

PLENITUDES VACÍAS. EN TORNO A *PENSAR Y NO CAER*, DE RAMÓN ANDRÉS

Mónica Cano Bernardo
(Universitat de Barcelona)

Camino hacia el silencio: intuiciones globales de *Pensar y no caer*

Vamos a situarnos en un futuro quizás no demasiado lejano, un futuro no difícil de imaginar en nuestros días. Las tecnologías han alcanzado casi la cúspide de su desarrollo. Todo es posible, el dominio y control de todos aquellos aspectos que hoy día se nos escapan es ya palpable. Asistimos, por ejemplo, a la historia de un matrimonio, Liam y Ffion, a una sospecha de infidelidad y una mentira que no puede ser ocultada. Esta pareja, como es habitual en su mundo, lleva instalado un dispositivo electrónico detrás de la oreja desde el nacimiento. El aparato en cuestión tiene la función de grabar todo lo que les sucede sin perder detalle, de manera que es posible recordar cada minuciosidad a posteriori, bien interiormente o bien por su reproducción exterior para que los demás puedan también verlo. Al principio, todo parecen ventajas, pero pronto descubrimos que ese dispositivo será decisivo en la derrota personal de ambos. Son dueños de la totalidad de recuerdos de su existencia, pero son abocados al más absoluto fracaso desde el momento en que pueden torturarse con los detalles más dolorosos que la memoria actual permite olvidar o desde el momento en que otra persona puede asistir a la mentira que se intentaba ocultar por el bien del prójimo. Pueden controlar lo imposible, son dueños de una plenitud que los lleva a la imposibilidad vital. [*Black Mirror*, 2011]

En este mundo del triunfo tecnológico, es posible también vencer a la muerte. Gracias a la extracción de la conciencia en pacientes en coma o al borde de su último aliento es posible evitar la muerte completa. Dado que no utilizamos el 100% de nuestra capacidad cerebral, la conciencia extraída se implanta en el porcentaje restante del cerebro de otro y así es posible que ambas cohabiten

en él, aunque el cuerpo solo pueda ser controlado por el dueño de este. Cuando Carrie entra en coma, Jack decide implantar a su mujer en su cerebro para que ella pueda seguir viendo a su hijo Parker, para que la muerte no se haga tan insoportable y tan injusta. Carrie asiste desde el principio a todo lo que Jack experimenta: puede ver, oler, sentir el gusto, el tacto; absolutamente todo lo que sentiría de estar viva, pero no puede controlar un cuerpo. Burlar a la muerte tiene un precio: Jack ha renunciado a su intimidad y, cuando conoce a una tercera persona, se ve obligado a tomar medidas. Primero, acepta la solución de pausar la conciencia de Carrie para poder descansar de esta. Pronto esas pausas se alargan y, finalmente, los científicos le ofrecen una solución definitiva: desactivar a Carrie permanentemente o traspasar su conciencia a un peluche que será entregado a Parker con la intención de no privarla del objetivo inicial que era que Parker no perdiera a su madre. Jack, que entiende la desactivación como un asesinato, se decide por la segunda opción. Pronto el niño se cansa de su peluche nuevo y Carrie termina en un museo perturbador, expuesta como un experimento fracasado y condenada a vivir eternamente sin poder comunicar su deseo de morir. [Black Mirror, 2017].

Por último, tenemos la historia de una joven llamada Lacie. Esta vive en un mundo del avance absolutamente macabro de las redes sociales. Mediante una aplicación, cada persona puede evaluar a las demás con una escala de una a cinco estrellas. Las valoraciones recibidas se van acumulando y marcan una totalidad que determina el estatus social. Cuanto más alta sea esta puntuación, a más privilegios se puede asistir. Es la nueva calumnia que ya intuye Ramón Andrés en su libro:

Se ha llegado a tipificar un nuevo delito: la calumnia proferida por Internet, ahora masiva. Tanto es así, que en la llamada red existen varios sitios que dan razón de abogados dispuestos a pleitear contra esta lacra, amparada en los artículos 205, 206, 209, 211 y 214 del Código Penal. Hasta hace poco, atacar la *dignitas* corría por el barrio, un boca a boca más fluido que el Indo, pero hoy, en apenas unos segundos puede hablarse mal y simultáneamente de alguien en las costas guineanas, en los Urales y en Bristol [Andrés 2016:172].

El final de Lacie es de tal vacío como el del resto de los protagonistas comentados. La obsesión por alcanzar un estatus social determinado la lleva a la total incomunicación con el resto, al aislamiento más profundo y termina por perder los estribos. [Black Mirror, 2016].

Podríamos seguir comentando todos y cada uno de los episodios de esta serie en cuestión, Black Mirror, que nos advierte del precipicio al que la humanidad se está abocando, que no es más

que el del más absoluto silencio (el de la imposibilidad vital, el de la incomunicación) oculto tras la máscara de una aparente plenitud, de un dominio de todos los aspectos vitales, pues los tres episodios comentados son solo una parte de ese poder tecnológico. Black Mirror nos advierte, y también Ramón Andrés, de nuestra precipitada marcha hacia una nada espesa donde ya ni las palabras para con el prójimo son posibles.

Estas intuiciones ya se han reflejado en el arte anteriormente, no solo las advierte Ramón Andrés. György Ligeti (1923-2006) permaneció en silencio absoluto a modo de respuesta en unas conferencias que se preguntaban el futuro de la música [Krieger 2007:259]. ¿Es que acaso es el silencio el futuro de la música? Estas intuiciones que tiene Ligeti no son al azar, ha habido un gran recorrido hasta ellas. La inquietud de lo seguro empezó mucho antes, quizás con Liszt, cuando la armonía conocida empieza a deformarse, a volverse oscura, cuando aquel que escucha la pieza empieza a perder pie. Rachmaninov, Schönberg y muchos otros compositores, que rompen con los compases habituales para crear sensaciones de inseguridad o buscan la aleatoriedad musical e incluso componen una pieza de 4 minutos y 33 segundos de absoluto silencio, hacen camino hacia esa incomunicación de la que nos advierte Ligeti al no pronunciar palabra. El arte, como la sociedad, va hacia la Babel derrocada, va hacia el silencio. Ramón Andrés habla de un extremado individualismo que, lejos de conseguir la libertad soñada, ha llevado a la soledad absoluta. El silencio no ha de entenderse entonces como un vacío, pues, como ya demostró John Cage, el silencio absoluto solo es posible en un lugar sin aire.¹ El silencio ha de entenderse como la imposibilidad de comunicarse, una ausencia de sentido que no tiene un nacimiento claro, pero que surge de la pérdida progresiva de principios a los que aferrarse:

Con su irrupción [la de las dos guerras mundiales] se dio por finalizado un mundo en el que el tiempo era uno y las personas tenían algo en común. (...) Existía un concepto, si se quiere difuso, de la sensatez (...). La necesidad respondía a una necesidad, no a una neurosis. Lo universal, (...), no había cambiado, (...), por lo global, que tiende, por definición, a eliminar lo que es próximo y a crear espacios no entendidos ya como lugares alejados, sino como simples zonas mercantiles. (...) Cuando la distancia se entiende como cualidad y conquista, como valor propio del que niega el aquí, ya no se requiere la relación con el otro. [Andrés 2016:94-95].

¹ John Cage compone *4' 33"*, una reflexión interesantísima acerca de nuestro concepto asumido de lo que entendemos por música. Se trata de una partitura a base de silencio. Cuando asistimos a su reproducción, entendemos que el silencio absoluto no existe, puesto que, a lo largo del concierto, hay ruidos que provienen de diferentes partes: alguien tose, alguien se mueve, alguien suspira...

En este lugar sin relación con el otro, del aislamiento, donde solo importan las transacciones y el movimiento monetario, el arte se convierte en competición: “El artista se ve en la obligación-condición de ser único” [Andrés 2016:124]. Esto, sumado al extremo individualismo, lleva a un hermetismo absoluto que hace imposible la comunicación total entre artista-receptor. Es decir, que entre la obra y el que la mira hay una barrera de auténtico silencio. Todo son interpretaciones individuales. Quizás era esto lo que significaba el silencio de Ligeti.

Pensar y no caer puede entenderse como una pieza musical también de ascenso (o descenso) hacia el silencio. Como la antología de una pérdida, pues a lo largo de todos los capítulos que componen este gran ensayo, sentimos una muerte progresiva. No es una muerte definitiva, sino partes que se apagan: perdemos la capacidad de compartir, perdemos la relación natural con el cuerpo, perdemos la empatía, la capacidad de relacionarnos, y un largo etcétera que termina en un canto a la muerte y en la caída definitiva en la nada. En una Babel completamente destruida en la que ya no cabe más que esperar algo que no se sabe. Es una muerte que, en las palabras que aplica Ramón Andrés al *Réquiem* de Ligeti, “nada tiene que ver con el morir” [2016:179]. A continuación, vamos a desgajar los temas de la muerte y la nada contemplados en los dos episodios finales de *Pensar y no caer* con la intención de realizar una interpretación general del libro y extraer un significado o unas intenciones concretas.

György Ligeti y las dos caras de la muerte

Como hemos intuido anteriormente, en el episodio “Muerte” de *Pensar y no caer* se llega a la culminación de ese “ir perdiendo” que ha tenido lugar en los ocho capítulos anteriores. “Muerte” junto con “Nada” hablan principalmente de dos identidades que supieron mirar atrás, girarse y decir “basta” [Entrevista 2016], se trata de György Ligeti y Nietzsche. Es lógica la estructura muerte – nada pues esta sucede a la otra. Vamos a centrarnos ahora en la muerte que, aunque sea contemplada como hace Ramón Andrés desde la perspectiva de Ligeti, nos sirve para aproximarnos a lo que queda cuando la ausencia de principios es total y la incomunicación inevitable.

Ante la visualización del vacío en que se está cayendo, parecen existir dos respuestas, algo así como dos gritos distintos que recuerdan tanto a ese canto final de *Altazor*, poema de Vicente Huidobro. Los sonidos finales del poema ya muy lejos de su inicio, donde todavía quedaban

esperanzas a las que aferrarse, se pueden interpretar de dos formas: como un grito precipitado hacia el final de la caída que significa la muerte, o como un regreso ascendente hacia el principio de la pérdida, pero esta vez ya sin miedo a vivir en el vacío, como una aceptación de que no hay nada a lo que aferrarse, como una renuncia absoluta al paracaídas que ya no será necesario nunca más, un acostumbrarse al vacío, pero ¿de qué forma? La primera caída en forma de grito aterrador tiene para nosotros en este estudio forma de réquiem, descrito en este caso como una pieza en la que “acaso las voces y los instrumentos lleve a entender los ecos de un oscurecimiento, la resonancia victoriosa de la subjetividad, los espejismos que alimentan la mirada de uno” [Andrés 2016:177].

Cuando uno se adentra en ese *Réquiem* de Ligeti, compuesto entre 1963 y 1965, parece estar escuchando voces que provienen de otro mundo. Se trata de una pieza pensada a base de una técnica musical denominada *cluster*. Esta técnica consiste en la reproducción de un conjunto de notas a la vez, creando una sobresaturación. Su representación puede servirnos para aclarar bastante el concepto:



Fig. 1. Cluster

Parece paradójico cómo algo tan saturado, tan pleno, lleva a una sensación de vacío extrema. Algo que nos conduce a enlazar la sobresaturación en que vivimos instalados, de la que ya hemos hablado: con solo un clic, tenemos tanta información que no sabemos gestionarla. El avance tecnológico nos permite comunicarnos con más facilidad sin importar la distancia y, sin embargo, cada vez más, estamos perdiendo la capacidad de interrelacionarnos. La libertad de pensamiento llevada al extremo y la individualización vigente desde el siglo XVIII hace que ahora cada uno tenga “su verdad y la potestad para disponer de ella. Esta verdad hecha a medida, habría de desplegarse y materializarse (...) no solo para regirse uno sino para enmendar la vida ajena” [Andrés 2016:96]. Ramón Andrés apunta también la existencia de un nombre para todo que, al final, son palabras que ya no pueden nombrar nada, solo abstracciones:

En este escenario son comunes las expresiones «mercado civilizador», «socialización de las pérdidas», «países de varias velocidades», «espacio Schengen», «eurobarómetro», donde, en el clima de los gobiernos, se habla no de programas sino de «hojas de ruta», de «líneas rojas», de «déficit democrático», de «shock de la competitividad» y de «tramos de la deuda» (...) [Andrés 2016:179].

Vivimos instalados en una plenitud vacía, que no es más que una pequeña muerte, como indica Ramón Andrés cuando nos advierte de que este réquiem habla de una muerte “que poco que ver con el morir”, pues se trata de un “haber perdido” más que de un “haber muerto”, se trata de estar instalados en una sociedad que no podemos abarcar por su espacio colmado. Es una muerte por extrema saturación, por plenitud, que lleva a los coros de Ligeti a derramar esos gritos desde un extremo grave hasta lo más agudo posible. Siendo a la vez el grito propio de Ligeti, de su vida de eterna huida, y el grito de toda la humanidad que se ha visto arrojada a la plenitud vacía de un *cluster*.

Un grito común que contiene todas las voces pasadas, pues Ligeti compone, como Ramón Andrés, recogiendo los ecos de otras épocas para llevarlas a su vacío. Así, su réquiem es el réquiem de todos, es la culminación de la reflexión sobre la muerte. “Los réquiems de Ockeghem y Victoria, los de Mozart y Brahms son, al menos en parte, puentes de este *pro defunctis* de Ligeti” [Andrés 2016:183]. “Quizá Ligeti meditaba sobre estas cosas, sobre la música de sus antiguos maestros, de quienes le maravillaba la superposición de estructuras, el continuo fluir de los cuerpos sonoros, y lo hacían igual que las olas, según decía” [Andrés 2016:191]. Podríamos aventurarnos a decir que lo que está haciendo Ligeti en su *Réquiem* es algo así como una reflexión sobre las reflexiones de la muerte, una aproximación directa a todo lo que se ha escrito musicalmente sobre ella para llevarlo todo al extremo y romperlo, quebrarlo hasta romper la música. Es el “post-réquiem” de una Europa “postpolítica (...), postmoderna, postcristiana, posthumanista, postatómica” [Andrés 2016:179]. Es una música que, por romper la linealidad temporal, parece ser estática, parece, como Europa, que conforme avanza, no se mueva.

Podríamos poner el fin de la plenitud, de la muerte, en este punto, en este grito de angustia que refleja el *Réquiem*, sin embargo, hay antes de la nada que sucede a la saturación otra respuesta no contemplada quizás directamente en *Pensar y no caer*, pero sí intuida en ciertas reflexiones. Se trata del absurdo, del bienestar construido y falseado que surge quizás de la necesidad de callar el grito, el desgarrar, detener el sangrado y fingir que todo puede remendarse sin dolor. Es una risa casi tenebrosa, grotesca, que nace, precisamente, de la voluntad de no sufrir, pero que lleva igualmente

a la misma angustia. Otra respuesta ante la nada en la caída de Altazor que se basa en un vivir sin principios a los que aferrarse riéndose en tono burlón de la mirada implacable de la nada.

Ligeti, algunos años después de componer su *Réquiem*, saca a la luz una composición que bebe de todos estos pensamientos. Se trata de una ópera influenciada por *La Balade du grand macabre* de Michel Ghelderode's, descrita como una "anti-ópera" ante la cual Ligeti responde con una ópera clasificada por él mismo como "anti-anti-ópera".



Fig. 2. Escenario del montaje de *La Fura dels Baus*

En el escenario, una gran estructura, el cuerpo de una mujer que grita, al borde de la muerte. Se trata de la tierra por donde circulan los personajes, de donde nacen y a donde van a parar cuando mueren.² El espacio donde nos situamos es ficticio, toma el nombre de Breughelland. Sus habitantes parecen haber salido de alguno de los muchísimos cuadros de los que nos habla Ramón Andrés en su libro, de *Proverbios flamencos* [Andrés 2016:161] o incluso de *Triunfo de la muerte* [Andrés 2016:184], pues están hechos del material de lo grotesco. Se trata de un mundo preapocalíptico donde la muerte tiene un nombre: Nekrotzar. Este personaje, guadaña en mano, acude al mundo de Breughelland para advertir de la inmediata extinción de la especie, la primera respuesta que

² En el siguiente análisis nos vamos a centrar en el montaje que realizó La Fura dels Baus en 2009.

se encuentra ante su implacable mandato es una risa, la de un borracho llamado Piet Barril que responde: “Oh dios mío, ahora sí que estamos jodidos”. A lo largo de esa marcha de la muerte por el mundo grotesco, aparecen otros personajes hechos de la misma sustancia macabra: por ejemplo, dos enamorados vestidos en un traje de músculos y fibras enlazadas que tanto nos remite al capítulo VI de *Pensar y no caer*, a esa conciencia de que estamos hechos de tejidos, de materia que se degrada. Estos dos enamorados son la presencia de la carne que se va a desgastar, son la representación del cuerpo deteriorable, son la vuelta al instinto.

Asistimos a varias escenas antes de que llegue ese anunciado apocalipsis: escenas de amor entre esos personajes carnales, escenas de sumisión de un débil a un poder superior como el matrimonio sádico entre Astradamors y su mujer, escenas de poderes corruptos como el de Príncipe Go-go y sus ministros, etc. En la escena a la que lleva toda la obra, que es la de la muerte definitiva en manos de Nekrotzar, los gritos del pueblo, fuera de escena, piden clemencia, piedad, no quieren morir. Sin embargo, lo absurdo regresa: la muerte está tan borracha que no atina a pronunciar las palabras que provoquen la catástrofe final, ha perdido sus armas. Finalmente, consigue, en una escena culminante de lo absurdo y lo grotesco, proclamar el apocalipsis.

Lo que ocurre a continuación tiene mucho que ver con nuestro análisis de la muerte: el apocalipsis se ha producido. “El tiempo se detiene. Ahora reinan la eternidad, el vacío y la gran nada” [*Le Grand Macabre*, 2009]. Sin embargo, el Príncipe Go-Go parece haber sobrevivido y se pregunta en su terror si no estará solo en el mundo. Pronto descubre que no, que todos han sobrevivido y se descubre a Nekrotzar como un impostor. La ópera termina con un canto por parte de los dos enamorados al amor para salvarse de la muerte, a la vida sin temor, pues si la muerte ha de llegar, no ha de preocuparnos. Parece un final feliz, un retorno al orden.

Sin embargo, si reflexionamos algo más acerca de esta aparente vuelta al orden, intuimos en seguida que hay una fuerte ambivalencia, advertida también por varios estudiosos: “Ligeti introduces ambiguity by allowing the audience to decide whether Nekrotzar is Death or fraud and whether the apocalypse ultimately takes place or not in the final scene” [Uno 2009:28]. Existe, pues, la posibilidad de que Nekrotzar haya sido un farsante y los personajes se resuelvan en un final semi-feliz (“semi” porque han burlado una vez a la muerte, pero esta les va a llegar tarde o temprano, es irremediable). Aún más lejos, existe otra posibilidad de más interés en nuestro análisis y que corresponde al tono grotesco de toda la obra: ¿no será más bien que los personajes no pueden morir porque están

instalados ya en una muerte viva? Esa muerte de la que venimos hablando, una muerte de falta de principios, de plenitud de los tiempos, pero vacío humano. Nada ha cambiado para estos personajes tras “la burla” de la muerte, ahí reside la intuición de que Nekrotzar ha proclamado un apocalipsis en una sociedad ya apocalíptica: “the characters simply returns to the way things were in the beginning” [Uno 2009:52]. La ambivalencia nos lleva de nuevo a la incomunicación, al hermetismo idéntico al del réquiem. Nos lleva hacia esa sensación de no poder desmenuzar toda la pieza, de no poder entenderla en su completa significación. Nos lleva de nuevo hacia el silencio.

Sin embargo, aquí está camuflada, como en nuestra sociedad, por una sensación de aparente sonrisa, de un “todo va bien”, de ese grito de los enamorados al final de la ópera que dice “debéis ser felices”; “no os preocupéis”. Quizás sea otra crítica mortuoria de Ligeti hacia la sociedad muerta ya, de camino hacia la nada. Quizás sea otro grito suyo ante la sociedad de fingimientos, la sociedad que olvida a sus muertos, que pone un nombre vacío a las víctimas de las guerras (“daños colaterales”), siguiendo la costumbre (ya citada) que destaca Ramón Andrés de poner nombre a todo. Es un grito a la sociedad occidental que construyó hace tiempo la felicidad, en un lugar donde “el sufrimiento no contaba, estaba fuera de una Europa que pretendía erigirse, ya desde la misma Ilustración, como continente supremo, indoloro, suficiente, es decir, artificial, imaginario.” [Andrés 2016:55]. En este mundo ficticio, el ser individual ha de estar en un eterno “demostrar”, expuesto como esas obras herméticas, a un público que lo consume y lo aprueba o rechaza. “El progreso consiste, en realidad, en no dar tregua -no darse tregua-, en desdeñar lo alcanzado el año pasado, en subestimar lo obtenido, en renegar de lo que en un tiempo supuso un logro” [Andrés 2016:121]. La vida ya no basta como vida, ahora ha de ser “única”. Es la búsqueda grotesca del sentido perdido.

La búsqueda continua implica futurización, concepto del que también habla Ramón Andrés. Vivimos, como él dice, arrojados al futuro. El presente no es suficiente, siempre estamos proyectándonos en el porvenir sin caer en la cuenta de que “pensarse como futuro significa proyectarse como inexistencia. Ninguna civilización ha menospreciado tanto el presente como la occidental, a expensas siempre de lo venidero” [Andrés 2016:46]. Estamos instalados en la espera, en la rutina, en el bucle en que se encuentran los personajes de Breughelland tras el supuesto “apocalipsis”, pensando que podemos reírnos de la muerte cuando la muerte ya nos ha invadido a pequeñas escalas. Sea cuál sea la respuesta: “festiva” o angustiosa, tras la muerte de todo acude el bucle insaciable de la nada. Es el fin de la caída.

3. La nada absurda y la angustia de la espera

Ahora en el escenario nada más que un árbol y dos personajes: Valdimir y Estragon. Ya se conocen, han pasado juntos interminables horas antes de que llegue el espectador al encuentro con sus vidas. Ambos personajes quieren salir de ese lugar que los ha cobijado quién sabe cuántos anocheceres antes, puede que desde una remota eternidad. Quieren moverse, romper el bucle, pero son incapaces:

ESTRAGON: Delicioso lugar. Semblantes alegres. Vámonos.

VLADIMIR: No podemos.

ESTRAGON: ¿Por qué?

VLADIMIR: Esperamos a Godot. [Beckett 2011:21].

Se ha discutido mucho acerca de la identidad de Godot. La teoría más apoyada es la de Godot como Dios, muy atractiva por el mismo nombre “God” que puede ser convertido en algo grotesco con el sufijo “-ot”. Sin embargo, el propio Beckett desmintió esta teoría. Puede que lo más acertado sea no rebuscar entre posibles identidades a ese Godot, aceptar que no podemos saber quién es, de la misma forma que los personajes no lo saben tampoco.

ESTRAGON: ¿Se llama Godot?

VLADIMIR: Creo que sí. [Beckett 2011:30]

Y algo más adelante, todavía más claro:

POZZO: ¿Quién es Godot?

ESTRAGON: ¿Godot?

POZZO: Ustedes me han tomado por Godot.

VLADIMIR: ¡Oh, no, señor, ni por un momento, señor!

POZZO: ¿Quién es?

VLADIMIR: Bueno, es un... es un conocido.

ESTRAGON: No, no, qué va, apenas lo conocemos.

VLADIMIR: Evidentemente... no le conocemos demasiado... pero de todos modos...

ESTRAGON: Yo ni le reconocería. [Beckett 2011:33]

Lo importante no es la identidad Godot, lo importante es la nada convertida en una espera absurda, que es lo destacable de *Esperando a Godot*. Es una obra dividida en dos actos que se corresponden a dos días de espera, es un foco en una espera mucho más larga, pues la obra no tiene, en realidad, ni inicio ni final. Es un eterno retorno absurdo, donde los personajes tienen, igual que en esa ópera de Ligeti, una sonrisa macabra, grotesca, absurda, pero están encerrados en un universo del que no pueden escapar y la sensación que deja lo absurdo de la nada es la misma que la que dejaba lo absurdo de la muerte: una risa tenebrosa, que oculta algo tras el fingimiento de la carcajada. Nos reímos de las ocurrencias de Valdimir y Estragon pero, cuando termina la obra y volvemos a nuestras casas y volvemos a estar solos, nos invade la sensación de vacío que se desprende de todos los diálogos y del bucle del que los personajes no pueden salir.

ESTRAGON: ¿No estamos atados, verdad?

VLADIMIR: No entiendo nada.

ESTRAGON: Pregunto si estamos atados.

VLADIMIR: ¿Atados?

ESTRAGON: Atados.

VLADIMIR: ¿Cómo atados?

ESTRAGON: De pies y manos.

VLADIMIR: Pero ¿a quién? ¿Por quién?

ESTRAGON: A tu buen hombre.

VLADIMIR: ¿A Godot? ¿Atados a Godot? ¡Qué idea! ¡De ningún modo! Todavía no. [Beckett 2011:30]

Pero sí están atados a la espera que mucho tiene que ver con nuestra futurización, la proyección que implica no moverse en el ahora. No ser conscientes, no romper el bucle. Pues, ¿qué importa? Igual que Vladimir y Estragon, “estamos acostumbrados” [Beckett 2011:52]. Ramón Andrés en el capítulo III de *Pensar y no caer* propone vivir de verdad, sin simulacro, vivir en el tiempo real, el tiempo humano. Vivir sin entregarnos a ese “Godot” que no tiene ni identidad ni rostro y que nunca va a acudir a nuestro encuentro:

Se trata de concluir que nuestros hechos, nuestras vidas, no deben ser un préstamo al escenario de un simulacro organizado donde, sin embargo, se va a morir de verdad. Se trata también y sobre todo, de vivir en el tiempo real, humano. Hace mucho tiempo que dejamos de ser nuestros contemporáneos, siempre situados más allá de lo que somos, (...) en espera del hombre nuevo que nunca acaba de nacer, porque la sola idea, la del “hombre nuevo”, (...), no refleja otra cosa que su muerte. [Andrés 2016:60]

Vladimir y Estragon yacerán para siempre instalados en esa especie de purgatorio, sin la capacidad mínima de terminar sus vidas. Nuestra risa ante lo absurdo de la situación terminará antes de su espera, terminará incluso en seco, si llegamos a la reflexión que nos identifica con los dos personajes. Decíamos que, ante la imposibilidad de soportar la angustia de la muerte, llega lo absurdo en la muerte, que es un camuflaje. En la espera, quizás sea distinto. La nada angustiosa llega con el fin de la risa. En la nada angustiosa quizás ya ni se espera, es un bucle, o una espiral hacia el vacío: “Se preguntan por el futuro del futuro; se preguntan por el qué será de lo que no sabemos qué ha sido ni que es ahora. Todo parece abocado a una fuga continua hacia un dónde que bien puede llamarse «nada»” [Andrés 2016:7].

En otra nada, solamente se oye el viento. El viento azotando al caballo, azotando al arriero, azotando las ventanas de la casa. El viento que se filtra entre cualquier ranura. Padre e hija apenas hablan. Son dos horas y media de casi un absoluto silencio, no por ausencia de ruido, pues el viento lo inunda todo durante casi toda la película, sino por ausencia de comunicación. El espectador pronto entra a formar parte del engranaje de la rutina que los mueve: la hija viste y desviste al padre, el padre sale al establo para intentar que el caballo se mueva, pero este cada vez está más cerca de la muerte, quieta y silenciosa; la hija acude al pozo a por agua, cenan patatas hervidas y la hija desviste al padre enfermo para acostarse y apagar, por fin, otro día igual que el anterior. Su Godot ya ni siquiera tiene nombre, lo que esperan quizás no sea nada, quizás ya ni esperen porque se han resignado, han asumido su vacío y han aceptado esa (in)existencia. Todo lo que podía esperarse ya ha muerto, ya se ha cantado un réquiem, es la culminación de la incomunicación, de la nada. El padre rechaza incluso escuchar su realidad. Es pertinente reproducir el único diálogo extenso que aparece en esta película de Béla Tarr, *El caballo de Turín*, que se da entre un vecino y el arriero, este acude a por algo de coñac y construye el siguiente discurso:

Todo está en ruinas, todo ha sido degradado. Ellos han destruido y degradado todo. (...) Conquistar, degradar. Degradar, conquistar. (...) Así ha venido sucediendo por siglos. (...) Porque para la victoria perfecta es también esencial que la otra parte, que es todo lo excelente, lo grandioso y lo noble no se involucre en ninguna clase de lucha. No debería haber ninguna clase de lucha, solo la repentina desaparición de una de las partes, (...). Así es que los triunfadores, (...), dominan el mundo y no hay ni un solo rincón donde esconder nada de ellos porque es suya cada cosa sobre la que puedan poner sus manos. (...) Todo, todo está perdido para siempre. Y todo lo noble, grandioso, excelente estuvo allí se detuvo en ese punto y hubo que comprender, hubo que aceptar que no hay Dios ni dioses. (...) Todos al mismo tiempo vieron que

no hay bien ni mal. (...) Ese debe de haber sido el momento en que se extinguieron, se apagaron como el fuego que deja arder sin llama en la pradera. Uno era el continuo perdedor y el otro era el continuo triunfador. Derrota, victoria. Derrota, victoria. (...) [*El caballo de Turín*, 2011].

Ahora el terrible bucle del vacío abarca la historia por entero. Las jerarquías de poderes que han dominado el paso de los siglos, que se reflejaban también en aquel canto a la muerte desde la ópera de Ligeti, se hacen visibles. El vecino es, como Nietzsche y Ligeti, aquel ser que describe Ramón Andrés como alguien que se para de repente, echa la vista atrás, se da cuenta de algo y grita “basta”. Pero, como al vecino, nadie los escucha. Aquellos que consiguen salir del bucle, aquellas existencias que rompen la risa absurda perturban el “bienestar” construido y son rechazados. La contestación que recibe el vecino, interrumpido en el discurso, es “basta ya, es basura”. Es curioso que tanto Nietzsche como Ligeti terminaran en un psiquiátrico, terminaran enfermos y enloquecidos. Quizás llevaban encima el peso de demasiado silencio, quizás estaban ya saturados de una plenitud exterior que a ellos se les antojaba como el más violento vacío, el viento pesado que agrieta la cara.

Ramón Andrés nos dice en este último capítulo, a propósito del diagnóstico social de Nietzsche que nada nos aleja de padre e hija:

Lo que ha ocurrido en los últimos dos siglos todos lo sabemos. Millones han muerto con las armas en las manos; millones también, sin tomar parte, reventados por las bombas o sepultados entre las ruinas de sus casas. Más tarde vendrán los millones de atrapados y aniquilados por una vida absurda cuyo propósito es alienar y someter. *Nihil*. (...) El nihilismo que vendrá después (...) empezará a tomar forma en el rentable negocio que ha sido acostumbrar a las masas a la falta de sentido; millones de personas trabajarán para este fin, que les permitirá vivir de manera confortable en la ficción de su cometido (...) Haber construido una realidad, un espectáculo a partir de estos elementos, significa la conquista más apoteósica nunca soñada, que consiste en que la nada pueda, por fin, tocarse [Andrés 2016:205-219].

Al final de la película, padre e hija sentados uno frente al otro, como cada día, a su alrededor esa nada que ya puede tocarse. Parecen autómatas que ya no se rigen por acciones voluntarias sino por el dominio de lo mecánico. La película, como *Pensar y no caer*, se funde al negro, pero bien podría seguir en una especie de eterno retorno la misma espiral de sin-sentido, pues, aunque la película enseña sus créditos y el libro acalla ya las palabras, sabemos que lo que podría venir después es exactamente lo mismo.

***Pensar y no caer* como réquiem**

“Se canta lo que se pierde”, decía Machado. El réquiem, advierte Ramón Andrés, ha sido el género más antiguo conservado hasta nuestros días. La necesidad de cantar lo perdido viene de lejos. Como Ligeti, Ramón Andrés no canta solo a lo perdido cercano, remite a voces pasadas. A lo largo de su libro, escuchamos el llanto de Dostoievski cuando se sintió excluido, apartado de una Europa que no tenía en cuenta el sufrimiento fuera de sus fronteras. Escuchamos el murmullo de aquellos enfermos que iban a postrarse ante altares a modo de ritual supersticioso rogando por la cura y el descanso de sus males. Escuchamos el rugido de un rinoceronte ahogándose en un barco, que iba camino a ser expuesto ante un rey por ese descubrimiento del mundo animal. Escuchamos los pensamientos de tantos otros pintores que sintieron la necesidad de reflejar sus existencias en un lienzo. Música, pintura, escritura y existencias sin voz que terminan sonando juntas en algo así como un *cluster* ensayístico, un acorde saturado que, como en el *Réquiem* de Ligeti conduce a la muerte y a la nada, nombres tan escogidos para los dos últimos capítulos. *Pensar y no caer* es también un réquiem que acoge todas las voces de otros tiempos y las del presente, las de ese ser humano “que ha perdido la noción de lo cotidiano, que no sabe masticar lentamente ni sentarse apoyado en el respaldo” [Andrés 2016:178] que somos todos nosotros, para cantar sus pérdidas, sus muertes.

Tras el réquiem, viene el silencio que queda después: el último acorde, la última palabra en la última página, la nada. El final del *Réquiem*, el final de *Pensar y no caer*, como también la última escena de *El caballo de Turín* recuerdan mucho a esa ruptura de la ley musical que advierte que, para que una pieza concluya, es necesario que termine con la nota que empezó. Ninguna de estas tres obras lo hace, algo ha cambiado, la nota es distinta, es una nota de ascenso que no crea sensación de conclusión, sino que queda flotando para incrementar nuestra angustia, nuestra sensación de que ha quedado abierto para siempre. En sus últimos días, Schubert compuso *Der Leiermann*, una pieza que casi transmite el sentir de la muerte, la venida de esa nada entre los caminos nevados por los que vaga el autor. Al final de la pieza, el acorde asciende y se disuelve casi como un alejamiento a otro mundo al que los vivos ya no podemos llegar. Aquel que lo escucha siente de pronto la necesidad de perseguir ese acorde para que concluya, para desatar el nudo en la garganta. Pero esto, como en el *Réquiem*, como en *Pensar y no caer*, no sucede. Son piezas abiertas para siempre. Son piezas que rompen el bucle, quiebran la risa absurda y nos devuelven a las palabras que incomoda escuchar, porque no resuelven ni concluyen nada.

... Lo que queda tras el fundido en negro

Sin embargo, Ramón Andrés deja algo suspendido en la nada tras su fundido en negro. Queda la rebeldía ante tanto silencio que nos salve de ese bucle, que nos salve de la acotación eterna en *Esperando a Godot* que indica repetidamente que los personajes no se mueven, aunque lo que más deseen sea dar el paso que los salve de la espera eterna. Para Ramón Andrés, esa rebeldía reside en el pensar. Pensar y no caer o, también: pensar para no caer:

Se trata de hacer frente a las contingencias que vienen del exterior, pero también a las que devanan de nuestro interior; de atreverse a pensar y no caer. Pensar y no caer significa pensar y no cejar, perseverar en la pregunta, no consolidarse, no quedarse ahí, no abonar lo estático, no poner el oído a la tonalidad de la complacencia, no darse por concluido, porque nunca se llega a ser. No asentar, no sentenciar, no solidificar, no tener reparo en hacer estallar la burbuja que nos ha envuelto en su asepsia. No hacerlo indicaría un espantoso terror a la muerte, trabajar en ella y para ella, ser su asalariado [Andrés 2016:193].

Se trata de no conformarse, de romper el bucle, de quebrar también la risa, del grito, de la acción y de no olvidar. De tener por bandera aquel verso de Dylan Thomas que nos anima a no aceptar la muerte tan rápido, a rebelarnos contra ella.

Contra el silencio, siempre, el grito que clama: "Do not go gentle into that good night. Rage, rage against the dying of the light" [Thomas 2014:392].

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Ramón: *Pensar y no caer*. Barcelona: Acantilado, 2016.
- BECKETT, Samuel: *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets, 2011.
- BORG, Laurie; BROOKER, Charlie; HOGAN, Ian; JONES, Annabel; PHILIPS, Angela (productores): «Nosedive» en *Black Mirror* [serie de televisión]. 2016: Netflix UK, House of Tomorrow.
- BROOKER, Charlie; McCarthy, Colm (productores): «Black Museum» en *Black Mirror* [serie de televisión]. 2017: Netflix, House of Tomorrow, Babieka.
- «Entrevista con Ramón Andrés acerca de “Pensar y no caer»». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HGYjotl1Rn8> [Acceso 24 Dic. 2017].
- KRIEGER, Peter: «György Ligeti (1923-2006). Creatividad rebelde», *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, 90, (2007), pp. 251 – 260.
- OLLÉ, Àlex (director): *Le Grand Macabre*. (2009), Bruselas.
- PIKE, Emma; REISZ, Barney (productores): «Toda tu historia» en *Black Mirror* [serie de televisión]. 2011: Zeppotron.
- TARR, Béla; Waldburger, Ruth; MACIA, Marie-Pierre (productores) y TARR, Béla; HRANITZKY, Ágnes (directores): *El caballo de Turín* [cinta cinematográfica]. (2011), Hungría: Vega Film.
- THOMAS, Dylan: «Do not go gentle into that good night», en *Poesía completa*. 2014: Visor de Poesía, p. 392.
- UNO EVERETT, Yayoi: «Significatiom of Parody and the Grotesque in György Ligeti’s *Le Grand Macabre*», *Music theory spectrum*, 31, (2009), pp. 26 – 56.