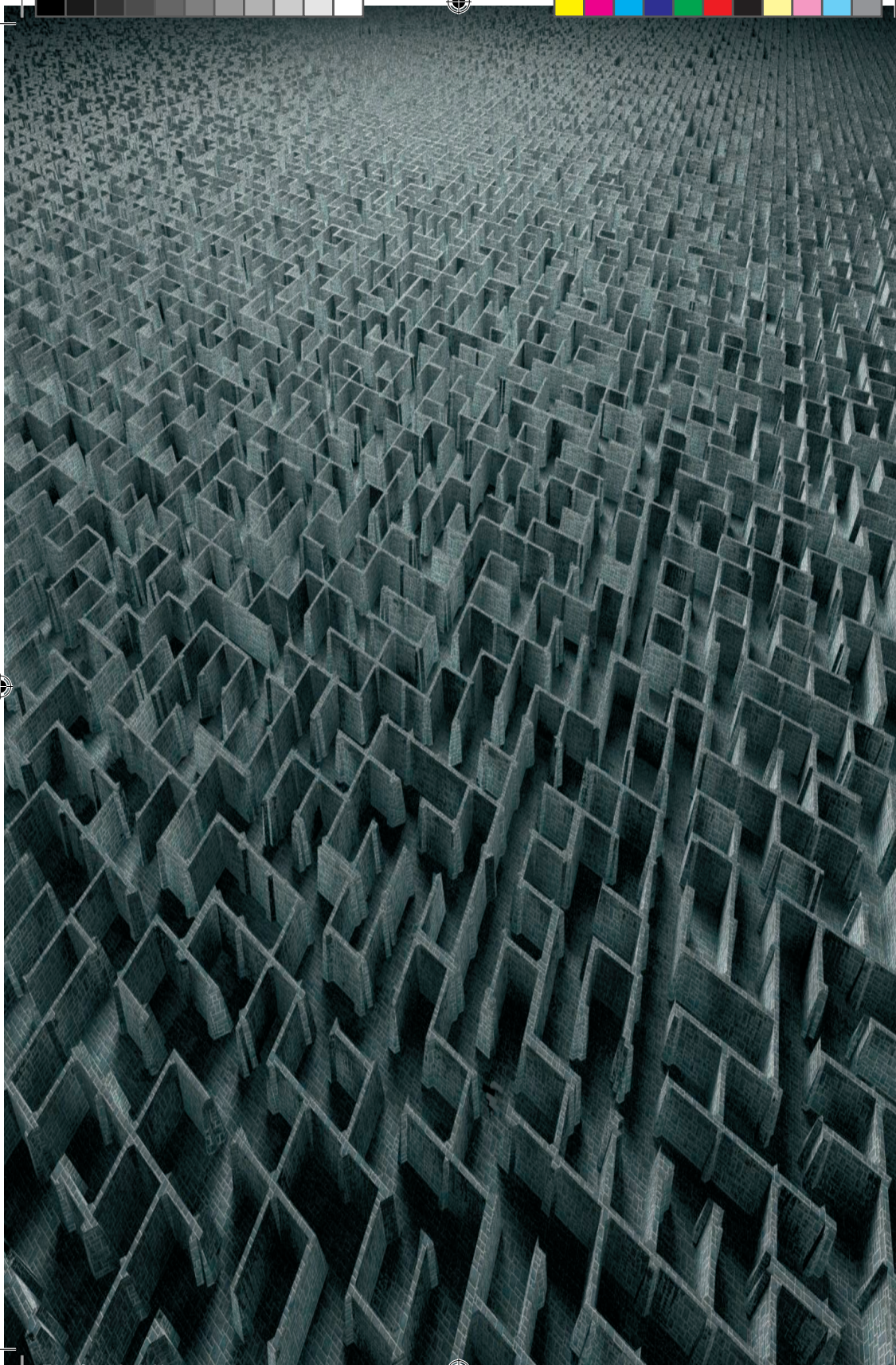
EJÉRCITOS DE X

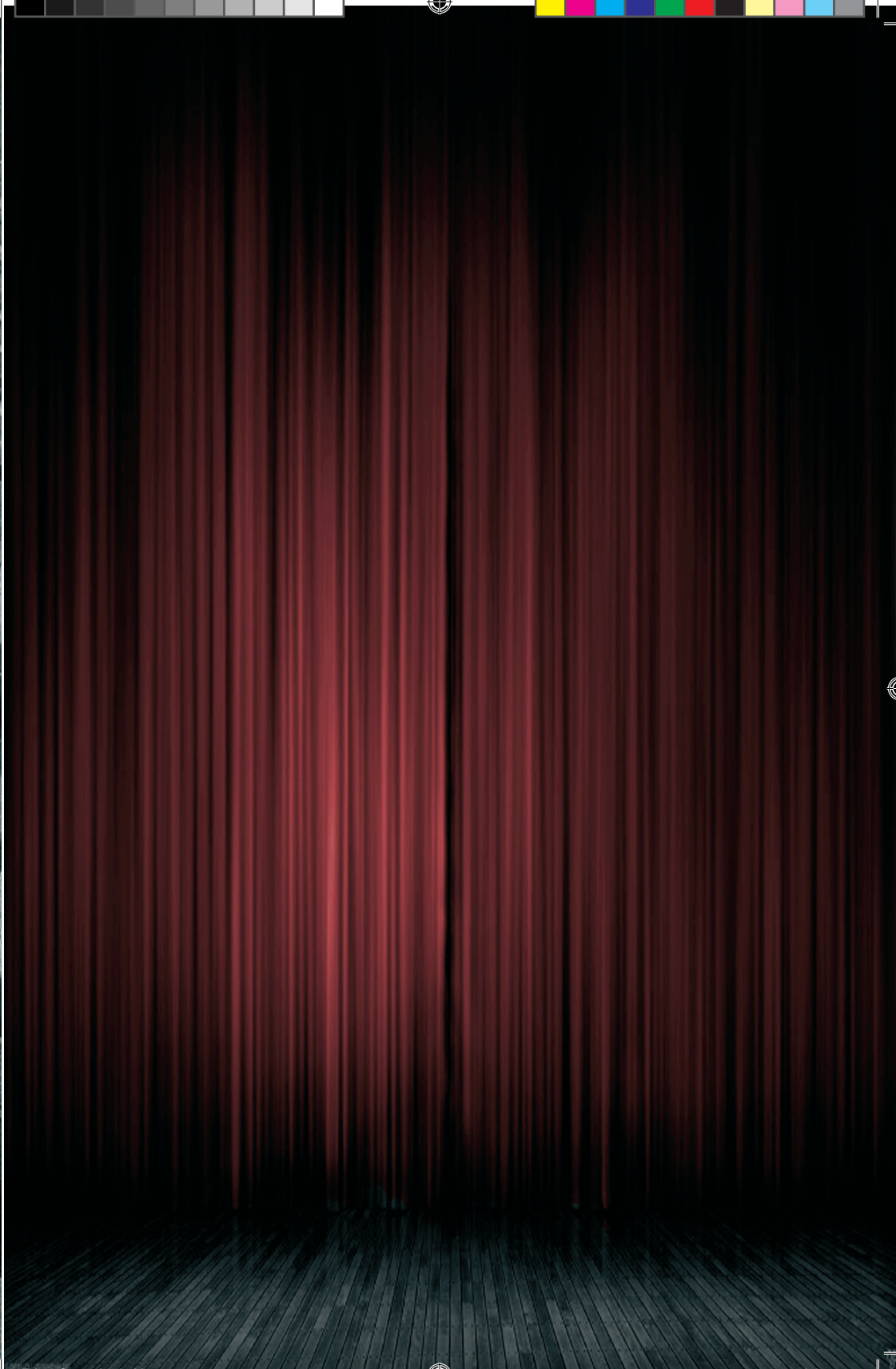


Ahora es el momento
de elegir un lugar en el conflicto.

Voces en off 77











Acto III

Los intrusos

(el conflicto)





PRIMER CUADRO

(En un lateral de una gran sala del Museo Nacional de Bellas Artes de Québec cuatro personas sostienen un espejo muy grande por su parte trasera. Muy largo, más del doble que ancho. A ninguno de los cuatro personajes se les ve el cuerpo entero, solo algunas partes en función de su colocación y su tamaño. A la derecha se ve la mano de un niño y a la izquierda la mano de una niña que sujetan el marco, por debajo del espejo se ven dos cuerpos pequeños de la cintura para abajo. En la zona del centro hay un hombre al que se le ven las piernas hasta las rodillas y, sobresaliendo por encima del espejo, la cabeza de la frente para arriba. A su lado están las piernas de una mujer que lleva puestos unos zapatos que algún día debieron de ser rojos.

Toda la escena parece haber quedado detenida en un momento inexacto, como si el espejo y los personajes que lo sujetan fuesen parte de las obras del museo al igual que el resto de los cuadros y esculturas. No es posible saber cuánto tiempo hace que alguien los puso allí. Pero todo hace pensar que siguen vivos en esa *performance*.

Dentro del espejo se mueven dos figuras, también hombre y mujer, que en su visita al museo están mirando unos cuadros colgados en la pared opuesta. Solo puede véseles de espalda. Lo que se supone que está pintado de la forma adecuada en los cuadros que ellos miran se ve en el espejo en su versión simétrica; lo que está en su realidad colocado a la derecha se ve, al mirar hacia el espejo, en la parte izquierda.

Los cuatro personajes que lo sostienen no ven el espejo ni el resto de la sala del museo ni a los otros dos personajes ni los cuadros que estos miran. Solo ven la trasera del espejo.





El hombre y la mujer que están contemplando los cuadros verdaderos no pueden ver el espejo que está situado a su espalda, en el lado opuesto de la sala. Si se diesen la vuelta se verían a sí mismos reflejados y habría que volver a la descripción del primer párrafo.

Si quienes sostienen el espejo lo soltaran en el momento que se diesen la vuelta los dos visitantes, habría seis personas mirándose de frente y decenas de seres hechos añicos dispersos por el suelo, reflejando incontables fragmentos de la escena.

En nuestra realidad hay un sala de un museo en Canadá en la que cuatro seres únicamente ven la espalda de un espejo que refleja la espalda de dos seres que están viendo colgados en la pared opuesta los cuadros que en el espejo se reflejan en su forma simétrica. Esos otros dos personajes que dan la espalda al espejo solo ven las realidades, inventadas o no, que alguien pintó hace siglos sobre un lienzo.

En la descripción de esta escena no hay ningún personaje que se haya colocado en la forma correcta. Todos ven un fragmento diminuto y estático. Quien quiera contemplar la realidad que ahora se está escribiendo ha de estar fuera necesariamente. Desde esa posición, es fácil observar que los que están en uno de los lados son intrusos en el de los otros. Solo quien mira tangencialmente hacia el espejo lo ve todo —y puede decidir qué lado es el real y cuál el reflejado— ya que si mira hacia los visitantes del museo no podrá ver a quienes sujetan el espejo, y si mirase directamente hacia el espejo se vería reflejado y entraría a formar parte de la escena. Pero este personaje es también un intruso en la escena del resto.

A los espectadores que están viendo la escena les sucede lo mismo en función del ángulo en el que esté situado su asiento. El acomodador





que está apoyado en la pared al fondo de la sala ve la escena a través de las cabezas del público. Desde uno de los palcos alguien mira al acomodador y ve también los rostros de una parte de los espectadores, pero no ve la escena. Ese *alguien* también forma parte del conjunto de los espectadores. Cree que su realidad está completa en ese instante.

Al principio, en una sala de un museo en Canadá, solo había 6 personas colocadas en dos mundos autistas separados por una fragilísima condición prescindible a la que, nuevamente, podría aplicársele la fórmula de *El pliegue*)



Realidad dividida en tres espacios.

Los ojos.
Una luz.
Todos mirándote,
o no,
todos mirándose.

Quizá uno esté mirando al resto, o dos...

—¿Importa? —Dice alguien— *Todas las niñas son la misma niña. Todos los hombres son el mismo hombre.*

Sombras sobre la córnea de ese alguien caminan frente al ojo.
La música que unos niños interpretaron hace más de cien años

se escucha con retardo en el ahora		se escucha con retardo en el ahora
quizá no haya retardo		quizá no haya retardo
sino coexistencia		sino coexistencia
simultaneidad	O	simultaneidad
y los hechos ocurran		y los hechos ocurran
en esta superficie del ahora		en esta superficie del ahora
donde cualquier alguien es posible		donde cualquier alguien es posible



(Percuten en los ojos los martillos que aún habrán de aparecer en otro acto. Un *alguien* parpadea y el ojo de una bala conduce hasta esa córnea su grafía. Con la tinta que lee una lluvia recarga el horizonte con todo lo que alguna vez fue abandonado. Insospechadas huestes del desastre se acomodan bajo sus epitelios)

Llueve
afuera.

Tiene sed y se abreva, se mueve y algo queda de él en el lugar vacante.
Poco a poco construye su destino y aquello en lo que se convierte
le rechaza.

Halla definición en lo impreciso, en la memoria del vacío
su epicentro.

Someterá a juicio su existencia.

Ningún espejo será admisible como prueba.



(Baudelaire llama desde su buhardilla a un vendedor de espejos que vocea su mercancía por la calle. El pobre hombre sube por la angosta escalera con su carga hasta el sexto piso. Una vez dentro de la vivienda el poeta se encara con el vendedor ambulante)

—¿Cómo? ¿No tiene usted espejos de colores? ¿Rosas, rojos, azules, espejos mágicos, espejos que le lleven a uno al otro lado? ¿Cómo se atreve a pasear por estos barrios pobres sin tener siquiera un espejo que haga la vida más interesante!

(Sin permitirle siquiera responder, empuja a ese hombre desconcertado hacia las escaleras estrechas y empinadas sin comprar ninguno. Luego espera asomado al ventanuco a que el vendedor llegue a la calle. Cuando por fin le ve, coge el tiesto de un geranio lleno de flores del balconcillo y lo deja caer sobre la mercancía. Baudelaire grita desde arriba y sus palabras encuentran eco en los fragmentos)







Alguien intenta recomponer el puzzle de un espejo roto
y en la demora del reconocimiento un ser intruso
consigue reemplazar a lo corpóreo.

Ese extraño que vive en cada uno se anexiona

el conjunto vacío y la totalidad
y se hace inmune a su propio reflejo.

Una parte de un *tú* que sobrevive al todo en una esquirla del espejo roto
se imagina con una identidad donde lo propio y lo ajeno se confunden.

Ya son dos y ninguno
y la existencia
se muestra tolerable
en la cúspide exacta
de todo lo imperfecto.

La imagen de una sombra está atracando al vendedor de espejos.





—¿Pero por qué las cosas animadas o inanimadas tienen la forma que tienen? (Pregunta René Thom mientras observa brillar esos fragmentos)
—Intentas dar explicación a tus catástrofes —Le dice M. Lacasta—
mediante fórmulas matemáticas que conmueven los cimientos clásicos
de las teorías lingüísticas. Tu búsqueda del significado profundo de
los acontecimientos, ese preguntarse por qué las cosas son como son
y no de otro modo es la cúspide de un pensamiento que intenta agotar
sus límites y, más aún, sobrepasarlos si ello fuera posible.

(G. Deleuze recoge dos pedazos. Los enfrenta)

—¿Lo veis? Basta con invertir la perspectiva.

(Gérard Desargues observa atentamente los reflejos mientras dice)

—También serviría poner lo luminoso en lugar del ojo, lo opaco en
lugar de los objetos y la sombra en lugar de la proyección.

—No lo creo. —Responde M. Espinoza— El mundo no sería lo que
es si las formas u objetos de nuestro entorno, después de la menor
perturbación, llegaran a ser otra cosa o, peor aún, si se aniquilaran.
La estabilidad es condición de existencia y de conocimiento. El “yo”
con el que nos identificamos existe en la medida en que es estable.

(Una limpiadora del museo de Québec, al intentar pasar la fregona
entre los pies de las cuatro personas que participan en la performance,
golpea sin querer con el mango en el espejo. El mismo espejo
siempre. El mismo espejo vuelve a ser destrozado)

Seres hechos añicos se clavan en el suelo.

(Baudelaire sigue riendo desde su buhardilla)





SEGUNDO CUADRO

(En el ojo derecho hay un bosque de árboles que han mutado sus genes hasta hacerse metálicos. Ahora son ellos quienes mellan el hacha y en cada golpe sueltan semillas minerales. Al fondo, la luz tenue de una casa de muñecas habitada construida encima de una hoguera. En los alrededores hay una cantera donde una muchedumbre de soldados extrae signos de interrogación cubiertos por el óxido. Delante de la casa cae constantemente una guillotina sobre un charco de nieve. Dentro del ojo izquierdo alguien está leyendo esto. La numeración de cada página de ahora en adelante será un mapa de Tierra Santa lleno de cruces con niños degollados. Una riada de hormigas transporta un par de ojos.

Todos los personajes son el mismo, aunque sus rasgos sean diferentes, a pesar de que el timbre de sus voces sea diverso, aunque aparezcan de forma simultánea distribuidos por la misma escena y se hablen, se crucen o desprecien, incapaces de reconocerse en el isomorfismo de una identidad que los consume. Buscan a su asesino. No saben que en la sombra obsesionada que revuelve en su interior para borrar las huellas de su crimen, se hallarían.

La escala de los objetos no es humana)



Cada personaje es una teoría de la acción
que, a través del espacio, arrastra el cuerpo angosto de su incoherencia.

Y tiene la sospecha de que un intruso se interpone
entre la personalidad de cada doble y su estadística.
Su *yo* se manifiesta proyectado en la inflexión de unas figuras inexactas
que desconocen su propia superficie.
Se imagina,
se define,
pero es un ser virtual, ingrátido y excéntrico que no
se reconoce.

Coro — *¿Cuál es la causa y quién el laberinto?*
¿Dónde la curvatura?
¿Qué magnitud exige el remo estigio?

La encogida conciencia pone límites
y corre tras la absurda convergencia con un *tú* reflejado en cada onda.

El barco se desplaza. Y él resiste.
Desaparece lo que actúa como causa,
la intersección ocurre y él... su laberinto...
su existencia sin noción de ser sujeto.

Muda de piel y en sus desechos quedan los caminos
de otras vidas igualmente malformadas.

Será juzgado.
Está en su envoltura
y se despliega,





espectro multiforme, intruso en su carcasa, resentido.
Pero al volver la vista su proyección serial sobre el reflejo nos requiere
e inyecta en quienes le observamos sus desechos.
Es la representación de un mundo inacabado.
Habita entre la servidumbre de lo que no coincide.

sE Es.
.serE Eres.
.somoS Somos.
.semrofeD Deformes.
...sotcaxe naT Tan exactos...

que los moldes rebosan de materia
y un tercer cuerpo adquiere forma humana.

La experiencia se vuelve transitiva.

El *Dasein* formula sus preguntas.

Un viejo dios responde
en todas las variantes del silencio.



Dos mujeres, dos hombres, un niño y una niña, nada importa.
Definen los conjuntos del vacío y unas manos se mueven en el aire
para espantar el fondo sobre la ahora fragmentada superficie.

Pero no hay fondo
no
el fondo es un delirio,

una ilusión que corre ante los ojos.
Seres blancos sobre fondo blanco que nunca satisfacen
las dos imprescindibles condiciones:
—Una: *que tanto la nada como el todo se pertenezcan mutuamente.*
—Dos: *que el hecho de no saber no dé consuelo.*

Todos son los intermediarios de sí mismos,
idénticos en todo padre e hijo y simultáneamente
adversos y antagónicos.

—*Faltan dos condiciones. Que la unión arbitraria de elementos de ti
se encuentre en ti y que la intersección de dos conjuntos finitos de
elementos de ti tiene que estar en ti.*

—*Yo soy extranjero.*

Dicen al unísono como si fuesen una colección de subconjuntos.

Unas manos reconocen los fragmentos

tú y tú

y él y él

todos frente al espejo,
líneas hacia el pasado, si es el pasado lo que hay en el espejo.





(Todas las voces gritan)

—Eres virtual, simétrico, extranjero.

Eres completamente transparente.

Eres tú quien se levanta y quien se queda.

El que se mira y el que se da la vuelta.

El que ve que se ve cuando está yéndose.

El que grita a su reflejo y no se oye.

*El que se toca en el espejo las yemas de los dedos y, como los imanes,
su otro le repele.*

Eres el que está escrito al revés para ser entendido

*en sus prolongaciones. El idioma inventado en dirección contraria
para que puedas leerlo cuando vuelvas.*

Solo eres un usuario del cuerpo que te asignan.

Un cliente del vendedor de pócimas.

La escala en que te mides no es humana.



La identidad colapsa en lo numérico mientras fractal el mundo
confecciona
incansablemente copias de sí mismo.

Nos contamos.

—*Tú, él, nosotros, vosotros y ellos.*

Volvamos a contarnos.

—*Estamos todos.*

—*¿Y el “yo”?*

Contemos otra vez.

—*El “yo” no está.*

Y todos cuentan, cuentan a los demás, cambian el orden,
parece todo igual y es todo extraño.

Siguen intercambiándose los ojos de los unos con los otros.

—*Sí, somos los mismos.*

La paradoja del barco de Teseo.



Coro —*El pánico responde a cada nombre y todos son el mismo ante la absurda afinidad que los implica. La actuación es, en sí misma, turbulencia. Una exageración de expectativas que la impostura impone a la palabra. Los ojos dan un giro de 180º y los espectadores empiezan a formar parte del discurso.*

LOS INTRUSOS



Bernard Chache —*Lo significativo de la idea de El pliegue es que proporciona una manera de repensar la relación entre el interior y el exterior, entre el pasado y el presente.*

—*Lo que limita con lo verdadero no es lo falso, sino lo insignificante.*
(Responde René Thom)





Fuera de ti
Fuera de ti
que busca forma estable escucha el golpe
Fuera de ti
y aúlla a cien recuerdos de distancia.
Fuera de ti
Fuera de ti
como queriendo distinguir esa sombra que les sigue.
Fuera de ti
y colisionan en ambas direcciones.

Hay túneles
Túneles para hombres escindidos frente a su discrepancia.
Túneles con un puño en la garganta
y sin acceso.

Miles de labios excavan en la roca.
Buscan nombres
y entre un griterío de piedras desconchándose extraen de una cantera

Fuera de ti
todo en él es simétrico y exacto.
Fuera de ti
—¿cómo llegaste a mí?

Fuera de ti
ante la desesperación de una respuesta

Fuera de ti
estas palabras que al licuarse también desaparecen:



el espejo.
ese vértigo
de un ser que se hace añicos.
se está muriendo un hombre y un perro que lo intuye se pregunta

un recuerdo carga sobre sus hombros con un túnel soñado.
hay un túnel construido con hombres que se buscan y miran hacia atrás

hay túneles que solo llevan pájaros. Vuelan hacia la luz atolondradamente

fuera de ti para que niños ciegos no puedan desviarse.
Túneles con fragmentos de mujeres que han parido los sueños de un aborto.
y todos todos todos sin salida



fuera de ti
signos de interrogación desmesurados.



vive la representación de un mundo irrealizable,

Fuera de ti
—¿*bajo qué forma?*

un ser se agota en frente de un espejo
rechazada.

alguien dibuja sobre el vaho de tu aliento en el espejo

f
u
e
r
de
t i
a
i





Fuera de ti miles de voces gritan
—*Soy el intermediario de tu prójimo.*
El testamento de lo que no ha ocurrido.

El tú innúmero.

*El cuerpo de los cuerpos desgarrados que difieren
en la deformación de la inexperta semejanza.*

El sin nombre.

*Soy aquel que te encuentra y que se evade, el ojo
que da forma a tu absurda realidad domesticada.*
Vuelvo para hacerte pensar en lo excluido.

Le dicen esas voces.

Comparece lo anónimo
para ungirse de existencia al ser nombrado y se transforma
en ácido sobre la comisura de los ojos.
En el umbral, las lágrimas se detienen teñidas de mirada.
Todo es provisional en el camino de aquello que retorna. Las hipótesis
ceden su apellido a lo que se está siendo,

más acá o más allá
no importa el sitio

que haya engendrado vuestra insuficiencia.
La vida se proyecta en sus abreviaturas. Sombras y luz impresas
sobre la táctil pantalla de un Smartphone.

Realidades
antagónicas se mueven de un móvil a otro móvil
y los ordenadores reproducen el acontecimiento de forma sucesiva.
No hay un original, no hay ningún nombre, todos
lo son en el turno de su serie, no existe procedencia, ni fórmula,
ni germen,
se muestran como un devenir de instantes troceados, sin embargo
el nexo es lo único que los mantiene vivos.

Voces en off 101





Pero no es un desorden,
sino la imperceptible variación de un ser sensible.
Fenómeno e inicio que impone relaciones al azar
y se emparenta originariamente con el caos.

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,
fragmentos de cristal bajo tus párpados.

Frótalos
con las palmas de las manos para verificarte en las heridas.
La nostalgia, esa puta encubridora que no sabe vivir su desconsuelo,
te hace sentir lástima de lo que se ha perdido.
Asciende de un pasado indefinible igual que esa borgiana
y espantosa esfera
cuyo centro se encuentra en todas partes
y la circunferencia jamás está en ninguna.

—*Yo soy el extrarradio y el núcleo de ti mismo.* Escuchas.

—*Te introduzco.*

“No Name”.

Y el programa responde:

“Hay actualizaciones de software disponibles. ¿Desea instalarlas?”

Aceptar

Cancelar

Mostrar detalles





(El Coro, mientras habla, inicia un movimiento frenético y caótico en todas direcciones. Solo se percibe un inmenso desconcierto. Un desorden en el que todos los elementos de la escena van desapareciendo de tal modo que, cuando el coro termina su parlamento, el escenario está completamente vacío)

Coro —No tienes nombre. No puedes ser mostrado ni expulsado. Tú mismo eres tu prójimo y no hay intermediarios en la supervivencia. El tú innúmero. El fragmento de un cuerpo desgarrado que aspira a la imposible semejanza. Tu universo es el sonido de una orquesta dirigida por un dios de muchos brazos. Una exposición donde la obra no son las esculturas en mitad de un espacio, sino solo la sombra que cada una proyecta sobre un suelo cambiante. Aprenderás a vivir de forma permanente en la escenografía de un sueño inacabado, mientras en lo profundo del patio de butacas unas manos a oscuras aplauden la indigencia de sus propias sombras.

(Va sangrando la tarde en la mirada inhóspita de unos cristales rotos. Ahora están conectados los mundos antagónicos. Vasos comunicantes que tienden a igualarse mutuamente, pero lo vivo jamás se encuentra en ellos, lo vivo está en el flujo que acude de uno a otro sin ninguna intención de compensarlos)

Te dibujas.
Te piensas.
Te desdigo.

Hago tus selfies desde mi impostura y tú inventas mi propia biografía porque todo es real e imaginario y somos igual de auténticos en el que nos modela y en el que nos corrige.





Poliédricos y amorfos

los dos formamos parte, aun sin saberlo, de esa ecuación que emana de toda incertidumbre y explica nuestras impredecibles trayectorias.

Este aquí y este nombre,

si *aquí y nombre* fuesen realmente
un lugar y un sujeto en el espacio,

estarían también descomponiéndose
como residuos de una prórroga continua.

Y nosotros, esos seres a quienes tanto cuesta aceptar que la vida, indefectiblemente, es una probabilidad aleatoria, creemos que avanzamos en formación exacta en un desfile que trata de ignorar su perspectiva.

Ejércitos de x

en la ecuación de la existencia humana que no encuentran
el valor de la incógnita que revele su estatus verdadero.

(Dos actores abandonan la representación unos momentos. Se recuestan sobre una carra que hay en el hombro derecho. Uno de ellos abre una bolsa de frutos secos)





—*Fíjate en ese del coro, ese ese, lo va a decir enseguida.... verás...*

(crac crac)

—*Olvídate de la representación, que para eso hemos salido de la obra. Por lo menos un rato de libertad y de albedrío.* (crac crac)

—*Atento a cómo vuelve a atragantársele la palabrita.* (cracrac. Se ríe sin poder contenerse) *Ya verás cuando tenga que decir Eschódingüer (Ríe otra vez) Me parto cada vez que llega este momento. No puedo estar en la escena, me da algo.* (cracrac) *¡Qué te apuestas que se equivoca y vuelve a repetir el nombre para intentar decirlo correctamente y se vuelve a equivocar!* (crac crac) *Si es que no aprende, ¡qué hace repitiendo el mismo error todos los días! ¿Por qué se empeña en subrayarlo? Lo que se ha dicho ya está, queda en el aire y no hay modo de borrarlo.* (crac crac) *Parece un principiante. Por eso estará en el coro.*

—*Al menos con su equivocación se sale del guión que se le ha escrito, los demás no hacemos más que repetirnos.*

—*No sé, no sé.* (crac crac) *Lo hace tooodos los días, se equivoca y lo vuelve a intentar y se vuelve a equivocar.* (crac crac) *Y como se pone nervioso, el resto del texto lo dice fatal y obliga a confundirse a los demás. A lo mejor su papel es ese, equivocarse.* (cracrac) *Fíjate en la cara de los del resto del coro. Solo por este momento merece la pena ver la obra.*

—*La escena de la muerte en el IV acto también es muy buena, de lo mejor de la obra. Con esa sí que me río.*

—*¡Bah! Eso es una chorrada, pero tiene un punto original.*

(crac crac crac crac cracrac crac crac crac)

—*No sé si original es la palabra... hace un momento incluías la equivocación como una forma de permanecer en el guión. Como si, hagamos lo que hagamos, no hubiese manera de salirse...*

—*Ahora mismo los dos estamos "fuera".*

—*¿Y si también esto está escrito para que lo digamos?*

—*Habrá que esperar a mañana para ver si hacemos lo mismo.*

—*¿Ayer lo hicimos?*

—*¿Ayer? Ayer no habíamos llegado hasta este acto.*



—A veces me da por pensar que no hay nada que podamos hacer ni decir que no esté dicho, escrito o hecho millones y millones de veces y que otros dos actores como tú y como yo están teniendo esta misma conversación en el hombro de otro teatro en algún sitio. (crac crac crac crac craccrac craccrac) (craccracrac)
Como si todo lo que ocurriese aquí no fuera otra cosa que contexto y nosotros mismos pura intertextualidad dentro de un guión más amplio.

(cracrac crac crac) (crac crac craccrac)
crac crac crac crac craccrac)

El ruido de partir las cáscaras se escucha perfectamente dentro de la escena. Al actor del coro que siempre se trababa, más pendiente ahora del crac-crac que de su propio texto, esta vez le sale de corrido. Los demás actores miran hacia todos lados sin saber cómo salir de aquel atolladero. Uno de ellos, mientras aprieta con el pie en distintas partes del entablado para intentar que todo ese imprevisible se convierta ante los espectadores en parte de la obra, dice)

—*Parece que ya han vuelto. Habrá que tener cuidado dónde ponemos los pies. Hay que aprender a convivir con la carcoma.*

—*¡Atento, ahora ahora!* (Dice desde dentro el comedor de frutos secos)

Coro —*La proporción que asume Galileo al preguntarse cuál es la mecánica del orden no es precisa. Los seres son inciertos y Schödinger lo observa y lo formula mientras Heisenberg expresa con sus x lo improbable de sus insignificantes trayectorias.*

(Risas en el interior)

(El coro se divide rápidamente en dos mitades. Una parte se dirige hacia el proscenio y la otra se queda atrás. Repite a modo de eco lo que los primeros dicen. Dos actores desnudos, uno a cada lado de la escena, se encargan por turno de los parlamentos cortos)





Actor desnudo I —*Aquí fue asesinado un desconocido por un desconocido por motivos aún desconocidos.*

Coro —*Setenta años atrás, a poco más de trescientos km de la casa de los niños, otro niño con apenas doce años, en un estado lamentable, llega cojeando a una plaza de Núremberg. No sabe hablar. Únicamente puede articular una extraña frase.*

Actor desnudo II —*Un jinete tal como mi padre es lo que yo quiero ser.*
Actor desnudo I —*Dos policías le dejan una pluma. El niño escribe lo único que sabe: un nombre que para él no tiene ningún significado.*

Coro —*Se cree que lo tuvieron escondido desde que tenía tres años. Parece ser que al principio en una cueva y luego en una celda. Vivió completamente solo, durmiendo sobre un colchón de paja sin oír jamás hablar a nadie. El alimento se lo llevaba alguien mientras él dormía. Nunca se ha sabido la razón de lo que ocurrió más tarde, tal vez la compasión del carcelero, pero poco antes de que fuera liberado un hombre entraba en su celda para enseñarle a escribir su nombre y la frase que debería pronunciar cuando le encontraran.*

(Actor desnudo II) —*Era el lunes de Pentecostés de 1828.*

Coro —*La gente de la ciudad iba a ver a aquel extraño y lo alimentaban como a los monos del zoo. Solo comía pan y agua. Es posible que la segunda parte de su cautiverio la pasase en el palacio de Pilsach, a treinta y cinco kilómetros de donde fue encontrado. En este pequeño castillo se descubrió por azar, en 1924, una habitación oculta que concuerda con las descripciones de su infancia dadas por el niño.*





Durante unas reformas en 1984 se encontró en ese mismo palacio un caballo de madera que se parecía mucho al de su relato. También se encontraron unos calzoncillos.

Unos años más tarde, la revista alemana Der Spiegel y el ayuntamiento de Ansbach mandarían analizar unas manchas de sangre encontradas en esos calzoncillos para saber si, por medio de las pruebas de ADN de los restos del cadáver, le habían pertenecido.

Actor desnudo I —*Amaba el sol.*

Actor desnudo II —*Pero fue austero su habitar a la sombra del árbol y oscuros los lamentos de su boca.*

Actor desnudo I —*Hasta allí le siguieron animal y arbusto y vio caer la nieve en el ramaje mientras le buscaba su asesino.*

Actor desnudo II —*Plateada caía la cabeza de aquel que no nació.*

Coro —*Hic occultus occulto occisus est, está escrito en un pilar octogonal colocado en los jardines del palacio de Ansbach, junto al río Fränkische Rezat, en Baviera. En él se conmemora la muerte de ese infeliz que murió cinco años después de haber sido encontrado.*

Actor desnudo I —*Era el 17 de diciembre de 1833.*

Coro —*Nadie sabe quién le asesinó ni por qué causa. Curiosamente, el lugar y la fecha en que sufrió las cuchilladas que acabarían matándolo después de tres días de agonía, son las únicas certezas que existen sobre él.*

Actor desnudo II —*No tiene nombre. Su nombre es inventado. No es posible saber con evidencias de dónde vino ni cómo llegó aquí.*





Actor desnudo I —*Todos los nombres son nombres inventados. Decir “aquí” es aceptar que se es únicamente un ser aleatorio rebotando en una fluctuación imprevisible.*

Iluminado por lámparas de aceite ennegrecido,
traza el hombre las tangentes sobre el humo
de una escenografía que intuye solo apenas.

Se ha pasado la vida descontándola, calculando sus rectas y sus ángulos,
actualizando de forma permanente su catálogo
de imperceptibles desapariciones.

Principio y fin continuo, inventariando el tiempo que sí sabe expulsarle
hasta llegar aquí.

Pero ¿dónde es *aquí*?
Desde *aquí*
seguirá siendo el indigente que trafica con las pequeñas muertes,
un ser a quien ya no le queda más amparo





que asumir que es el personaje
en una realidad en la que actúa sin saber qué papel le fue asignado.
Su visión no es más que una incidencia.
Un incidir en los rastros de ese atlas
que ha ido dibujando, también para los otros, dentro de sí mismo.

Sobre esos restos calcinados y fósiles alguien sigue extendiendo
su exigua cinta métrica en la conciencia de aquel desposeído.

Contabiliza sus anotaciones.
Pero ese *alguien* es también un desterrado
que habita en el exilio de quien se ha formulado en tantas lenguas
y ha regresado en todas a la misma.

En su lucidez busca el recodo,
abandonar la escena, dejar el personaje inacabado.

Él escribe su nombre pero su nombre es una pregunta.

El programa responde:

“No Name no puede expulsarse
porque la aplicación Word lo sigue utilizando”.

Aceptar

Cancelar





Coro —*La pérdida se disfraza con un nombre. Se disfraza la existencia con un nombre.*

—*¿Para todas las cosas?*

—*Cuanto existe requiere ser nombrado.*

Coro —*Cualquier forma del mundo no es más que un accidente, contracción o despliegue de algo que se repite, estructuras que se plagian a sí mismas. El todo se nos muestra con formas polifónicas y la estabilidad de sus sistemas es una metafísica del orden. Pero cómo saber si hay causas objetivas en ese intento de las formas por mostrarse de un modo diferente. Se propagan, invaden los dominios de las otras, se invisten de materia, se comportan igual que los fantasmas, son espectros visibles y cambiantes, abruptas, discontinuas, como los rayos o las botellas rotas. Como el agua se exhiben en todas sus opciones.*

La gota que colma el vaso bien podría ser agua del Nilo,
de un glaciar de Argentina, de un cometa que va dejando restos
por el cosmos. Del recuerdo de una bola de nieve sobre la mesilla
de una niña que descubrió muy tarde su fracaso.
De la lluvia que apaga el fuego de una olla en las selvas de África.
Del vapor que esa olla convirtió en tormenta. Del mar de las infancias,
de cualquier vaso que alguien haya bebido en un siglo inexacto
de la historia, de la orina de un Adán preexistente...

El agua,
con sus incertidumbres,
es el único horizonte de proporciones míticas
al que tenemos acceso cotidiano.





Solo al agua le ha sido concedido el elevarse, abandonar la tierra,
separarse del barro que endurece y afirma las pisadas
ingenuas de los hombres.

Formar parte del cielo y alejarse.

Huir sin dejar rastros

solo el agua,

alma sola, sin cuerpo, revive sin cadáver.

—*Pero no tú. No yo. Polvo con forma amasado en el fango de los días.*

—*Bebe esta agua.*

Ese pequeño gesto recompone todos los enlaces.

—*No importa quién la beba ni en dónde la derrame, porque en su necesaria inconsistencia, algún día, quizá pueda volver a ser sacada de este pozo y tú y yo la bebamos en espacios y tiempos diferentes.*

—*Entonces, la gota que colma el vaso podría ser la misma que aquella que lo vacía.*

—*Realidad... ilusión... Todo es la misma obra.*

—*Lo que limita con lo verdadero no es lo falso, sino lo insignificante.*

Les recuerda René Thom.

—*De ahí al sinsentido solo hay un paso, el que pertenece únicamente a la poesía.* Responde Miguel Lacasta.

—*Nada se asemeja tanto a la matemática de alto nivel como la poesía.* Dice Thom con la insultante seguridad de un matemático.

(Los demiurgos platónicos terminan su trabajo. Acuden todos juntos hacia el río de Heráclito. Allí lavan el barro de sus manos. El sobrante de las formas y estructuras de todo cuanto existe enturbia el agua, pero es tanto el exceso que el río se hace fango. Alguien en otra escena tratará inútilmente de beberlo)





El personaje hace sus predicciones, pone en marcha las fórmulas precisas que expliquen su proyección sobre la escena.
La formación avanza en la reiteración constante y exhaustiva.
Todas las soluciones esbozan un ser vivo que confunde actuación con existencia.

Supone que en esa multiplicación irresponsable de lo que firmemente cree ser él mismo obtiene el resultado que determina el riesgo de vivir, pero no admite que es la misma cosa aquello que le abraza y le rehúye.

Censura su pasado.	Amputa su fracaso.
Se borra	y reescribe,
se convierte en su propio palimpsesto,	
pero no se percata de que eso exactamente	
es lo que se espera de su interpretación del personaje.	

Hace un selfie de una botella vacía
y en su esencialidad se regocija.



Ejércitos de x
desfilan por la nieve

pero ninguna bota deja el dibujo de su huella impreso.



La sombra del niño Elis, como un ángel negro que furtivo saliera
del interior de un árbol, cruza bajo un ejército de botas.





Los añicos en la genealogía de los espejos
conservan las propiedades íntegras de sus predecesores.
Esta división reproductiva le está multiplicado sobre el suelo.
Él mismo tantas veces como sean capaces sus ojos de encontrarse.

Cada fracción le evoca y le descifra.

Fragmentos
que en su sobria insolencia responden de un *sí mismo*
que nada se pregunta.

Múltiple permanece dentro su impronta,
intruso

de una nada

que al fondo

de la nada

$r^{\mu}v_{\mu}r^{\nu}b_{\nu}$



No hay forma de medir esa distancia.
No es posible descuartizar su fundamento,
se mantiene como profundidad inexplorable y cuanto más se acerca

más lejos sus confines.

No hay traición porque la voluntad está abolida.
Solo es una ilusión en mitad de una lluvia de metralla
mientras en los cimientos de sus ojos se diseca
un ingenuo animal
acorralado.

Palabras turbulentas escritas con los dados del destino.
Existencia que aspira a desbordarse,
a reconciliarse con los posos inertes
de las cosas que no han sabido ocupar su propia holgura.
Del horizonte surge un cuerpo calcinado.

Grita
mueve los brazos
no comprende.

Sus antónimos bordan perversas consecuencias
en la trama de un ser que con su imperfección los desocupa.





(Un personaje se envuelve de otros seres en su incapacidad para mostrarse)

—¡Acción!

Obedecen.

Saben lo que hay que hacer.
Se superponen.

La existencia ya solo se sostiene
desde su inconsistente nervadura.

Conservación y pérdida,
res extensa
exigua
despreciable.

Los actores disienten del contrato,
toda esta maquinaria les excede.
Se contradicen,
se explican en lo exógeno
sobre el extraño mecanismo de un cuerpo que se quema.
El nombre de sus órganos crepita.

La soledad gobierna la química del miedo.

Ahora solo subsisten gracias a la clemencia
autárquica del humo.

(Telón)



LOS SERES ENREDADOS







(Por detrás del telón, durante el entreacto, hay una reunión de personajes)

—¿*Alguno de vosotros está entendiendo algo?*

—*Me cuesta, pero a lo mejor si esperamos al final... Tal vez las claves estén más adelante.*

—*¡Pero qué claves! Ya van más de cien páginas y aquí no ha ocurrido nada. ¡Cuánto cree el director que puede aguantar el público! ¿Quién ha tenido en cuenta a los espectadores?*

—*A mí lo que no me gusta es el vocabulario que nos obliga a usar.*

—*Tienes razón. Hasta el momento la palabra “espejo” ha aparecido casi cuarenta veces.*

—*Y “desastre” unas seis veces. Toda una premonición.*

—*Yo no me refiero a las repeticiones, sino al tipo de expresiones que...*
(Otro, interrumpiendo)—*¡Y “ser”? ¿Dónde se ha visto escribir cincuenta y ocho veces en un texto la misma palabra?*

—*Tampoco hay que exagerar, estás mezclando verbos y sustantivos. Es como si quisieras contar los adverbios o las conjunciones. La obra va de eso.*

—*¿Pero se puede saber de parte de quién estás? ¿No serás un infiltrado? un intruso, ¿eres también otro intruso? ¿Qué sabrás tú de qué está yendo la obra!*

—*Pues en algún sitio he leído que piensan escribir otros seis libretos como este.*

—*¿Vosotros conocéis a alguien que utilice ese vocabulario? No es creíble. Nadie va hablando así por la calle.*

—*Pero es que se supone que no estamos en la calle. Otro gallo cantaría si fuésemos personas en lugar de personajes. Nosotros solo existimos a través del texto. Somos seres textuales.*

—*Aquí sí somos personas. Representamos personas, hablamos como personas, nos movemos igual que las personas. Hasta Vladimiro tiene piedras dentro de sus zapatos. ¿Me quieres decir cuál es la diferencia?*





—Pero hombre, lo que estamos representando es precisamente...
(Le interrumpe) —¡Qué es lo que estamos “precisamente” representando!
¿Tú lo sabes?, ¿lo sabes?
—Mucho “ser textual”, mucho “intertexto”, pero la verdad es que parecemos
gallinas sin cabeza.
—No nos adelantemos a los acontecimientos. No deberíamos ser
tan injustos con la obra. Quizá no lo sepamos y hay un sentido oculto
que se nos escapa. Esperemos a ver...
—Aquí lo único que se nos escapa es el público.
—Te refieres al público como si fuera un ente verdadero y ni siquiera
sabes, si es que en realidad hubiese alguien ahí, quiénes son, de dónde
vienen... Ellos sí que son sombras ocultas en la sombra. Somos nosotros
los que damos sentido a su existencia. No los necesitamos, las rela-
ciones que establecemos aquí, entre nosotros mismos, nos dan vida.
Tal vez no deberíamos concederles tanta importancia. Insisto, sois
injustos.
—¿Injustos? ¿Injustos? Injusto es que nos tengan de un lado para
otro sin saber qué decimos. Yo, a diferencia de esa gente del coro,
tengo un nombre. ¡Un nombre!, ¿entiendes? ¿Qué diré si alguien me
pregunta de qué va mi personaje?
—Y a ti qué más te da... eres un secundario. Estás reemplazando
a otro que no ha venido y ni siquiera sabes cuántas funciones
harás.
—Sin el público, enteraos de una vez, no somos nada.
—Tú sí que no eres nadie. ¡Uno que apenas va a salir al escenario
para decir no sé qué tontería encima de un carromato! Ni siquiera
tú sabes de qué hablas.
—Están haciendo con nosotros una pura parodia.
—¿Y qué me decís del Coro? ¡Pero a quién se le ocurre meter un coro
griego en el teatro moderno!
—Hombre, moderno moderno... qué quieres que te diga. Ahora se
llama moderno a cualquier cosa.
—Tal vez quiso decir “incomprensible”.





—Ya, pero incomprendible también era Samuel Beckett y se ha quedado más viejo...

—Por favor, no divaguéis. Volvamos a lo que de verdad es importante.

—¡Esto es lo importante! Qué hay más importante que lo que uno dice y hace cuando está aquí.

—En eso tiene razón. Es nuestra razón de ser.

—¡Otro a vueltas con el “ser”! Así no hay modo...

—¡Chist, que vienen, que vienen!



Acto IV

La morfogénesis de la disolución *(el arquetipo estructural)*





PRIMER CUADRO

(Al abrirse el telón, la mirada penetra a través de las ventanas mediante un zoom muy lento. Nada, salvo el fragor del agua, se oye fuera. Dentro habrá cigarrillos apagados y botellas vacías, un fuego consumido, siete manchas de dolor sobre una alfombra que alguien debiera haber reemplazado hace ya mucho tiempo. La lluvia quiere entrar y su impotencia le hace llenar los charcos de tristeza.

El ganado se empapa y en sus ojos ingenuos y asombrados está toda la historia de la hierba. En el desván de la casa grande yacen amontonados los miembros de una familia de muñecos. En la parte más alta y aguda del tejado los sueños de los hombres se momifican en las telas de araña. Abajo, puertas desvencijadas, huecos en las paredes, muros que desafían la inutilidad de sus cimientos. En las habitaciones han crecido los árboles, las zarzas -igual que unas cortinas- mantienen la penumbra de la casa.

Toda la ineptitud del universo se conjura para mantener a la muerte entretenida.

El viento abre las puertas y cierra las ventanas por donde entra y sale el abandono.

A la escena vuelve otra vez la sombra del columpio bajo el árbol. El contorno de una madre rejuvenecida sobre la hierba que un rumiante ha digerido hace ya muchos años.

Un perro lame el vaivén del recuerdo debajo del manzano.

Los títeres que huyeron a la casita de muñecas se han escondido en el desván para evitar ser descubiertos)





—Yo sé que estás detrás de mi columpio y que amplías el arco de su circunferencia, pero vuelvo la vista y no encuentro tus manos, ni el impulso. Solo percibo la brisa de un aliento que desde algún lugar mueve las cuerdas.

Sombras de un ser virtual
y un ser real

fornican sobre la red de un exceso de conflictos
y la araña se enreda
en la progenie de todas sus preguntas.

Objetos desechados

resisten extramuros de la vista
tras una decisión que no los ha elegido.

Seres superfluos

se debaten en la tela del insecto,
tratan de despojarse de lo inútil
con un extraño afán de permanencia.
Saben que cada vez les queda menos tiempo.
Ya no hay piel sobre su anatomía y la caricia agrede

y todo habita aquí

en lo desprendido.





Coro —320 años después de Galileo, la física descubre –contrariamente a lo que se creía– que todo lo que ocurre en la naturaleza habita en el lado incierto. Determinismo y aleatoriedad impredecibles. El antes no restringe el modo de pensar del personaje. Hay cosas en el mundo que tan solo conocen los caminos de ida.

El columpio

se detiene

de golpe

y se retira

en

la mitad

del arco

que augura

el balanceo.





Coro —*En su definición refiere el hombre su propia anomalía. Trata de hallar la génesis de un molde que contenga el único arquetipo, el punto de partida de cuanto se percibe, la maternidad que da a las realidades su sentido. Se derrumba un edificio ante sus ojos y alguien escribe con precisión en la pizarra las fórmulas que explican el abismo.*

La caída interrumpe los procesos,
los hace discontinuos.

Coloca en la intersección de tu existencia
ese cuerpo arrojado al turbulento mundo de lo reiterativo.

Tu imagen es real,
pero en el interior del reflejo alguien responde:

*yo soy la periferia
y el centro de ti mismo.*

Desde el infierno de lo fingidamente reencarnado
quieren ascender sus gritos de esperanza
sobre los peldaños de una flácida escalera.

En la caída tratan de encontrar asilo
los trozos de un cuerpo entero.



$y = x^3$
la vida es un apéndice de lo que no se muestra
un haz de hilos converge sobre un espejo cóncavo
los hombres que se observan a sí mismos no lo saben
muy pronto van a ser sacrificados por sus hijas
escriben sobre la urdimbre de la lluvia
con gotas de sangre y frío
a cámara tan lenta
se hacen nieve al caer
en todos los peldaños
 $y = x^3$



+ a x

bajo los ojos afilados de los taxidermistas

los reflejos se anticipan a todo sufrimiento

aunque lleguen gritando en todos los idiomas

esas voces que se escuchan se comprenden y

en lentas dosis de tiempos y lugares

siguen dividiéndose

las derrotas las pérdidas

las fórmulas de *El pliegue*

en todos los peldaños

+ a x



El padre ya anticipa el sufrimiento.

En los ojos de un taxidermista
las gotas de una sangre
 insoportable
 y lenta
 predicen el instante
que aún no ha acontecido.

Un caballo con los ojos de vidrio ve la escena.

El animal vacío carga con todos los pecados del padre en sus espaldas.
Al contemplar su imagen no encontrará horizontes sostenibles.
Triunfa la deflación en la mirada.

—*Tengo una deuda con el tiempo*— Piensa el padre.

—*No. Solo tienes una deuda con tus propios recuerdos.*

(Desnudo permanece, sedentario en una historia que detesta. Ya
no tiene cabida en este régimen. Emigra al envés del movimiento)

Coro —*El ser puja por encontrar su estatus verdadero y en la continua
sustitución de su amalgama resuelve su impotencia. Pero nadie le
dice que es inútil, que su definición es un punto exhaustivo sobre la
eucaristía fecunda de la nada.*

*Todo ser es ficticio. Un sistema caótico lleno de incertidumbres
predictivas, su probabilidad no es cuantificable. Los hombres solo
son dueños de un cuerpo modelado, una materia que se aferra a la
palabra antes y después solo quedan en pie los ornamentos.*





Un matemático

inventa una herramienta que predice la aparición y la estabilidad
la desaparición y el hundimiento.

—Todo es ruptura en el camino que eligen las cosas discontinuas.

Y un cambio destructor ocurre en la materia
como premonición de un nuevo estado.

Vida y muerte, lo estable y lo inestable son dentro de los ojos
solo cifras corruptas.

Hay un ser fragmentado que ya no lo recuerda
y vive en la ilusión
del intertexto.

Sin el conocimiento de su forma ya puede imaginar un mundo nuevo.

—Las vidas son sistemas agitados que tienden a recuperar su estado inerte.

Explica el matemático.

Coro —Cada cosa en su estado narra historias dispares que convergen al final de cada vida. Los personajes se congregan para desentrañar la profecía que hay en toda escalera, para hacer con la sombra de la voz nuevos peldaños, para deshabitarse en sus holguras, para desordenar la anomalía del regreso porque saben que no hay otro destino más allá de la espera.





Han llegado
hasta aquí
para pisar sobre la certidumbre de los copos de nieve.

Líquida es la existencia,
para lo gaseoso del ser y la materia
el globo de las formas con sus hilos.
Y bajo la osadía del dedo que los suelta y abandona
a la suerte de sus absurdas trayectorias se han creado túneles
hace ya muchas páginas que conectan las áreas desoladas.
Comparecen los cuerpos que van a ser más tarde incinerados,
son rehenes del humo de unos dioses que en su combustión fingen
augurios y promesas para que el derecho a la inocencia sea abolido.

Todos serán culpables en todas las historias que desde el primer párrafo
se han ido disponiendo.

Creen en su existencia porque viven de la continuidad,
como esas cosas que no encontraron sitio
y están en su caída interminable condenadas a nunca reunirse,
a devenir en una sucesión de formas huidizas
sobre la contingencia de un conflicto que no ha de desatarse.
Criaturas anómalas,
mutaciones deformes
que atestiguan que hay un patrón común en la discordia.
Habrá algunas que se entierren a sí mismas
y en la maraña del sustrato que alimentan
encontrarán por fin que no hay contestación a las preguntas.

A lomos de su mundo la vida fue una idea irrelevante,
la muerte es un ingenio
que no acepta ningún significado.





(El tiempo entra en la escena. Es el personaje que administra la procesión que está en la retaguardia del verdugo)

La ejecución a solas.

Sin testigos.

Una cadena finita de seres infinitos aguarda en el espejo
la actitud del verdugo. Pero la multiplicidad no añade nada.

Tú por ti siempre da como resultado ser tú mismo.

Tú por lo que has perdido es siempre cero.

—¿*Qué parte de tu cuerpo es la que buscas?*

El fracaso es un muelle de llegada.

Atrás quedaron como alternativas

todas las posibilidades del trayecto.

En su combinatoria viaja el desenlace.

Llegas
y echas
el ancla

como destino final de la certeza. Te afirmas sobre lo que nunca
se detiene
y en esa pleamar de las verdades agudiza el abismo tu adversario.

Fosas comunes con seres apiñados. Las mitades de todo lo infinito
yacen en una cripta donde la luz no puede seleccionar los bordes
de los cuerpos.

(Immanuel Kant se ríe) —*¡Ah, la ingenuidad!, esta bella y noble simplicidad que lleva el sello de la naturaleza y no del arte.*

(Un abanico esparce las cenizas)



(Ahora que en la naturaleza y en el arte ya están muertos dibujan sobre un lienzo los paisajes de una claudicación sin condiciones. La materia recobra su inicial estado y cada muerto pinta un cuadro diferente que confluye al final de cada pincelada)

—*Heidegger ha pintado un cuadro sin ventanas.*

—*Leibniz ha descrito un alma sin ventanas.*

—*El ser no necesita ver lo que está fuera.*

(Con las cuencas vacías de sus ojos observan detenidamente el horizonte. Siempre están corrigiendo los anteriores trazos de ese infinito cuadro inabarcable. Solo pintan sonidos. O más exactamente, solo pintan la confusa memoria del sonido. No habrá imagen alguna en sus retratos)

Los ancianos de la tribu Afar, en el valle del Rift, les dicen a su hijos:

—*Los ojos tienen nuestra edad, pero los oídos tienen la de nuestros padres. Con los ojos vemos el presente. Con los oídos escuchamos el pasado.*

La muerte, que lo sabe, fabrica para ellos un espacio
en el que no hay presente

ni futuro

y todo

ocurre de forma simultánea y no hay líneas ni círculos
ni ecuaciones que expliquen las formas de lo vivo.

En él se contradicen las leyes de la física. Sin embargo
no hay lugar en todo el universo donde imaginar más armonía.
Es un mundo en el que ningún objeto tiene dueño y ningún dueño
es el sujeto en la ilusión cambiante de su réplica.





Todo lo que
hay en él son fragmentos exactos,
seres clónicos
que no saben qué nombre puede darse al espacio que deja lo perdido.

Creen las profecías que hay en toda escalera
y así lo contarán en sus historias,
pero la mayor parte del espacio que ocupan sus palabras

es silencio.

El origen del mundo como forma de ausencia.

El silencio
no puede manifestarse sin espacio y el espacio,
como geometría del silencio,
es un enigma también para los muertos.

El silencio
es su proyecto de gramática.

Alguien les mira.
Lleva todos sus nombres escritos en la espalda.

La muerte, que lo sabe,
recoge sus enseres para continuar su obra en otra parte.





SEGUNDO CUADRO

(La muerte, representada en forma de un esqueleto completamente desnudo, intenta salir de un cuadro enorme que está apoyado contra la pared. La pintura está rematada con un arco de medio punto como si fuese una puerta. Lleva debajo de los huesos de su brazo izquierdo un ataúd y un sudario. En la mano sostiene su grotesca guadaña. Con su mano derecha está intentando apagar una vela. Sobre el tétrico resplandor puede leerse: *In Ictu Oculi*. En su aturdimiento se enreda los pies entre sayones, túnicas... tropieza con bulas, báculos, coronas y, por si fuera poco, resbala sobre un globo terráqueo que alguien dejó olvidado en ese cuadro)

—Señora, va muy cargada. Tenga cuidado con eso...

(Le dice Estragón mientras trata de ayudarla señalándole el sudario con el que está a punto de enredar sus pies)

Estragón —*Está dejando todo esto hecho un desastre. En su estado de delgadez no debería llevar consigo tantos trastos. ¿Va muy lejos?*

La muerte —*No se preocupe por mí. Solo voy hasta "Finis Gloriarum Mundi", llegaré en un abrir y cerrar de ojos. Ni más ni menos.*

(Estragón ha estado un momento mirándola fijamente a las cuencas vacías. Continúa con su intento de apartar los cachivaches)

Estragón —*¿Y eso queda muy lejos?*

(La muerte, que con la ayuda de Estragón ha conseguido por fin abandonar el cuadro, se aleja por el foro dándole la espalda. Él sigue en mitad del escenario con los brazos en jarras. Al ver que no le ha hecho mucho caso, le dice muy molesto)





Estragón —*Señora, déjeme que le diga que encuentro sus jeroglíficos de muy escaso gusto. Máxime cuando ya estamos en las postrimerías. Con tanto meneo ha estado a punto de cortarme la cabeza con ese trasto suyo y no le he dicho nada. ¡Bastante llevo aguantado en esta obra, por favor! Solo trataba de ser un poco amable.*

(Pausa)

¡Y ándese con cuidado con la segadora, no vaya a hacer daño a alguien!

(La Muerte, sin volverse, le responde con mal tono)

—*¡Mire, joven, se lo advierto, no está el horno para bollos! Si quiere saber más vaya a preguntarle a mi hacedor ¿O acaso cree que solo ustedes tienen quien les escriba lo que han de decir o llevar puesto? ¡Váyase usted a paseo!*

(Murmura para sus adentros)

A estas alturas... por dios, que tenga yo que aguantar esto...

(Pausa larga mientras la ve desaparecer por el fondo)

Estragón —*Y por cierto, por donde usted quería salir ¡NO ERA UNA PUERTA!*

(Oscuro)





TERCER CUADRO

(La misma cantera del Acto III, en los alrededores de una casa de muñecas habitada. La muchedumbre de soldados sigue extrayendo signos de interrogación que se licuan al depositarlos encima de la nieve)

Toda pregunta ahonda en una zanja, pero al final del día
sobre las respuestas cae la misma noche.

Tú eres tu silencio y tu palabra, aire

que se expulsa o que se inhala y mientras,

la existencia,

entre cada uno de esos fenómenos vitales, como único

testigo

de ti mismo.

Escarbas en la noche de tus noches, en las noches de tus antepasados
rebuscas la respuesta a esa interrogación que olvidas y recuerdas

cada día.

Y de nuevo amanece

y todas las palabras

te derriban.

*—En su pregunta caben todos los desgarros. Un porvenir incierto. Un
pasado fallido. Un presente capaz de confundirme. Pero... ¿a quién le
importan todas las respuestas?*

Coro —*Las preguntas son vísceras que intentan deglutir el desconsuelo
de quienes han perdido las llaves del retorno. Erguidles la mirada
a todos los rendidos de la tierra porque en ese “no importa” están
ahorcados con sus cuerdas vocales los que sufren. “No importa” es
el lugar de la agonía.*





—Todavía nadie dio respuesta a qué es lo que queda cuando ya no hay nada.

—No importa. Todos los sueños tienen su andamiaje.

Lo soñado se infiltra por contigüidad en lo vivido.

Todos los seres del mundo abren el pecho.

Nos enseñan su número de serie y otro espejo inaugura el escrutinio.

El matemático, en su ingenua morfogénesis,

imagina un espacio capaz de concebir un mundo entero.

Sus fórmulas definen

y cree equivocadamente —igual que Wittgenstein—

que acaba de inventar el universo.

Palabra igual a cosa.

Cuanto nominan crean.

Lo fijan.

Lo detienen.

—Cuanto miren los ojos creado sea— (Le susurra Huidobro en el oído mientras borra sus fórmulas de tiza)

—¡No, no, no! (Grita enfadado Leibniz) *Cada cosa una palabra, una palabra para cada cosa.*



En la severidad de esa conciencia que se escribe a sí misma
se vierten las razones del desastre.

Las preguntas enferman bajo la luz del día y a la sombra
se pudren con el moho que enraíza en su extraño desafío.

La prolongación de cada incertidumbre atraviesa y afianza
las consignas,
el otro
en cada *uno*,
los *yoes*

remolcados hacia la profundidad de un relativo,
cada *tú*
le convoca con la insensata fuerza
de un *él* que le desdice.

Sois el cero que amenaza las multiplicaciones, la contienda
que los contrarios construyen con los restos. La verdad se retira,
se esconde en el tropiezo al desplazarse, su arrogancia se hunde
en el barro universal de vuestros límites.

La semejanza rota,
y los interrogantes

sobre la arena de todos los desiertos

resecándose al sol del mediodía.





Fingirfingirfingirfingirfingirfingir

para seguir sobreviviendo al espectáculo.
Para que las cenizas de la casa incendiada no se enfríen.

En una mano abierta cabe el mundo. En un puño cerrado la miseria.
Los árboles no gritan bajo el filo. Peces mudos se asfixian en el agua.

La luz de un foco brilla sobre un cúter
en las manos de un hombre traicionado.

SOMBRAS DE UN SER VIRTUAL





(Borges dicta sus textos creyendo que alguien le escucha)

—*Alguien construye a Dios en la penumbra.*

—*¿Y el cuándo?*

—*No es posible saberlo todavía. Estos fenómenos no dependen solo de las circunstancias actuales, sino también de cómo se ha llegado a esas circunstancias.*

—*¡Y cómo hemos podido llegar a estas circunstancias!*

—*No importa. Este proceso es irreversible. El mundo pretende ser estable y fijo mientras el hombre vive en lo que llama cosas embriagado del ser y de lo estático.*









Último acto

El hombre superviviente
(Histéresis, rupturas y singularidades)





(Al abrirse el telón un carromato del que tira el caballo vaciado por los taxidermistas aparece por el fondo de la escena. Siempre es el mismo caballo y volverá a aparecer en otros libros que aún no han sido escritos. Nunca será llamado de ninguna manera. Nadie se dirigirá a él por ningún nombre. Solo será un caballo, nadie sabe cómo nació y nadie sabrá contar de qué modo se produjo su muerte, porque tras la catástrofe de su vaciamiento, su ruptura y su *pliegue*, sigue vivo.

El carromato es conducido por un hombre que lleva puesta la bata de alguien que fue cirujano en otra vida. Debajo de la bata se intuye un traje raído. El tiempo que tarda en llegar al proscenio es incalculable y durante esa espera vuelve a repetirse sobre el escenario todo lo que ya ha ocurrido. Cuando al final consigue llegar al primer plano de la escena puede leerse en la lona del lateral derecho que cubre la carreta: “Elixires para supervivientes Dr. Thom”.

El hombre de la bata y del traje raído retira una parte de la lona y queda a la vista una estantería llena de frascos cubiertos por el polvo acumulado en muchas vidas. Ese hombre, en pie sobre un estrado, se dirige al público siempre con el mismo discurso de un vendedor de pócimas, pero lo que se escucha solo es un fragmento. Siempre el mismo fragmento. Nadie puede nunca oírlo entero:

“Déjenme que les diga que solo la muerte es sencilla. Todo lo demás solo son breves *catástrofes*. Pero tienen remedio y de esto quiero hablarles. *La catástrofe elemental* designa toda situación de conflicto que puede producirse en un espacio-tiempo de cuatro dimensiones. En un espacio abstracto, el cambio de un sistema es representado por la trayectoria de un punto que se mueve sobre una superficie de comportamiento uniforme, la *catástrofe* se produce cuando el punto se ve forzado a saltar de una región de la superficie a otra. Y ustedes se preguntarán a qué viene todo esto.





Para eso estoy aquí, para que entiendan que cuando les hablo de *catástrofe* no lo hago en el sentido de desastre, pues puede ser, desde un punto de vista subjetivo, incluso deseable. Hasta es seguro que eso que ustedes consideran vidas no sean sino *catástrofes* que bifurcaron en otra vida más real.

Déjenme que les diga que la *Teoría de las catástrofes* nos ha llegado en el momento oportuno. Aquí tengo mis frascos para los supervivientes.

Tras el hundimiento de los llamados grandes discursos de la modernidad y de los mini discursos posmodernos bien vendrá ensayar una nueva vía. No dejen pasar esta ocasión, pues si ya no hay “razón” ni “modernidad”, ni “caos”, como quería la posmodernidad, ¿qué puede haber? Yo se lo digo: no parece que haya otra cosa que soluciones locales, y enigmáticas metamorfosis. Pero, de momento, hay que saber cómo el hombre conserva su identidad a través de su metamorfosis y su *catástrofe*. Se lo advierto, será un saber apropiado para supervivientes, que es lo que somos todos. En cuanto tales, solo disponemos de un futuro y, aunque sería exagerado decir que no tenemos pasado, la verdad es que nos sirve de tan poco que es como si no lo tuviéramos. Lo único que nos ha quedado como herencia es el nombre de las cosas.

Déjenme que les diga que hablar con sentido exigirá en adelante hacerlo con modestia. En vez de hombre podríamos decir *máquina catastrófica* del deseo. Ya nunca más diremos máquina teológica o newtoniana. La nueva máquina tiene que saber que una misma situación determinada, local, aquí entre ustedes, ahora mismo, puede dar nacimiento, bajo el efecto de valores desconocidos o inobservables, a consecuencias extremadamente diversas. Lo que significa que el superviviente tendrá que aceptar, si no la ética de la irresponsabilidad, sí la de la no responsabilidad, y ante el futuro no tendrá más espejo que la máquina del Dr. Zeeman, que





da saltos imprevistos cuando hemos puesto todo nuestro cuidado en hacerla funcionar de la manera más sensata.

Tal vez el nuevo hombre, el superviviente, lleve en su rostro una sonrisa, pero, de todas formas, será una sonrisa imprevista, una catástrofe más, que nadie sabrá de dónde viene.

Para terminar me van a permitir que les diga que la *Teoría de las catástrofes elementales* es un replanteamiento de la teoría del deseo porque, dentro de un mundo totalmente estructurado, desear era absurdo: la ciencia trataba de dominar nuestro deseo o entenderlo, y entenderlo era domesticarlo. La ciencia determinista es una ciencia contra el deseo, mientras que aquí —en la *Teoría de las catástrofes*— aparecerá una variable: la conciencia. Para eso estoy aquí, déjenme que les diga...”

El hombre sigue hablando mientras la escena se va quedando a oscuras)

(Oscuro)





(Luz del atardecer tras los perfiles de un campo petrolífero. Sus martillos gigantes golpean sobre las cataratas de un anciano. Un clavo tras de otro se va hundiendo en su mirada seca. La escalera de los otros actos aparece otra vez y el agua vuelve bajando los peldaños para buscar el ojo del desagüe. Si mirase hacia atrás ese ojo muerto vería el silencio de bosques derretidos llenar inagotables los barriles de crudo. La sombra de su infancia bajo un árbol también en los barriles. Cubos llenos de nieve ennegrecida para enjuagar los síntomas del golpe)

—*Mira el martillo. ¡Mira!*

(Ahora los ojos han de estar en la parte que golpea)



Unos ojos pintados hace siglos con tierra y con aceite nos observan.
Las escamas de un pez que se desprenden
mientras se asfixia y convulsiona sobre el polvo
son espejos en donde reconoce su agonía.
Lo que no quiere estar en él mientras se muere
multiplica su muerte en los fragmentos.

Seres hechos añicos se esparcen por el suelo.

Lo que ya no está en ti mientras te mueres
no logrará la paz consigo mismo.
(Suben y bajan sin tregua los martillos. Extraen de las entrañas
del pasado charcos negros. Un tiempo sin futuro en el que sus
reflejos seccionan las gargantas. La nieve se derrite y mientras
fluye va recogiendo los rastros olvidados)

La muerte abre su libro de las horas.
Lee los personajes. Con renglones torcidos
se desplazan y ella como un cíclope los sigue y los señala.

Es el ojo de nuevo,
un ojo único frente a todos
los ojos. Un gran anfiteatro que explota de miradas contra
un ojo.
El ojo parpadea
y el mundo en ese instante queda a oscuras.





—Has llegado demasiado lejos. Tu arrogancia al mirar hacia atrás solo recuerda que dentro de tus sueños alguien con un martillo clava y clava.

—Déjenme que les diga... —Se escucha desde lejos— que en el corazón de cada nudo habrá otro nudo que está intentando apretarse.

Déjenme que les diga que todo es inestable.

Borbotea al hervir en lo que hay dentro y es inasible en lo que se evapora.

Todo silencio invita a dar respuestas pero somos
un instante de ruido en una incandescente cadena de silencios.

—Porque existe un silencio repetido y un silencio olvidado.

(Escribe Edmond Jabès en la pizarra)

—Y los dos agravian con el mismo exceso. (Dice alguien)

Las palabras no dichas cogen de la mano a otras palabras.

Los silencios escritos

las persiguen en sus sillas de ruedas mientras su vida corre
hacia el centro del ruido.

El tren sigue su marcha. Se balancea el columpio. El mundo se revuelve
en el hermético armazón de la nostalgia.

Unas manos dan cuerda a la llave que ahora gira en sentido contrario.

La muñeca de plástico, impasible, baila encima
de una caja
de música
apagada.





Un niño y una niña, dos hombres, dos mujeres, nada importa.
Dentro de ellos parece que la esquirra por fin halla su funda.

Unos dedos recorren la arista del teclado.
El pie del niño sobre uno de los cuatro pedales de su Érard. El corazón
buscando teclas graves, el índice en la blanca, en la 43 el pie derecho
sobre los apagadores de las cuerdas que propagan la altura
de una nota sostenida sobre el humo de una casa que arde.

Tal vez en el recuerdo... las notas no pulsadas
caminan sobre las cuerdas flojas de ese piano. Cuando caigan
encontrarán versiones infinitas de toda la verdad en todas partes.

Los dos niños se acercan uno al otro
mientras el universo malherido también busca
un lugar apartado para morir a solas.
A los ojos les mira un ser domesticado con pausada violencia.

La periferia accede,
se hace centro,
el dolor está en ellos
escondido en una simple cuestión de perspectiva.

En su verdad se enhebra cualquier forma posible de tristeza.

(Vuelven a llorar hasta colmar el vaso)





Hay voces que se niegan al silencio y siguen retumbando
en gargantas que se han encarroñado y tienen obstruidas
sus cuerdas consonantes.

—Déjenme que les diga...

¡Vocesvocesvoces! voces mojadas antes de que caiga el aguacero.
Las persuasivas formas que se ocultan en su necesidad de definirse
invocan esas voces sin nombre.

En la batalla de su desventura se acribillan, mientras tú mismo,
padre
madre
niño
niña
ser narrado

retraes los músculos al paso del cuchillo
y en cada suplemento de tu carne se cultiva
la infección del *estar siendo*.

El ser se reconoce en su gangrena.

Un viento del nordeste esparce los despojos,
consonantes,
vocales
malheridas
en el destino de unas rectas paralelas.





Un vendedor de elixires llena todos sus frascos en los ríos rescos
de los hijos de Heráclito.

La niña, con los títeres,
hace fila para beber el fango y cuanto más ingiere más se acerca
a eso que queda cuando ya no hay nada.

—Déjenme que les diga...

—No. No volvamos a ese sueño. Se lo pido, señor.

—Aquí no hay ningún sueño. Todo es real. ¿Aún no lo entiendes, niña?
Aquí todos estamos disecados.

—Entonces es verdad. Es verdad cuando antes de morir me dijo:
Hermana mía, pasé noches enteras mirándote dormir inclinado sobre
tu brillo en el cristal.

¡He estrangulado a mi hermano porque no le gustaba dormir con la
ventana abierta!

—No. No te culpes. Las ventanas son pasos de frontera.

(Llora la niña por lo que no comprende. Ve a su padre. Un hombre
con sombrero y una maleta antigua deambula por una estrecha
calle de Salzburgo.

Unas manos que vuelven de otro tiempo agitan un juguete. Esa
bola de nieve que quedó abandonada en la mesa de noche, allá,
en el tercer acto. En su interior hay una casita en la que se repiten
incesantemente una y otra vez y otra vez todos los actos de esta
función continua. Y una hoguera. Al lado de la casa hay una hoguera
donde se están quemando millares de trineos y dos pequeños
caballos de madera. Al crepitar parece que se escuchan las risas de
la infancia y la cuchilla guillotinar la nieve de los charcos)





El actor, aquí, se contradice.

—*Solo la muerte es sencilla.*

Intenta repetir lo que ha aprendido pero salen de su boca otras palabras.
Cada golpe de dados le lleva a la casilla número 42. Irremediablemente.
No puede soportarlo.
Se envuelve en la asombrosa maquinaria de lo que se incendia.
El crepitar de sus órganos llama a todo lo que existe con su nombre
y todo le responde sin nombrarle.

Se diluye en la estadística del ruido el personaje.

Enterrado hasta los hombros en el humo, con sus propias palabras
le lapidan.

Eso que permanece entre lo que se conserva y se transforma
le da abrigo en la cúspide del fuego.

Un pensamiento póstumo respira
en la cordura de un cerebro en llamas.

Ahora es un páramo cubierto de ceniza
en donde la existencia se empacha de vacío.



Solo el silencio sobrevive a las lapidaciones.
Hasta las piedras que agotan en la inercia su arrogancia quedan mudas.

Hunden su nariz contra la tierra
con la esperanza de que el polvo levantado
las cubra en su caída y su memoria tenga menos consistencia que la roca
de donde a golpes fueron extraídas.
Sin embargo las huellas dactilares de quien las arrojó quedan grabadas
para la eternidad como firmas del látigo que cruza sus espaldas.

La ignominia se imprime en el silencio cómplice de un fósil y la muerte,
con su verdad abstracta, está esculpida sobre el rostro impasible
de una realidad perfecta y duplicada.

Siempre la misma hoguera.
Desde aquel primer humo la misma hoguera siempre es la que arde.

—*Rosebud.*





—*El títere lo niega.*

—*¡A quién le importa lo que el títere haga!*

—*Mamá, el muñeco llora.*

—*Los títeres no tienen sentimientos.*

—*Sí, mamá.*

—*Dale a beber el agua del vendedor de pócimas.*

—*¡Mamá, estos frascos están llenos de barro!*

Un ejército, en el que han sido forzados a alistarse todos los personajes que hayan aparecido en cualquier sueño, desfila ante la puerta de la casa.

Con la tierra que se desprende de sus botas construirá la niña una ingente necrópolis al final de este acto.

—*¡Mamá, ¿puedo hacer un muñeco con la nieve?*

(Alguien que no es su madre le da unos guantes limpios a su hija)

—*Mamá, ¿siempre soy la misma niña mientras dura la obra?*

—*Nunca somos los mismos en ninguna obra. Y yo no soy tu madre.*

—*Pero entonces... el niño...*

—*¿De qué niño me hablas?*

(Millones de zapatos, camisas, abrigos, medias, faldas... transitan por las calles. Ropa sin nadie dentro gesticula sobre los adoquines de un mundo inacabado. Un pantalón sin cuerpo se arrodilla y sangra)





—*¡La maleta, la maleta! La maleta está llena de cuerpos.* (Dice alguien)

Nadie le ha preguntado qué es lo que transporta en la maleta.

—*¿Padre, por qué siempre llevas contigo esa maleta?*

—*No, hija, no la llevo, la traigo.*

—*Contesta a mi pregunta. ¿Cómo empezaste tú? ¿Dónde apareces? ¿Qué tiene que pasar para que existas? ¿Cómo llegaste a mí? ¿Bajo qué forma?*

—*No tengas miedo. Ningún átomo de ti me pertenece. Yo soy el viaje.*

Los hornos crematorios recaudan sus reliquias mientras se ciega el aire
con un hedor a bosques calcinados.

—*Dicen que hay una fórmula para cada desastre y que hay siete elixires,
uno para cada catástrofe. ¿Cómo sabremos cuál es el necesario?*



(Alguien con un martillo en una mano se enfrenta a los espejos.

Golpes.

Sobre el papel solo pueden escribirse golpes, porque el golpe y el grito son partículas mudas de idiomas inventados para unos personajes que tienen prohibido lamentarse)

El mismo espejo roto en anteriores actos vuelve a ser destrozado.

Seres hechos añicos se clavan nuevamente sobre el suelo.

En su impotencia para restituirse

una máquina reza al dios de los mecanos.

(El mismo sueño siempre. Desde la primera línea que está escrita, el mismo sueño: un campo de exterminio y unas manos aprietan la alambrada. La casa de muñecas que arde y arde y arde y todos los guiñoles con sus hilos quemados. Su libertad intacta en ese humo, tendidos por el suelo, víctimas de *El pliegue* de su inútil catástrofe:

$$y = x^3 + ax$$

Los personajes, arrepentidos de sus trayectorias, tiran los dados compulsivamente. Rezan para caer en la casilla 58)



—*Madre, ¿cuántas vidas es necesario tener para satisfacer a los raptores?*

(Varias sombras conversan cruzando el escenario)

Schopenhauer —*El verdugo acaba por comprender que es uno con su propia víctima: la conciencia de la identidad, en todas sus manifestaciones, es lo que lleva a la voluntad a suprimirse en la piedad.*

—*La piedad no aminora el sufrimiento de la víctima, Arthur, solo el del verdugo y sus comparsas.* (Responde Kant mientras juega con una piedra que ha sido utilizada en las lapidaciones)

G. Deleuze —*¿Qué es la piedad sino la tolerancia de unos estados de vida tan cercanos a cero? La piedad, para el amigo Nietzsche, era amor a la vida, pero a la vida débil, enferma, reactiva.*

Una mujer sueña que recoge los restos de las casas calcinadas para que las hembras de los desposeídos puedan parir en ellas sus cenizas.

En un cesto de mimbre las recoge y sus esporas construyen los cimientos de otra hoguera en cualquier sitio.

En la casa grande la atmósfera se vuelve irrespirable.

—*¡Que alguien abra la puerta!*





El matemático sigue con sus fórmulas rayando la pizarra.
Se esfuerza en explicarse pero el ruido solo puede ocultarse
con más ruido.
Restos de tiza rotos y aplastados fabrican sobre el suelo una nevada
y un músico dibuja, tras las rejas de su pentagrama, cómo cruje
bajo las botas de un ejército vencido que vuelven sin sus dueños
a sus casas.

Con esa partitura colocará un mecánico las púas del cilindro
que hace vibrar las láminas del carillón de las cajas musicales.

(La niña por fin sabe que lleva un paisaje de nieve bordado en sus
entrañas. Con un martillo fija unos tablones sobre las ventanas y
se encierra dentro de su casita de muñecas. Su pequeño universo
está lleno de clavos. Enciende con un fósforo la chimenea de
leños simulados)

Dentro la claridad.
Fuera todo lo que es mirado se lamenta.

—*A qué otro destino puede aspirar el fuego sino a arder.*
(Dice ella. Lleva puestos los zapatos de su madre)

No hay más escapatoria que el humo o la ceniza,
los exilios interior y exterior de lo quemado.





—*¿Y si fuese mi padre el que llama a la puerta?*
—*Nunca has tenido padre. Y él no ha tenido hijos.*
—*Entonces... ¿por qué llama?*
—*¡Ábreme, niña. Abre!*

(Los paisajes que el humo va pintando por dentro de la casa hacen que se vuelva intransitable)

Ella cierra los ojos.
Vuelve al desván con el que está soñando.

No sabe obedecer

y nadie abre.





(La chimenea de leños simulados cree en su existencia. Arde el centro y arden las orillas. El fuego en la casita de muñecas hace que la cera derretida de un ángel lampadario caiga sobre la alfombra de la casa grande. Las dos casas se queman de forma simultánea. El juguete de la bola de nieve revienta de calor en la mesilla. La casa en miniatura que había dentro está en llamas debajo de la cama de la niña. El paisaje, el trineo... su entorno se derrite. Y la cuchilla sigue guillotinando nieve delante de la casa antes de que sea solo agua que el fuego evaporará)

Esa es la misma niña que se llevó a su encierro las cuerdas del pasado.
El vaivén persistente del columpio donde rió su madre.

Donde mu—rió su madre.

Donde vuelve a arder

el humo

y la ceniza

recupera las formas que destruyó la llama.

Todo esto ocurre mientras
su mirada está allí

balanceándose.

—¿Todo esto ha sucedido?

—*Dejadla.* —Les dice Alain Badiou— *Quizá sepa que el presente no se deja reducir a su realidad, pero convoca la eternidad en su presencia.*

(Gilles Deleuze está pensando en voz alta)

Deleuze —*A cada piso le corresponde un laberinto.*



Pero en el escenario todas las casas que arden lo discuten.

Dicen que no con gestos,
saben que la existencia son unos pies hechos con seres enredados
que se apilan debajo encima a izquierda y a derecha y nunca
hay entre ellos intercambio posible.

Hace tiempo que la verdad fue derrocada.

El padre de la niña lleva puestos los zapatos del padre de su padre
y por eso hace siempre el mismo itinerario.

—*He aquí un hombre que se enfada con su calzado cuando la culpa
la tiene el pie...* (Murmura Estragón)

Un pantalón vacío y sin zapatos camina por las calles sin saberlo.
Sombras sin propietario se camuflan en los suburbios de la noche.

—*Ven a mí. Todos estos no son más que carcasas.*

—*Rosebud. Rosebud... ¡Ah...! ¿Cuándo, cuándo. Cuánto falta?*



—*No tengas miedo. Ningún átomo de mí te pertenece. Yo soy el viaje.*





Las botas continúan aplastando.

—¡Ah, voyageurs immobiles! ¿Quién os reconstruirá después de la metralla cuando solo seáis el humo de la pólvora?

Un enjambre de moscas prisioneras
en el salón de una vivienda abandonada
interpreta al tropezar con los cristales
un réquiem para un ser desafinado.

Palomas mensajeras que únicamente saben volver, una vez sueltas,
a su origen, vuelan hacia el pasado.
Bajo sus excrementos florecerán semillas de memoria.



Mientras el fuego asedia con sus ilustrativas fórmulas del caos
la nieve edifica empalizadas alrededor de sus múltiples recuerdos,

allí
firme
en el centro
a la intemperie
un soldado de plomo
se cala hasta los huesos.

Lo borrado se acerca,
por eso el agujero es lo que ahora se ve tan cerca de los ojos.
Los personajes van entrando en el túnel por riguroso turno,
la negrura
del cañón de un revólver les invita.

El tramoyista los va metiendo en cajas,

luego...

solo son la materia
del penúltimo error
del último disparo.



La bailarina que ha muerto haciendo puntas sobre sus zapatillas
sigue erguida en su caja de música mientras se derrite entre la llamas.
Ejércitos de x están ensayando lágrimas.

Llueve.

El mundo se quema.

También se quema el patio de butacas.

Antes de consumirse por el fuego había cinco pétalos marchitos
encima de cada piano.

Los títeres, absortos, con los ojos abiertos de un cadáver,
abrazan a sus caballos de madera.

Continúan inertes, ya sin hilos, encerrados por dentro
en una casa de muñecas que arde.

Voces en off 167





—*Todo lo que ha sucedido llevaba mucho tiempo soñando con existir.*

Sobre andamios de humo la ficción sobrevuela
atraída por el fétido olor de la carroña.
La realidad se pudre y en las cajas de música
el óxido corroe los remaches.

Las láminas no vibran.

Se estrangula el sonido.

Coro —*El martillo se esfuerza en explicarse pero su música es incomprendible. Un compositor sordo logra enhebrar las notas entre los cinco hilos de su pentagrama. Pero las blancas se derriten y las negras son las gotas del crudo que alguien está extrayendo desde el principio de este mismo acto.*

El silencio es una nota que jamás se ejecuta. A cada figura musical le corresponde su silencio y tiene exactamente la misma duración.





La misma duración...

El diálogo entre el sonido y el silencio
es una decisión del tiempo únicamente.

La catástrofe se adueña del lenguaje.

El silencio se afirma en la garganta.

Otra laringe cobra en él todas sus deudas.

El lápiz de aquel músico
que escribió para la bailarina de la caja su triste melodía
se fractura.

Con el último crujido de la obra escribe otro silencio.



Las carcasas, los cuerpos vaciados intentan resonar bajo el martillo
mientras los ojos que están dentro llaman a quien los cierra
en la otra parte.

Pero no existen fórmulas
para hacer que escuchemos las notas de esos golpes.

La niña hace el recuento de los muertos mientras borra en la pizarra los ruidos del trayecto.

Entre los huecos de esas notas arrancadas
lee el matemático.

No sabe

que tras el paso de sus ojos por el encerado
la niña está borrando.

La niña está borrando

la lluvia que los hilos de los títeres fabrican desde el primer acto.

Borra la superficie de todos los espejos.

La imagen de la madre superpuesta sobre su propia madre.

La sombra del columpio,
las caricias que dejó en el caballo disecado

son borradas.

Borra los pentagramas y el martillo.

Son borradas

las piezas de la caja de música que intentan
rehacer su movimiento bajo el plástico
de un cuerpo inanimado.

Los objetos que inventaron un lenguaje para perpetuarse

son borrados.

Borra la línea que ha unido dentro/fuera.



Borra el recuerdo de los espectadores.
Borra el diálogo de cada personaje.
El futuro que dejó sobre la escena sus réplicas ilustres
es borrado.

El matemático lee en la pizarra.

No sabe

que la niña está borrando las incógnitas
que él escribe en su intento de salvarnos.

Los dedos sobre las teclas *Ctrl Supr.*

La niña está borrando
las incógnitas que él
escribe en su intento de
salvarnos

$$y = x^3 + ax$$

borra el diálogo de cada
personaje.

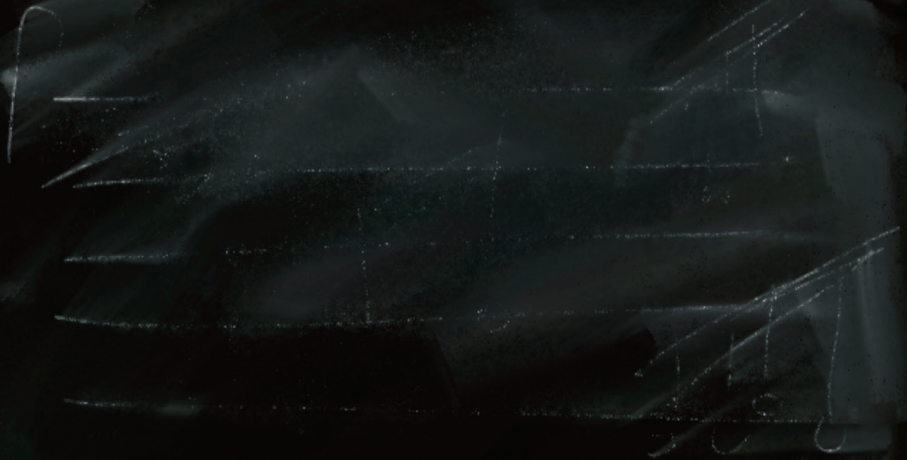
La niña está borrando la
imagen de la madre super-
puesta sobre su propia
madre



el escenario se va quedando a oscuras

la vida a $\frac{1}{2}$ brisa

$$y = x^3 + ax$$



el universo se va quedando a oscuras

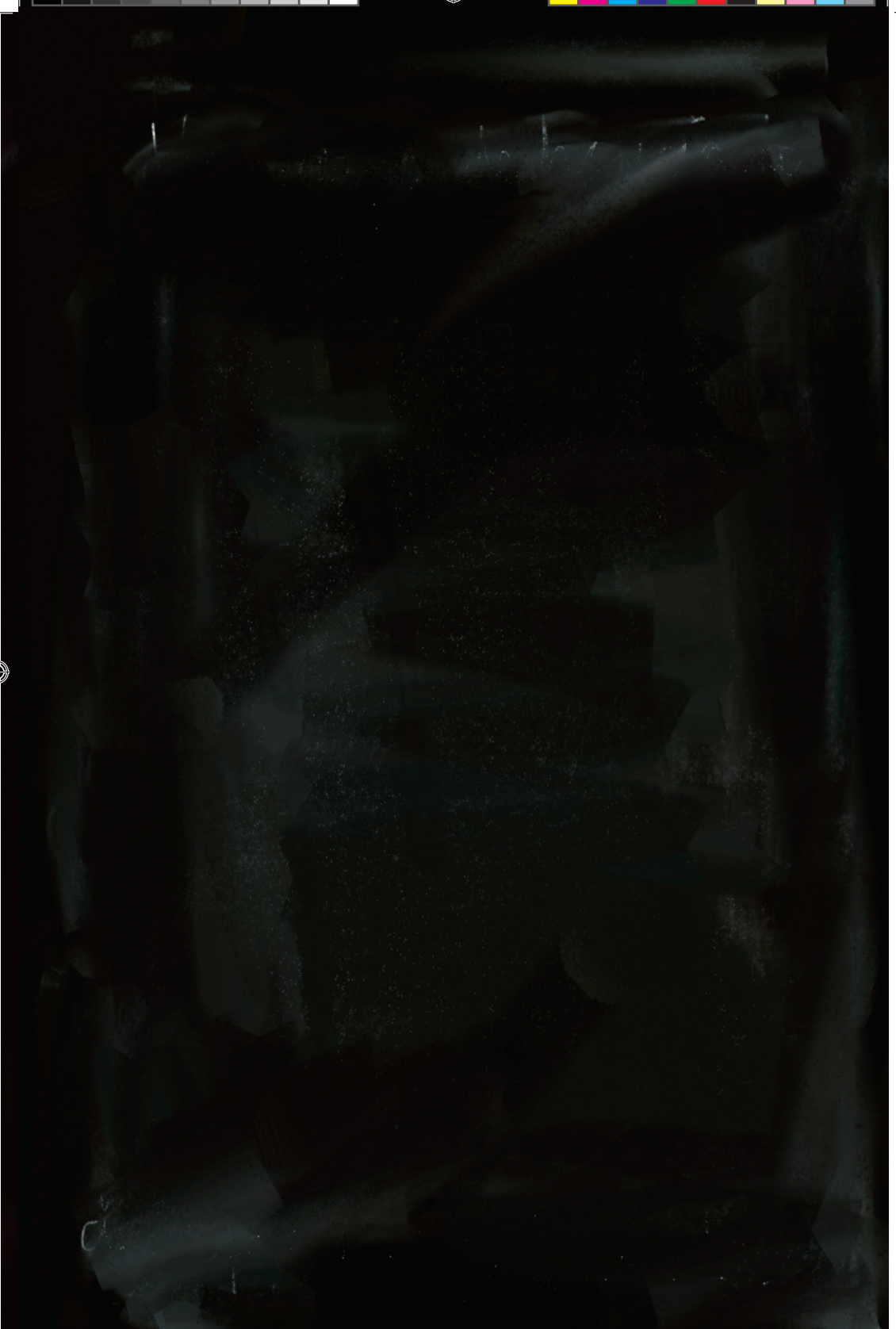




Un cuerpo desahuciado

cierra por dentro la puerta del abismo

















En una calle estrecha formada por un antiguo muro de ladrillos macizos a ambos lados, el viento arrastra hasta los pies de alguien un ticket de esta obra de teatro.





ROSEBUD





NOTAS Y PROCEDENCIA DE LAS VOCES

- Vladimiro y Estragón son los personajes principales de la obra *Esperando a Godot* de S. Beckett.
- p. 28. En el texto de la acotación donde se da la dirección de la vivienda (El salón de una gran casa en Waagplatz ...), los datos de los personajes de la niña y del niño, así como los detalles de su relación y su muerte son reales. Lo que se dice de ellos es una recreación sobre la vida de Georg Trakl y su hermana Margarethe Jeanne Trakl.
- p. 30. El texto que comienza “*Al observarlas por primera vez se hará consciente...*” es una elaboración literaria del espectáculo *Puppeteer*, de Philippe Genty. Es también el último texto del libro *Topología de una página en blanco*.
- Buena parte de los textos atribuidos a René Thom, están extraídos de su libro: *Estabilidad estructural y morfogénesis*, Gedisa, Barcelona, 1987, pero también de entrevistas, revistas, ensayos y estudios publicados sobre su obra.
- p. 33. La frase de J. Goethe: *Lo viviente puede ser separado en sus elementos...* es una idea extraída de su obra *Teoría de la naturaleza*.
- p. 34. *Dejando de lado los motivos, atengámonos a la manera correcta de llorar*, es una frase del cuento *Instrucciones para llorar* de Julio Cortázar (*Historias de Cronopios y de Famas*).
- p. 35. La acotación referida a Cioran, pertenece a una entrevista concedida por él al filósofo Gabriel Liiceanu en 1983.
- p. 42. El texto atribuido a Roberto Juarroz; —*Cuántas veces lo roto nos anuncia lo entero*, es en su versión original: “*A veces lo roto precede a lo entero*”, *Poesía vertical*, Cátedra, Madrid, 2012.
- p. 53. *Inesperadamente existo. Alguien me piensa*, es un verso de Elvira Daudet.
- p. 55. *Aquel que todo lo ve podría leer en cada uno lo que acontece en todas partes, e incluso lo que ha acontecido o acontecerá*,





pero un alma solo puede leer en sí misma lo que en ella está representado distintamente, puede encontrarse en *Monadologie*, de Gottfried Leibniz.

- p. 58. *sàragell on, sepluc et oN*. es una frase del cortometraje *Flejos y reflejos* de Roberto López, que en su original está pronunciada así: *Sàragell on, opluc et oN*.
- p. 62. *Hombre enigmático, dime a quién amas más: ¿a tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano?* —*No tengo padre ni madre, ni hermano ni hermana*, es el comienzo del texto *El extranjero*, de Charles Baudelaire, en *El spleen de París*.
- p. 63. *En realidad* —Les dicen a la vez Davis y Brown— *siguiendo la lógica de la teoría cuántica hasta el final, casi todo el universo podría diluirse en una transitoria fantasía de sombras*, pertenece con algunas modificaciones a J. Brown y P. Davies, de su libro *El espíritu del átomo*, Madrid. Alianza, 1989.
- p. 82. El texto con el que comienza el Acto III es una elaboración literaria a partir de una obra (instalación-performance) encargada por el Museo Nacional de Bellas Artes de Québec como parte de la exposición *INTRUS/INTRUDERS*, comisariada por Mélanie Boucher, 2008).
- p. 87. El texto en el que aparece Baudelaire está tomado, con muchas licencias, de su poema en prosa *El mal vidriero*, del libro *El spleen de París*.
- p. 90. *La imagen de una sombra está atracando al vendedor de espejos*, deviene de un comentario de Cecilia Quílez sobre la página-espejo de *Topología de una página en blanco*: "Alguien tendrá que atracar al vendedor de espejos".
- p. 91. *También serviría poner lo luminoso en lugar del ojo, lo opaco en lugar de los objetos y la sombra en lugar de la proyección*, pertenece a Gérard Desargues. (Teorema de Desargues en la geometría descriptiva).
- p. 91. *El mundo no sería lo que es si las formas u objetos de nuestro entorno, después de la menor perturbación, llegaran a ser otra cosa o, peor aún, si se aniquilaran. La estabilidad es condición de existencia y de conocimiento. El yo con el que nos identificamos*





existe en la medida en que es estable, pertenece a un artículo de Miguel Espinoza, *La reducción de lo posible. René Thom y el determinismo causal*, (p. 235) *Theoria* núm. 57, 2007, pp. 233 — 251.

- p. 99. Algunas líneas del texto de esta página tiene su continuación en la siguiente (p. 100). Es necesario ir hacia delante y hacia atrás (siguiendo la idea de *El pliegue*, hacia el futuro y hacia el pasado, y también jugando con el dentro y el fuera) en esas dos páginas para leer el sentido correcto del texto.
- pp. 99-100 y 158. *¿Cómo llegaste a mí? ¿Bajo qué forma?* es una frase de uno de los personajes de la película “El árbol de la vida”, de Terrence Malick, que forma parte también, como elemento recurrente, de “La libertad del títere”, una película para la poesía, de A. Céspedes.
- p. 107-108. El relato del niño acuchillado, así como los datos cronológicos, se corresponden con la vida y muerte de Kaspar Hauser.
- p. 108. Las 4 primeras frases puestas en boca de los “actores desnudos I y II” son fragmentos del poema *Canción de Kaspar Hauser*, de Georg Trakl.
- p. 114. En *La sombra del niño Elis, como un ángel negro que furtivo saliera del interior de un árbol* se juega con el título de un poema de Georg Trakl (*Al niño Elis*) y con unos versos de otro de sus poemas (*A un muerto prematuro*).
- pp. 128-129. El dibujo de *El pliegue* que forman las líneas de estas páginas puede leerse en todas direcciones: como una escalera circular sin fin, solo cada página, hacia arriba y hacia abajo, pero también ambas páginas continuando la línea de una página en la misma línea de la página siguiente, hacia delante y hacia atrás...
- p. 133. Esta frase atribuida a Immanuel Kant: *¡Ah, la ingenuidad! esta bella y noble simplicidad que lleva el sello de la naturaleza y no del arte*, deviene de esta otra literal “La ingenuidad, esta noble sencillez que lleva en sí el sello de la naturaleza y no del





arte, les es completamente extraña”, que aparece en su ensayo *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*.

- p. 134. “*Heidegger ha pintado un cuadro sin ventanas. Leibniz ha descrito un alma sin ventanas*” es una idea de Martin Heidegger (sobre Leibniz) en *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, que desarrolla Maurice Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral. Barcelona, 1970.
- La acotación de la p. 136 es un juego entre el teatro y la pintura mediante la recreación literaria del óleo *In ictu oculi* (*Los jeroglíficos de las postrimerías, In ictu oculi y Finis Gloria Mundi*) de J. Valdés Leal (1672) que se encuentran en el Hospital de la Caridad de Sevilla). Algunos parlamentos de “La muerte” son textos escritos en esos lienzos por el pintor. Las referencias que utiliza Estragón también están en ellos.
- p. 139. *Cuanto miren los ojos creado sea* es un verso del poema *Arte poética*, de Vicente Huidobro.
- p. 142. *Alguien construye a Dios en la penumbra*, es un verso de un poema de J. L. Borges dedicado a Baruch Spinoza.
- p. 142. “*El hombre vive en lo que llama cosas embriagado del ser y de lo estático*” proviene de un ensayo de Luis Martín Santos sobre R. Thom.
- pp. 147 y 148. El texto es una recreación literaria construida con fragmentos de una publicación de Luis Martín Santos, sobre la obra de R. Thom en la revista *Política y Sociedad* (1990, pp. 107—117) que edita el Dpto. de Sociología de la Universidad Complutense de Madrid. También hay frases literales de la obra de R. Thom *Estabilidad estructural y morfogénesis*.
- p. 151. *Porque existe un silencio repetido y un silencio olvidado*, es una idea que está en el libro de Edmond Jabès, (“El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha”, Trotta, 2008) como sigue: “¡Pureza del silencio! No del silencio que se sabe, que ha oído y repetido, sino del silencio que ha olvidado”. La frase: *Solo la muerte es sencilla* (que puede leerse en el texto de las pp. 142 y p.151) es literal del mismo libro. También le corresponden a





E. Jabès las frases *la desesperación de una respuesta rechazada* (p. 99-100) y *Allí donde la totalidad es blanca, el fragmento no puede ser más que blanco*. (p. 58)

- p. 154. *Antes de morir me dijo: Hermana mía, pasé noches enteras mirándote dormir inclinado sobre tu brillo en el cristal. ¡He estrangulado a mi hermano porque no le gustaba dormir con la ventana abierta!*, pertenece al poema *Cuatro edades II* de René Char.
- pp. 158 y 164. *Ningún átomo de mí te pertenece* proviene de Walt Whitman: “porque no hay un átomo en mi cuerpo que no te pertenezca”.
- p. 160. El diálogo sobre la piedad entre Schopenhauer y Deleuze procede del libro *Nietzsche y la filosofía*, Deleuze, G. (Anagrama, Barcelona, 1994).
- p. 163. En la frase “*el presente no se deja reducir a su realidad, pero convoca la eternidad en su presencia*”, las comillas reproducen una frase de Alain Badiou en *El estatuto filosófico del poema después de Heidegger*.
- p. 164. *He aquí un hombre que se enfada con su calzado cuando la culpa la tiene el pie* tiene su origen en Vladimiro, el personaje de la obra *Esperando a Godot*, de S. Beckett.
- La mayoría de las citas de Gilles Deleuze proceden de su libro *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1998. También hay algunas ideas transformadas que podrían ser rastreadas en su libro *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2005, y otras en *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama. Barcelona, 1998.
- El resto de voces que no estén aquí relacionadas, consciente o inconscientemente, pertenecen al autor.





AGRADECIMIENTOS

A Manuel Martínez-Forega, Cecilia Quílez, Inés Ramón, César Nicolás, José Luis Torrego y Rafael Escobar Sánchez, por todo lo que han hecho para que este libro sea lo que es o lo que pudo ser.

NOTAS:

Las imágenes de las páginas, 18 y 19, 67 y 156 fueron descargadas de internet.

Las imágenes de las páginas 70, 88, 89, 142, 149, 172, 173, 174, 175, 176, 177 y 178-179 han sido realizadas por A. Céspedes. El resto fueron tratadas y modificadas.

VÍDEOS:

Los vídeos de los códigos QR proceden de material muy diverso descargado de internet, desmenuzado y vuelto a editar.

Proyecto, edición y voz en off de los vídeos: Alejandro Céspedes.

Para ver estos vídeos desde su ordenador, escriba en la barra de direcciones:

www.alejandrocéspedes.com/obra--publicada/voces--en-off/videos

En 2016 se cumplen treinta años de la publicación de *James Dean, amor que me prohíbes* y *La noche y sus consejos*, los dos primeros títulos del autor. *Voces en off* contiene, diseminados por sus páginas, fragmentos de todos los anteriores libros publicados por A. Céspedes.





Omnia vincit verbum?

Un estudio sobre *Voces en off* de 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 impositado 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.

Voces en off 189





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*²) 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»³, y dijo bien si hacemos caso a Terencio, quien hace 2.176 años afirmaba: «Nada puede ya decirse que no se haya dicho antes.»⁴ 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 alda-bonazo en el portón de la pereza formal de la poesía española. Y esta tentativa cespadiana 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 *Télémaco*⁵. 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 aplicaciones⁶ 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 subtítulo *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) subtítulo 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 avanzemos 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





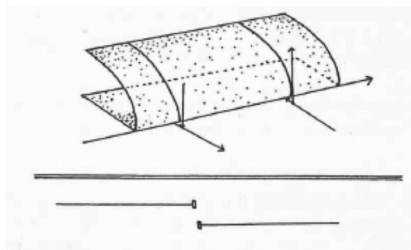
totalmente heterodoxos. Estamos al cabo de la calle: las unidades clásicas que estructuraban la representación teatral, actualizadas por el Renacimiento italiano y aún subordinadas a precepto durante buena parte del siglo XVIII, hace ya mucho tiempo que fueron violadas por completo⁷ y el teatro se ha 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 cespedianiano con la primera Teoría de las catástrofes elementales del matemático René Thom⁸ (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 española⁹.

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 fenóme-



no histerésico de una lengua dada (una prueba literal en el plano estrictamente material la cita Alejandro Céspedes en la página 38 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 imagen¹⁰:



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»¹¹, 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)¹². 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 opuestos¹³ y en la dialéctica¹⁴. Se funda en la semántica de los procesos de aparición o desaparición súbita. «Como los parámetros son el espacio y el tiempo» —dice Pérez Herranz¹⁵—, «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.»¹⁶ 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.»¹⁷ 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 cespedianiano, 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 muro¹⁸ (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 caracte-





rísticas 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».¹⁹ Y hacerlo con la misma disposición que el autor.

Una breve reflexión en seguida nos revela que la ciudad es el gran espacio continental²⁰ 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 Shklovski²¹ 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 cespadiano, 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» del «Acto IV». En él, la acotación escénica es una réplica del cuadro *In Ictu Oculi*²² 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»²³ (*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 contrición (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.»²⁴ 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 se 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*²⁵ 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 supervi-



vencia 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»²⁶ (*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. 21] 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 habla²⁷, 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 etimología 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 anatrópodo: 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, 108, 130, 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 cantarí 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 Bergson²⁸ 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*.²⁹

FINAL

En las figuras verbales construidas —citamos 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 signica, 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 signicos 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 cespedianiano 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.»³⁰ «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.*»³¹

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 ex-





presiones 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»³²). 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 Gasset³³) 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)

¹ *Máximas*⁵, Barcelona, Planeta, 1984, p. 23 (Intr., trad. y notas de Carlos Pujol).

² Madrid, Amargord, 2012.

³ *La forma del mundo*, Zaragoza, Lola Editorial, 1989, pág. 16 (sel. y trad. de Carlos Vitale).

⁴ *Nullum est iam dictum, quod non sit dictum prius* (*Eunuchus*, prol. 41).

⁵ François de Salignac La Mothe («Fénélon»), *Aventuras de Telémaco*, Barcelona, Iberia, 1958.

⁶ 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.

⁷ 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.).

⁸ https://es.wikipedia.org/wiki/en%C3%A9_Thom

⁹ 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.

¹⁰ 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.

¹¹ 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.)

¹² Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1972.

¹³ Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1935 (Libro V).

¹⁴ 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

¹⁵ *Op. cit.*, p. 339.

¹⁶ Pérez Herranz, *Ibidem*.

¹⁷ «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*).

¹⁸ Véase Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982, pp. 316-317.

¹⁹ *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.

²⁰ 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.

²¹ *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.

²² 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»).

²³ Bertolt Brecht, *El pequeño órgano para el teatro escrito en 1948*. (Christa y José María Carandell trads.), Madrid, Editorial Don Quijote, 1967.





²⁴ *Confesiones*, Capítulo XIV, 28, Madrid, Cía. Iberoamericana, 1918.

²⁵ Remo Bodei, *Pirámides de tiempo. Historias y teoría del déjà vu*, Valencia, Pre-Textos, 2010.

²⁶ *Ser y tiempo*², Madrid, Trotta, 2009 (Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivero C.).

²⁷ Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976.

²⁸ Henri Bergson, *Memoria y vida*, Madrid, Alianza, 1977 (selección de Gilles Deleuze).

²⁹ *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).

³⁰ *Op. cit.* p. 103.

³¹ Edmond Jabés, *Ibidem*, p. 75.

³² Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992.

³³ *El hombre y la gente*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.



NOTAS BIOGRÁFICAS

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>



ALEJANDRO CÉSPEDES (Gijón, diciembre, 1958) es licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad de Oviedo. Desde 1985 a 2013 residió en Madrid y ahora lo hace en Oviedo. Durante 25 años, hasta 2004, toda su trayectoria profesional se desarrolló en el campo de la gestión cultural y especialmente en la gestión y dirección de espacios escénicos, programación, producción, distribución y dirección escénica. De 1998 a 2002 realizó crítica de poesía en el suplemento cultural del diario El Mundo; fue miembro fundador y del Consejo Editorial de la revista “Número de víctimas”, y responsable del Área de Poesía de la revista “La Cultura de Madrid”. Ha publicado sus poemas en la revista “Insula”, en los diarios ABC y El Mundo y en la mayoría de revistas literarias españolas. Desde 2009 a 2011 codirigió el programa de poesía “Definición de savia” en la Radio del Círculo de Bellas Artes de Madrid; en la cadena SER fue responsable de la sección de literatura y teatro del programa “Café con hielo”.

Ha obtenido, entre otros, el *Premio Jaén de Poesía*, 2009; *Premio de la Crítica de Asturias*, 2009; *Premio Blas de Otero*, 2008; *Hiperión*, 1994; *Navarra de poesía*, 1985; *Internacional Villa de Lánjarón*, Granada, 1985 y *Ángel González*, Oviedo, 1984, así como el accésit del *Premio Internacional Teatro Español de Madrid*, 1985.

Ha publicado *Topología de una página en blanco* (eBook, Códice de Barras. 2011) y (Amargord, Madrid. 2012); *Flores en la cuneta* (Hiperión, 2009); *Los círculos concéntricos* (AEAE, 2008); *Sobre andamios de humo* (Vitruvio, 2008); *Y con esto termino de hablar sobre el amor* (incluido en “Sobre andamios de humo”); *Hay un ciego bailando en el andén* (Hiperión, 1998); *Las palomas mensajeras sólo saben volver* (Hiperión, 1994). *James Dean, amor que me prohíbes* (Pamiela, 1986); *La noche y sus consejos* (Genil, 1986) y las plaquettes *La escoria de los días* (La esfera, 2009) *Tú, mi secreta isla* (Plaza de la Marina, 1990) y *Muchacho que surgiste* (Scriptum, 1988).

www.alejandrocspedes.com





© David García Torrado





ÍNDICE

Introducción	7
Voces en off	12
Código QR: La invención del espacio	14
Código QR: La invención del personaje	26
Acto I La libertad del títere	27
Código QR: El primer pliegue	43
Acto II Ser o no ser	49
Primer cuadro	50
Código QR: El segundo pliegue: el dentro/fuera	63
Segundo cuadro	66
Tercer cuadro	72
Código QR: Ejércitos de x	77
Acto III Los intrusos	81
Primer cuadro	82
Segundo cuadro	92
Código QR: Los intrusos	98
Código QR: Los seres enredados	118
Acto IV La morfogénesis de la disolución	123
Primer cuadro	124
Segundo cuadro	136
Tercer cuadro	138
Código QR: Sombras de un ser virtual	141
Último acto El hombre superviviente	145
Código QR: Rosebud	182
Notas y procedencia de las voces	183
Agradecimientos	188
<i>Voces en off</i> ¿Omnia vincit verbum?	
Un estudio de Voces en off, por Manuel Martínez-Forega	189
Notas biográficas	218



VOCES EN LA RED

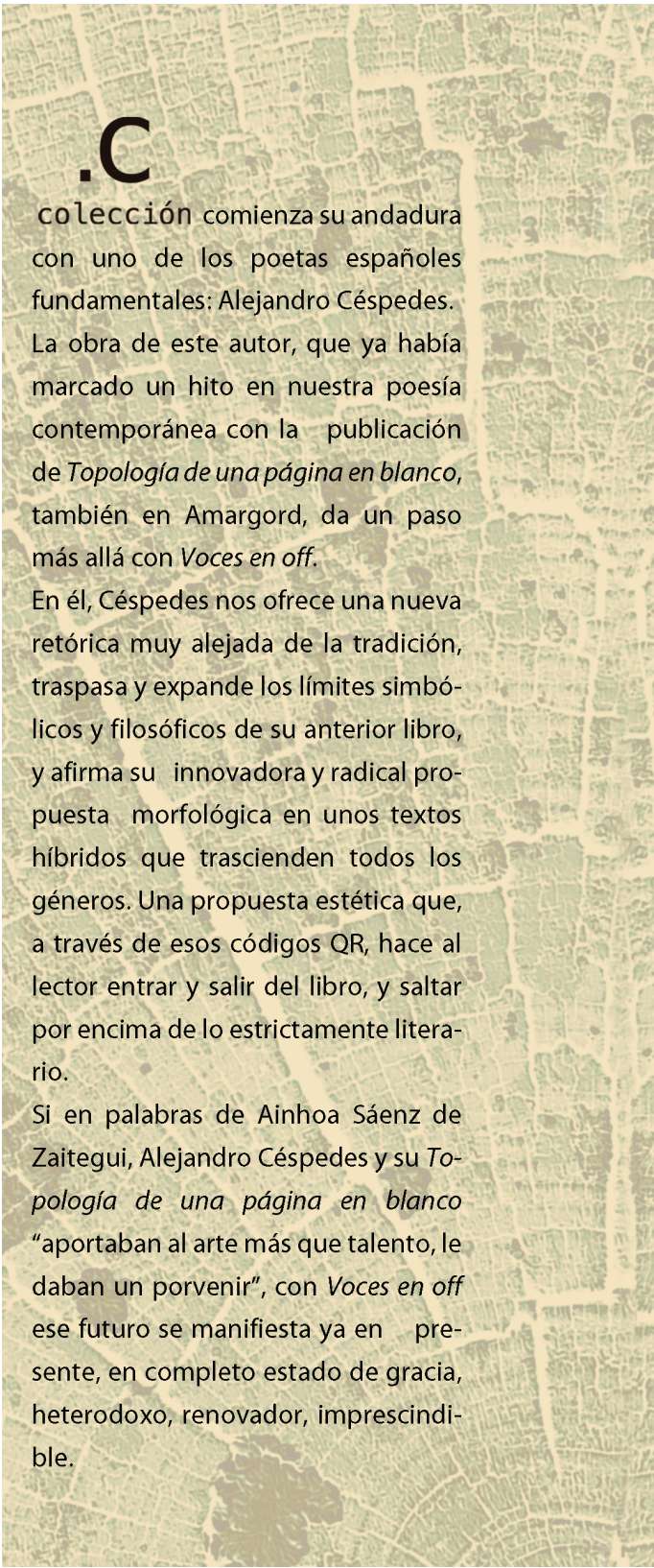




VOCES EN LA WEB





A faint, sepia-toned map of a city grid, likely Madrid, serves as the background for the text. The grid is composed of numerous small squares representing blocks, with some larger, irregular shapes indicating parks or other landmarks. The overall tone is historical and textured.

.C

colección comienza su andadura con uno de los poetas españoles fundamentales: Alejandro Céspedes. La obra de este autor, que ya había marcado un hito en nuestra poesía contemporánea con la publicación de *Topología de una página en blanco*, también en Amargord, da un paso más allá con *Voces en off*.

En él, Céspedes nos ofrece una nueva retórica muy alejada de la tradición, traspasa y expande los límites simbólicos y filosóficos de su anterior libro, y afirma su innovadora y radical propuesta morfológica en unos textos híbridos que trascienden todos los géneros. Una propuesta estética que, a través de esos códigos QR, hace al lector entrar y salir del libro, y saltar por encima de lo estrictamente literario.

Si en palabras de Ainhoa Sáenz de Zaitegui, Alejandro Céspedes y su *Topología de una página en blanco* “aportaban al arte más que talento, le daban un porvenir”, con *Voces en off* ese futuro se manifiesta ya en presente, en completo estado de gracia, heterodoxo, renovador, imprescindible.



.C
colección