

Respirar en este jardín profano. Notas sobre el Teatro de la decepción

Daniel J. García López
Universidad de Almería
danieljgl@ual.es

Palabras clave:

Teatro de la decepción, Raúl Cortés, Heterotopía, Profanación, Violencia.

Resumen:

El artículo aborda la compleja dramaturgia de Raúl Cortés a través de un análisis filosófico-político de su obra *Trilogía del desaliento*. Situado en la encrucijada ideológica del *Teatro de la decepción* como contra-espacio de resistencia, el teatro de Raúl Cortés presenta un escenario de violencia sistémica en el que los personajes, incapaces de comunicarse, buscan refugio en un afuera viciado por el poder. El *Teatro de la decepción* camina hacia la intimidad del taller del artesano, espacio donde es posible una práctica profanatoria de las estructuras capitalistas de la cultura.

Breathe in this unholy garden. Notes about the Theater of deception

Key Words:

Theater of deception, Raúl Cortés, Heterotopia, Profanation, Violence.

Abstract:

This article deals with complex dramaturgy of Raúl Cortés through a political-philosophical analysis of his work *Trilogía del desaliento*. Located at the ideological crossroads of the *Theater of deception* as a counter-space of resistance, the theater of Raúl Cortés presents a scenario of systemic violence in which the characters, unable to communicate, seek shelter in an outside contaminated by the power. The *Theater of deception* walks to the intimacy of the artisan's workshop, space where is possible a profanation's practice of the capitalist structures of culture.

Sumario: I. Contra-espacios de resistencia. II. Wittgenstein se hace contorsionista. III. Calígula, el jardinero. IV. Las moscas de la joroba siempre dicen la verdad. V. Respirar en este jardín profano.

I. CONTRA-ESPACIOS DE RESISTENCIA

Un grupo de no más de 15 personas aguarda en la cocina el momento en el que el reloj marque las 20:00. En ese preciso instante es cuando se solicita a los asistentes que elijan entre dos imágenes. Cada una de ellas está asociada a un final. Tras un breve debate acerca de qué imagen escoger, se decide por consenso una de las dos, esto es, uno de los dos finales de la obra. Precisamente es esta elección la que presagia su cercanía. Unos minutos más tarde, ya revueltos a oscuras en un salón repleto de relojes entre las cuatro paredes que marcan incesantemente, pero también arbitrariamente, el tiempo, se escuchan gritos al fondo de la casa. No se escapa ningún segundo de silencio¹.

Acostumbrados a consumir aquello mismo que nos obligan a padecer, solo el hecho de que se pueda elegir entre dos finales ya marca una fricción con respecto a la *normalidad* de las artes escénicas. Pero obviamente esto sería una simple anécdota si no fuera por el espacio en el que se desarrolla la acción: el salón de su propia casa. No se trata de aquella antaño costumbre de palacios, bufones y tronos. Tampoco es una nueva forma del espectáculo burgués. Creo que aquello que cualquier viernes o sábado se puede tomar como experiencia, desde su cotidianeidad, constituye aquella noción que hace algunos años acuñó Michel Foucault, a saber: heterotopía:

Una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares

¹ De esta forma comienza la puesta en escena de *No amanecer en Génova*, de la que nos ocuparemos en el tercer epígrafe de este artículo.



que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables [Foucault, 2010: 1062].

Se trata de un espacio diferente, de un espacio-otro, de un contra-espacio de resistencia frente al espacio de la represión de la sociedad capitalista. Como el ángulo remoto del jardín o la tienda de campaña en la infancia, la heterotopía se construye como un contra-emplazamiento en el que, siguiendo la tercera Ley de Newton, toda acción conlleva una reacción igual y contraria: ante el poder represivo de la cultura mercantilizada (y militarizada), el contra-poder ubicado en un espacio localizable ante el cual el sujeto se halla íntimamente comprometido². Se genera una distancia en el umbral de exclusión desde donde se pueden subvertir las propias categorías del *sistema*. Este contra-espacio de resistencia está siendo *mostrado* por el grupo *Trasto Teatro* de la mano de su director, Raúl Cortés³.

El proyecto, iniciado allá por el 2009, nace, nos señala su director, con «la certeza de que el teatro, el arte, la cultura no pueden permanecer indiferentes a los hechos, ni pueden permitir la indiferencia de los individuos» [Cortés, 2010b: 8]. Ante esta posición es ineludible el ansia por el cambio. Pero no nos encontramos ante un mero lampedusismo en el que todo cambia para seguir igual. Se trata de una práctica de resistencia: frente al poder, un contra-poder; frente a la violencia sistemática, una contra-violencia; frente al pensamiento unidimensional, el pensamiento del espacio

² Un compromiso que implica un descompromiso con el sistema. Al respecto véase Rodríguez 2002, 53-56.

³ Las obras que componen *Trilogía del desaliento*, publicada por Llaüt&Sensenom en 2010 con prólogo de Eugenio Calonge, han recibido numerosos premios nacionales e internacionales: X Premio Internacional de Teatro de Autor Pérez Minik 2007 (Tenerife), Premio Escena Joven 2008 (Málaga), Mención especial del jurado en el X Encuentro Internacional de Azul 2009 (Buenos Aires), Premio de Creación 2012 La nave del duende (Cáceres). Junto a esta trilogía, ha publicado *El capitán Flick* (Fundación Correílo La Palma, 2006) y *Tagoror* (Cabildo de Tenerife, 2004). Recientemente, la editorial Llaüt&Sensenom ha publicado *Los satisfechos* (2013) con estudio introductorio de Pilar Bellido (Universidad de Sevilla) y epílogo de Eugenio Barba (Odin Teatret). Puede encontrarse más información en <http://www.trastoteatro.com> <http://teatrodecepcion.blogspot.com.es>



revolucionario; frente al valor y la utilidad, la estética de la poesía... la única que nos hace habitable el mundo⁴. En palabras del autor:

Nuestro teatro nace de la decepción. Nos sentimos decepcionados ante el mundo, incapaz de ofrecer más que ruido y vacío. Nos sentimos decepcionados ante el arte, que ha olvidado su impulso trasgresor. Y ante el artista, que ha perdido la fe en el oficio. Nos sentimos decepcionados, sobre todo, ante el teatro, que ha mancillado su misterio. Nos sentimos decepcionados, solos e indefensos. Por eso hemos decidido juntarnos, para protegernos y actuar en el primer espacio que habita nuestra decepción: nuestra propia casa [Cortés, 2010b: 9-10].

En los siguientes epígrafes realizaremos una relectura de las tres obras de Raúl Cortés que conforman esta trilogía en clave de relaciones de poder: la estructura horizontal en *Contadora de garbanzos*, la verticalidad en *No amanece en Génova* y las relaciones de poder dentro de uno mismo en *No es la lluvia, es el viento*. Una estética violenta que comparte espacio con la poesía.

II. WITTGENSTEIN SE HACE CONTORSIONISTA⁵

«El nombre de las cosas es la cosa misma...», de forma tan radical contesta *la contorsionista retirada* ante la pregunta de *la mujer del domador de leones* «¿Cuánta dignidad cabe en un montón de mierda?» [Cortés, 2010a: 19]. La respuesta nos recuerda al tono de las proposiciones del *Tractatus* de Wittgenstein⁶. No es aquí el lugar para realizar una comparación, pero lo cierto es que si el nombre de la cosa es la cosa misma, sobre lo que no tiene nombre no se puede hablar⁷.

En la obra interactúan y se contagian cuatro personajes. Dos poseen voz, la mujer del domador de leones y la contorsionista retirada; otra debe

⁴ «Ahora, sin el nazismo, la técnica “suelta” nos dominaba por completo. Solo la otra *tejnë*, la poética, podría hacernos habitable el mundo». Rodríguez, 1999: 259.

⁵ En este epígrafe me ocupo de la primera obra de la trilogía *Contadora de garbanzos*. Cortés, 2010a: 13-57.

⁶ También recuerda a la verdad como correspondencia en la metafísica aristotélica.

⁷ El *Tractatus lógico-philosophicus* se cierra precisamente con la siguiente proposición: «De lo que no se puede hablar, hay que callar la boca». Wittgenstein, 2003: proposición 7.



expresarse en un lenguaje marginal para los oyentes, la lengua de signos; finalmente nos encontramos con aquel domador de leones sobre el que gira toda la trama y que, gran acierto, no pronuncia más que una carcajada⁸, pero impone su norma en el código lingüístico de los personajes. Una de las características de estos personajes es que reproducen los roles sociales contemporáneos dentro de lo que se conoce como la heteronormatividad: el hombre, fuerte e inteligente incluso en su ausencia, somete a un grupo de mujeres que únicamente encuentran su fin en su servicio, en su productividad con respecto al soberano.

Todos agonizan en una vida ya pasada, incluso el propio domador que depende inexcusablemente de los 43 garbanzos, ni uno más y ni uno menos. Su vida se muestra frágil ante la necesidad de que en el plato haya exactamente el número requerido de garbanzos para que conserve su condición de domador, quizá no tanto de leones como de personas⁹.

Y sin embargo, a pesar de que mantengan un circo sin funciones, siguen trabajando, siguen conservando el impulso de producir, de apilar 43 garbanzos en un plato. El exceso de producción no es una fricción en el sistema, es la propia forma que posee el sistema para autoinmunizarse: un ciclo, un eterno retorno de lo mismo como forma de domesticación. Es por ello que la mujer del domador de leones únicamente sepa contar hasta 43¹⁰. Después de ese número se abre un abismo, una nada, un vacío en el que el lenguaje es imposible. Seguramente la contadora de garbanzos tenga 43 años y los tenga desde su nacimiento como contadora, porque le es

⁸ «EL DOMADOR DE LEONES *profiere una estrepitosa carcajada. Y la cabeza se le enciende, roja como un semáforo*». Cortés, 2010a: 21. «EL DOMADOR *vuelve a reír. Y su cabeza se vuelve a encender*». Cortés, 2010a: 49.

⁹ «LA CONTORSIONISTA RETIRADA: ¿Es que quieres matarlo, mujer? ¡45 garbanzos en el plato del domador de leones! ¡45! ¿Qué pretendes? ¡¿Cuántas veces te he dicho que debes poner 43?! ¡43! Más, lo dejan pesado y menos, no le menguan el hambre». Cortés, 2010a: 21.

¹⁰ «LA MUJER DEL DOMADOR DE LEONES: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ... ¿Por qué piensas que lo hago adrede? No es así. Imposible. Yo sólo se contar hasta 43. “No te hará falta aprender más números”, me dijo él, “la vida en la carpa tiene poca ciencia”. Brilla poco un cielo de 43 estrellas...8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15... “Tu nombre es Sacrificio”, me dice. “Y, recuerda, el nombre de las cosas es la cosa misma”. Yo no soy ninguna cosa». Cortés, 2010a: 21.



imposible pensar en más allá de 43 garbanzos, años, funciones o números. Por eso los años también pasan tan rápido, pues solo duran 43 días. Por eso se amontonan y pesan cada vez más, acumulándose de generación en generación sin otra posibilidad que la misma acumulación¹¹. Pero, sin embargo, aunque su universo se concentre en la carpa y el contar, no pertenece al circo sino a la servidumbre hacia el domador¹².

La contorsionista, en cambio, retirada ya de los escenarios, busca su utilidad al servicio del regente domador. Recuerda, salvando las distancias tanto espaciales como quizás éticas, al *sonderkommando* de un campo de concentración: concentracionarios que se dedican hacer el trabajo sucio de las SS a cambio de privilegios. La carpa del circo, como si de un campo de concentración se tratara, domestica de tal forma que la contorsionista, que seguramente se ha visto sometida y flagelada por la autoridad del domador, ahora precisamente, como en una estructura piramidal, somete y flagela a la mujer del domador. Recuerden al delirante¹³:

Las intenciones con las que aceptas en ti el mal no son las tuyas sino las del mal. El animal arranca de las manos el látigo al amo y se fustiga él mismo para convertirse en amo, y no sabe que esto es sólo una fantasía producida por un nuevo nudo en la correa del látigo [Kafka, 1998: 86].

El momento de la ruptura se produce cuando la contadora (o mujer del domador o Sacrificio o Soledad o Angustias o Dolores...ya se sabe que el nombre de las cosas es la cosa misma) hace ver que posee un elemento extraño al propio contar garbanzos: un teléfono ajeno al circo. Este elemento foráneo provoca la fricción porque la identidad de la contadora

¹¹ «LA MUJER DEL DOMADOR DE LEONES: Mi madre también contaba garbanzos. Y la madre de mi madre. Y la madre de la madre de mi madre...y así hasta la primera mujer. Somos contadoras de garbanzos. Nunca nos han dejado ser otra cosa. Ni siquiera aquí, en esta carpa, soy ajena a ese destino...Mucho menos aquí». Cortés, 2010a: 24.

¹² «LA CONTORSIONISTA RETIRADA: Y lo es. Pero recuerda que aunque trabajas para el circo, no pertenece a él [...]. El circo somos los artistas, asúmelo». Cortés, 2010a: 24.

¹³ Quizás es en el delirio precisamente donde pueden hallarse ciertos rastros y restos de una posible verdad –siempre en términos de potencia, de posibilidad–, al situarse en un lugar otro, en lugar fuera de lugar, en un margen impensado.



debe quedar circunscrita a la propia carpa¹⁴. Es en el momento en el que se percata del miedo que invade a la contorsionista –que mantiene su identidad, a pesar de estar retirada, maquillándose todos los días para la carpa¹⁵– cuando la contadora comienza a ser consciente de su condición de oprimida. Por eso espeta una afirmación grave y profunda: todas, incluida la trapecista, son contadoras de garbanzos. Todas se encuentra cortadas por el mismo patrón: servir a los deseos (en el sentido más fuerte de esta palabra) del domador, del circo, del sistema¹⁶.

Ante esta situación la única que es capaz de decir lo que necesita escuchar es aquella misma a la que es imposible escuchar por desconocer su código lingüístico. La trapecista muda anima a la contadora a huir. Pero la contadora de garbanzos asume la ironía del dispositivo que nos hace creer, como señalara Foucault, que en él reside nuestra liberación¹⁷: en la carpa hay un orden compuesto por 43 unidades; un orden que la protege¹⁸. Solo gracias a la acción de la trapecista muda, rociando todo el circo de gasolina y dispuesta a prenderle fuego, la contadora de garbanzos deja de ser contadora de garbanzos, huyendo del fuego, de su identidad consumida por las llamas. Paradójicamente la trapecista vuelve a su trapecio, imbuido por

¹⁴ «LA CONTORSIONISTA RETIRADA: Tu mundo está en esta carpa, junto a él». Cortés, 2010a: 34.

¹⁵ «LA CONTORSIONISTA RETIRADA: ...Por eso sigo aquí, y por eso me maquillo cada día. Ya no me maquillo para el público, ni para el circo. Me maquillo para la carpa, para que me reconozcan los míos». Cortés, 2010a: 42 y 43.

¹⁶ «LA MUJER DEL DOMADOR DE LEONES: 43 garbanzos en el plato, la buena esposa. 43 garbanzos en los informes, la buena secretaria. 43 garbanzos en la cuna, la buena madre. 43 garbanzos de placer en la cama. 43 garbanzos de moral en el escote y la largura de la falda. Para depilarte las axilas y el bigote, 43 garbanzos. Para las tetas firmes, 43 garbanzos. Para las caderas estrechas y el culo alto, 43 garbanzos...siempre lo mismo, 43 garbanzos». Cortés, 2010a: 27.

¹⁷ «Ironía de este dispositivo de sexualidad: nos hace creer que en él reside nuestra “liberación”». Foucault, 2009: 169.

¹⁸ «LA MUJER DEL DOMADOR DE LEONES: ¿Cómo será la vida lejos de aquí?... Sí, quizá debería. ¿O no? ¿Y si en otras riberas también se desploman las acacias? Aquí, al menos, hay un orden ¿no?...un orden que me protege. Duro, sí, como una piedra...pero una piedra siempre es tierra firme, ¿no?». Cortés, 2010a: 31.



las ruinas, pues el agujijón, aquel del que habló Canetti¹⁹, se encontraba ya demasiado profundo.

III. CALÍGULA, EL JARDINERO²⁰

¿Qué hubiera pasado si Calígula hubiese sido emperador en el año 2001? Exactamente lo mismo que sucedió: la locura del poder que asedia, reprime y asesina a su voluntad. El poder que posee el soberano de *hacer morir y dejar vivir* vuelve a la palestra en esta era biopolítica²¹. El emperador, llámese Calígula o G8, decide irracionalmente sobre la muerte de los individuos: Carlo Giuliani acabó bajo las ruedas del Imperio²².

Si el Calígula en la ficción de Camus quería traer lo imposible (la Luna) al reino de lo probable²³, este nuevo Calígula de Génova, que mantiene ciertos aires con Creonte, pretende convertir en jardín a los súbditos de un reino invadido por la niebla de la decadencia²⁴. Pero ambos Calíguas no pretenden el mal por el mal –¿acaso sabemos delimitar el mal sino es desde los propios parámetros del sistema?–. Más bien buscan un refugio en el cual escapar de la mortalidad insoportable de lo posible que en

¹⁹ «Toda orden consiste en un *impulso* y en un *agujijón*. El impulso fuerza al receptor a la ejecución, a saber, de manera tal como es adecuado al contenido de la orden. El agujijón queda en aquel que ejecuta la orden. Cuando las órdenes funcionan normalmente, como se espera de ellas, del agujijón no se ve nada. Es secreto, no se lo sospecha; quizá se exteriorice, apenas percibido, en una leve resistencia antes de que se obedezca la orden. Pero el agujijón se hunde hondo en el hombre que ha cumplido una orden y allí se queda, inalterable». Canetti, 1987: 301.

²⁰ El epígrafe está dedicado a la segunda obra, *No amanece en Génova*. Cortés, 2010a: 59-102.

²¹ Volvemos aquí al último capítulo de la *Voluntad de saber* de Foucault antes citada, cuyo título reza «Derecho de muerte y poder sobre la vida».

²² En una conversación con el Raúl Cortés, después de la representación de *No amanece en Génova*, el autor señaló que la obra fue escrita con ocasión de los sucesos de Génova en la cumbre del G8 de 2001.

²³ «CALÍGULA: Ya. Bueno. El caso es que no estoy loco, y hasta te diré que nunca he estado tan cuerdo. Sencillamente, he sentido un anhelo imposible. (*Una pausa*). No me gusta cómo son las cosas [...]. Pero hasta ahora no lo sabía. Ahora lo sé. (*Con la misma naturalidad*). No soporto este mundo. No me gusta tal como es. Por lo tanto, necesito la luna, o la felicidad, o la inmortalidad, algo que, por demencial que parezca, no sea de este mundo». Camus, 2003: 20-21.

²⁴ «EL REY: Esta niebla me está oxidando los pulmones. ¿Para qué me sirve ser rey si no tengo aire limpio que respirar? Tú...tú eres mi jardín. Haz algo». Cortés 2010a: 65. «EL REY desconoce que se pudre por dentro». Cortés, 2010a: 66.



este mundo habita. Si detentan el poder, ¿qué es este sin la oportunidad de lo imposible?²⁵

Los personajes de *No amanece en Génova* son incapaces de mantener un diálogo. No porque no posean las capacidades para ello o hablen la misma lengua, sino porque el diálogo en sí es un imposible cuando uno posee la espada y el otro la palabra. Es por ello que al inicio solo podemos escuchar gritos de pánico, gritos de dolor, gritos, en fin, de esa imposibilidad de comunicarse más allá de lo más primario: el sufrimiento.

La Infausta –que ahogó entre sus piernas quien sabe si al primogénito heredero²⁶– sufre, es obvio; pero también lo hace, paradójicamente, el Rey²⁷. Las dicotomías bueno-malo, justo-injusto, lealtad-traición, verdad-mentira se disuelven en un mismo magma. El Rey no es malo, ni la Infausta es buena. La justicia no recae sobre las pretensiones de una o sobre los desmanes del otro. Todas estas dicotomías son solo un producto banal del sistema. Este, el sistema, es precisamente lo importante. En esta obra se refleja en su más íntima pretensión: el derecho a la violencia de la violencia por el control de la violencia²⁸.

El poder es y solo es violencia. En este caso, violencia sistémica que ha devenido explícita en el interior del castillo²⁹. Pero ni siquiera el poder se

²⁵ «CALÍGULA: [...] Por fin entiendo la utilidad del poder. El poder brinda una oportunidad a lo imposible. A partir de hoy y en lo sucesivo, mi libertad dejará de tener límites». Camus, 2003: 32-33.

²⁶ «LA INFAUSTA: Apreté las piernas. Las apreté. Apreté una contra otra como dos cornejas enfermas. Y apreté, apreté, apreté. Las junté para que no pasara ni una gota de aire. Y se ahogó». Cortés, 2010a: 65.

²⁷ En la obra aparecen cuatro personajes: el Rey, la Infausta, Oncetiros y el Poeta.

²⁸ Se toma esta expresión en el sentido del análisis que hace Esposito de la violencia en Benjamín. Esposito, 2005: 46.

²⁹ Slavoj Žižek hace una distinción entre dos tipos de violencia: la violencia subjetiva y la violencia objetiva. La primera es aquella que de forma explícita podemos identificar rápidamente: disturbios, conflictos bélicos, etc. Junto a esta violencia encontramos dos tipos de violencia objetiva: la violencia simbólica que halla su lugar en el lenguaje y la violencia sistemática propia del funcionamiento homogéneo de los sistemas económicos y políticos. Si la violencia subjetiva nos es fácil de reconocer se debe a que «se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia» en donde se produce «una perturbación del estado de cosas “normal” y pacífico». Frente a la claridad de la violencia subjetiva, la violencia objetiva se muestra oculta en el propio estado de cosas normal: «la violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento». Žižek, 2009: 9-10.



libra de la violencia: necesita aire para respirar, necesita un jardín pues «de nada me sirve ser rey si no tengo aire limpio que respirar» [Cortés, 2010a: 66].

Jardines los hubo, a montones, pero todos se desangraron mientras Oncetiros, acostumbrado a la imposibilidad de utilizar su vista, acariciaba el sirviente gatillo oxidado once veces, once, siempre once, constante y fielmente once... porque precisamente once, y no doce o veinte, ni siquiera uno, es el número de veces que fue empuñado. Once, sí, como doce o veinte, e incluso uno, son solo las veces que la violencia sistémica se hace visible, a su voluntad, sobre el cuerpo de la población. Porque qué mejor que la violencia que te da de comer³⁰, que la violencia que te hace jardín. Al fin y al cabo, «si tienen el derecho de vivir conmigo, yo tengo el derecho de que mueran junto a mí» [Cortés, 2010a: 70].

Hacer morir y dejar vivir, de nuevo: «Si no importa lo que hagamos, si todos merecemos vivir, entonces lo que no importa es la vida. Lo que no merece la pena es la vida» [Cortés, 2010a: 75]. El soberano necesita del cuerpo de la población para continuar en su condición vital de soberano. Se producen subjetividades, sujeciones al poder. Quién será Oncetiros, se pregunta, persona buena y amigo amable³¹. Incluso el propio soberano se encuentra bajo la yaga de la subjetividad: no puede dejar de ser soberano³². Las identidades se encuentran fuertemente remarcadas desde su eclipse y su decadencia.

La propia figura de la Infausta no deja de recordárselo. Como Antígona ante Creonte³³, la Infausta reclama un derecho que trasciende al creado por el ser humano. El Rey efectivamente promulga leyes injustas,

³⁰ «EL REY: Mejor la hoja de mi cuchillo que un cuchillo forastero. Al menos, dan la vida por su rey». Cortés, 2010a: 70.

³¹ «ONCETIROS: Gracias, señor. ¿Pero quién seré yo? ¿Quién seré yo frente al espejo, cuando ya no pueda decir quién soy? Cuando sólo pueda decir lo que soy: estas brumas... estas brumas». «EL REY: Serás quien has sido siempre: un hombre bueno y un amigo noble». Cortés, 2010a: 72.

³² «EL REY: Haremos lo que hemos hecho siempre. Lo único que sabemos hacer». Cortés, 2010a: 72.

³³ La Antígona de Sófocles critica la ley dictada por el rey Creonte, que prohíbe enterrar a su hermano, por considerarla opuesta a la ley divina.



pero la Infausta recurre a leyes supra-humanas, leyes que se encuentra fuera del alcance terrenal; leyes, en fin, propias del infame pensamiento iusnaturalista. El Rey es bien consciente de su posición: «el poder no da derecho. El poder da poder solamente» [Cortés, 2010a: 76]. En esta cita atisbamos esa vieja unión que pocas veces se acepta: el derecho es solo una parte del poder y este es solamente eso, violencia.

Precisamente esta violencia es la que cuestiona desde su pasividad el personaje del Poeta, al menos en su primera parte. Con un cierto parecido al Bartleby de Melville, el Poeta se muestra lejano a la sujeción que el poder genera gracias a su *potencia de no* [Agamben, 2011: 93-136]. Su nombre depende de quién lo pregunte [Cortés, 2010a: 82]. No hay razones para evitar su muerte [«muere el sol cada noche, y yo soy menos necesario». [Cortés, 2010a: 84], así como tampoco sufrimiento en los ojos del poeta. Es esto mismo lo que trastoca la lógica del Rey: insiste una y otra vez en identificar al poeta, porque si no lo consigue será su propia identidad la que se encuentre en peligro³⁴.

Pero este es únicamente, en caso de ser algo, un fingidor que manipula las palabras. Una *singularidad cualsea* que no dispone de una identidad que hacer valer y, sin embargo, es capaz de una comunidad sin una representable condición de pertenencia. Como es bien sabido, la identidad consiste precisamente en poseer el título de propiedad que te incluya en un todo. Pero este mismo título de propiedad es también de exclusión: aquel que no lo posea, quedará excluido. La identidad se configura desde la lógica del amigo-enemigo: aquel que se encuentra dentro de las murallas o fuera de ellas³⁵.

El Poeta simplemente no se cuestiona la idea de ser propietario. Esto es lo que en ningún caso, como puso de manifiesto Giorgio Agamben, el

³⁴ «EL REY: Bien acomodas las letras. ¿Eres maestro? [...]. Fraile, ¿acaso eres fraile?». Cortés, 2010a: 85.

³⁵ «Así que la muralla es a la vez escudo y trampa, mampara y jaula. Su peor características consiste en que engendra en mucha gente la actitud de defensor de la muralla, crea una manera de pensar en la que todo está atravesado por esa muralla que divide el mundo en malo e inferior: el de fuera, y bueno y superior: el de dentro». Kapuscinski, 2008: 73.



Estado puede tolerar³⁶. La ausencia de identidad quiebra la relación violenta que necesita sustentar el Rey. Pero ella misma también es una violencia, una violencia pura que ni instaura ni conserva, sino que supera el orden³⁷. Por eso cuando el Poeta tiene la ocasión no posee razones para matar al Rey³⁸.

Y la grieta se hace mayor cuando definitivamente, sin necesidad de hundir el puñal en el pecho del Rey, el Poeta consigue cambiar el orden de las palabras que sustentaban el reino: «No ha matado a nadie. No es él quien mata. Señor, usted no tiene poder sobre nada. Somos nosotros, caravana umbría, somos nosotros, precisión y lazareto, los que avanzamos al embarcadero de Caronte pidiendo la muerte. Somos nosotros los que nos dejamos matar...» [Cortés, 2010a: 90]. De nuevo el delirio:

la culpa siempre es indudable» [Kafka, 1974: 120] pues «no hay errores. Los que nos mandan, por lo que he visto hasta ahora (y sólo conozco los grados inferiores), no tratan, por así decirlo, de localizar la culpabilidad entre la población, sino que, como dice la ley, se sienten llamados por la culpabilidad [Kafka, 2008: 12].

Más allá se abre un pasaje bifurcado por un naipe. No hay necesidad de desvelar lo que ya ha sido elegido en el preámbulo dionisiaco de la representación. El final, sea cual sea, podría haber sido escrito por el mismo Calígula:

Si yo hubiera conseguido la Luna, nada habría sido igual [...]. Nada hay, ni en este mundo ni en el otro, hecho a mi medida. Y eso que sé,

³⁶ «Las singularidades cualsea no pueden formar una sociedad porque no disponen de identidad alguna que hacer valer, ni de un lazo de pertenencia que hacer reconocer. En última instancia, de hecho, el Estado puede reconocer cualsea reivindicación de identidad – incluso (la historia de las relaciones entre Estado y terrorismo en nuestro tiempo es la elocuente confirmación) aquella de una identidad estatal en su propio interior–; pero que las singularidades hagan comunidad sin reivindicar una identidad, que los hombres se co-pertenencen sin una condición representable de pertenencia (ni siquiera en la forma de un simple presupuesto), eso es lo que el Estado no puede tolerar en ningún caso». Agamben, 2006: 70.

³⁷ Walter Benjamin opuso a la violencia que instituye el derecho y a la violencia que lo conserva una violencia pura (*reine Gewalt*) que no lo instaura ni lo conserva, sino que lo supera. Benjamin, 2007: 193.

³⁸ «LA INFAUSTA: Por amor de Dios, mávalo. Tiene un pantano de miseria en la sangre. ¡Mátalo. Mátalo! EL POETA: No. No tengo razones». Cortés, 2010a: 86.



y tú también lo sabes (*Alarga la mano hacia el espejo, llorando*), que bastaría con que lo imposible existiera. ¡Lo imposible! [Camus, 2003: 150].

IV. LAS MOSCAS DE LA JOROBA SIEMPRE DICEN LA VERDAD³⁹

Los rumores corren por Roma tan rápido como sus hormigas. Se dice que al reunir mil grullas de papel es posible que un deseo se cumpla. Pero en Roma no solo hay rumores. Las moscas invaden la ciudad, atraídas por la decadente y putrefacta sociedad en descomposición. Las moscas no suelen ir a aquellos lugares repletos de vida, sino allí donde la muerte es una constante. Y las grullas de papel, que se sepa, no comen moscas. Se dedican a emigrar, las de carne y hueso, pues el nómada escapa de la humedad estancada. Donde hay moscas, no hay grullas.

El viejo de la joroba y Roma se turnan en las horas de vigilia. Cuando uno duerme, el otro abre bien los ojos por si llegan las grullas. «¿Qué sucede cuando no sucede nada?» [Cortés, 2010a: 111]. Simplemente se espera (y se enferma⁴⁰). Anhelos de un imposible. ¿Cómo enfrentarse a aquello que sabes no sucederá? La lluvia, como en el replicante, se encarga de borrar las lágrimas de la memoria.

«No es la lluvia...es el viento de sus alas que se revuelve como un huracán» [Cortés, 2010a: 113], pero no es el viento del aletear de las grullas lo que suena, por mucha que Roma crea oírlos. Sigue siendo el seseo de un aletear, sí, pero de moscas que, como el ángel de la historia⁴¹, ensucian las

³⁹ La tercera y última obra lleva por título *No es la lluvia, es el viento...* Cortés, 2010a: 103-142.

⁴⁰ «ROMA: Todos estamos enfermos». Cortés, 2010a: 113.

⁴¹ «Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas



lágrimas al caer para que cuando alcancen el suelo ya solo sean aquello que se cree fue⁴².

Pero no volverá. El viajero no volverá. Seguirá caminando, seguirá alejándose. Todos los caminos es cierto que llegan a Roma, pero también se marchan de ella. El resto es solo un relleno de palabras sin sentido o quizás con todo el sentido y por ello mismo carentes de vida: en el agua estacada únicamente sobrevive lo podrido (el pasado) y este al tocarse se descompone⁴³.

Más allá de la melancolía solo les queda cartografiar minuciosamente cada uno de los detalles de la soledad en la que mueren constantemente⁴⁴: «no será otro día, es el mismo día repetido: letanía de aceña» [Cortés, 2010a: 135]. ¿Acaso existe escapatoria posible ante las arenas movedizas? Con cada paso que se da, con cada manotazo que se propina, el cuerpo se hunde cada vez un poco más hasta que se llora una lágrima de sangre⁴⁵.

¿Acaso importa entonces que la lluvia cese, que las grullas vuelen y que el viajero se detenga en aquel agujero? Las arenas ya han carcomido su existencia y sobre la pared rocosa solo se atisban sombras de lo que nunca pudieron imaginar. Los colores son una fantasía. La única verdad es que las moscas vuelan allí donde la carne está muerta: el miedo se encarga de moldear la carne que ha perdido toda esperanza. La única música que ha

crece ante él hasta el cielo. *Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso*». Benjamin, 2008: tesis IX.

⁴² «[¿Qué tienes, Roma, qué tienes? Tus desvelos evocan el paisaje de un palacio de invierno saqueado]». Cortés, 2010a: 114.

⁴³ «EL VIEJO DE LA JOROBA: ¿De veras? ¿Cuántas veces te has muerto en estos años? Te estás muriendo a cada rato. Ahora mismo estás muerta. Como las grullas no vuelan, te inventas pajaritas de papel. Como El Viajero no vuelve, retrasas los relojes y esperas. Nada de lo que quieres tocar, existe. Y el único que te arrima agua a la boca, te estorba. La cuerda se deshilacha, hebra a hebra, hasta que se quiebra». Cortés, 2010a: 124-125.

⁴⁴ «EL VIEJO DE LA JOROBA: ¿Qué temes? La soledad es un desierto en plena noche, pero tú conoces bien su geografía. No soy el primero que se va, tampoco seré el primero que no regrese». Cortés, 2010a: 126.

⁴⁵ «[Y la toca como si entrara en una taberna donde sirven agua sucia y escupen en el suelo. ¡Grita, Roma, grita...! De la voz de alerta en los gineceos...Pero Roma no grita. Roma no pelea. Roma se queda muda y llora una lágrima de sangre entre las piernas]». Cortés, 2010a: 129.



sonado durante todo este tiempo, fingido placebo, ha sido el seseo de aquella verdad sombría que solo la ven aquellos que precisamente quieren ver. «¿Dónde está la belleza?» [Cortés, 2010a: 142] es solo un conjunto de palabras que forman la estructura de una interrogación.

V. RESPIRAR EN ESTE JARDÍN PROFANO

«No es de mayo este aire impuro / que el oscuro jardín extranjero / hace aún más oscuro, o le deslumbra con ciegas claridades...» sentencia Pasolini en el primer poema ante la tumba de Gramsci [Pasolini, 2009: 143]. No es de mayo este aire cargado de cenizas laceradas por la imposibilidad de todo lo ajeno a lo impuro. Ya no hay primaveras para el arte. El teatro solo puede respirar en una atmósfera cargada por la violencia del sistema capitalista. ¿Dónde hay una ventana que abrir para ventilar la sala? Olvídense. El sistema se presenta cerrado y hermético. ¿O es precisamente eso lo que nos hacen creer?

Volver a la intimidad del taller, allí donde se gestan las obras y más allá de cargadas estructuras jerarquizadas. Frente al artista burgués, la posición subversiva del artesano. Ambos términos, artista y artesano, parecen haber dado un vuelco semántico. Ya no importa que el artista sea la «persona dotada de virtud y disposición necesarias para alguna de las bellas artes», como señala la tercera entrada del diccionario de la RAE. Precisamente esta tercera acepción carece de importancia en tanto que la virtud, la disposición y las bellas artes han perdido, por utilizar un concepto benjaminiano, su aura [Benjamin, 2006], su experiencia.

Al quedarse vacío ese hueco, la cuarta acepción toma posición: «persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etc., interpretando ante el público». De esta definición al menos pueden extraerse tres elementos y sus opuestos: 1) el artista debe realizar una acción profesionalmente; 2) circunscribe su acción al espacio cerrado del teatro, el cine, el circo, el museo; 3) el público, junto al espacio cerrado, actúa como factor de subjetividad. 1bis) No es artista



quien realiza una omisión, una nada, un vacío; 2bis) los lugares de encierro del arte actúan como instituciones de control y domesticación: generan la norma que define lo normal y lo anormal⁴⁶; 3bis) no es la obra de arte la que otorga la condición de artista, sino la posibilidad de ser observado por el público (voyeur).

Frente a este artista, la RAE vincula la noción de artesano al oficio. Señala lo siguiente: «persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico. Modernamente para referirse a quien hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril». La definición en sí mantiene una contradicción: no puede ser mecánico aquello que imprime un sello personal. Es cierto que el artesano que teje cestas de esparto realiza una acción mecánica, pero cada cesta mantendrá una irrepetibilidad que la hace única: son las propias imperfecciones con respecto al modelo o patrón original las que convierten la cesta de esparto, cada cesta de esparto, en un objeto único y nuevo constantemente en el que, conscientemente, el artesano deposita no solo su fuerza de trabajo, sino su propia vida (por cada nueva cesta de esparto realizada, un pedazo de la carnalidad del artesano-trabajador queda desgajada de su propia vida e impresa en la obra).

Asimismo, dejando de lado esta contradicción, la definición posee dos elementos claves: lo doméstico y el oficio. Efectivamente, volviendo al ejemplo, el espartero fabrica obras de esparto en su taller a vista de todos, normalmente su propio domicilio (o en el garaje con la puerta abierta, entre otros espacios que devienen públicos). Expone su intimidad, se expone, a los ojos de cualesquiera. Ya no es el público/espectador que juzga, previo pago de su posición, en una institución de encierro, sino la calle (la vía pública) en la que se transita (como el nómada) la que sirve de medio para la experiencia del oficio. Es este precisamente el segundo elemento al que quiero referirme.

⁴⁶ Sobre los lugares de encierro (el psiquiátrico, la cárcel, la escuela) se ocupó Foucault en gran parte de sus escritos.



Siguiendo los pasos de Benveniste en su obra *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Roberto Esposito aclaró que el término *communitas*, que representa lo común, frente a la *immunitas* que hace mención a lo propio [Esposito, 2003: 25]⁴⁷, mantiene una raíz, el *munus*, con tres acepciones: *onus*, *officium* y *donum*. *Onus* y *officium* aluden al deber de forma más explícita: obligación, función, cargo, empleo, puesto. Sin embargo, *donum* apunta al don, a algo no obligatorio. Se trata de un don que se debe dar y no se puede no dar, entendido como intercambio: «una vez que alguien ha aceptado el *munus*, está obligado (*onum*) a devolverlo, ya sea en términos de bienes, o en términos de servicios (*officium*)» [Esposito, 2003: 27]. En definitiva, el *munus*, entendido como don particular, consiste en la reciprocidad o mutualidad entre los comprometidos, que forman una comunidad no de una propiedad, sino de un deber, una falta o una deuda (una carencia, una prenda en su acepción jurídica, un don-a-dar). Lo que caracteriza a lo común, por tanto, no es lo propio sino lo impropio; una *común* ausencia de identidad, una ausencia de lo propio, una impropiedad radical [Esposito, 2003: 31].

Frente a esta *communitas*, la *immunitas* se caracteriza por el beneficio de la *dispensatio* (en la *communitas* se produce el sacrificio de la *compensatio*: se dona sin esperar una compensación), esto es, el inmune es el *ingratus*, el que conserva su propia sustancia, el liberado o exento de la deuda con el otro. La Modernidad supone, según Esposito, un proyecto inmunitario que surge para evitar el peligro del contagio de lo común, el contagio de la relación. El individuo, desde esta inmunidad, necesita liberarse de la deuda del don-a-dar, exonerarse de la relación con el otro [Esposito, 2003: 40].

⁴⁷ Paradójicamente, la comunidad y las filosofías sobre la comunidad no se han acogido a lo común, sino a lo propio. La comunidad se ha constituido desde parámetros propietarios: lo común que nos une en comunidad es la propiedad de una identidad –étnica, territorial, espiritual–. De esta forma, los miembros de una comunidad (pensemos en la comunidad nacional o en la comunidad de género) tienen en común lo que les es propio (por ejemplo, la nacionalidad española o el género masculino). Es por ello que sean propietarios de lo que les es común.



Dejando estas reflexiones de Esposito, pues no es este el lugar para desarrollarlas en profundidad, este binomio también mantiene su lugar en el mundo del arte. Parece que, siguiendo con las definiciones que se han citado antes, el arte contemporáneo, en el que se inserta el teatro, se aloja en la *immunitas*, en la comunidad propietaria y excluyente que lleva a su propia muerte. Esposito lo recuerda: la inmunidad lleva dentro de sí la potencia de muerte; una vacuna es una dosis atenuada o inactiva del virus que se pretende evitar, pero es esa misma dosis la que provoca la posibilidad de la propia muerte ya que el virus inyectado es potencialmente letal [Esposito, 2005: 17-18]. El artesano, en cambio, desde la categoría de *officium* (recordemos la definición de la RAE) mantiene una íntima relación con la comunidad de lo común o de la común ausencia de identidad (propiedad) de la *communitas*. Asimismo, por qué no decirlo, el artesano (el espartero que fabrica obras con sus manos) conserva las connotaciones propias de la lucha de clases (es, en fin, un trabajador), aspecto este que se pierde en la definición del artista.

El teatro de la decepción, objeto de estas líneas, retoma el taller del artesano. Es en su posición y espaciamiento desde donde se puede dejar de respirar ese aire impuro. Ya se señaló al inicio de este artículo: los contra-espacios de resistencia (heterotopías) son posibles. Un ejemplo de ello nos lo muestra Raúl Cortés.

Este contra-espacio de resistencia subvierte las categorías propias del teatro que podríamos calificar, por seguir con Esposito, inmunitario. La trilogía del desaliento se nos presenta como una auténtica práctica profanatoria. Como es sabido, en los rituales religiosos se consagran bienes a favor de los dioses. Esta consagración consiste, en última instancia, en alejar lo consagrado del espacio de lo humano. El acto contrario, aquel que restituye la cosa sagrada a la esfera y al uso común del ser humano, es la profanación. Para el acto de profanar solo basta el contacto (contagio): determinadas partes del cuerpo del animal que ha sido sacrificado a los dioses no pueden ser ingeridas. Sin embargo, si un mortal ajeno a las



autoridades competentes toca estas partes del animal, devienen automáticamente profanadas, contagiadas, y, por tanto, comestibles.

Como ha apuntado Giorgio Agamben, profanar significa «abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, mejor dicho, que hace de ella un uso particular» [Agamben, 2005: 98]. La profanación implica, por tanto, una desactivación y una restitución. Se desactivan los dispositivos del poder y se restituyen al uso común los espacios que el poder había confiscado.

Siguiendo una indicación dejada por Benjamin, entiende que actualmente existe un fenómeno de separación al igual que la consagración. El *capitalismo como religión* separa a los seres humanos de las cosas y de sí mismos para convertirlos en mercancías. La cosa separada del uso común humano es el consumo, en donde ya no se trata de un acto de uso (*usus*), sino de destrucción (*abusus*). El capitalismo crea un Improfanable absoluto. En principio, es imposible restituir al uso común lo que ha sido convertido en mercancía [Agamben, 2005: 106-107].

No obstante, Agamben señala que lo Improfanable, fundamento de la religión capitalista, no posee en verdad tal improfanabilidad, existiendo aún formas eficaces de profanación:

lo Improfanable de la pornografía –todo improfanable– se funda sobre la captura y desvío de una intención auténticamente profanatoria. Por eso es necesario arrancar cada vez a los dispositivos –a todo dispositivo– la posibilidad de uso que ellos han capturado. La profanación de lo improfanable es el deber político de la próxima generación [Agamben, 2005: 121].

La profanación se nos presenta como una experiencia impolítica⁴⁸. El acontecimiento decisivo que nos permita respirar en este jardín debe ser un acontecimiento profano. La potencia del teatro de la decepción radica en la profanación que acontece mediante el simple contacto y contagio del mismo cuerpo político del teatro burgués. Aquí encontramos el umbral de

⁴⁸ Sobre lo impolítico véase Esposito, 2006.



resistencia, el *confín* en su doble valencia de margen último y límite compartido.

En este jardín profano, que se experimenta en el teatro de la decepción, el yo es consciente de su compromiso y la necesidad del nosotros un componente vital. Pero recordemos las palabras de Pasolini, otra vez: «Pero yo, con el corazón consciente / de quien sólo en la historia tiene vida, / ¿podré alguna vez más esforzarme con pura / pasión, si sé que nuestra historia se ha acabado?» [Pasolini, 2009: 173]⁴⁹. A la pregunta del poeta cabe realizar la experiencia del des-aliento⁵⁰ desde los espacios (exceso y afuera) que el guion que sigue al prefijo empuja a ocupar: respirar en un jardín profano como *gesto*⁵¹ de resistencia del arte *que viene*⁵².

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGAMBEN, Giorgio, *Medios sin fin*, Valencia, Pre-textos, 2001.
- _____, *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- _____, *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-textos, 2006.
- _____, «Bartleby o de la contingencia», en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente* de Herman Melville, seguido de tres ensayos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo, 2º ed., Valencia, Pre-textos, 2011.

⁴⁹ De esa forma cierra Pasolini el poemario de 1954.

⁵⁰ Una de las cualidades del teatro de la decepción es que una vez la obra ha finalizado se pasa a un debate con todo el equipo.

⁵¹ No nos encontramos ante un medio hacia un fin, ni de un fin sin medios. La lógica de los fines y los medios quiebra ante el gesto entendido como medialidad sin fines. Agamben señala al respecto: «La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta. Es decir, el gesto abre la esfera del *ethos* como esfera propia por excelencia de lo humano [...]. Si la danza es gesto es, precisamente, porque no consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medio de los movimientos corporales. *El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal*». Agamben, 2001: 53-54.

⁵² No se trataría de un arte que vino, ni que ha venido, ni vendrá. Se trata precisamente de la permanente posibilidad de su venida.



- BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Obras*, Libro 1, vol. 2, Madrid, Abada, 2006.
- _____, «Hacia una crítica de la violencia», en *Obras*, Libro II, vol. I, Madrid, Abada, 2007.
- _____, *Tesis de filosofía de la historia y otros fragmentos*, México, UNAM, 2008.
- CAMUS, Albert, *Calígula*, Madrid, Alianza, 2003.
- CANETTI, Elias, *Masa y poder*, Madrid, Alianza/Muchnik, 1987.
- CORTÉS MENA, Raúl, *Trilogía del desaliento*, Barcelona, Lläüt&Sensenom, 2010.
- _____, «Teatro de la decepción», comunicación presentada en las jornadas *Prácticas artísticas-políticas-poéticas, hacia la experiencia de lo común*, 2010.
- ESPOSITO, Roberto, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- _____, *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- _____, *Categorías de lo impolítico*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- _____, «Espacios diferentes», en *Obras esenciales*, Barcelona, Paidós, 2010.
- KAFKA, Franz, «En la colonia penitenciaria», en *La Condena*, Madrid, Alianza, 1974.
- _____, «Consideraciones sobre el pecado, el sufrimiento, la esperanza y el camino verdadero», en *Meditaciones*, Madrid, Edimat, 1998.
- _____, *El proceso*, Madrid, Alianza, 2008.
- KAPUSCINSKI, Ryszard, *Viajes con Heródoto*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Las cenizas de Gramsci*, Madrid, Visor, 2009.
- RODRÍGUEZ, Juan-Carlos, «La poesía y la sílaba del no», en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999.



_____, «El Yo poético y las perplejidades del compromiso», en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, nº671-672, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Paidós, 2009.

