

MAPA DE LA MUERTE

por

Carlos Rehermann

Carlos Rehermann  
598-99-812359  
quedrama@gmail.com

MAPA DE LA MUERTE  
Texto para un actor

por  
Carlos Rehermann

LOS OBJETOS EN ESCENA Y LA APARIENCIA DEL PERSONAJE

El personaje, llamado Piers (aunque nunca se pronuncia su nombre en escena) construye, a lo largo de la obra, cinco módulos con caños, todos desiguales. Los caños miden unos 50 centímetros de largo, tienen roscas por ambos extremos. Son en total 144 caños. Pueden ser de metal o de plástico, en cualquier caso pintados de un color que se relacione con el color de la ropa de Piers.

La construcción de cada uno de los módulos dura lo mismo que cada escena, con excepción de la primera y la última. Cómo construye cada uno de ellos se relaciona gestualmente con la verbalidad que se desarrolla simultáneamente. Es esencial evitar, tanto en la gestualidad de la construcción como en toda otra manifestación corporal, la ilustración mimética del plano verbal. En cambio, hay que plasmar espacialmente otros significados, que no están contenidos en el discurso.

Piers viste ropa de tela basta, sin carácter, como si hubiera sido improvisada con bolsas de arpillera blancas. Está calzado con alpargatas de suela de goma, livianas, flexibles y silenciosas, fabricadas con la misma tela. Todo su atuendo debe generar la impresión de practicidad, y debe transmitir la idea de que tiene pleno dominio de su cuerpo, como si fuera un practicante de Tai Chi o de Zazen.

1 EL PROTAGONISTA MUERE

1

Hacia el fondo del escenario hay una construcción cúbica de caños de media pulgada. Se trata de un enrejado de 27 cubos de 50 centímetros de lado que forma una estructura cúbica de un metro y medio de lado.

Entra Piers, animoso, sosteniendo entre los dedos de la mano derecha una unión de plástico. Se acerca al cubo de caños, y después de buscar un poco, aplica la unión que traía a los extremos de dos caños. Termina su trabajo, lo mira, satisfecho, y se aleja un poco del cubo. Extrae un revólver de uno de los bolsillos del pantalón. Lo examina un buen rato, juguetea. Camina, mueve el arma, finge que dispara, hace todas las variaciones posibles. Después se introduce el caño en la boca y dispara.

Cae muerto.

La escena permanece incambiada no menos de un minuto, y luego la iluminación disminuye hasta la oscuridad total.

2 ADELANTA

2

Pocos segundos más tarde vuelve la luz. La escena está vacía. El fondo es negro. No hay rastros del cubo de caños.

Entra Piers.

Carga un haz voluminoso de caños de media pulgada de diámetro. Cuelga de su hombro una bolsa de la misma tela que su ropa, llena de objetos. Deja los caños en el suelo.

#### PIERS

Todo esto tiene que ver con algo que me ocurre desde hace un tiempo: adelanto. Me di cuenta suavemente. Fue el tres de abril. Para ser preciso, es necesario decir que no me repito, sino que *adelanto*, pero al adelantar, evidentemente las cosas cada tanto suceden dos veces. Sólo a mí, porque el resto de la humanidad no adelanta.

Mientras habla agarra caños del montón que ha dejado en el suelo, y de la bolsa que traía al hombro saca codos, cuplas y uniones "T", y va armando una estructura ortogonal.

Comprendo que decir "el resto de la humanidad" puede parecer un poco arriesgado, porque no es posible para nadie estar al tanto de lo que le ocurre a toda la humanidad, pero mi ciencia se basa en la inducción: si los seres humanos que me rodean tienen ciertas características, y no encuentro excepciones sea cual sea el ser humano a mi alrededor que selecciono para verificar si cumple con la posesión de las dichas características, induzco que todos los seres humanos tienen esas características. Es un procedimiento que ha demostrado ser inadecuado en muchos casos, pero la verdad es que no hay otro. Si es que uno pretende seguir un método científico, claro. De manera que cuando constaté que adelanto, di en pensar que el resto de la humanidad no adelanta.

En este momento desarma lo que ya ha construido del módulo.

A lo largo de esta escena se produce varias veces el mismo motivo. Se sugieren más adelante varios momentos para desconstruir el módulo.

Me di cuenta de que adelanto el tres de abril, a las cuatro y veinticinco de la tarde, cuando entré a la sala de espera de mi siquiatra; en el instante en que saludé a la recepcionista tuve lo que en un primer momento tomé por un *dejà vu*. "Buenas tardes", "Buenas tardes". La sonrisa automática de la señora, las caras avergonzadas de los pacientes que temen ser tomados por enfermos mentales, la textura del tapizado de las sillas, etcétera, me comunicaron en ese instante cómo se iba a desarrollar en detalle la conversación. Supe con certeza todo lo que iba a pasar. Pero no era un *dejà vu*, porque en el *dejà vu* uno sólo tiene la *sensación* de que las cosas ya han sido vividas, pero en la recepción del siquiatra *yo recordé perfectamente los hechos*. No era una sensación, sino un recuerdo concreto, específico y detallado de lo que había ocurrido algunos minutos antes.

Desconstrucción del módulo. Luego, con el discurso, reconstrucción.

Cuando entré a la consulta intenté comprobar mi sospecha, adelantándome a las preguntas o respuestas del siquiatra. "Mucho mejor", empecé, antes de que él me preguntara cómo estaba, "aunque con algunos efectos secundarios, creo", agregué, antes de que me interrogara sobre el medicamento que me había recetado. Pero de inmediato me desanimé. Me di cuenta de que cualquiera hubiera podido adelantarse así a la conversación. Las conversaciones con los siquiатras siempre son iguales.

Desconstrucción y reconstrucción del módulo.

Poco después me di cuenta de que adelantaba cada vez más, es decir, que el adelantamiento se aceleraba progresivamente. A medida que pasaba el tiempo, adelantaba más.

Al cabo de un mes estaba adelantando casi diez minutos, y en seis meses más de media hora. En este momento estoy cuarenta y dos minutos adelantado. Esto

(Señala el módulo que está armando, y luego hace un gesto que abarca toda la sala, señala al público, manipula un programa de mano del espectáculo, etc.)

ya ha ocurrido hace un rato, o bien va a ocurrir dentro de un rato. No para todos, claro. Sólo para mí. Para mí.

(Reflexiona)

Pero mis esfuerzos por adelantarme a los hechos, quiero decir, por evitarlos o modificarlos fueron infructuosos. Se limitaban a las conversaciones. La sintaxis se retuerce diabólicamente, me impide lograr un cambio efectivo en los hechos.

Desconstrucción y reconstrucción del módulo.

Por ejemplo, no hace mucho, en la época en que adelantaba unos treinta y cinco minutos, yo estaba acompañando a una persona a su casa. Esta persona había perdido la llave de la puerta de calle, pero yo sabía que veinte minutos después la encontraría en la guantera de su auto. Para evitar que se pusiera de mal humor, cuando revisaba su bolso en busca de la llave, dije, como casualmente, aunque sabía perfectamente lo que iba a ocurrir: "¿No la habrás dejado en la guantera?". Ella me miró con furia apenas contenida y mientras decía "¿Te parece que soy tan idiota?" siguió buscando en su bolso. Cuando la encontró (exactamente veinte minutos más tarde) estaba irritada como yo la recordaba, aunque no por haber tardado en encontrar la llave sino porque yo había tenido razón.

Yo intentaba cambiar las cosas pero la conversación se hacía imposible y terminaba produciendo unos efectos que la primera vez yo había creído que eran debidos a otras causas. Por ejemplo, la primera vez la irritación de mi acompañante se había debido a la demora en encontrar las llaves de la puerta de calle; en cambio, la irritación de la segunda vez que ocurrieron las cosas se debió a que yo le había dicho dónde estaban las llaves y ella no había querido hacerme caso. De manera que mis intenciones de poder adelantar una respuesta cuando los hechos sucedían la segunda vez se veían sistemáticamente frustradas.

Una mañana, cuando estábamos desayunando por segunda vez, doce minutos más tarde que la primera, le hice algunas preguntas para tratar de adelantarme, la segunda vez, a sus respuestas, pero por algún motivo las estructuras sintácticas de nuestras frases se negaban a dejarse atrapar. Por ejemplo:

-¿Te pongo azúcar en el café?, decía yo, sabiendo que en instantes ella iba a estirar el brazo hacia el azucarero.

-¿Qué te pasa?, decía ella, sospechando alguna horrible estratagema mía para molestarla.

-¿No puedo ser amable?, replicaba yo.

-¿Estás tratando de infundir alguna sospecha?, decía ella con los ojos como hendidias japonesas.

-¿Qué querés decir con eso?, me desesperaba yo, comprendiendo que la conversación se me escapaba como una anguila.

-¿Me querés hacer creer que no sabés a qué me refiero?, chillaba ella, como un fantasma furioso de Kwaidan.

-¿Me estás tomando el pelo?, aullaba yo, aterrado.

La constatación de que mi adelantamiento se aceleraba me planteó el problema de tratar de esclarecer si adelantar suponía de por sí una aceleración del tiempo, o si era posible que ocurriera un adelantamiento brusco. O sea: ¿es posible levantarse un día de pronto adelantado media hora, o se va produciendo desde cero un avance hacia adelantamientos apreciables?

Llegué a la conclusión de que se producen desfases en el transcurso personal del tiempo, pero no saltos bruscos. El salto brusco supondría un vacío entre el momento original y el nuevo momento.

Desconstrucción del módulo. Mediante la construcción que comienza en este momento, ilustra el teorema que enuncia a continuación:

Por ejemplo, supongamos que se produce un salto brusco en el tiempo, por el cual comienzo a adelantar de pronto diez minutos.

(Ilustra frenéticamente lo que dice, como un profesor impaciente)

De pronto comienzo a vivir todo diez minutos antes de que ocurra para el resto de las personas. De manera que existe, en el continuo temporal objetivo, un Suceso A, que yo vivo en el momento Tiempo-Cero.

Todo se explica con mucha ayuda gestual, empleando el módulo, otros caños y todos los desplazamientos que se pueda imaginar. Se trata de un gran despliegue corporal para una explicación estrictamente teórica.

Pero el mundo llega al Suceso A más tarde, en el momento Tiempo-Uno, que está a diez minutos de distancia temporal de Tiempo-Cero.

Si yo comienzo a adelantar bruscamente, comienzo a adelantar en cierto instante Tiempo-A. La primera vez que adelante (ese es mi Suceso A, "Adelantar"), lo haré en un Tiempo-Cero; necesariamente, entonces,  $\text{Tiempo-Cero} = \text{Tiempo-A}$ . El suceso "Adelantar" es el que ocurre en Tiempo-Cero y luego se repite en Tiempo-Uno. Pero si se repite en Tiempo-Uno, allí también ocurre Tiempo-A. Por lo tanto  $\text{Tiempo-Uno} = \text{Tiempo-A}$ . De modo que  $\text{Tiempo-Cero} = \text{Tiempo-Uno}$ , lo cual es absurdo.

(Parece desanimado. Cree que  
nadie entiende)

Entonces no hay un Tiempo-A, es decir, no hay un instante determinable en el que comienza a producirse este fenómeno. Con esto queda demostrado que el adelantamiento funciona como un proceso continuo, del que no se puede identificar un punto de arranque. Es lo mismo que pasa con una recta que gradualmente se convierte en una curva, tan suavemente que no podemos decir dónde comienza el proceso, como pasa con la parábola y con la hipérbola, por ejemplo.

(Gesticula)

Llamé *escurso* al transcurso diferencial, porque me pareció que se producía a través de un proceso de escurrimiento. Me pareció que la única manera de terminar con este solapamiento escurridizo del tiempo era creando un evento imposible de duplicar. Claramente, aquí se da la concurrencia de lo relativo y de lo absoluto. Evidentemente, adelantar es un fenómeno, y por lo tanto pertenece al dominio de lo relativo. Mi objetivo, pues, era dar con lo absoluto. Conseguí un librito muy interesante, titulado "Teoría del Absoluto", donde se enseña que la muerte, que no es un fenómeno, es, sí, ese suceso decisivo.

(Reflexiona)

Suceso es algo que sucede. Sólo se puede suceder en tercera persona: la muerte puede suceder. Yo no sucedo, no puedo suceder. Tú no sucedes, nosotros no sucedemos. En cuanto estamos incluidos, no sucedemos. Sólo sucede algo que está fuera de tí y de mí. La muerte sucede.

(Pausa)

¿Pero cómo algo que está fuera de mí puede ser tan decisivo para mí?

(Ríe)

Me preparé para morir.

Piers termina de hablar al mismo tiempo que termina de armar un módulo tridimensional con los caños. Juega un poco con el módulo, lo examina, se mete dentro (en la medida que el tamaño lo permite) y luego lo acomoda en el piso con cuidado. Se acerca a la bolsa y extrae de ella una etiqueta de cartulina sobre la que hay escritas algunas palabras, y de la que pende un hilo. La ata a uno de los caños. Camina hasta el montón de caños, agarra unos cuantos y comienza a armar otro módulo.

3 ATALAYA

3

## PIERS

El libro, "Teoría del Absoluto", se debe a un vigía que trabajaba en las cercanías de Tombuctú, alrededor de 1925. En realidad conocí su obra cumbre, debido a mi problema de adelantamiento. El origen del libro está, según cuenta su autor, en un incidente que ocurrió cuando él era vigía en una atalaya en Tombuctú. El suceso... ocurrió de la siguiente manera.

(Pausa para cambiar de tiempo  
narrativo)

Apostado en la atalaya, el vigía mira hacia abajo y ve a un que hombre camina hacia el sur, desde el norte; gira un poco la cabeza, y ve que desde el oeste camina un león hacia el este.

Con los caños Piers plantea en el suelo un cuadrado que representa la planta de la atalaya.

Señala los puntos cardinales y explica con gestos lo que está diciendo.

Ni el hombre ni el león saben que el león y el hombre caminan hacia una misma esquina de la base de la atalaya a la misma velocidad, de tal forma que ambos van a encontrarse en los próximos instantes, y no lo saben porque la fortaleza los oculta. El hombre de la atalaya no se detiene a pensar en que la posición en que se encuentra le permite predecir el futuro; sólo toma el micrófono y dice: "Atalaya al hombre que camina hacia el sur, atalaya al hombre que camina hacia el sur -y el sonido de los altoparlantes se expande por el desierto que rodea la atalaya- atención, atención". La intención del vigía es alertar al hombre que camina desde el norte para que cambie de rumbo porque, si sigue caminando, cuando llegue a la esquina se va a encontrar frente a frente con un león, fiera peligrosísima que, en este caso, para peor, tiene hambre (literalmente feroz) y se comería casi cualquier cosa que le pusieran delante, incluso una ensalada.

Una vez terminado de explicar esta circunstancia, Piers construye un módulo alargado que recuerda una torre, que usa para explicar lo que pueda quedar dudoso de su descripción.

Por cierto, el hombre también está hambriento, pero es poco frecuente que los hombres coman leones, por distintos motivos que no viene al caso detenerse a examinar en este preciso momento. (Pasa por la mente del vigía una imagen fugaz: el hombre acucillado sobre el cuerpo desgarrado del león, la quijada y las manos ensangrentadas, la expresión de los ojos blanca y desorbitada, jirones de carne de león revolviéndose en la boca del hombre que mastica, y esa imagen le gusta tan poco como la del león comiéndose al hombre).

El caso es que el vigía en la atalaya, con la buena intención de ayudar al hombre, produce esa perturbación acústica en el desierto, de tal modo que el hombre y el león se inquietan, detienen sus marchas, y escuchan atentamente. "Atención, insiste el vigía, hombre que camina hacia el sur: DETENGA SU MARCHA. Un león se acerca desde el oeste. DETENGA SU MARCHA, DÉ LA VUELTA Y HUYA".

Los gritos del hombre de la atalaya asustan al león y al hombre. Al león, porque cree que hay un bicho enorme en las alturas que probablemente lo va a aplastar como él sabe que hacen los búfalos y los elefantes con los leones; al hombre, porque cree lo que dice la voz, que presume divina, ya que desconoce la existencia de los amplificadores y los altoparlantes, debido a que proviene de una región que se mantiene en una etapa de desarrollo tecnológico equivalente al paleolítico. Así que el hombre da la vuelta y echa a correr desde la esquina noreste de la base de la atalaya hacia la esquina noroeste, y el león arranca desde la esquina suroeste en dirección a la esquina noroeste.

(Indica los movimientos con ayuda del módulo)

El vigía se da cuenta de que el león va a encontrarse de todas maneras con el hombre pero esta vez no en la esquina sureste sino en la esquina noroeste, y se dispone a alertar al hombre por segunda vez, pero no le da el tiempo, porque antes el león se come al hombre. Antes de morir el hombre pierde la fe y el león pierde el miedo a los búfalos y a los elefantes. Mucho después, el vigía escribirá una Teoría del Absoluto, que postula que no importa si uno va de norte a sur o de sur a norte, todo saldrá siempre de la peor manera posible y terminará con la muerte.

De este caso verídico (ocurrió en las cercanías de Tombuctú el 14 de marzo de 1926) cualquiera puede extraer la enseñanza de que hay que tener cuidado con la capacidad de ver el futuro y también con los equipos de amplificación.

Pero el vigía extrajo enseñanzas superiores, escribió su "Teoría del Absoluto" y me permitió abrigar la esperanza de dejar de adelantar.

De manera que decidí morir, para tratar de terminar con el adelantamiento. Según el vigía de la atalaya, no es posible engañar a la muerte. No es posible morir dos veces.

Mi problema no era fácil. No soy un suicida.

(Pausa para traer a la memoria  
la primera escena)

Mi problema no era fácil, porque mi objetivo era morir para seguir viviendo. Para vivir una sola vez, para no poder repetirme, para no adelantar nunca más.

Piers termina de hablar al mismo tiempo que da por terminado el módulo que venía usando para explicarse. Juega un poco con el módulo, lo examina, se mete dentro (en la medida que el tamaño lo permite) y luego lo acomoda en el piso con cuidado. Se acerca a la bolsa y extrae de ella una etiqueta de cartulina sobre la que hay escritas algunas palabras, y de la que pende un hilo. La ata a uno de los caños. Camina hasta el montón de caños, agarra unos cuantos y comienza a armar otro módulo.

4 FALSOS ADIVINOS

4

PIERS

Mi problema tiene que ver con mi profesión. Sí: soy constructor. Construyo historias. Sí, bueno, soy *autor*. Se supone que puedo adelantarme a los hechos, al menos a los hechos de mis personajes. Estaría bien que así fuera, para que no le caiga un meteorito a mi protagonista, o para que no se pegue un tiro al principio de la obra. Sí.

(Se enoja)

¡Pero no tengo por qué adelantar yo! Me puse a pensar. Me puse a pensar en todas las posibilidades de adelantamiento que existen.

Me puse a pensar en el caso de los adivinos, porque es similar al de los vigías en atalayas, y también es similar a mi caso. Si uno está lo suficientemente elevado, puede ver el futuro, siempre que lo que uno mira se esté moviendo. El adivino se coloca a sí mismo en una altura, sólo que se trata de una altura simbólica.

Pero descubrí que quienes se dicen adivinos en realidad no *saben* nada del futuro, sino que *diseñan* el futuro. Lo diseñan mediante la construcción de unos discursos admirables, que funcionan de la manera como se cuenta en la siguiente historia.

Un adivino aparece de pronto en la escena maldiciendo su ceguera y su don de precognición. Es común que los adivinos y los poetas se presenten con defectos de visión (por lo demás, ambos son llamados "vates", que quiere decir "profeta"; estas cosas vienen de los tiempos en los que a los poetas los inspiraban los dioses y daba lo mismo la poesía que la verdad).

Este adivino mío en particular es completamente ciego. Expresa de viva voz su molestia por el hecho de saber que se va a tropezar con un tronco caído en el camino sin poder evitarlo, porque está escrito, dice él. Ha de tropezarse con un tronco caído en el camino, ya que no puede verlo con los ojos de su cuerpo.

Otro hombre que pasa por ahí se le acerca y le ofrece su ayuda. El ciego le agradece, exhibiendo una sonrisa exenta de dientes, sea porque esto simboliza sentimientos ocultos, sea porque el ciego tiene mala salud o edad propecta o le teme a los dentistas.

"¿Hasta dónde quieres ir?", le pregunta el hombre.

"Acompáñame un trecho por este camino accidentado", contesta el ciego, que aprovecha el diálogo para suministrar descripciones a los lectores o espectadores de esta historia.

Caminan ambos y el ciego no puede resistir la tentación de hacer alarde de su don adivinatorio, de manera que le dice al hombre: "¿Quieres saber qué futuro te espera?", a lo que el hombre contesta tranquilamente: "No". El ciego se molesta en su fuero íntimo, pero no deja ver su contrariedad. Caminan otro poco, y el ciego insiste, y el otro sigue rechazando la oferta, hasta que el ciego igual comienza a decirle que esto y que lo otro, pero el hombre le advierte que si sigue molestándolo lo va a dejar solo. El ciego ríe silenciosamente porque sabe que el otro no lo va a abandonar, ya que tiene el don de ver el futuro, de manera que sigue hablando. "Por ejemplo, dice, aunque me amenaces con abandonarme ahora, sé que sólo me dejarás cuando lleguemos a esa piedra roja. Me abandonarás allí, molesto por lo que voy a decirte". "No lo creo", contesta el hombre. Pero el ciego sigue y sigue, y cuando llegan a la piedra roja el hombre está tan molesto que le dice: "Viejo de mierda, vete a comer el vómito de un camello dispéptico" (Conviene aclarar que toda la escena se desarrolla en el desierto), y lo abandona. El ciego ríe ásperamente, porque se ha cumplido la profecía. Pero no sabe que el otro, enojado, ha elegido abandonarlo pocos pasos antes del lugar donde un tronco caído interrumpe el camino. El ciego llega, y descubre el tronco porque va tanteando el piso con su cayado, pero el cayado golpea a una serpiente que dormía al abrigo del tronco. La serpiente muerde al ciego, que muere riendo, sin saber por qué.

Piers termina de hablar al mismo tiempo que termina de armar un tercer módulo tridimensional con los caños. Juega un poco con el módulo, lo examina, se mete dentro (en la medida que el tamaño lo permite) y luego lo acomoda en el piso con cuidado.

Se acerca a la bolsa y extrae de ella una etiqueta de cartulina que tiene algunas palabras escritas y de la que pende un hilo. La ata a uno de los caños.

Camina hasta el montón de caños, agarra unos cuantos y comienza a armar otro módulo.

5 MUERTE EN LA PÁGINA CATORCE

5

#### PIERS

Lo que voy a contar es bastante común, aunque no suele hacerse público. Empieza una novela, y a las pocas páginas el protagonista muere aplastado por un meteorito. Fin de la novela. ¿Qué se puede hacer? ¿Publicarla igual, con sólo catorce páginas, explicando, en el posfacio, que lamentablemente el autor desconocía que justo por donde su protagonista iba a pasar aquella noche aciaga iba a caer un meteorito? Para peor, el meteorito es una mierda de piedrita, que no mide más de tres centímetros de diámetro y pesa menos de veinte gramos, pero cae a una velocidad tan espantosamente alta, y tiene una temperatura tan enormemente elevada que el protagonista es atravesado y el impacto lo hace explotar, y sus vísceras quedan desparramadas en un espacio de terreno de unos veinte metros de diámetro. ¿Se le puede pedir a un simple autor que se adelante de esa forma a los acontecimientos? ¿Es que los autores tienen que saber, además de escribir, astronomía? Una solución, cuando la novela termina así, a las catorce páginas, es editar el libro de todas maneras, con doscientas cincuenta páginas, en las que se colocarán recetas de cocina, consejos para quitar manchas difíciles con ingredientes caseros, itinerarios de ómnibus y fechas de vencimiento de los impuestos. Algo útil, en fin, que compense a los lectores por la impresión que sin duda recibirán al enfrentarse a la muerte del protagonista. Pero no se crea que el lector es el más

perjudicado en este asunto. Después de todo, el lector apenas conoce al protagonista de catorce páginas, muchas de ellas dedicadas a la descripción de los paisajes y las calles por donde se desarrollaría la historia si esta pudiera ocurrir. No es muy fuerte un vínculo de catorce páginas. Pero el autor, ¡ah, el autor sí que se ve sometido a los dolores del duelo! ¡Cuántas horas, cuántos borradores le ha costado llegar a conocer íntimamente a su protagonista, para que una maldita piedra del espacio le rompa la crisma!

Estas cosas, como dije, ocurren con frecuencia, pero en general los autores evitan hacerlas públicas. Se resignan a no publicar la novela de catorce páginas o a no estrenar la obra de teatro de media escena. Pero el azar de la muerte está al acecho.

(Súbitamente furioso)

Y aquí, aquí... ustedes pueden ver lo afortunados que son. Porque esta obra empezó con una intromisión del azar: una muerte, el protagonista murió. Pero ustedes son afortunados... El autor adelanta. El protagonista adelanta, y el autor adelanta, y todos ustedes tienen la oportunidad de ser testigos del adelantamiento escursivo del tiempo.

Piers termina de hablar al mismo tiempo que termina de armar el módulo tridimensional con los caños. Juega un poco con el módulo, lo examina, se mete dentro (en la medida que el tamaño lo permite) y luego lo acomoda en el piso con cuidado. Se acerca a la bolsa y extrae de ella una etiqueta de cartulina que tiene algunas palabras escritas y de la que pende un hilo. La ata a uno de los caños.

Camina hasta el montón de caños, agarra unos cuantos y comienza a armar otro módulo.

6 MAPA DE LA MUERTE

6

Piers camina entre los cuatro módulos que ha construido. El siguiente monólogo se construye al mismo tiempo que se arma el quinto módulo y un gran supermódulo final, del cual los cinco construidos son partes que se ensamblan entre sí a la perfección.

PIERS

¡Muchas cosas pueden perturbar el recto desarrollo de los hechos! Como decía un rumano no demasiado optimista: "La menor distancia entre la vida y la muerte es el hombre". Pero está lleno de asuntos que alargan inútilmente el recorrido. ¡Siempre hay un idiota entre uno y el baño! La menor distancia entre la vida y la muerte... La recta... la recta... es la menor distancia entre dos puntos. El hombre... el hombre... es la menor distancia entre la vida y la muerte.

(Larga pausa en la que Piers se yergue, desafiante.)

Pero ¿cuál es la *mayor* distancia entre dos puntos? Entre este punto y este punto o entre este punto y este otro punto.

(Grita:)

¿Cuál es la mayor distancia entre la vida y la muerte?

(Pausa)

Un cuento. La mayor distancia entre dos puntos es un cuento. ¿Qué es esto que está ocurriendo aquí, hace treinta y cinco minutos? Una dilación. El cuento no es más que una demora en decir simplezas. Todo es simple hasta que interviene un autor. *Hamlet*: un loco duda en si existir o no; decide que no; fin.

*La Divina Comedia*: un tipo deprimido recorre el otro mundo, de abajo arriba, y se despierta; fin. *Edipo Rey*: hay una epidemia; el héroe busca al culpable; es él; fin. *Madame Bovary*: un tipo no puede pronunciar la erre; por consiguiente, su mujer le pone cuernos; fin. *Fausto*: un tipo quiere saber; lo consigue; fin. *La Ilíada*: un tipo se enoja; muere mucha gente; fin. *La montaña mágica*: un tipo va a visitar a su primo enfermo; el primo se cura, el visitante se enferma; fin. *Lolita*: ¡Ay, nena!; fin. *Crimen y castigo*: un tipo mata a una vieja y confiesa; fin.

(Pausa)

Cuanto más se demora, más evidente es la simpleza.

Piers abandona por un momento la construcción del quinto módulo y se acerca a los que ya están terminados. Los mueve, los levanta, los examina, los cambia de lugar. Establece cierto orden entre ellos, luego de mirar atentamente la etiqueta que cada uno tiene atada. Cuando termina con su ordenamiento, retoma el discurso.

Pero una muerte puede sobrevenir de pronto, al principio de todo. ¡Fin de las demoras! No hay cuento. Se terminan las simplezas. Algo, una bala, un león, una serpiente, un meteorito, una bala.

(Hace una pausa con la intención de que se piense en lo que ocurrió al principio de la representación.)

Pero el autor siempre elige saber. Siempre decide colocarse a gran altura, cosa de ver los acontecimientos con la suficiente anticipación como para tratar de modificar los cursos de acción que no le convienen.

(Corrige la posición del módulo que construyó en la ESCENA 3)

Pero no le servirá de nada. Está demostrado por la Teoría del Absoluto. Y si actúa como el ciego que conduce a quienes creen conducirlo a él, no adelantará mucho: ¡él mismo corre peligro de muerte!

(Corrige la posición del módulo  
que construyó en la ESCENA 4)

La muerte inesperada es señal de falta de elegancia. En un cuento es una torpeza. ¡Es evidente en tantos cuentos! Y aunque el autor haya suprimido la muerte que sobrevino de improviso, aun en su ausencia quedan los rastros de su irrupción. ¡Se nota el agujero! Morir es dormir, y tal vez soñar. El loco decide no existir. ¿Puedo morir? Lo primero que hay que decir es que no existe la muerte natural. Toda muerte es tan antinatural como la muerte inesperada de un cuento que escapó del dominio del autor. Es externa, ajena al que va a morir. La muerte siempre es un meteorito de dos centímetros que aparece de la nada. Pero la muerte es un asunto demasiado personal como para que su arribo sea decidido por fuerzas extrañas. No se puede permitir semejante azar.

(Hace silencio, mientras arma  
su módulo)

El reino de la muerte es el cuento. La única forma de saber de la muerte es por un cuento: "Murió", me cuentan. Si veo a un muerto no entiendo qué es esa figura quieta, salvo que alguien me lo diga: "murió". Poca dilación, se dirá. Una palabra corta. Murió. Pero no: pronunciar esa palabra es tender la mayor distancia posible entre eso y yo. No puede haber mayor dilación que esa. Es tanta que se hace incomprendible.

Hace una pausa en la construcción del módulo. Mira los que ya están hechos, para saber cómo seguir con el que tiene entre manos.

Puedo contar muchas muertes, y puedo registrar todas esas muertes en... en un Mapa de la Muerte. Si mi Mapa de la Muerte está bien hecho, en alguna parte estará mi muerte.

(Piensa)

Mi Mapa de la Muerte debería permitirme conocer muertes que aun no han ocurrido. Si en un mapa cualquiera tengo registrada una altura de cien metros y a cierta distancia una altura de diez metros, entonces en algún punto intermedio debe haber una altura de cuarenta metros, y una altura de cincuenta metros, y una de noventa, y así todas las alturas intermedias entre cien y diez.

(Piensa)

Hay que tener muchos datos intermedios. Cuantos más datos intermedios, con más certeza sabré lo que ocurrirá entre uno y otro. Muchas muertes, muchas muertes registradas en mi Mapa de la Muerte.

(Piensa)

El Mapa de la Muerte se parece a la tabla periódica de Mendeleiev. ¡El viejo sabía que entre el Estaño y el Silicio tenía que estar el Germanio! En su época todavía no se había descubierto, pero él predijo cómo sería su aspecto, cuáles serían sus características y de qué manera se comportarían sus compuestos. Mendeleiev confiaba en dos cosas: en la estabilidad de la naturaleza y en la potencia de su pensamiento.

Entre cierta muerte y cierta otra muerte habrá, entonces, una muerte perfectamente determinada, exacta, predecible como el Germanio. Podrá ser una muerte que ya ha ocurrido y no sé si ha ocurrido, o si ocurrirá. Y si mi Mapa de la Muerte es lo suficientemente rico en datos, entonces podré ver mi propia muerte.

(Al hablar parece referirse a los módulos como si se tratara del Mapa de la Muerte.)

Termina el módulo. De pronto se muestra tenso, urgido. Comienza a jugar con los módulos, a relacionarlos unos con los otros, intenta unirlos en una unidad mayor.

Pero es imposible una certeza completa. Entre dos muertes de mi Mapa de la Muerte puede haber una muerte inesperada, como el pico de mil metros entre la colina de cien y el montículo de diez metros del mapa geográfico.

Une más módulos entre sí.

El autor siempre cree que posee un Mapa de la Muerte. Supone que puede ver lo que va a ocurrir. De nada le sirve la evidencia de la Teoría del Absoluto, que le muestra la inutilidad de las atalayas, de los adivinos y de la palabra.

Une el penúltimo módulo.

Pero a pesar de la Teoría del Absoluto, hay dos muertes posibles. Una externa, inesperada, el meteorito. Y la otra, decidida por el que va a morir.

Metido dentro del supermódulo que está armando, se esfuerza por seguir un hilo de pensamiento.

Supongamos que logro comprender el Mapa de la Muerte, y descubro mi muerte externa. La veo allí, entre la muerte de un padre y la de un hijo, veo dónde, cómo y cuándo. Entonces tomo una decisión: voy a matarme. Voy a esquivar al meteorito de dos centímetros. Tomo la decisión. ¿Qué pasa con el mapa de la Muerte. Lo examino con atención... He tomado mi decisión, es mi decisión irrevocable, racional, como la de Kirílov. Voy a morir y nada va a impedírmelo.

(Pausa. Está eufórico)

Decido cómo, cuándo y dónde va a ser mi muerte. Claro que tengo ciertas limitaciones.

Mi muerte deberá estar necesariamente antes de la muerte que figura en mi Mapa de la Muerte. Pero es una limitación despreciable, sin importancia. Como diversión, como broma a mi muerte exterior, coloco mi muerte decidida un rato antes, cuarenta, cincuenta minutos antes que la del mapa. He decidido cómo, cuándo y dónde, y entonces busco las coordenadas en el Mapa de la Muerte, y la encuentro. Y busco de nuevo la muerte externa que ya había encontrado, y sigue ahí.

(Ríe, loco de alegría)

¡Ahora tengo dos muertes!

(Se interrumpe bruscamente.

Queda serio, desconcertado)

Pero entonces la teoría del Absoluto...

(Examina frenético el  
supermódulo, buscando algo)

Tiene que faltar algo, ¡Tiene que faltar algo!

Se mete en medio del gran módulo que ya tiene casi terminado, y acerca el último módulo. Lo une al total, que ahora es una estructura regular, cúbica, de un metro y medio de lado. Piers comprueba que los caños que concurren a una esquina no están unidos por ninguna pieza. Es lo que faltaba. Con un gesto de entusiasmo sale de la estructura, la examina, impaciente, dando varias vueltas a su alrededor, se aleja, vuelve a acercarse, y finalmente sale de la escena. La estructura queda sola en el escenario, en la misma disposición que al comienzo de la obra. Pasa un buen rato sin que ocurra nada.

Entra Piers, animoso, sosteniendo entre los dedos de la mano derecha una unión de plástico. Se acerca al cubo de caños, y después de buscar un poco, aplica la unión que traía a los extremos de dos caños. Termina su trabajo, lo mira, satisfecho, y se aleja un poco del cubo. Extrae un revólver de uno de los bolsillos del pantalón. Lo examina un buen rato, jugueteando. Camina, mueve el arma, finge que dispara, hace todas las variaciones posibles. Después se introduce el caño en la boca y dispara.

Cae muerto.

La escena permanece incambiada un largo rato, y luego la iluminación disminuye hasta la oscuridad total.

APAGÓN FINAL

## REPRESENTACIÓN

El plano verbal es intenso y complejo, pero la obra comienza y termina con acciones sin palabras. Esto se relaciona con un aspecto muy importante que ha de tenerse en cuenta cuando se componga la puesta en escena: el tema de la obra es la propia obra. "Obra" debería aceptarse en toda la amplitud de su significado: obra de teatro, y obra de arte como construcción de un autor (el *autor*, aquí, es el equipo: dramaturgo/a, director/a, actor/actriz, diseñador/a, etcétera).

La obra fue concebida para ser puesta en escena y no como pieza literaria, lo que significa que no hay lugar para *descripciones* de las acciones del personaje sino que sencillamente las acciones *ocurren* ante los ojos y los oídos de los espectadores. La circularidad, que es un discurso acerca del tiempo (es decir, de la muerte) se contradice por el curso sin marcha atrás del tiempo de la representación. Los textos circulares (piénsese en el archiconocido *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar) incitan a la relectura. Es inevitable: uno vuelve una y otra vez al principio, para constatar la perfección del círculo logrado por el escritor. Pero en el teatro es imposible volver a empezar. Y si el espectador vuelve al día siguiente para presenciar otra función, la discontinuidad entre el final que vio ayer y el comienzo de hoy destruye la circularidad. A la pregunta acerca de qué significa la muerte o las muertes del protagonista podría responderse a partir de una concepción *representacionista*: "a cierta configuración escénica le corresponde cierto referente (ficcional o real)". Este punto de vista supone que en la escena se refleja un mundo, de manera similar a como un significante trae aquí al significado.

Según esta concepción, hay toda una serie posible de interpretaciones. Por ejemplo, podría suponerse que la historia es la de un suicida que en el instante de dispararse el tiro mortal tiene una alucinación, como el protagonista del episodio del Río del Búho de Ambrose Bierce, que imagina

que escapa en el momento de la muerte, y que esa alucinación es el arco que va entre las escenas 2 y 6, es decir, la zona media de la obra.

No es el punto de vista del autor, aunque es admisible que la dirección y el actor opte por asumir esa posición.

Lo ideal (puesto que desde ese lugar fue compuesto el texto) sería considerar que no hay una historia, ni un mundo, ni una idea que sean referentes del signo escénico.

En la escena ocurre lo que ocurre, y nada más ocurre en ningún otro sitio que tenga relación con esta obra.

### **REFERENCIAS Y CITAS**

El sistema de caños y de módulos tiene dos funciones.

Por un lado plasma una metáfora espacial de apoyo a la construcción discursiva del actor. Por otro, ofrece un sostén físico al actor para un trabajo que debe desarrollarse en el campo de la especulación filosófica.

El curso del razonamiento de Piers sigue la línea de "La Obra y el espacio de la muerte", (en "El espacio literario") de **Maurice Blanchot**.

La idea del Mapa de la Muerte proviene de **Lawrence Durrell**, que lo postula en "Monsieur", donde un Piers es también protagonista. Pero la formulación tal como aparece en esta obra obedece a la lógica expuesta por **Stanislaw Lem** en "La investigación", donde un diagrama estadístico explica hechos imposibles o para los cuales no hay una explicación.

*Kwaidan*, que se cita en la Escena 2, es el título de una colección de relatos de fantasmas escrito en japonés por el griego **Lafcadio Hearn**.

El rumano que se cita al principio de la Escena 6 es **Emile Cioran**. La cita pertenece a "El ocaso del pensamiento".

Kirílov es el personaje de "Los demonios", de **Dostoiewski**, que decide suicidarse luego de un prolijo razonamiento exento por completo de angustia, desesperación o desencanto.

Sobre la concepción estructural de la pieza, la dirección y el actor pueden pensar en que se trata de transmitir dos ideas

dramáticas contradictorias simultáneamente: por un lado, que hay un dominio completo, por parte del autor, de la intriga o de las peripecias, representado por la forma geoméricamente estable del supermódulo final. Al mismo tiempo, que es imposible escapar de un destino dramático interno a la obra, que surge como un mapa a medida que la obra va sumando partes. El módulo final tiene una forma que oculta las formas de los módulos parciales.