

Carlos Contreras Elvira

Manual de estilo para currículums inventados



**PROGRAMA DE DESARROLLO DE DRAMATURGIAS ACTUALES
DEL
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA**



Manual de estilo para currículums inventados

Carlos Contreras Elvira

Nací en Burgos, durante el otoño de 1980. Fue allí donde me formé, pero también en Cork, Madrid, Barcelona, Kalamazoo, Lisboa y Roma. En las largas noches de Irlanda plagué febrilmente a los poetas del veintisiete, fumé en pipa, cogí a la vida por el cuello. Nada más pisar la nieve ennegrecida de Michigan, algunos colegas dieron por hecho que era dramaturgo. Como por entonces aún no había escrito ninguna obra, nueve después, creo modestamente en el destino. He sido barman, afinador de órganos, vendedor de relojes falsos, cartero, pasante de resultados hípicas, periodista, profesor universitario. En la Residencia de Estudiantes de Madrid y en la Real Academia de España en Roma intensifiqué el azar de los premios únicamente por disponer de más tiempo que mis pares. Por lo demás, mis sueños y desvelos carecen de importancia, aunque hayan sido publicados con la imprudencia juvenil del verso.

Carlos Contreras Elvira

Manual de estilo para currículums inventados

(Aproximaciones a una antitragedia)



© Carlos Contreras Elvira

© *De la presente edición:*

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Diseño y maquetación:

Vicente Alberto Serrano

Ilustración de cubierta:

Julio Falagán (www.juliofalaga.com)

NIPO: 035-15-057-9

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) lleva a cabo una extensa labor a favor de la promoción, protección y difusión del teatro, la danza, la música y el circo en nuestro país. Su actividad comprende la práctica totalidad de las áreas que el hecho artístico comporta: desde la producción —a través de su centros de creación— o la exhibición, pasando por documentación, la formación o el fomento de las disciplinas de las que se ocupa a través del apoyo a entidades —públicas y privadas—, compañías y agrupaciones artísticas.

Como no podía ser de otra forma, desde su fundación, también la creación dramática es objeto de la atención del Instituto. Además del ya prolongado respaldo a la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, de la concesión del Premio Calderón para autores noveles y de las numerosas iniciativas del Centro Dramático Nacional, el Programa de Dramaturgias Actuales alcanza, con los textos que ahora prologamos, su cuarta edición.

Es ya una cosecha considerable de piezas representativas de la pujanza y variedad creativa del momento. En estos cinco trabajos el lector encontrará un amplio espectro estilístico que va del realismo callejero a la poesía o los registros experimentales. Encontrará voces poco frecuentes, como las de una cucaracha, un lince o un grupo de galgos, en entornos como Haití, Sudáfrica o Lavapiés. Encontrará, también, reflexiones sobre algunas de las cuestiones básicas de nuestra existencia como seres sociales: la relación de pareja, la paternidad, la falsedad o la desigualdad. Y, sobre todo, encontrará interesantísimos retos que superar en el camino de la puesta en escena, que es el objetivo último de los autores de los textos aquí publicados por el INAEM y que firman Lucía Carballal Luengo, Carlos Contreras Elvira, Javier Hernando Herráez, Eva Redondo Llorente y Nieves Rodríguez Rodríguez.

**Instituto Nacional de las
Artes Escénicas y de la Música**

Manual de estilo para currículums inventados

(Aproximaciones a una antitragedia)

NOTA PRELIMINAR

El 10 de diciembre de 2013, cinco días después de su fallecimiento, el Premio Nobel de la Paz y primer presidente democrático de Sudáfrica, Nelson Mandela, era homenajeado en el estadio Soccer City de Soweto (Johannesburgo), en un funeral de estado en el que se reunieron un centenar de líderes mundiales, celebridades y decenas de miles de sudafricanos. La ceremonia, retransmitida en directo para todo el mundo, propuso un reparto en el que al personaje ausente y deificado de Madiba se unían seis coreutas principales: el presidente de EE.UU., Barack Obama; la mandataria de Brasil, Dilma Rousseff; el vicepresidente de China, Li Yuanchao; el jefe de Estado de Namibia, Hifikepunye Pohamba; el presidente de India, Pranab Mujerjee y el mandatario de Cuba, Raúl Castro. Todos ellos salieron al escenario con su papel bien aprendido y recordaron en sus emotivos discursos la figura del héroe que liberó a su país de la segregación racial. Y, sin embargo, hoy nadie recuerda lo que dijeron, porque fue Thamsanqa Jantjie, un personaje incidental que ni siquiera aparecía en el libreto, quien les robó todo el protagonismo sin necesidad de decir ni una sola palabra.

La forma en que lo hizo fue denunciada por diversas comunidades de sordos de todo el mundo, desde Canadá hasta Rusia, quienes, indignadas, comenzaron a enviar sus quejas porque Jantjie, encargado de llevar a cabo la traducción simultánea a lenguaje de signos, movía las manos con gestos

que no aludían a un sentido. «*He wasn't even doing anything. There was not one sign there. Nothing. He was literally flapping his arms around*», dijo Cara Loening, directora del Centro de Educación y Desarrollo de Lenguaje de Signos de Cape Town y una de las intérpretes oficiales que presenciaron con estupor la retransmisión. «*Please can someone ask the interpreter to step down from stage, it is embarrassing and making a mockery of our profession*», tuiteaba otro.

El incidente hizo correr ríos de tinta y se convirtió en un fenómeno viral que incluyó un sinfín de rumores sobre el pasado de Jantjie —¿quién era realmente? ¿cómo había llegado hasta ahí?—, videomontajes en los que bailaba música electrónica con sus gestos o en los que su voz era modificada por humoristas que aprovecharon las múltiples entrevistas que se le realizaron para pedirle explicaciones. Tras declarar que disponía de acreditación oficial de la ANC, que llevaba nueve años siendo contratado por el gobierno y que un ataque de esquizofrenia durante el acto le había impedido desarrollar su trabajo con normalidad, la época de sobreinformación en que vivimos relegó al supuesto farfante a un segundo plano, para amontonarlo más tarde en el cajón de otras anécdotas que, en ocasiones, han servido al teatro para reflexionar sobre las relaciones entre la identidad corporal y la constitución racional del ser humano.

¿Cómo no ver los paralelismos entre la historia de Jantjie y la del niño salvaje que Peter Handke llevó al terreno de la tortura verbal en *Kaspar*? ¿No aprendió este a moverse conforme se le forzó para que aprendiera a hablar, es decir, a estar en orden con el mundo? Si la tragedia comenzó cuan-

do el significado de la palabra se unió a los gestos simbólicos de la danza para que ambos reforzaran sus sentidos mutuamente, la performance que Jantjie nos dedicó veintisiete siglos después de los primeros ditirambos se nos presenta como una antitragedia en la que el signo, al danzar sin ningún orden, deja de aludir a un sentido, desandando el camino hacia la identidad que Handke hizo recorrer a su personaje. Aunque en direcciones opuestas y como ya le ocurrió a Mandela en su lucha contra el apartheid, en nuestros días el lenguaje no tiene la última palabra, no parece suficiente para hacer efectiva la comunicación humana, pero abre un vacío que favorece la construcción de biografías imaginarias, lo que convierte un caso aparentemente intrascendente en una gran metáfora de cómo el signo fracasa en su afán de significar.

Carlos Contreras Elvira
Madrid, verano de 2015

Para Gonzalo Crespo, bajo constelaciones invertidas.

*¿Qué es lo universal?
El caso singular.
¿Qué es lo particular?
Millones de casos.*

J. W. GOETHE

D.P / C.V

THAMI, SIGNANTE
ÉL, ACTOR
ELLA, ACTRIZ
(NARRADOR, VOZ EN OFF)

La Historia sugiere ahora algún lugar de Sudáfrica, un estadio de fútbol, un intérprete; no obstante, el Tiempo revisa continuamente sus ficciones, conque mañana podrá precisar otro lugar, otro suceso, otro farsante.

[1] NARRADOR

Sobre un cartel que dice

KLIPTOWN, SUDÁFRICA. NOCHEBUENA DE 1975.

Cuando la madre está a punto de romper aguas,
cuando la madre ya no puede más,
conviene trasladarla a un hospital [1].

Si no dispone de vehículo propio, puede llamar a una ambulancia,
detallando, en primer lugar, si la madre es blanca o negra [2].
El dato no es menor: si llama a la ambulancia inadecuada,
el conductor y los enfermeros tienen derecho a negarse a atender a la paciente,
introducir de nuevo la camilla en la parte trasera del vehículo,
cerrar las puertas
y marcharse en dirección contraria a la que vinieron,
dejándola en tierra [3].

Siempre que la madre sea blanca,
una ambulancia para blancos la recogerá rápidamente en su domicilio,
conducida por un blanco
y con enfermeros blancos que la atenderán oportunamente
hasta ponerla en manos de los profesionales blancos del centro médico [4];
siempre que la madre sea negra,
deberá esperar a que una ambulancia para negros la recoja en su domicilio,
conducida por un negro y con enfermeros negros
que se encargarán de ella durante el trayecto y también en el centro médico [5].
El dato no es menor:
en caso de que dos ambulancias coincidan en la misma carretera,

la segunda deberá echarse a un lado
para dejar pasar a la primera [6].

Si no dispone de coche propio ni de teléfono,
puede tomar un autobús, tren, taxi o avión para llegar al hospital.

Si la madre es blanca,
cumple que se acerque rápidamente a cualquier parada, estación
o terminal para blancos
y tome el primer autobús, tren, taxi o avión que salga,
independientemente de su ruta [7];

si la madre es negra,
cumple que suba rápidamente la calle
hasta llegar a la parada, estación o terminal para negros
y tome el primer autobús, tren, taxi o avión que pase,
independiente de su ruta [8].

El dato no es menor:

si la paciente espera en la parada, estación o terminal inadecuada,
el conductor y los pasajeros del autobús, tren, taxi o avión
tienen derecho a negarse a trasladarla
o a compartir traslado con ella,
cerrar las puertas
y continuar su camino según lo previsto,
dejándola en tierra [9].

Si dispone de medio de transporte propio
y ha llegado a un hospital,
se aconseja que sea el cónyuge, tutor o acompañante
quien se baje del vehículo antes que la paciente,
a fin de comprobar
si el centro al que han llegado es el adecuado [10].

El dato no es menor:

si la paciente entra en un hospital que no le corresponde
y no dispone del pase necesario
para poder entrar en una zona impropia,

los médicos y pacientes pueden negarse a atenderla o a compartir espacio con ella, en cuyo caso será acompañada a la puerta de atrás por los auxiliares [11].

En el excepcional caso de los matrimonios mixtos (Obs. 1 – Recuerde su ilegalidad) que no dispongan de vehículo propio, cumple que el hombre y la mujer se trasladen por separado mediante la ambulancia, el autobús, tren, taxi o avión que corresponda.

En este punto, el cónyuge, tutor o acompañante deberá cuidarse de no terminar en un centro médico distinto al de su mujer, pupila o afecta;

si lo consigue y no dispone del pase necesario para poder entrar en una zona impropia, el personal médico y los pacientes tienen derecho a solicitar a los auxiliares que le acompañen a la puerta de atrás [12].

El dato no es menor:

si un/a niño/a blanco/a nace en un hospital para negros/as o un/a niño/a negro/a nace en un hospital para blancos/as, el personal médico y los pacientes pueden negarse a atenderle/a o a compartir espacio con él/ella, en cuyo caso será trasladado/a a la puerta de atrás por los auxiliares, donde su padre, en conformidad con el anterior punto –y siempre que no disponga del pase necesario para poder entrar en el mismo–, podrá recogerlo/a [13].

Cuando el niño/a ha nacido, su padre deberá dejar pasar un mes antes de registrarlo/a, a fin de dilucidar, en la mayor medida posible, el grupo en el que debe hacerlo (Obs. 2 Todos los niños/as son blancos/as cuando nacen).

Si ambos son blancos, deben dirigirse al registro para blancos, donde un notario comprobará el sexo del niño/a y extenderá el acta de nacimiento.

Si ambos son negros, deben dirigirse al registro para negros, donde un notario comprobará el sexo del niño/a y extenderá el acta de nacimiento [14].

Si el padre es blanco y su hijo/a negro/a, deberá pedir su venia al notario del registro que le corresponda, estando aquel en el derecho de negarse a amparar a este.

Si el padre es negro y su hijo/a blanco/a, deberá pedir su venia al notario del registro que le corresponda, estando aquel en el derecho de negarse a amparar a este.

El dato no es menor:

si la criatura no es registrada, no existe para la sociedad [15].

Existen, no obstante, centros en los que estas no-personas pueden sobrevivir a pesar del descuido de sus padres, ser nombradas, educadas y aprender un oficio [16].

A diferencia de ambulancias, autobuses, trenes, taxis, aviones, hospitales y registros, estas áreas del anonimato marginadas por la cartografía disponen de dos pabellones que comparten un mismo contraespacio.

El dato no es menor:

si, pasadas las primeras semanas de vida, un/a neonato/a que en apariencia era blanco/a termina siendo negro/a [17],

el resto de neonatos/as, auxiliares y personal docente están en su derecho de expulsarle/a al pabellón de enfrente, donde será acogido/a en función de la disponibilidad de plazas [18].

Aquellas criaturas que superen estos pormenores, aquellas criaturas que pasen a engrosar el censo del estado como miembros de una familia nuclear o de un espacio otro,

estarán en disposición de ser educados por su comunidad.

Si el niño/a aprende a hablar,
tomará las palabras usadas de sus padres o tutores;
si el niño/a aprende a escribir,
imitará la grafía que sus padres o tutores dibujan en la pizarra.

La morfología,
la sintaxis,
la ortografía,
la prosodia:
todo está allí cuando él/ella llega
y le bastará con no desordenarlo
para tener una existencia plácida dentro de su comunidad.

Sólo si no aprende o lo hace mal,
sólo cuando el tutor existe tarde o escribe sobre el aire,
el niño/a habrá fundado sus propias normas,
su lengua sin regreso,
la dislocación entre palabra y gesto.

Así es como comienza aquí.
Así es como una vida se imagina más allá de sí misma [19].

{ACCIONES}

[1] *Para comenzar a mostrar la relación que hay entre los dos personajes que ya se mueven en la penumbra de esta escena —muda, en cuanto al trabajo meramente gestual de los actores—, no estaría de más que ÉL —un hombre blanco de mediana edad ataviado con un peto gastado del que asoma una llave inglesa— le cogiera cariñosamente la mano a ELLA, quien, bajo un headwrap a juego con su vestido africano, podría resoplar al ritmo de las contracciones, lo que a su vez provocaría que le apretara los dedos hasta hacerle/se daño, quejándose ambos, uno u otro exageradamente. Viendo el panorama, ÉL no debería tardar en descolgar el teléfono y marcar en su esfera el número, siempre breve, de emergencias.*

[2] *Del aparato podemos oír, por ejemplo, una frase en off similar a esta: «Si la paciente es blanca, marque uno; si la paciente es negra, marque tres». El hombre podría mirar entonces a la mujer, que es mulata, y torcer el gesto antes de meter su dedo en la esfera y girarla de nuevo. Del auricular escucharíamos entonces algo así: «El número dos no existe. Si la paciente es blanca, pulse uno; si la paciente es negra, pulse tres».*

[3] *Desde afuera entra la luz sobrante y anaranjada de un foco giratorio, seguida del sonido de un frenazo y del de unos pasos precipitados que se acercan. Con un fonendo ceñido al cuello de una bata blanca y bajo una máscara africana pintada del mismo color —como las del teatro griego, que no ocultan el rostro del actor, sino que lo definen mejor; que no ahogan su voz, sino que le dan mayor alcance y que, además, serviría para que un mismo actor interpretara a dos enfermeros de razas diferentes tan sólo con cambiársela por otra de, pongamos, color caoba—, deja su camilla en la puerta y se adentra hasta el lugar que ocupa ELLA. Al verla de cerca, el practicante podría hacer un gesto hacia afuera dando a entender que se retiran, recoger la camilla e irse por donde vino, desoyendo las súplicas de ÉL, al que aquí se le presenta la opción de colgarse del brazo, ofrecerle algo a cambio —quizá algo inútil que denote desesperación o pequeñez,*

como pueda ser el teléfono, cuyo cable desconectaría y recogería alrededor del aparato antes de obligarle, sin éxito, a quedárselo— o insultarle con una inaudible sucesión de gestos y bruscos movimientos de brazos.

[4] *ÉL vuelve a conectar el teléfono, lo descuelga y, sin permitir hablar a la máquina —o permitiendo que lo haga, si es que duda de los números que escuchó antes—, introduce el dedo en el disco y lo gira. Tras un tiempo de espera mayor al de la llegada de la anterior ambulancia, podría oírse el chirrío de la correa de distribución de un coche que se acerca, frena y queda al ralenti fuera de escena, con ese sonido a lata de los escapes machacados que tantas veces hemos escuchado al final de las películas de persecuciones, cuando el coche bueno ya ha recibido todos los golpes por parte del camión malo y, a pesar de ello, sigue funcionando. El tipo que tiene que entrar, claro, ha de ir en consonancia al sonido que le precede, por lo que va de paisano —no hay batas ni fonendos— y respira bajo una máscara africana de gesto serio y color caoba.*

[5] *Para remarcar la ausencia de camilla y la tosquedad del operativo, el enfermero podría tratar de cargar en sus brazos a ELLA. Lo ideal aquí sería que el actor fuera de un tamaño considerablemente menor al de la actriz, para que al cogerla por la espalda o sin fijarse en ella, le costara un triunfo moverla. Cuando lo consiguiera, cuando ya fuera transportándola a duras penas hacia el lugar en el que su vehículo bufa como un animal herido, ella giraría el rostro para sonreírle agradecida y él, descubriéndose equivocado, la dejaría caer al suelo de repente, haciendo de inmediato un mutis entorpecido por ÉL, quien saca la llave inglesa de su peto para agredirle, pero termina ofreciéndose, casi de rodillas, para arreglarle el coche.*

[6] *Agotada la opción de la ambulancia, el comportamiento más factible —lo que la mayoría de nosotros haría en la situación de ÉL— sería ayudar a ELLA a salir a la calle, a fin de parar al primer vehículo que pase agitando un pañuelo, los brazos o lo que se tenga a mano (las manos). El fin, claro, determina la forma y, sabiendo a qué se va, se va de una manera u otra.*

[7] *A pesar de los antecedentes, ÉL no cesa en su empeño de llevar la iniciativa y, ya en la parada de WHITES ONLY / BUSHALTE NET BLANKES, levanta la mano para solicitar a un taxi o a un autobús que se detenga —o primero a uno y luego a otro, si queremos duplicar el rechazo y continuar acumulando mala suerte a su desgracia—, pero la sombra de un coche primero y la de un autobús después hacen sonar su claxon para que se aparte —ha de quedar claro que no es un saludo— y pasan de largo. Dado el éxito obtenido en esa parada, lo más factible —lo que la mayoría de nosotras haría en la situación de ELLA— sería tomar la iniciativa, afeurrarnos a la esfera de nuestra barriga y andar con mucho esfuerzo hacia la otra, de acceso notablemente más incómodo y cuyo letrero reza NON-WHITES ONLY / NIE BLANKES.*

[8] *En esa parada es ELLA quien levanta la mano, consiguiendo que la sombra de un autobús rechine hasta detenerse, resople al plegar sus puertas. Atónito ante la eficacia de la mujer, no sería extraño ver a ÉL ayudándola a subir al mismo —o al menos a hacer el gesto de ascender a una escalerilla de dos pasos previamente colocada fuera de escena por el/la regidor/a—; lo que tal vez sí nos sorprendería es que alguien —en realidad nadie, por lo que la actriz ha de esmerarse en el gesto— la devolviera a la escena con un empujón justo antes de oírse un grito al estilo del zagharreet bereber y el bufido que anuncia la quejumbrosa partida del autobús.*

[9] *Estando a punto de llegar al momento en el que el NARRADOR en off va a referirse a la posibilidad de utilizar un medio de transporte propio, quizá fuera cómico —siempre dentro del drama al que estamos asistiendo— que ÉL cargara con ELLA a la espalda y comenzara a atravesar la escena lentamente justo cuando comience el párrafo que sigue.*

[10] *ÉL, cada vez más exhausto en su avance, acaso pueda levantar la cabeza hacia un recorte de luz que dibuje la entrada o el letrero de un HOSPITAL / HOSPITAAL. Allí descargaría cuidadosamente de su lomo a ELLA antes de dirigirse juntos a la puerta. Al llegar a una de las patas, un enfermero —máscara africana femenina de color caoba y gesto neutro—*

le prohibiría pasar mientras la paciente, que se resistiría a soltarle la mano, miraría hacia atrás al tiempo que alguien —en realidad nadie (el gesto)— la saca de escena. Cuando el enfermero haya hecho mutis para regresar al interior del hospital, la utilería o la proyección de una máquina dispensadora resultarían innecesarias: en la actitud del futuro padre, en su ir y venir mirando al suelo con las manos entrelazadas a la espalda, tendríamos la sala de espera.

[11] De pronto, ELLA es arrojada a escena con estrépito. Tal vez fuera interesante que esto lo hiciese el mismo enfermero pequeño de antes —el de la segunda ambulancia—, con los mismos brazos de antes, bajo la misma máscara africana de gesto serio y color caoba de antes y con los mismos signos de desfondamiento de antes. Si existiera la posibilidad de que, con el mismo running gag de antes, la dejara caer en el lado opuesto al utilizado para entrar al hospital, se entendería que ha recorrido sus interminables pasillos internos, lo que nos permitiría, además, alejarla de ÉL, quien, con su ir y venir, sigue dibujando los límites de la sala de espera.

[12] Ante la ausencia de noticias, lo común sería que la inquietud de ÉL fuera en aumento y terminara por sacarle de escena, esto es, por hacerle entrar en el hospital. Casi de inmediato, el enfermero de la máscara africana femenina de gesto sonriente y color blanco le acompañaría de nuevo a la entrada, haciéndole entender que la mujer por la que pregunta ya no se encuentra allí, motivo por el que seguiría pidiendo explicaciones con sus gestos antes de irse amenazando con volver o de quedarse para siempre. Decida lo que decida, al otro lado ELLA, de cuclillas, ya no aguanta más y empuja sola, grita sola, llora sola, hasta que otra vida comienza a gritar con ella, a llorar con ella, trayendo de la mano a una tercera que releva a ambas en su llanto.

[13] El enfermero de la máscara africana masculina de gesto neutro y color caoba sale por la puerta de atrás con la intención de fumar. Al toparse con semejante desenlace, se apresuraría a darle unos cachetes a la mujer antes de comprobar su pulso y, finalmente, negaría con la cabeza dándole

una larga calada a su cigarro. Luego le bajaría los párpados a ELLA, miraría a los bebés, tiraría el pitillo a un lado, envolvería temporalmente a uno de ellos en la falda de su madre, le quitaría a esta el headwrap para envolver al otro y, consiguiendo calmar su llanto, saldría apresuradamente de escena con la criatura en brazos. Al poco tiempo y pensando en sus cosas, saldría a fumar el otro enfermero —máscara africana femenina de gesto sonriente y color blanco— y se encontraría con la misma escena. Su reacción pasa por tirar el cigarrillo a un lado, apresurarse a comprobar el pulso de la mujer, levantarle los párpados, volverlos a bajar y negar con la cabeza, antes de mirar al bebé restante, protegerlo contra su pecho y llevarse en brazos fuera de escena.

[14] *En estas circunstancias, el enfermero de la máscara africana masculina de gesto neutro y color caoba puede salir a buscar al padre, entregarle al niño envuelto en el headwrap de su madre y darle sus condolencias. ÉL, dolorosamente firme en su incredulidad, cogería al bebé e intentaría entrar a la desesperada al hospital impedido por el enfermero, que finalmente le acompañaría fuera mientras escruta al niño como si no se reconociera en él o creyera que se han equivocado. Con ellos dos fuera, haría su aparición el enfermero de la máscara africana femenina de gesto sonriente y color blanco, que sale haciéndole carantoñas al segundo bebé. Al no ver a nadie en la sala de espera, da unos pasos más, mira hacia fuera, luego a los lados, lo oculta bajo su bata y sale.*

[15] *ÉL lleva al bebé al registro, donde un hombre con una máscara africana de color blanco y ojos superlativos, examina las encías y el cabello del recién nacido. Luego saca un pantone con diferentes tipos de blancos y negros, los compara con diferentes partes de la anatomía de la criatura y se niega a continuar con los trámites: el niño es negro. Desconcertado ante tan inesperada deshonra, ÉL no tarda en envolver de nuevo al bebé en el headwrap de su madre y depositarlo en algún lugar de la escena. Su forma de escabullirse tras haber hecho el gesto de llamar a una puerta debería ser más que suficiente para mostrarnos un ORPHANAGE / WEESHUIS.*

[16] *Un hombre ataviado con un sayo y una máscara africana pintada de blanco que se diferencie claramente de las anteriores, saldría a atender la llamada, miraría a su alrededor y recogería a la criatura como quien recoge el periódico o la leche —de hecho, quizá pueda recogerlo junto al periódico o la leche—, bostezando y rascándose la cabeza mientras regresa al interior.*

[17] *En este punto y con algún cambio de iluminación que diera a entender el paso de las semanas —el sol culminando una y otra vez el meridiano del observador—, el mismo hombre volvería a salir con un bebé más grande y oscuro en brazos envuelto en el mismo headwrap, iría hasta el extremo opuesto del foro, haría el gesto de llamar a una puerta, lo dejaría en el suelo y desandaría su camino hasta abandonar la escena.*

[18] *Cabría ahora que un hombre ataviado con el mismo sayo que llevaba el anterior, pero con una máscara africana masculina de color caoba cuyo gesto difiera del de todas las que hemos visto, saliera a atender la llamada, mirara a su alrededor, luego al bebé y se quejara de algo con las manos a alguien que está fuera de escena. Luego recogería al bebé como quien recoge el periódico o la leche —de hecho, quizá pueda recogerlo junto al periódico o la leche—, bostezando y rascándose un costado mientras regresa con él al interior.*

[19] *De regreso al callejón del hospital donde hemos dejado a ELLA, el enfermero de la máscara africana de gesto serio y color caoba —sí, el que tuvo que cargarla dos veces a pesar de ser notablemente más pequeño que ella— sale por la puerta de atrás con la intención de fumar. Al toparse con semejante desenlace, acaso lamentaría su mala estrella —ha reconocido a la mujer y ya es la tercera vez que tiene que lidiar con su conciencia—, tiraría su cigarrillo con fuerza contra el suelo, lo pisaría, se agacharía para tomarle el pulso, bajaría y subiría los párpados de la víctima y negaría finalmente con la cabeza. Luego, saldría de escena, regresaría con una manta, cubriría a ELLA e intentaría cargarla de nuevo para llevársela. Probaría a*

hacerlo con los mismos brazos de antes, bajo la misma máscara africana de gesto serio y color caoba de antes y con los mismos signos de desfondamiento de antes, lo que paradójicamente dotaría al running gag de una amargura nueva, de un mismo-otro caminar cuyos pasos pesados y entorpecidos atravesarían la escena muy lentamente —en algún momento, el público ha de temer que se le vaya a volver a caer, lo que le obligaría a sacarla de manera muy expresionista (i.e. remolcándola de las piernas o los brazos, con el consiguiente arrastre sordo de la piel sobre la tarima)—, mientras comienzan a escucharse por los altavoces instalados en la sala las voces en off de los apuntadores de la escena 25 de algún montaje de Kaspar, la obra de Peter Handke. Hablan y hablan hasta dar la impresión de ser una conciencia múltiple, lo que les permite subrayar las acciones del enfermero mientras saca de escena a ELLA, pero también las de THAMI cuando salga y entre de escena para introducir una mesa de trabajo, una silla que coloca de espaldas al público y varias carpetas que pone sobre la mesa; incluso puede que las voces pertenezcan a un tutor que se dirige a sus pupilos. Dicen:

«A4. Desde la cuna cada cual dispone de un caudal de facultades A3. Cada cual es responsable de su propio progreso. A1. Todo elemento nocivo ha de ser neutralizado. A2. Cada cual se pone al servicio de la causa. A1. El trabajo desarrolla en cada uno el sentido del deber. A3. Todo nuevo orden engendra desorden. A2. Cada cual se siente responsable de la colilla tirada al suelo. A3. El que nada posee sustituye la propiedad por el trabajo. A4. Cada cual debe construir su propio mundo. A3. La manía por el orden no tiene por qué conducir a la subversión. A1. Cada paso amplía el horizonte. A2. La mesa es un lugar de reunión. / No estés de pie si puedes sentarte. A3. Agacharse es lo que cuesta más esfuerzo. A1. La carga pesará menos cuanto más cerca esté del cuerpo. A4. Acortando el camino ahorrarás energía. A2. Reparte la carga entre ambos brazos. A3. Verás siempre el trabajo con ojos nuevos. A2. Sólo el que está sano puede rendir más. A4. El desorden produce indignación en la mayoría silenciosa. A1. Buscarás en el traba-

jo la postura adecuada. A2. Hay pocas cosas tan bellas como una mesa bien puesta. A3. Los muebles serán tu complemento. A1. Organiza bien tu tiempo. A4. Nadie regala nada. A2. Las uñas de las manos son índice de orden y de limpieza. A3. Di con una sonrisa que te gusta tu trabajo. A1. No puedes cambiar de golpe lo que siempre ha sido así. A2. Hay que saber hacer de todo. / Lo que al parecer te perjudica, redundará en tu propio bien. A4. Has de sentirte responsable. A1. Cada paso ha de ser para ti una evidencia. A3. Has de saber actuar por ti mismo. A4. La adecuación de los medios será tu principio. A1. Tu cuarto ha de ser como un libro ilustrado. A4. Una vida sedentaria no es saludable. A2. La estancia ha de tener un sello intemporal. A3. Debes mostrar confianza en el trabajo. A4. Debes poder sentirte orgulloso de lo conseguido. A2. Tu rendimiento decidirá tu bienestar. A1. Lo importante es participar. A4. Las puertas aíslan, pero ponen también en contacto con el mundo exterior. A2. Los objetos deben completar la imagen que se tiene de ti. A3. Tu trabajo lo conformas tú. A1. Ningún orden ha de ser un orden sin vida. A4. Eres lo que tienes. A3. El orden de las cosas crea las premisas para tu felicidad. A1. Todo orden deja alguna vez de producir espanto. A2. No estás en el mundo para pasarlo bien».

Para cuando el silencio dilata esta última frase, el enfermero ya ha hecho mutis con ELLA y THAMI permanece sentado de espaldas al público, frente a un cartel en el que leemos

JOHANNESBURGO, SUDÁFRICA.
NOCHEBUENA DE 2013.

[1] THAMI

Yo no soy un *fake*, yo soy hijo del elogio.
Yo no soy un *fake*, yo soy heredero de la tradición.

La cosa comenzó en el siglo IV a.C.
y llegó hasta el día en que el tutor entró en el aula y nos dijo:
«Hoy vais a hacer vuestro currículum».
A nosotros, a los desnombrados,
a los que en la vida habíamos salido del hospicio,
a los que en la vida habíamos tenido fecha y lugar de procedencia,
nombre o apellido.

Y solo con esa frase nos convirtió en unos *faussaires de la nature*.
Y solo con esa frase nos convirtió en sucesores de la *Coquille*.
Y solo con esa frase nos convirtió en hijos predilectos de Villon.

Se trataba de que escribiéramos nuestro currículum
cuando apenas habíamos salido al mundo,
cuando no teníamos ni el graduado escolar
ni habíamos aprendido un oficio.

Así que cuando el tutor nos dijo que buscáramos ejemplos,
abrí la página de Google y escribí *Currículum Vitae*
como quien escribe *Dramatis Personae*,
como quien hace de la ciencia un arte,
como quien armoniza los hechos externos e internos,
la *doxa* y la *episteme*.

Abrí la página de Google y escribí *Currículum Vitae*
como quien escribe *Dramatis Personae*,
y, una vez que había pinchado en «voy a tener suerte»,
una vez que había descargado el primer modelo que salió,

lo puse a pantalla completa,
leí atentamente la primera pregunta,
y me excusé de las clases durante un tiempo —días, semanas—
para pensar bien la respuesta.

Porque cuando eligen por uno todo es muy sencillo.
Porque cuando eligen por uno, uno no tiene que pensar
en la manera en que va a reconstruir la incertidumbre.
Porque cuando eligen por uno, uno no tiene que pensar
en si el placer que da nombrarle garantiza su existencia.

Y, cuando ya me había retirado a mi habitación,
abrí una nueva pestaña en el navegador,
afiné los criterios de una nueva búsqueda,
pinché en «voy a tener suerte»
y aparecieron frente a mí las fotos de Lord Byron, Stalin y
Marilyn Monroe
sobre los nombres de George Gordon, Iosif D. Vissarionovich y
Norma Jean Baker.

Y el descubrimiento me entusiasmó tanto
que no paré de abrir nuevas ventanas de Google
—decenas y decenas de ventanas de «voy a tener suerte»
abiertas dentro de decenas y decenas de pestañas del navegador—
hasta descubrir que aquello sólo había sido el principio,
que Marie Curie, Pancho Villa, Rita Hayworth y Bob Dylan
eran Maria S. Skłodowska, José Doroteo Arango, Margarita
Cansino y Robert A. Zimmerman
y que Audrey Hepburn, Caravaggio y Freddie Mercury
eran Audrey Ruston, Michelangelo Merisi y Farrokh Bulsara.
Incluso Nelson Mandela era Rolihlala Mphakanyiswa y Chuck
Norris, Carlos Ray.

Y Teresa de Calcuta, Agnes Gonxha Bojaxhiu.

- Y Pablo Neruda, Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto.
- Y Bill Clinton, William Jefferson Blythe.
- Y Brigitte Bardot, Camille Javal.
- Y Lewis Carroll, Charles Lutwige Dodgson.
- Y Botticelli, Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi.
- Y Muhammad Ali, Cassius Marcellus Clay.
- Y Voltaire, François Marie Arouet.
- Y Madonna, Louise Veronica Ciccone.
- Y Agatha Christie, Agatha Marie Clarisa Miller.
- Y Maksim Gorki, Alexei Maximovich Pechkov.
- Y Maria Callas, Ana María Cecilia Sofia Kalogeropoulou.
- Y George Orwell, Eric Arthur Blair.
- Y Hulk Hogan, Terrence Gene Bollea.
- Y Mark Twain, Samuel Langhorne Clemens.
- Y Eva Perón, María Eva Ibarguren.
- Y Harry Houdini, Erich Weiss.
- Y Jack London, John Griffith Chaney.
- Y Gengis Khan, Temüjin.
- Y Ginger Rogers, Virginia Katherine McMath.
- Y Stendhal, Henri-Marie Beyle.
- Y Kareem Abdul-Jabbar, Ferdinand Lewis Alcindor.
- Y Le Corbusier, Charles Edouard Jeanneret.
- Y Virginia Woolf, Adeline Victoria Stephen.
- Y Elton John, Reginald Kenneth Dwight.
- Y Josef von Sternberg, Joe Stern.
- Y Paul Éluard, Eugène Grindel.
- Y Paolo Uccello, Paolo di Dono.
- Y Goofy, Dippy Dawg.
- Y Bashō, Matsuo Kinsaku.
- Y León Trotsky, Lev Davidovich Bronshtein.
- Y Mary Pickford, Gladys Louise Smith.
- Y Axl Rose, William Bruce Bailey.
- Y Henry «Billy el Niño» McCarty, William H. Bonney.
- Y Whoopi Goldberg, Caryn Elaine Johnson.

Y Gérard de Nerval, Gérard Labrunie.
Y Evo Morales, Ibo Katari Ayma.
Y Édith Piaf, Édith Giovanna Gassion.
Y Sofia Loren, Sofía Scicolone Villani.
Y François Villon, François de Montcorbier.

Decenas y decenas de hombres y mujeres
que habían pasado a la historia del mundo habiéndolo engañado.
Desde la antigüedad hasta el presente,
desde Teofrasto a Woody Allen,
pasando por Moliere y por Bottarga.

Y al seguir tirando del hilo aparecieron frente a mí
las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* de Takitaro.
Y cuando retrocedí y volví a pinchar en «voy a tener suerte»
se abrió el retrato del teólogo medieval Duns Scoto.
Y cuando retrocedí y volví a pinchar en «voy a tener suerte»
aparecieron las versiones digitales de los *Caracteres* de Tirtamo
y la *Vida de los doce césares* de Suetonio.

Y una vez que observé detenidamente
las anomalías cotidianas de las xilografías japonesas,
una vez que supe que la «hecceidad» refiere en escolástica
a aquellas partes de la ficción que tienen una mayor carga de realidad,
una vez que repasé los treinta tipos morales
y los escándalos privados de los emperadores romanos,
comprendí que vivir y escribir son una misma cosa,
pero dos cosas distintas;
que si decenas y decenas de hombres y mujeres de todo el mundo
habían engañado a lo largo de la historia con lo más íntimo del
nombre a sus iguales
era porque querían ser semejantes en la diversidad;
que si decenas y decenas de hombres y mujeres de todo el mundo
habían engañado a lo largo de la historia con lo más público del

apellido a sus iguales,
era porque querían ser diversos en la semejanza;
que si decenas y decenas de hombres y mujeres de todo el mundo
habían hecho de la *langue* y la *parole* y del *tú* y el *yo* algo inter-
cambiable,
era previsible que decenas y decenas de hombres y mujeres de
todo el mundo hubieran obrado el milagro retrospectivo
de imaginar el cronotopo de su alumbramiento.

Entonces abrí cuatro pestañas más en el navegador,
afiné los criterios de cuatro nuevas búsquedas en Google
y pinché, una por una, en «voy a tener suerte».

Y en la primera leí
que Kahlo juraba ser tres años menor que Frida
porque de esa manera su llegada al mundo coincidía
con el estallido de la Revolución.

Y en la segunda leí
que Galilei, uno de los sabios más sabios de la historia,
retocó en un mes y veinte días su acta de nacimiento
para que Galileo –actor frustrado–
fuera quinto de Shakespeare y de Marlowe.

Y en la tercera leí
que un maniático de la puntualidad como Colón
aún reniega de Cristóbal
por haber sido engendrado durante veinte años seguidos
en cuatro latitudes diferentes.

Y en la cuarta leí
que incluso Jesús nació antes de Cristo en dos pueblos a la vez.

Y en lugar de seguir buscando,
en lugar de seguir recopilando casos que abundaran en mi descu-
brimiento para poder demostrar a mis compañeros que lo ver-
dadero es un momento de lo falso,

preferí leerme el *Curso de lingüística general* de Saussure y los dos tomos de *Problemas de lingüística general* de Benveniste.

Y cuando ya había comparado los libros de Tirtano/«Teofrasto» y Suetonio con la *Vida de los filósofos ilustres* traducida por Ambrosius Traversarius y esta, a su vez, con las *Vidas paralelas* de Plutarco, cuando ya había comparado la pintura de Takitaro/«Hokusai» con la de Paolo di Dono/«Uccello», cuando ya había adquirido, en fin, los conocimientos necesarios para contestar en condiciones a las dos primeras preguntas del *Currículum Vitae* y había hecho de él un *Dramatis Personae*, metí todos mis apuntes en una carpeta y regresé a las clases.

Pero cuando llegué
no me dejaron exponer mi tesis porque iban más adelantados.
Pero cuando llegué
no me dejaron esquematizar mi teoría en la pizarra
porque decían que era un *freak*.
Pero cuando llegué
no me dejaron reducir mi descubrimiento a lo esencial
porque entendían que nadie en su sano juicio tardaba un mes y siete días en hacer de su nombre y cronología una consecuencia de la literatura.

Así que cuando el tutor me dijo que regresara a mi sitio para buscar ejemplos con los que responder a la tercera pregunta, abrí el *Currículum Vitae* que ya tenía descargado, lo puse a pantalla completa, releí hasta indignarme el descomunal ejercicio que planteaba y, cuando estaba a punto de enfilear la puerta para dedicarle un tiempo prudencial —días, semanas, meses— a pensar bien la respuesta, el tutor nos dijo que no titubeáramos,

que en toda la historia no habían existido mártires más santos que nosotros ni *Legenda Aurea* mejor justificada, y que no perdiéramos la mejor parte de nuestras vidas en llegar a una conclusión que él mismo podía adelantarnos: «si el mundo –dijo–, si el mundo temió a los dragones de Jacopo della Vorágine, si el mundo –dijo–, si el mundo se reconoció en los espejos de Vicent de Beauvais o se instruyó sin rechistar en las etimologías de Isidoro de Sevilla, si el mundo se creyó la carta de despedida de García Márquez que circulaba en internet o continuó la cadena del e-mail “Re: Solidaridad con Brian” porque pensaba que así estaba ayudando económicamente a una señora que no podía asumir el tratamiento de miocardio de su hijo, el mundo nunca pondrá en duda los conocimientos que os atribuyáis, siempre que penséis –para que exista– el orden en que se relacionan. Conoceréis así un renacimiento más completo en el que aprenderéis a ser verosímiles y a tomar vuestra medida, un nuevo mundo más digno, más moderno, más metódico, tras el que Aubrey os enseñará a ser esenciales en lo *événementiel* y Boswell a realzar el documento con anexos que prueben hechos y méritos inciertos, pero también a hacer un *Grand Tour* de vuestra agenda y a amistar con aquellos prójimos ilustres que, llegado el caso –y llegará–, avalen que vuestra idea de *curriculum* no supera a la de *vita*.

Y una vez hecho eso, una vez que vuestro *Curriculum Vitae* se haya convertido en una correspondencia de *involutes* en donde la verdad sea decadente y la vida se desdoble como De Quincey tras los ojos de Wasianski,

dedícadle un tiempo a crearos unos precursores,
unas referencias de empleos y jefes con los que queráis que os
relacionen.

Y si entre dos empleos o jefes reales ponéis uno posible,
no lo comprobarán.

Y si entre dos referencias reales ponéis una inventada,
nunca preguntarán por vosotros.

Y si entre todos acordáis utilizar los mismos nombres de jefes
y las mismas empresas y algún día el reclutador va al paro,
terminará por poner en su *resumé* que él también trabajó
en dichas empresas a las órdenes de los mismos jefes.

Y ahí comenzará una nueva tradición,
el *vrai realisme*,

el mayor elogio que podemos recibir los *happy few*.

Entonces, cuando el silencio prolongado de la clase dio paso al
sonido de las teclas,

abrí una nueva pestaña en el navegador,
afiné los criterios de una nueva búsqueda,
pinché en «voy a tener suerte»

y se abrió frente a mí la foto de una estatua de Siddharta Gautama,
junto a una explicación de cómo su historia fue adaptada al cristia-
nismo antes de que los cristianos la llevaran de vuelta a oriente sin
saberlo para convertir con ella a millones de budistas.

Y el descubrimiento me entusiasmó tanto
que no paré de abrir nuevas ventanas de Google
—decenas y decenas de ventanas de «voy a tener suerte»
abiertas dentro de decenas y decenas de pestañas del navegador—
hasta descubrir que aquello sólo había sido el principio,
que «My Sweet Lord» de George Harrison,
el teléfono de Graham Bell
y el toro del *Guernica* de Picasso

eran en realidad «He's so fine» de The Chiffons, el teléfono de Antonio Meucci y el San Lucas de la Biblia mozárabe de Juan Diácono, y que Cervantes, Darwin y Disney habían copiado el comienzo del *Quijote*, *El origen de las especies* y *El rey león* del romance «El amante apaleado», el trabajo de campo de Alfred Russel Wallace y *Kimba, el león blanco* de Osamu Tezuka. Incluso la *Medea* de Eurípides y el «Waka-Waka» de Shakira eran un calco de la *Medea* de Crisipo y de «El negro no puede» de Las chicas del Can.

Y la $E=mc^2$ de Einstein, la $E=mc^2$ de Preston, De Pretto y Poincaré. Y *Romeo y Julieta* de Shakespeare, *Los amantes de Verona* de Bandello. Y Facebook de Mark Zuckerberg, Harvard Connection de los hermanos Winklevoss.

Y la imprenta de Gutenberg –nacido Johannes Gensfleisch–, la imprenta de Bi Sheng.

Y el Homer Simpson de Matt Groening, el Adamson de Oscar Jacobsson.

Y «Come together» de los Beatles, «You Can't Catch me» de Chuck Berry.

Y la *Escuela de Atenas* de Rafael o *Las hilanderas* de Velázquez, las Sibilas del techo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

Y el ADN de Watson y Crick, la doble hélice de Rosalind Franklin.

Y *Los tres mosqueteros* y *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, *Los tres mosqueteros* y *El Conde de Montecristo* de Auguste-Jules Maquet.

Y el iPod de Steve Jobs, el IXI de Kane Kramer.

Y la radio de Marconi y el cinematógrafo de los Hnos Lumier, la radio de Tesla y el cinematógrafo de Louis Le Prince.

Y la *Guerra de las Galaxias* de George Lucas, *La fortaleza escondida* de Kurosawa.

Y «Go west» de los Pet Shop Boys, el «Canon» de Pachelbel.

Y la Freedom Tower construida en la Zona Cero de Nueva York por David Childs, el proyecto fin de carrera que le robó a su alumno Thomas Shine.

Y la ley de la gravedad de Newton, la inversa cuadrado de Robert Hooke.

Y *Viaje al centro de la tierra* y *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne, el *Icosameron* de Casanova y *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Louis Michel.

Y el *Super Mario Bros 2* de Nintendo, *Doki Doki Panic* de Fuji TV.

Y el avión de los hermanos Wright, el avión de Richard Pearse.

Y las escenas más famosas de *La naranja mecánica* y de *El resplandor* de Kubrick, las de *El espontáneo* de Jorge Grau y *La carretera fantasma* de Victor Sjöström.

Y el «It's now or never» de Elvys, el «O Sole Mio» de Giovanni Capurro y Eduardo di Capua.

Y los lienzos de Picasso, Matisse, Monet, Degas, Van Dongen o Modigliani que cuelgan en los mejores museos del mundo, los lienzos de Elmyr de Hory.

Y la aspirina que Hoffinan hizo para Bayer, la aspirina de Gerhardt.

Y los versos de Verlaine, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé o Corbiere, los versos de *Le voyage d'hiver* de Hugo Vernier.

Y la bombilla, el gramófono, la grabadora, el telégrafo y la silla eléctrica de Edison, la bombilla de Heinrich Göbel, el gramófono de Emile Berliner, el fono-autógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville, el telégrafo de Francisco Ronalds y la silla eléctrica de Harold P. Brown.

Y *Con faldas y a lo loco* de Billy Wilder y *Terminator* de James Cameron, *Fanfare D'Amour* de Richard Pottier y «Soldier»/«Demon with a Glass hand» de Halan Elison.

Y «Wanna be startin'» de Michael Jackson, «Soul Makossa» de Manu Dibango.

Y el *Discobolo* de Mirón, el *Quionis* perdido de Agéladas de Argos.

Y el tornillo Grönholm de Ikea, la presilla de Joaquín Mirabete.

Y el *Robinson Crusoe* de Defoe, los testimonios de Selkirk y Serrano.

Y los inventos y máquinas de Da Vinci, las máquinas e inventos de Taccola.

Hasta Google había copiado a Oracle para el desarrollo de Android cuando no había sido capaz ni de copiarse a sí mismo, ya que su nombre original era Googol, pero hubo un error en el registro.

Googol: el nombre que un niño de nueve años inventó para determinar el 10^{100} .

El engaño era infinito.

Decenas y decenas de hombres y mujeres que habían pasado a la historia del mundo habiéndose copiado. Desde la antigüedad hasta el presente, desde el Tarantino de *Pulp Fiction*, al franciscano que inventó el vía crucis, pasando por los *stationendrama* de Büchner, Strindberg o Handke.

Y, cuando la clase terminó y ya me había retirado a mi habitación, seguí tirando del hilo

y aparecieron frente a mí *Los embajadores* de Holbein.

Y cuando retrocedí y volví a pinchar en «voy a tener suerte» se abrió una fotografía de la sala de lectura

de la *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* de Hamburgo, en cuya puerta estaba escrita la voz griega *Mnemosyne*.

Y cuando retrocedí y volví a pinchar en «voy a tener suerte» llegué a la página de Wikipedia dedicada al filósofo checo Lubomír Doležel.

Y cuando retrocedí y volví a pinchar en «voy a tener suerte» accedí a un *post* que refería a la noción de palimpsesto en Genette.

Y cuando retrocedí y volví a pinchar en «voy a tener suerte» vi una reconstrucción del sello que Teognis de Megara le ponía a sus escritos,

junto a una foto de Tweedledum y Tweedledee, los gemelos de *Alicia en el país de las maravillas*.

Y una vez que enderecé con el dorso de una chuchara
la anamorfosis del cráneo escondido entre el embajador y su
amigo,
una vez que supe que existe una gran diversidad de sistemas de
relaciones en las que el hombre se encuentra comprometido,
una vez que supe que los mundos ficcionales son conjuntos de
estados posibles sin existencia real,
una vez que supe que la hipertextualidad refiere en lingüística
a todas aquellas obras que derivan por imitación de otra anterior,
una vez que comprendí que para los poetas griegos y romanos
el fruto de la lectura era emular lo que admiraban en los demás
para adaptarlo luego al uso propio siempre que con ello se
superara al original,
una vez que supe que el doble sugiere la búsqueda del otro
como camino para la búsqueda de uno mismo,
comprendí que si decenas y decenas de hombres y mujeres
de todo el mundo habían engañado a lo largo de la historia
con lo más íntimo del nombre a sus iguales,
que si decenas y decenas de hombres y mujeres de todo el mundo
habían engañado a lo largo de la historia con lo más público del
apellido a sus iguales,
que si decenas y decenas de hombres y mujeres de todo el mundo
habían obrado a lo largo de la historia el milagro retrospectivo
de imaginar el cronotopo de su alumbramiento,
era previsible que decenas y decenas de hombres y mujeres
de todo el mundo hubieran defendido la originalidad de su tra-
bajo desde la poligénesis, la emulación o la transformación de la
obra de sus precursores, es decir, defendiendo que las verdaderas
verdades son aquellas que se pueden inventar.

Entonces abrí ocho pestañas más en el navegador,
afiné los criterios de ocho nuevas búsquedas en Google
y pinché, una por una, en «voy a tener suerte».

Y en la primera descubrí que en el s. XIX un tal Pierre Louÿs no encontró mucha diferencia entre añadir poemas propios a la traducción que hizo de las desconocidas *Poesías de Meleagro* e inventarse la vida y obra de una poeta griega

a la que también dijo traducir en *Las canciones de Bilitis*.

Y en la segunda descubrí que no estaba solo, que Marcel Schwob había hecho suyos los *Mimos* de Herodas, así como las vidas de ciertos poetas, dioses, princesas, asesinos, damas galantes y piratas.

Y en la tercera descubrí que aquello no era nada nuevo, que en el s. XVIII un adicto al bourbon que respondía al nombre de James Macpherson

también había vertido a su lengua *La saga de Ossian*, un libro de poemas en gaélico cuyos originales nunca se encontraron, pero que levantó tal admiración en Goethe, Napoleón y Whitman que el primero le encargó a su propio Werther traducirlo al alemán, el segundo siempre se aseguraba de llevar un ejemplar encima y el tercero no dudó en compararlo con la Biblia.

Y en la cuarta descubrí que un virtuoso de la botánica llamado Elias Lönnrot

imaginó el glorioso pasado de su país en los 5052 versos de *Kalevala*, un poema épico que decía haber compilado de fuentes orales finlandesas.

Y en la quinta descubrí que en el s. XX esta secreta sociedad seguía viva,

pues un Caifás de aspecto inocente apellidado Wilcock se había convertido tras su muerte en un autor de culto porque, hartado de aburrirse cada vez que iba al teatro, resolvió pasarse media vida firmando en las páginas de *Il Mondo* críticas teatrales sobre sublimes espectáculos inexistentes con un heterónimo con el que, a menudo, se atacaba a sí mismo.

Y en la sexta descubrí que la raíz había atravesado el Atlántico para brotar al otro lado, y que un tipo llamado Roberto Bolaño estaba muy bien considerado por los críticos

al haber conseguido hacer pasar como real
un libro de biografías falsas en el que incluía una larga lista
de títulos, editoriales y revistas inventados/as.
Y en la séptima descubrí que alguien a quien le decían «Bioy»
era estudiado en las mejores universidades del mundo
por haber suplantado dos identidades
con las que elogiaba la imbecilidad del arte vanguardista.
Y en la octava descubrí que el elogio nació como género retó-
rico en el siglo IV a.C. para idealizar los hechos, es decir, para
introducir la mentira en un discurso.

Y como una cosa siempre lleva a otra, enseguida supe
que un amigo ciego de «Bioy» había sido el último cabecilla,
que un amigo ciego de «Bioy» era el único que casi gana el Nobel
por haberlo hecho todo junto —falsificar su fecha de nacimiento,
reescribir textos ajenos ocultándolo en las fuentes, ensalzar la
villanía, introducir datos reales para hacer más creíble la mentira,
elegir predecesores marginados para ser elogiado por los espe-
cialistas, citar libros inexistentes y suplantar identidades—,
lo que en realidad convertía en ciegos a sus lectores y a los críticos.

Y como me pareció que esa noche ya no iba a encontrar una
idea más brillante que la de arrastrar dócilmente a los demás a
tu propia oscuridad,
como temía que la solución del misterio fuera inferior al miste-
rio mismo,
apagué el ordenador y me dejé caer en la cama para recapacitar.

Y pensé que si mi madre había muerto en la puerta del hospital
inadecuado por ser mulata
fue porque la palabra había fracasado en su afán de significar,
es decir, porque ni los negros ni los blancos la escucharon.
Y pensé que, al igual que el amigo ciego de Bioy,
yo también podía arrastrar a los demás al mundo de sordos

en el que vivió mi madre haciendo que el signo fracasara en su afán de sustituir a la palabra

Y pensé que, al igual que el amigo ciego de Bioy, yo también podía elevar la Ilustración al cuadrado y conseguir que a todos los que fomentan la indiferencia no los escuchara nadie.

Y en duermevela me convertí en un *hors-la-loi*.

Y en duermevela robé el agua de las fuentes que el amigo ciego de Bioy había ocultado.

Y en duermevela violé los textos nacidos de otras violaciones.

Y en duermevela asesiné a algunos autores para que no hablaran por mi boca.

Y esa noche soñé que era el Papa, el goliardo, los tres niños y el clérigo.

Y esa noche soñé que el ovillo se acababa y que Diógenes Laercio me sonreía desde fondo de los siglos ofreciéndome el extremo opuesto de mi hilo mientras Horacio nos gritaba: *oh imitatores, servum pecus!*

Y al despertar supe que todo es eco de vida ajena.

Y al despertar supe que muchos libros no son peligrosos, que lo peligroso es uno.

Y al despertar supe que había cumplimentado debidamente mi currículum, porque escucharlo arrojaba un saldo superior a la suma de mis días.

Y al despertar supe que yo también retomarí la tradición que, desde el ciego al que copió el amigo ciego de Bioy, hasta mi tutor o la cocina de los peones y los clubs, se complace en inventar y oír sucedidos.

Y fue así como una tarde nos acompañaron a la puerta del hospicio para que fuéramos los protagonistas de nuestro *Curriculum*.

Y fue así como, yendo de entrevista en entrevista, descubrí que si el pasado se redime con el perdón, el futuro se redime con la promesa.

Y fue así como comencé a mover mal mis manos fuera de la mesa de trabajo para crear nuevas imágenes que construyeran un vacío entre lo dicho y lo entendido.

Y fue así como, al igual que ocurrió con la *Odisea* y *Las mil y una noches*, los reclutadores de personal terminaron completando mi discurso.

Por eso, cuando un periodista americano como usted se molesta en venir hasta mi casa para acusarme con sus preguntas y confirmar así que los tópicos son la huella de la ideología, saco las fotografías resultantes de mi proceso de trabajo y le pregunto si acaso el lenguaje no puede nombrar aquello de lo que no puede hablar, si es que ha ido por el mundo haciendo la misma entrevista a científicos, artistas, inventores y políticos, si antes de llamarme farsante no debería resolver la incógnita de cuántas veces y por qué me han ido contratando durante nueve años, si acaso estoy mintiendo cuando digo que yo no soy un *fake*, que yo soy un hijo del elogio, el último heredero de la tradición.

{MONTAJE}

Una vez acabado el texto, conviene aclarar algunas ideas sobre su montaje. Como se ha dicho, en el centro de la escena descansa una mesa de trabajo. Todo lo que hay sobre ella —carpetas que contienen postales, panfletos, carteles publicitarios, páginas de libros, recortes de periódicos, fotos, sellos, legajos y otros materiales clásicos de investigación— será proyectado en directo contra el telón de fondo. También las manos de THAMI, que moverán dichos materiales creando relaciones íntimas entre ellos, lo que a la vez le servirá para reforzar los vericuetos verbales de su monólogo. El montaje, la superposición de elementos que las manos irán disponiendo en un orden u otro, alterará dicha relación: la imagen comenzará, por tanto, a relacionarse con el gesto. Si el diálogo entre los diferentes documentos no es lo suficientemente interesante y THAMI retrocede para volver a pinchar en «voy a tener suerte», las manos desmembrarán el collage inicial para reconstruirlo las veces que haga falta; en caso de que lo sea, fotografiarán el resultado, que de este modo se convertirá en una suerte de resumen visual que sintetiza cada respuesta de su Currículum.

Asimismo, cada búsqueda, cada deriva por las páginas de ese atlas de arena llamado Google, se corresponderá con la apertura de una nueva carpeta y el volcado de su contenido sobre la mesa. Aunque el orden con el que THAMI va citando los diferentes elementos que aparecen en el texto no sea aleatorio y pretenda alertar nuestra mirada, convendría que el conjunto de imágenes que se elijan para ilustrar el monólogo trabajara en la misma dirección, aspirando a ser algo más que un simple recuento. Para ello, lo ideal sería optar por imágenes especialmente dialécticas que funcionen como mesetas narrativas, pues de ese modo incitaremos al espectador a completar las relaciones internas por las que están unidas: no es lo mismo contraponer un collage que muestre las mil y una muecas de Jack Nicholson a un busto de Teófrasto que a una portada de Los Caracteres en la que se vean los diferentes tipos de máscaras griegas, como tampoco contraponer un esquema de los pasos

del vía crucis al cartel de Pulp Fiction o a una infografía en la que se muestra la disposición cronológica y la estructura externa de dicha película. El efecto de extrañamiento, por tanto, aumentará o disminuirá dependiendo de la composición que elijamos para que las imágenes citadas se relacionen entre sí y, sólo cuando la combinación «arda», sabremos que es verdadera.

Por lo demás, si en este segundo monólogo existe una relación secreta que conviene acotar sin necesidad de ser verbalizada es la que se establece entre el método de trabajo de Aby Warburg y el microgénero de la biografía imaginaria, cuya fundación se ha atribuido tradicionalmente a Marcel Schowb, pues ambos se sirven de estrategias heurísticas para tender puentes entre la imaginación y la memoria. El primero habla de la naturaleza lagunar, agujereada, troceada, del archivo y de la imagen como gesto, interesándose especialmente por lo que ocurre entre el mundo de los signos y el del cuerpo, mientras que el segundo aprovecha las lagunas que presentan las biografías de determinados personajes históricos para inventarse, a partir de algunos detalles reales, una vida imaginaria. Dicho de otro modo: no hay imagen sin imaginación ni relato sin laguna, y el montaje que se ofrece como respuesta para la construcción de ambos nos devuelve a la mesa de trabajo. En este sentido, resulta interesante que la vida de la que se ha partido para la escritura de esta pieza ya sea en sí misma una ficción, pues solo así puede funcionar como bisagra entre ambas categorías: un hombre real se ha inventado su pasado y finge conocer el lenguaje de signos para invisibilizar con dicho gesto —o enmudecer, desde el punto de vista de un/a sordo/a— el discurso de los líderes políticos que «fomentan la indiferencia» de la que fue víctima su madre, poniendo en crisis la relación signo/cuerpo que tanto interesaba a Warburg. Y es precisamente este montaje —el de los movimientos de THAMI desordenándose desde el momento mismo en que se propone anteponer su imagen a la de los políticos vaciando de sentido los discursos que signa para el mundo— lo que, como pasamos a ver, le llevaría a deconstruir el nacimiento de la tragedia veintisiete siglos después de los primeros ditirambos.

Pero antes, hay algo más: desde que THAMI ha terminado su monólogo han comenzado a salir por los altavoces instalados en la sala las voces en off de los apuntadores de las escenas 24 y 19 de Kaspar. Hablan y hablan hasta dar la impresión de ser la conciencia de THAMI, acompañando a sus manos en el movimiento de los papeles sobre la mesa de trabajo proyectada en el telón de fondo. Dicen:

«A4. Una mesa A2. es una auténtica mesa cuando la imagen de la mesa corresponde a la mesa. No es aún una auténtica mesa cuando la imagen de la mesa sola, corresponde a la mesa, pero la imagen de la mesa y la silla juntas no corresponden con mesa y silla. A3. La mesa no es aún una mesa auténtica. A1-2. verosímil, A2. genuina, A4. justa, A3. conforme, A1. ordenada, A2. adecuada, A4. bella, A3. muy bella, A1. bellísima, A2. si tú mismo no armonizas con la mesa».

THAMI comienza a mover las manos de forma más estilizada. Se podría decir que sus dedos se han puesto de pie para danzar sobre la mesa: arrastra con las yemas recogéndolas sobre su palma, une con gráciles pellizcos, separa con golpes de muñeca en una coreografía diminuta que da cuerpo a las voces:

«A4. Si la mesa es ya la imagen de una mesa, no puedes cambiarla A3. Si no puedes cambiar la mesa, habrás de cambiarte a ti mismo. A1. Habrás de hacer de ti A1-3. la imagen de ti mismo, A1. como deberás hacer de la mesa A1-3. la imagen de una mesa, y de cada frase posible A1-3-4. la imagen de una frase posible».

Las manos de THAMI comienzan a separarse lentamente de la mesa hasta mimar en una pared imaginaria los movimientos de manos que hasta ahora hacía sobre ella, de modo que horizontaliza la verticalidad en directo y verticaliza la horizontalidad en la pantalla.

«A1. Palabras y cosas. A2. Palabras A3. sin cosas. A3-4. Cosas A1. sin palabras. A3. Mesas sin A3-2. cosas. / Palabras A3. sin mesa. A4. Ni palabras ni A3-4. cosas. A3. Ni A3-4 cosas A3. ni

CARLOS CONTRERAS ELVIRA

A3-2. palabras. A3. ni mesa. Mesa y A3-4. palabras. A2-4. Palabras y A4. silla sin A2-4. cosas. A2-3. Palabras A3. y cosas A4. Cosas sin palabras. A1. Palabras sin A1-2. cosas A1. ni palabras ni A1-2. cosas. A3. Palabras y A2-3. frases. A2. Frases, frases, frases».

Y, entonces, las luces se apagan de golpe. Poco después, en la oscuridad del telón de fondo se dibuja un letrero:

SOCCER CITY DE SOWETO,
10 DE DICIEMBRE DE 2013.

[III] NARRADOR

Sobre una imagen aérea de un estadio de fútbol

El origen del teatro puede remontarse al círculo o rectángulo destinado a la celebración de los rituales [1].

La *orchestra* o lugar para la danza se emplazaba en la base de una colina [2].

Aquí se celebraban las fiestas en honor a Dionisos, el dios griego de la fertilidad y del vino, hijo de Zeus [3].

El culto a Dionisos era estático por naturaleza [4].

En el siglo VI a.C.,

la adoración a Dionisos se formalizó ritualmente [5].

Cerca de la *orchestra*, se construyó un templo para darle culto [6] y, en el medio de la *orchestra*, se erigió un altar [7].

Se cree que la celebración empezaba con el sacrificio de una cabra o *tragos*,

de donde deriva la palabra «tragedia» [8].

Un coro de hasta 50 hombres –posiblemente uniformados– cantaba un himno en honor a Dionisos: el *dithýrambos* [9].

Los gestos simbólicos de su danza estarían vinculados al significado de las palabras cantadas [10].

Se cree que el poeta Arión fue el primero en convertir el ditirambo en una composición literaria [11].

Con Arión, la belleza del lenguaje entra en la celebración ritual [12].

A finales del siglo V a.C.,

surgió en Atenas un discurso democrático que otorgaba derechos civiles y políticos a hombres de clase media y baja [13].

Durante ese periodo, un cantante de ditirambos llamado Thespis de Icaria, innovó una nueva forma de representarlos.

En ella, un solo actor realizaba la personificación de los cánticos [14].
Utilizó máscaras para distinguir a los diferentes personajes:

se convirtió en un *hypokrites* [15].

Usando una máscara de, por ejemplo, un dios,
pasaba de un estado lúcido de *ék-stasis* a otro divino, el *entoustasis* [16].

El actor hablaba y actuaba como si no fuera de este mundo,
interactuando con el líder del coro y sus miembros,
quienes hacían de narradores y comentaristas [17].

Este nuevo estilo de representación teatral

—basado en un texto escrito y, no lo olvidemos,

desarrollado en presencia de público—

es, probablemente, el origen del Teatro como lo conocemos hoy [18].

Las crónicas cuentan que Thespis viajaba en un carro con los
montajes de sus obras,

realizando representaciones por diferentes ciudades griegas [19]

y que un discípulo suyo de nombre Frínico fue el primero

en introducir el uso de personajes femeninos,

interpretados por hombres con máscaras femeninas,

así como temáticas contemporáneas [20].

De cientos de tragedias escritas durante los siglos VI-V a.C.,
solo han sobrevivido treinta y dos de tres dramaturgos:

Esquilo,

Sófocles

y Eurípides [21].

El primero redujo el coro a doce hombres [22]

e incorporó un segundo actor, innovando en el diálogo [23];

el segundo aportó el tercer actor,

inventó la escenografía

y desarrolló la psicología de los personajes, [24]

mientras que el tercero los humanizó [25].

En las obras de estos tres autores, los actores hacían más de un papel, incluyendo, como ya hizo Frínico, personajes femeninos [26]. Siempre usaban máscaras ligeras pintadas de lino, corcho o madera. Estos cambios favorecieron la interacción entre los actores y acercaron la tragedia a la concepción moderna de la trama dramática [27].

Esquilo escribió unas ochenta obras,
de las que sólo han sobrevivido siete.
El viajero lidio Pausanias dejó testimonio de una de ellas,
la tragedia *Ceántida*,
a cuya representación acudió antes de que el texto desapareciera.
Contaba la historia de Leto, hija de los titanes Ceo y Febe,
a quien Zeus dejó embarazada
tras querer violar sin éxito a su hermana Asteria.
Al enterarse Hera, esposa de Zeus, del encuentro,
la persigue llena de furia y celos,
logrando separarla de su pareja y que nadie,
tanto en tierra firme como en cualquier isla,
la acoja para el parto.
Es así como Leto llega al único lugar de la tierra
en el que la influencia de Hera no tiene validez:
la isla desierta de Ortigia,
oportunamente emergida de las profundidades del mar.

Sin embargo, Hera no se da por vencida
y trata de impedir el alumbramiento prohibiendo a su hija Ilitía
—diosa de los nacimientos y las comadronas— que vaya a atenderla,
lo que provoca en Leto un retraso de nueve días.

Conmovidos por los dolores de la joven,
los dioses compran la voluntad de Ilitía con un collar de oro y
ámbar de nueve codos de longitud
y la hija de Hera baja, al fin, a la tierra, para ayudar a la parturienta.

De los gemelos que vienen al mundo, primero nace Artemisa, quien, gracias a su naturaleza divina, crece rápidamente para ayudar a su madre en el parto de Apolo y luego desaparece junto a Ilitía, que se convertirá en su maestra.

Pero Hera, que aún sigue llena de rencor, envía a la serpiente Pitón, hija de Gea, a matar a Leto, puesto que su sino es morir a causa del parto. Apolo dispara su arco contra la serpiente y consigue matarla, pero una de sus mil flechas alcanza también a su madre, consumando así su inexorable destino.

Enfadada por la muerte de Pitón, Hera le hará ver el engaño a la pareja de Leto, quien se desentiende del niño, y la diosa castiga a Apolo a servir a un mortal durante su juventud. Fuera de su espacio natural, será acogido por Admeto, famoso por su hospitalidad, quien le instruirá en el sentido de la justicia [28].

Pero cuando Apolo termina su castigo y regresa al mundo, Gea no ha olvidado y manda contra él a las Erinias, hermanas de Pitón, cuyo deber es castigar con la locura cualquier crimen familiar [29]. Apolo logra escapar a duras penas con el favor de los dioses, pues entienden que no mató intencionadamente a su madre [30], y, cuando se empodera en el Olimpo, se venga de Gea condenándola al enmudecimiento, motivo por el que, desde entonces, la diosa expresa su furia a través de la naturaleza [31].

Dado que, en época de Esquilo, el teatro se hacía al aire libre y ante miles de espectadores, las representaciones eran más declamatorias que realistas [32],

tal y como Thespis las había ideado antes de que el sabio Solón
—el mismo que decía que «la palabra es la imagen de las obras»
y que «hay que sellar la palabra con el silencio
y el silencio con la oportunidad»—
le desterrara por considerar que la ficción, en tanto que mentira,
era perjudicial para el pueblo,
obligándole a recorrer para siempre los caminos con su carro [33].

Hay quien dice que ese camino es el de todos los hombres
y que Thespis aún lo transita vagando de cuerpo en cuerpo como
si fueran patrias [34];
otros, que un cantero de Icaria se jactó toda su vida
de haber recibido el encargo de dejar escrito en una sencilla
tumba sin nombre el siguiente epitafio:
«Si hemos de ser juzgados,
que únicamente se juzgue la intención de nuestros actos».
Y es verosímil [35].

{PLANOS}

Durante esta última parte, los acontecimientos se sucederán en tres planos: un texto pedagógico sobre la Historia del Teatro, el vídeo en el que dicho texto iría inserto en forma de subtítulos —y en el que veríamos el Soccer City de Soweto durante el Memorial a Nelson Mandela— y el escenario en el que THAMI puede signar en directo como si trabajara en su mesa relacionando con las manos ambos planos. Al confrontar las escenas del Memorial que pasamos a ver con los subtítulos y los subtítulos con las escenas del Memorial que pasamos a ver, ambos planos adquirirían un significado diferente al que tienen por separado:

[1] *La imagen avanza hasta mostrarnos el interior del estadio; estamos en el rectángulo de hierba, a los pies de un imponente y moderno graderío.*

[2] *El punto de vista cambia hasta situarnos en la parte superior de la grada vacía.*

[3] *Sin cambiar de perspectiva, la grada se puebla de miles de personas que atienden sentadas a lo que ocurre en la hierba. Hundidas en sus butacas, vemos a Oprah Gail —A.K.A Oprah Winfrey—, Naomi Elaine Morris —A.K.A Naomi Campbell— y las Spice Girls. También a Charlize Theron, que conversa distendidamente con Paul David Hewson —A.K.A Bono, líder de U2—.*

[4] *A pie de campo, varios trabajadores están levantando dos escenarios. Uno en el centro y otro a la izquierda del espectador.*

[5] *Los operarios desaparecen: vemos de cerca los dos escenarios terminados. Tienen todo el equipamiento de un escenario teatral, incluido un peine del que cuelgan una serie de focos y altavoces.*

[6] *En uno de ellos hay una tribuna sobre la que han puesto un púlpito de madera. De la parte superior asoma un micrófono; en la inferior, dos*

espléndidos centros florales custodian el pie. Tras ellos, uno de los videomarcadores muestra el rostro, siempre amigable, de Nelson Mandela, junto a su cronología: 1918-2013.

[7] *Un coche fúnebre dobla una calle escoltado por una quincena de motoristas. Agolpados a los costados de la calle, varios centenares de soldados uniformados con trajes de camuflaje le muestran sus respetos llevándose la mano a la sien en el típico saludo militar.*

[8] *Un pelotón de esos mismos soldados baila ahora algo que puede ser –o no– una marcha militar en la calle que da acceso al estadio.*

[9] *La imagen hace zoom sobre varios de los que están en segundo plano. En sus rostros deformados por el ímpetu, vemos claramente que están entonando algo al unísono.*

[10] *Un hombre con camisa, tirantes y gafas concentra toda su atención en escribir un montón de papeles.*

[11] *La imagen funde a otra en la que vemos a ese mismo tipo comentando esos mismos papeles junto a Barack Obama en el palco del estadio.*

[12] *Obama sube con esos mismos papeles en la mano al escenario central que antes hemos visto levantar en la hierba del estadio. Saluda, uno por uno, a todos los ocupantes de la tribuna, hasta llegar a la viuda, Graça Simbine –A.K.A Graça Machel–. Esto incluye al presidente de Cuba, Raúl Castro, a quien estrecha la mano en una imagen para la historia.*

[13] *Mientras Obama lee en la tribuna los papeles escritos por su secretario, THAMI «signa» su discurso con las manos. La imagen hace zoom sobre él.*

[14] *Varios primeros planos muestran los diferentes gestos que el rostro de THAMI presenta al «signar» los discursos de los diversos líderes mundia-*

les del «coro», tanto políticos como religiosos: sonriente, neutro, enfurecido, arrebatado, etc.

[15] *Una de las imágenes resulta estar brevemente animada, a modo de gif en el que THAMI mueve las manos acelerada y desordenadamente.*

[16] *La imagen se abre. A su alrededor, las personalidades participantes que ocupan la tribuna comentan entre sí los detalles de la ceremonia. Entre ellos, distinguimos a Cyril Ramaphosa, dirigente de la ANC; al general Thanduxolo Mandela; al secretario general de la ONU, Ban Ki-moon; a la presidenta de Brasil, Dilma Douseff; a Hifikepunye Pohamba, presidente de Namibia; a los obispos católico y metodista, Desmond Tutu e Ivan Abrahams, junto al imán musulmán Ebrahim Bham y al rabino Warren Goldstein; a Jacob Zuma, presidente de Sudáfrica; a Raúl Castro, presidente de Cuba; a Pranab Mukherjee, presidente de la India; a Nkosazana Dlamini, de la Comisión por la Unidad Africana, y al matemático Li Yuanchao, presidente de la República Popular China.*

[17] *Volvemos a ver dos imágenes anteriores, que ahora se encadenan formando finalmente un díptico: la del hombre con gafas y tirantes que concentra toda su atención en corregir un montón de papeles y la del graderío poblado por miles de personas que atienden a lo que ocurre en la hierba.*

[18] *Ahora vemos un vídeo fechado el 8 de enero de 2012 en Bloemfontein. Sobre un escenario itinerante que aprovecha un desnivel en el que no hay peine, ni focos y la tribuna está cubierta con sombrillas baratas, un atril oculta medio cuerpo del presidente Jacob Zuma, quien, ataviado con un polo con los colores de Sudáfrica, canta Dubul ibhunu en la celebración del centenario de la ANC. THAMI «signa» la letra a los sordos —en realidad parece disparar la metralleta a la que alude la letra— mientras, a pie de estrado, un pelotón de soldados en traje de campaña bailan junto a algunas espontáneas algo que recuerda, inevitablemente, al pogo.*

[19] *Volvemos al tiempo presente del Soccer City de Soweto, concreta-*

mente a la parte de la grada destinada a albergar a la familia de Madiba. Allí vemos triplicarse al desconuelo en los rostros de Graça Machel, Nomzamo Winifred Zanyiwe –A.K.A Winnie Madikizela– y Zoleka Mandela, elegantemente ataviadas con tocados y vestidos de corte moderno y raíz africana.

[20] *Y de ahí a la tribuna, con las catorce autoridades antes citadas, excluyendo a Barack Obama.*

[21] *Sobre la imagen, un par de aspas rojas tachan a Nkosazana Dlamini y Dilma Rouseff.*

[22] *La imagen funde a otra en la que vemos a Obama en su asiento. Charla muy animadamente con la Primera Ministra danesa, Helle Thorning-Schmidt, cuya plaza está situada a la izquierda del mandatario norteamericano.*

[23] *La imagen se abre hasta incluir a Michelle Obama, sentada a la derecha de Barack. Sus ojos son dos lanzadores de cuchillos muy torpes que ensayan su número contra la simpática vedette escandinava.*

[24] *En la siguiente foto, Michelle Obama ha movido ficha y se ha sentado entre su marido y Helle.*

[25] *Encadenado de imágenes. Obama habla en la tribuna con otros presidentes y líderes religiosos, se hace un selfie junto a David Cameron y la citada Thorning-Schmidt, da el pésame con gesto grave a Graça Machel, serena los celos de su mujer besándole una mano con una media sonrisa a lo Don Juan.*

[26] *Salen a escena ELLA y ÉL, fuera de los papeles de mecánico y embarazada que hicieron en el primer acto. Es por esto que van descalzos, ataviados con indumentaria neutra y sujetando dos de las máscaras africanas que vimos en la primera parte. Andan lentamente, parándose a cada paso*

para subrayar su postura en un diálogo del que solo escuchamos ligeros murmullos, risas esporádicas cuando se ponen las máscaras para bromear con alguna anécdota del último ensayo, etc.

[27] ÉL y ELLA siguen interactuando como si no estuvieran delante de un público. Pueden sentarse en el suelo, en actitud distendida. Y mientras se tumban para estirar la espalda, encogen sus piernas contra el pecho, ríen o se sorprenden de lo que el otro les cuenta, la sinopsis de Ceántida sigue avanzando al tiempo que THAMI continúa signando el discurso de Obama que se está proyectando contra el telón de fondo.

[28] Llegados a este punto, THAMI pierde el control de sus manos, y sus signos, incluso para aquellos/as espectadores/as que nunca han oído hablar del abecedario demostrativo, pasan a ser claramente ajenos al discurso de Obama. Un aluvión de tweets inunda entonces la red para denunciarlo. Entre ellos, leemos estos:

@BrunoDruchen: Please get RID of this CLOWN interpreter, please!

@ANC_KKhoza: ANC-linked interpreter on the stage with dep president of ANC is signing rubbish. He cannot sign. Please get him off.

@Deaf: Apparently the «interpreter» at the #MandelaMemorial is not even qualified and making up signs. Deaf people can't understand him.

@newhoudt: @EriksonYoung yes the lady on block on screen is an official accredited interpreter. Man on stage is not, he like just positioned himself

@MsRedWriting: #singguy BIG fan of sign guy!!! Doing an excellent job... Who are those others with him? Lol.

@BrunoDruchen: Please can someone ask the interpreter to step down from stage, it is embarrassing and making a mockery of our profession

@braamjordan: @charlie_swin @Deaf He also «interpreted» at the ANC Elective Conference in Mangaung last December. It is as if he came back with vengeance!

@micheleggermont: his message was: the dignitaries really don't care about you #Mandelamemorial #signlanguage

@CaroleBeckford: Sign language interpreter said he had a schizophrenic moment #MandelaMemorial

[29] THAMI comienza a verbalizar sus signos en escena, lo que nos da una idea bastante aproximada de lo que puede ser, en esos momentos, la experiencia que está viviendo un sordo que haya asistido al Memorial o esté viéndolo por televisión, tan similar, por lo demás, al monólogo de Kaspar en la escena 17 de la obra a la que da nombre. Dice:

«Ha sido / ser otro / otro aquel / ser como / aquel sido / quisiera que / como aquel / quisiera como otro / como aquel otro / una vez otro / ha sido otro / como una vez / quisiera como aquel / que / [...] ¡otrel! ¡aqu! ¡raque! ¡veduna! ¡romt! [...] mor / troma / livez / que / qui zarte».

[30] Vídeo. En el salón de su casa y bajo una americana beige, THAMI se ve a sí mismo en la pantalla de un portátil haciendo lo que acabamos de verle hacer. Después se dirige al entrevistador y dice:

«Lo que pasó aquel día, fue... / Vi ángeles bajando hacia el estadio... / Inmediatamente, vi ángeles bajando hacia el estadio. / Empecé a darme cuenta de que el problema estaba aquí. / Y el problema... yo no sé cuándo voy a sufrir un ataque ni cómo o por qué llega. / A veces, me vuelvo violento en esa situación; a veces, veo cosas persiguiéndome. / Me encontraba en una situación muy, muy, muy difícil».

[31] Llueve como si estuvieran lavando el mundo y el graderío al completo sigue gritando, sigue bailando, bajo la serpiente multicolor de los paraguas abiertos. Definitivamente, pocos atienden al obispo católico Desmod Tutu en su exaltadísimo, desencajado, discurso, y, los que lo quieren hacer, terminan zozobrando en el ambiente. Igual que los telespectadores, cuya atención yerra una y otra vez en la enigmática figura del intérprete.

[32] THAMI se queda solo en escena. Tras él vemos proyectado el relieve con el que Nino Pisano representó a Thespis en su carro ambulante, hoy conservado en el Campanario de Giotto de Florencia.

[33] *La imagen da paso a un último fragmento audiovisual. En el vemos THAMI vestido con un chándal y con el periódico bajo el brazo mientras habla en un mal inglés con tres personas que le graban desde el interior de un coche. En los subtítulos leemos:*

«Lo que estoy diciendo, es que voy a luchar. Incluso si siguen diciendo que soy un *Fake*. Pero soy el gran *Fake* porque nuestro qué es lo que está pasando en el gobierno, en el sistema. El sistema ha sido creado para ponernos por debajo; bajo tierra. Pero si me entierran, yo rebrotaré, y si me tiran al mar o a un río, yo seguiré emergiendo. La gente estúpida continuará hablando, pero la gente inteligente sabe que lo que digo es la verdad y solo la verdad. Hoy y aquí. Nuestra gente, ahí afuera, no tiene una oportunidad. No hubo nadie en aquel estadio que me dijera que lo que estaba interpretando era mentira. ¿Y ahora me dices que estaba equivocado cuando estaba en lo cierto, cuando equivocándome estaba en lo cierto?».

[34] *THAMI se despide de los ocupantes del coche chocando con ellos el puño, a la manera en que lo hacen los pandilleros. Luego vemos cómo se va alejando con el periódico bajo el brazo.*

[35] *Y, entonces, tras un breve oscuro, se va encendiendo poco a poco la luz de sala, al tiempo en que comienza la proyección del fragmento del capítulo que Gogglebox —el documental de observación británico— dedicó al memorial de Mandela; las reacciones de sus protagonistas al ver «signar» a THAMI acompañan en su salida a los espectadores.*

BIBLIOGRAFÍA

- ALBADALEJO MAYORDOMO, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante, 1986.
- ALONSO, Amado. «Prólogo a la edición española» [1945], en SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- ANÓNIMO. *Las mil y una noches*. Madrid: Cátedra, 2015.
- APARICIO MAYDEU, Javier. *Lecturas de ficción contemporánea*. Madrid: Cátedra, 2008.
- ARES, Berta. «Entrevista a Peter Burke: “Sin imaginación no se puede escribir Historia», en *Revista de Letras*, 6 de febrero de 2013.
- ARISTÓTELES; HORACIO Flaco, Quinto. *Artes poéticas*. Edición y traducción de Aníbal González. Madrid: Visor, 2003.
- AUBREY, John. *Vidas breves*. Selección y traducción de Natalia Babarovich y Miriam Heard. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2010.
- AZÚA, Félix de. *Diccionario de las artes*. Madrid: Planeta, 1999.
- BABAROVIC, Natalia. «Prólogo», en AUBREY, John, *Vidas breves*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin [1957]. México D.F: FCE, 2006.
- BARTH, John. *Textos sobre el postmodernismo*. Introducción, traducción y notas de Cristina Garrigós [1984]. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2000.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles: *Écrits sur l'art*, 2. Paris: Éditions Galli-

- mard et Librairie Générale Française, 1971.
- *Un comedor de opio (Los fantasmas de Thomas de Quincey)* [1860]. Traducción de Carmen Artal. Barcelona: Tusquets, 1980.
- *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Edición y traducción de José Antonio Millán Alba [1862, 1860]. Madrid: Cátedra, 2008.
- BEAUVAIS, Vicente de. *De la formación moral del príncipe*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2008.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general I*. Traducción de Juan Almela [1966]. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- *Problemas de lingüística general II*. Traducción de Juan Almela [1974]. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- BERNÈS, Jean Pierre. «El libro que Borges soñó», traducción de Rosanna Reyes, en *Letras Libres*, no 8, 1999.
- BIOY CASARES, Adolfo. *Memorias*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- *La invención de Morel*. Madrid: Bibliotex, 2001.
- *Borges*. Barcelona: Backlist, 2011.
- BIOY CASARES, Adolfo, y BORGES, Jorge Luis: *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- BOLAÑO, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- *2666*. Barcelona: Anagrama, 2005b.
- *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2005c.
- *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994.

- . *Historia universal de la infamia*. Madrid: El País, 2002.
- . *Miscelánea*. Barcelona: Random House Monadori, 2011.
- BOSWELL, James. *Vida de Samuel Johnson*. Traducción de Miguel Martínez-Lage [1799]. Barcelona: Acanalado, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. «L'illusion biographique», en *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 62-63, 1986.
- . *Las reglas del arte*. Traducción de Thomas Kauf [1992]. Barcelona: Anagrama, 2005.
- BÜCHNER, Georg. *La muerte de Danton; Woyzeck*. Madrid: Cátedra, 2008.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Traducción de Francisco Rodríguez Marín [1987]. Madrid: Tecnos, 1991.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2015.
- . *Seis propuestas para el próximo milenio* [1988]. Edición de César Palma. Traducción de Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid: Siruela, 2002.
- CARROL, Lewis. *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Madrid: Sexto Piso, 2011.
- CRUSAT, Cristian. «La tradición de la “vida imaginaria”»: Marcel Schwob y Roberto Bolaño», en *Revista de Occidente*, no 333, 2009.
- . *Vidas de Vidas. una historia no académica de la biografía*. Madrid: Páginas de Espuma, 2015.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rhizome (Introduction)*. Paris: Éditions de Minuit, 1976.
- DE QUINCEY, Thomas. *Los últimos días de Emmanuel Kant*. Traducción de José Rafael Hernández Arias [1827]. Madrid: Valdemar, 2004b.
- . *Los Césares y otras obras selectas*. Traducción de José Rafael Hernández Arias [1832, 1841, 1842, 1853]. Madrid: Valdemar, 2006.

- . *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Edición y traducción de Miguel Teruel [1821]. Madrid: Cátedra, 2006b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les éditions de minuit, 2000.
- . *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: T.F Editores, 2010.
- DIÓGENES LAERCIO. *Vidas de los filósofos ilustres*. Traducción, introducción y notas de Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 2008.
- DOLEŽEL, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción de Félix Rodríguez [1998]. Madrid: Arco Libros, 1999.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. «El factor Borges de Alan Pauls», en *Letras Libres*, no 81, septiembre 2005.
- ECHEVARRÍA, Ignacio. «Transustanciación», en *Babelia, El País*, 3 de abril de 2004.
- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Traducción de Helena Lozano Miralles [1990]. Barcelona: Debolsillo, 2013.
- ESPINOSA, Patricia. «Roberto Bolaño: Metaficción y posmodernidad periférica», en *Quimera*, no 241, 2004.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano [1970]. Barcelona: Tusquets, 1973.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y HUERTA CALVO, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1995.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Crítica literaria*. Madrid: Cátedra, 2006.
- GARCÍA GUAL, Carlos. «Los discretos encantos de Diógenes Laercio. Reivindicación de un erudito tardío», en Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*. Madrid: Alianza, 2008.
- GARCÍA JURADO, Francisco. *Marcel Schwob. Antiguos imagina-*

- rios. Madrid: ELR, 2008.
- «El Lucrecio de Schwob y el Lucrecio de Saussure», 2009, en: http://lectoresaudaces.blogspot.nl/2009_11_01_archive.html.
 - GENETTE, Gérard. «La utopía literaria», en ALAZRAKI, Jaime (ed.), *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976.
 - *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
 - GIGANTE, Marcello. *Diogene Laerzio, storico del pensiero antico*, Elenchos, Anno VII. Nápoles: Bibliopolis, 1986.
 - «Biografía e dossografía in Diogene Laerzio», en *Diogene Laerzio, storico del pensiero antico*, Elenchos, Anno VII, 1986.
 - GOUDEMARE, Sylvain. *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*. Paris: Le cherche midi éditeur, 2000.
 - GRAFTON, Anthony. *Los orígenes trágicos de la erudición*. Traducción de Daniel Zadunaisky [1998]. Buenos Aires: FCE, 1998.
 - GUARINI, Ruggero. «Evocación», en WILCOCK, J. Rodolfo, *La sinagoga de los iconoclastas*. Traducción de Joaquín Jordá [1972]. Barcelona: Anagrama, 1999.
 - GUILLAMON, Julià. «Prólogo», en BIOY CASARES, Adolfo, y BORGES, Jorge Luis: *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada, 2003.
 - GUILLÉN, Claudio. *Entre el saber y el conocer*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2001.
 - *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
 - HANKE, Peter. *Kaspar*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editoria, 2010.
 - *Untertagblues*. Berlín: Suhrkamp Verlag KG, 2003.
 - HERNÁNDEZ ARIAS, José Rafael. «Prólogo», en DE QUINCEY, Thomas: *Los últimos días de Emmanuel Kant*. Madrid:

- Valdemar, 2004.
- . «Prólogo», en DE QUINCEY, Thomas: *Los Césares y otras obras selectas*. Madrid: Valdemar, 2006.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José. *Marcel Schwob: escritor y traductor*. Sevilla: Alfar, 2002.
 - HOMERO. *La odisea*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
 - HUALDE PASCUAL, Pilar. «Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna. Tradición de un microgénero (Schwob, Borges y Tabucchi)», en *El retrato literario, tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2000.
 - JULIÁN PÉREZ, Alberto. *Poética de la prosa de J.L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos, 1986.
 - JUNG, Carl Gustav. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Traducción de María Rosa Borrás [1961]. Barcelona: Seix Barral, 2008.
 - KIS, Danilo. *Homo poeticus*. Traducción de Pascale Delpuch [1983]. Paris: Fayard, 1993.
- . *Una tumba para Boris Davidovich* [1976]. Traducción de Nevenka Vasiljevic. Barcelona: Acanalado, 2006.
- KLEINGUT DE ABNER, Berta. *Marcel Schwob-Jorge Luis Borges: marginalidad y trascendencia*. San Juan: EFFHA, 2006.
 - KOOPMANS, Jelle. «François Villon : Character Within or Without His Own Poetry», 1999, en FRANSSEN, Paul y HOENSELAARS, Ton. *The Author as Character. Representing Historical Writers in Western Literature*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press; Londres: Associated University Presses, 1999.
 - LASSUS, Jean-Marie. «Marcel Schwob et l'Amérique Latine», *Spicilege*, 1, pp. 23-33, 2008.
 - LAWSON DICK, Oliver. «The life and times of John Aubrey», en Aubrey, John, *Brief lives*; edited form the Original Manu-

- scripts and with an Introduction by Oliver Lawson Dick. London: Secker and Warburg, 1958.
- LEM, Stanislaw. *Vacío perfecto*. Traducción de Jadwiga Maurizio [1971]. Madrid: Impedimenta, 2008.
 - LHERMITTE, Agnès. *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*. Paris : Honoré Champion, 2002.
 - LOAYZA, Luis. *Libros extraños*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
 - LÖNNROT, Elías. *The Kalevala*. Oxford: Oxford Paperbacks, 2008.
 - LOUÏS, Pierre. *Las canciones de Bilitis*. Traducción de Mariano Navarro [1894]. Madrid: Visoir, 1999.
 - MACPHERSON, James. *The poems of Ossian*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
 - MARTÍNEZ-LAGE, Miguel. «Nota a la presente edición», en BOSWELL, James, *Vida de Samuel Johnson*. Barcelona: Acan-tilado, 2007.
 - OBLIGADO, Clara. «Prólogo», en BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid: Bibliotex, 2001.
 - OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol.3, Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza, 2001.
- «La literatura nazi en América», en Letras Libres, no 83, 2005.
- PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
 - PAUSANIAS. *Descripción de Grecia* (3 vols.). Madrid: Gredos, 1994.
 - PAVEL, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Traducción de David Roas [2003]. Barcelona: Crítica, 2005.
 - PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
 - PEREC, Georges. *Viaje de invierno*. Madrid: Abada, 2004.
 - PERROMAT AGUSTÍN, Kevin. *El plagio en las literaturas hispáni-*

- cas: Historia, Teoría y Práctica* [Tesis Doctoral]. París: París Sorbonne, 13 de noviembre de 2010.
- PLUTARCO. *Vidas paralelas* (8 vols.). Madrid: Gredos, 2010.
 - REYES, Alfonso. *Retratos reales e imaginarios*. Barcelona: Bruguera, 1984.
 - ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confesiones*. Traducción de Juan del Agua [1770]. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
 - SÁNCHEZ, Juan José. «Introducción», en HORKHEIMER, Max, y ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 2004.
 - SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso [1916]. Buenos Aires: Losada, 2007.
 - SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris : Seuil, 2001.
 - SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginarias*. Traducción de José Elías [1896]. Barcelona: Barral Editores, 1972.
 - . *La cruzada de los niños*. Traducción de Rafael Cabrera [1896]. Barcelona: Tusquets, 1984.
 - . *Viaje a Samoa* (con prefacio de Pierre Champion). Traducción de Jaime Pomar [1927-1930]. Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 1998.
 - . *El deseo de lo único. Teoría de la ficción*. Edición de Cristian Crusat. Traducción de Cristian Crusat y Rocío Rosa. Madrid: Páginas de Espuma, 2012.
 - . *Espicilegio; Mimos; Vidas imaginarias*. Madrid: Siruela, 1997.
 - SERÉS, Francesc. *Cuentos rusos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
 - SEVILLA, San Isidoro de. *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2004.
 - SILES, Jaime. *El yo es un producto del lenguaje*. Madrid: Fundación Juan March, 2007.

- STRINDBERG, August. *Camino de Damasco*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1973.
- TABUCCHI, Antonio. *Sueños de sueños. Los tres últimos días de Fernando Pessoa*. Traducción de Carlos Gumpert y Xavier González Rovira [1992, 1994]. Barcelona: Anagrama, 2006.
- TERUEL, Miguel. «Introducción», en DE QUINCEY, Thomas, *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid: Cátedra, 2006.
- TREMBLEY, George. *Marcel Schwob, faussaire de la nature*. Ginebra-Paris: Droz, 1969.
- VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente*. Traducción de Teresa Oñate [1989]. Barcelona: Paidós, 1990..
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- «Marcel Schwob hacia Samoa», en *Babelia, El País*, 2011.
- «La tumba de las aventuras», en SCHWOB, Marcel. *Viaje a Samoa. Cartas a Margarita Moreno*. Madrid: ABC, 2004.
- VOLPI, Jorge. *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- VORÁGINE, Jacopo della. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- WILCOCK, J. Rodolfo. *La sinagoga de los iconoclastas*. Traducción de Joaquín Jordá [1972]. Barcelona: Anagrama, 1999.
- WOOD, James. *Los mecanismos de la ficción*. Traducción de Ana Herrera [2008]. Barcelona: RBA, 2013.
- ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. Madrid: FCE, 2006.
- ZAPATA, Ángel. *La práctica del relato*. Madrid: Fuentetaja, 2007.

GRATITUDES

A Cristian Crusat y Julio Falagán *–faissares de la nature–* por su generosidad.

A mis padres, hermano, hermana, sobrino, sobrina y familia política.

A Isabel Morales, por hacer de mí un *Happy Few*.

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR

I. CÓDIGO DEL BUEN ALUMBRAMIENTO
{Acciones}

II. MANUAL DE ESTILO PARA CURRÍCULUMS INVENTADOS
{Montaje}

III. SIGNARIO PARA EL *AKMÉ* DE UN HÉROE ANTITRÁGICO
{Planos}

BIBLIOGRAFÍA

GRATITUDES



Madrid, otoño de 2015



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA