

El otro lado de la palabra: Alfonso Vallejo y *El cero transparente*.

Alfonso J. García Osuna
Kingsborough College
The City University of New York

*I*maginemos la figura de un perro solitario sobre un lienzo. Sustraigamos de su alrededor todos los objetos que normalmente llenarían el espacio, de modo que quede absolutamente sola. Apliquemos un color arenoso a la mayor parte de la superficie del lienzo, aumentando de esta manera el volumen del vacío que circunscribe al animal. Pintemos la parte inferior del lienzo, de modo que el cuerpo del perro quede completamente cubierto, dejando sólo la cabeza al descubierto. El experimento dará como resultado una imagen decididamente evocativa y metafísica. Lo que nos será evidente desde un primer momento es que el enfoque sobre la solitaria y truncada figura la dota de significado y de valor simbólico; sin embargo, lo que no siempre se percibe con la debida claridad es que lo que facilita el particular valor y el significado que cobra la figura es precisamente el espacio vacío que la rodea y le da su capacidad de significar. El campo vacío que parece absorber al famoso perro de Goya, hundiéndolo hasta el cuello, nos remite iconográficamente a la vacuidad fundamental e infinita del universo, a la muerte, es decir, a reflexiones filosóficas acerca de la experiencia de ser, transitoria y enmarcada por la nada.

En su obra teatral *El cero transparente* (1977), el dramaturgo español Alfonso Vallejo (Santander, 1943) tantea las posibilidades de establecer un espacio de representación donde el vacío, a través de un artificio de sugestivas imágenes, adquiera la fuerza de *significar* que corresponde a la trascendencia doctrinaria de su estética contemporánea. Ya el título de la obra se perfila como esbozo de ese tanteo: el cero es cifra sin valor apreciable que, sin embargo, es representación magistral de la ausencia, del vacío; cero, por demás, "transparente". Sin forzar demasiado el asunto, podría inducirse que hasta la tinta de la grafía y el papel que la absorbe son quiméricos en este particular cero, representación poco velada del vacío con que el autor arropará a sus personajes. Ya las directrices escenográficas apuntan a ello: "Escena vacía. Únicamente, frente a frente, ligeramente inclinados hacia el público, dos asientos corridos". Los personajes (luego nos enteraremos de que han salido de un manicomio, situación que impide de golpe incorporarles en el texto con un pasado personal asequible), se encontrarán en el vagón transparente de un tren cuyo destino es la misteriosa "Kiu", región acerca de la cual nadie puede contribuir datos fehacientes. Con nombres como Holmes, Simon, Carol y Babinski, entablan conversaciones alucinantes que aportan poca o ninguna información, que, es más, sirven para desconectarlos unos de otros, diluyendo en el vacío el espacio social a su alrededor:

HOLMES- (Radiante de alegría) ¡Excelente día!, ¿verdad?
(Silencio. Babinski le mira fijamente).

¿No me ha oído? ¿No le parece que hace un día excelente? ¿Eh?

(Babinski le mira fijamente, empieza a canturrear).
¿Está sordo? ¿No me ha oído? (1-2)

¿Es un día excelente? Lo significativo, desde un punto de vista crítico, es que desde el primer intercambio de palabras Vallejo libera a sus personajes de cualquier compromiso ontológico: como los detalles del día, lo verdadero y lo falso no serán aquí entelequias que aluden a lo que existe; son, más que nada, expresiones que han sido despojadas de toda conexión con los fenómenos observables, representámenes cuyos vínculos con los objetos de la experiencia directa han sido suprimidos. Aquí el signo, por usar la consabida frase de Peirce, no "...es algo que de alguna manera le representa algo a alguien" (II, 228). Contrarrestando el juicio de Holmes, para su interlocutor Babinski el día es particularmente "repugnante", y así lo expresará más adelante con espontánea vehemencia. En *El cero transparente* este día, así como su conjunto de atributos, ha de permanecer tan inasequible como el célebre "objeto fugaz" de Wittgenstein (Copi 184-186).

En clave nihilista, todo es fugaz y provisorio en la obra, y ningún personaje asume compromiso serio con la "realidad" circundante. Cunde la "ontofobia", es decir, la desertificación de todo. La verdad objetiva ha sido reemplazada por puntos de vista individuales.

Además de sus valores cualitativos, los atributos temporales dentro de los cuales nos sería natural enmarcar el discurrir de la acción dramática –el pasado (ayer); el futuro (mañana)- serán del mismo modo inasequibles. De aquí en adelante, Vallejo seguirá desconectando su obra de las ilusiones del paradigma realista, suprimiendo en la práctica la suposición de que cierta "verdad" objetiva, de consenso y asumida por los personajes debe servir para constatar la acción que se desarrolla en el escenario. Semánticamente, es evidente que el sistema de signos manejado por los personajes ha dejado de ser propuesta perceptual que sustituye a los objetos del mundo. Los elementos accesorios a su vez vienen impregnados de esta opción intelectual: los que serían puntos de referencia visuales y sonoros pierden su valor de axioma. La configuración espacial que acompaña a la temporal sufre al igual de la desintegración ontológica antes señalada:

HOLMES-¿Cuándo llegaremos a Kiu?

BABINSKI- Depende.

HOLMES- ¿De qué?

BABINSKI- De cuando lleguemos. [...] Es más, no siempre se llega. (2-3)

El presente de los personajes carece de historia así como de rumbo; no es ni breviarío del pasado ni su desenlace o elucidación; tampoco es telescopio con el cual vislumbrar un futuro que explique la dirección de los acontecimientos. Es el presente efímero de Schopenhauer, que se tambalea entre la nada que es el pasado y la nada que es el futuro: "El pasado y el futuro (considerados aparte de las consecuencias de su contenido) son tan vacíos como un sueño, y el presente es solamente la efímera frontera que los separa" (1: 8). Todo ello apunta a que estamos ante el quebrantamiento del supuesto tricotómico del análisis antroposemiótico; es decir, Objeto – Representamen (signo) – Interpretante

rompen sus lazos orgánicos, resultando en un debate en el que los personajes proponen diferentes versiones del Objeto (sea la naturaleza de Kiu, el tiempo, la hora de llegada, etc.), usando representámenes o signos que tienen un valor variable para los demás interlocutores. El tercer elemento de la tricotomía, el Interpretante, ha quedado solo rodeado de un vacío social, propiciado, claro está, por la anulación de la convención que permite el consenso en cuanto al valor del signo. Es así que los signos lingüísticos de *El cero transparente* adquieren el valor de *idea* simple según lo entiende Josiah Royce (1: 492), es decir, los signos, independientemente de los objetos que designan, acarrear consigo la cognición de cómo nos proponemos actuar: "La idea le puede entonces decir al objeto independiente: ¿y tú qué me importas a mí? Tú no dependes de mí, pero yo tampoco dependo de ti. Ningún propósito mío quedaría vacío si tú desaparecieras [...] Mi realidad es la realización de mi propósito, [...] de hecho, nunca me referí a ti, nunca te concebí, y ni siquiera ahora te hablo. En fin, no eres nada". Los signos aquí, despojados de la convención, aparecen como ideas independientes concebidas por cada individuo, dependientes sólo de su singular *propósito* en cuanto al objeto que designan y desvinculadas totalmente del resto de las conciencias que manejan el mismo signo. Es así que Kiu, signo esencial, se alza como representamen libre, que designa no un objeto en concreto, sino el propósito individual de cada personaje que lo emplea. Babinski lo deja claro: "El trazado de la línea de Kiu, no se ha hecho científicamente como usted suponía, señor... No, ¡Nada de eso! El trazado de la línea de Kiu se ha hecho a mala leche... para joder..., ¿Lo sabía?" (3).

Es por ello que las interpretaciones más discordantes se centran en la paradójica Kiu, destino conflictivo del cual no se pueden deducir datos concretos; realidad no verificable de características contradictorias que ha sido despojada de los elementos necesarios que se les asignan tradicionalmente a los signos, elementos a los que alude Hermógenes:

En lo que a mí respecta, mi querido Sócrates, después de muchas discusiones con nuestro amigo [Cratilo] y con muchos otros, no puedo creer que los nombres tengan otra propiedad que la que deben a la convención y consentimiento [*xunthêkê kai homologia*] de los hombres. [...] La naturaleza no ha dado nombre a ninguna cosa: todos los nombres tienen su origen en la ley y el uso, y son obra de los que tienen el hábito de emplearlos. (Platón 249-250)

En otras palabras, Kiu carece del elemento semiótico ineludible que es la particularidad. Esta particularidad, que debería ser reductible a un efecto más o menos común sobre los viajeros que se disponen a trasladarse a ese lugar llamado Kiu, pesa por su ausencia. Para un personaje Kiu significa paraíso tropical, para otro rústico vergel, mientras que para Babinski, el conductor, Kiu es un inhóspito desierto de hielo y vendavales brutales. Kiu, como objeto de cognición en un universo donde el signo se ha emancipado de su función convencional, desaparece bajo el peso de la lógica: *nihil sunt nullae proprietates* (no hay nada que carezca de propiedades, como reza la lógica medieval). Esta *imposibilidad* de Kiu comienza a manifestarse en una temprana intervención de Babinski, donde proclama: "... ¡Nunca habrá visto un desierto semejante, tan vacío, de tantos kilómetros, de tanta

intensidad desértica!" Kiu, pues, viene a conformar gran parte del vacío que opera en el lienzo dramático donde residen los personajes.

Una vez disuelto el objeto al que apuntara el signo "Kiu", Vallejo orienta su actividad destructiva hacia el interior del tren. Los intercambios entre los personajes se prestan para acrecentar el vacío que se genera alrededor de cada uno, acentuando la completa falta de historicidad de cada individuo:

FOSTER- ...¿Qué le pasa a mi cara?

HOLMES- ¿Me permite decírselo?

FOSTER- Adelante...

HOLMES- Espero que no lo tome como una impertinencia...

FOSTER- ¡Que no! ¡Hable!

HOLMES- ¿No hay espejos donde vive?

FOSTER- ¿Por qué lo pregunta?

HOLMES- No se lo digo con ánimo de crítica... pero tiene usted un moco pegado debajo del ojo izquierdo. (11)

La subsiguiente e insólita proliferación de mocos y el cierre cremallera que no cesa de abrirse a su aire van a gobernar las relaciones de Foster con Holmes, resaltando la mencionada falta de historicidad y la análoga imposibilidad de llevar a cabo interacciones sociales. Es que en el plano ontológico los personajes de Vallejo han nacido el día en que aparecen en el escenario, tal y como lo manifiesta Foster: "Vengo de donde vengo y voy donde voy. Como usted. Como todo el mundo. [...] Hoy es mi primer día de auténtica felicidad... Hoy tengo la impresión de que el mundo para mí empieza. Y empieza hacia delante, en este tren, hacia Kiu..." (13). El mismo conductor Babinski ha sido seleccionado para su empleo porque es una página en blanco: "Mis superiores consideran que yo soy el hombre ideal para tratar con ustedes". Babinski se encuentra "En la más absoluta de las soledades [...] con la cabeza llena de ruidos, sin familia, sin amigos" (5). Es decir, es un mundo recién estrenado donde no se ha llegado a consensuar el valor de los signos; es un presente efímero que se esfuma entre un pasado y un futuro vacíos. Comienza a perfilarse que lo que escenifica Vallejo es su urgente preocupación por la soledad y el vacío que son el sustrato originante y meollo del personaje, escenificación para la cual la historia personal, al igual que los demás datos externos, no es más que un impedimento. Así, el dramaturgo proscribió historias personales para acceder más fácilmente al esencial vacío que rodea y permea a cada viajero, poniendo en práctica una de las ideas centrales de Georg Lukács en cuanto al personaje y su historia particular: "Se podría decir que la integridad de la personalidad se ve amenazada por la totalidad de los datos externos. [...] la personalidad puede [...] intentar escapar de estos datos individuales, rehuirlos, sustraerse de todo contacto con ellos" (Bentley 436-437). Con esto se profundiza en el vacío social, histórico y psicológico que arropa a los personajes y, en consecuencia, el drama se despoja de la trama. Como la disyunción ontológica vigente causa perspectivas e interpretaciones discordantes en los personajes, sus experiencias no podrán tener conexión sistémica ni referencial con el flujo artificial que llamamos "trama". Como ejemplo de tal ausencia tenemos al personaje ciego, Simón, que busca a alguien que "No es una criatura de carne y hueso, no. Parece real, pero es sólo una

apariencia". (25) Su búsqueda no tiene valor referencial alguno, dado que se alza sobre un vacío intelectual: "...la busco por el canto de los pájaros. Es que... claro, ustedes no pueden saberlo pero yo conozco... yo entiendo el canto de los pájaros. Los pájaros son mis más poderosos y únicos aliados. [...] El lenguaje de los pájaros es inteligente y anunciador, cargado de signos, difícil de comprender" (24).

En *El cero transparente* el personaje, inquietud central de Vallejo, no se revela ni se explica con datos externos: la historia personal como narrativa dramática no explica el "yo" íntimo, "yo" que, al contrario, se caracterizará aquí como átomo asediado y permeado por el vacío. Como para hacer hincapié en el destierro de toda huella externa al personaje, el dato externo que se ofrece es un destino indefinido emplazado en un futuro Schopenhaueriano, proyección referencial contradictoria que termina siendo tan tentativa y sujeta a la especulación como la existencia misma del individuo en su efímero presente. En el ámbito estético del escenario, lo que ocupa a los personajes es la necesidad de moverse hacia ese destino indefinido desde un punto cero, situación que recuerda la definición de Susanne Langer: "[El drama] es algo que se desplaza hacia un más allá" (Langer 307-308). Es lo que pretenden hacer estos viajeros en tren transparente, partiendo desde un presente immaculado y dramático que no es más que la preparación para un salto hacia ese "más allá", que aquí se designa con el vocablo "Kiu". Pero es un vocablo carente de los requisitos a los que se refería Hermógenes, es decir, se da como una estructura imaginaria y conceptual acerca de la cual los personajes no se pueden poner de acuerdo.

Al entrar en el tren, en sí un símbolo del presente efímero y del movimiento hacia ese más allá vacío y futuro, los personajes se liberan de toda conceptualización naturalista. El viaje en tren invisible es a la vez imagen y metáfora; es la negativa de los personajes a rendirse, a dejar que su vida se dé como síntesis de una documentación social y científica; es además el rechazo del dramaturgo a que su obra se preste como laboratorio social. En *El cero transparente* además se rechaza el postulado de que el drama es lugar donde los signos –sean lingüísticos o no– explican al objeto fielmente. Y si el objeto a significar es el ser humano, más inútil aún será el proyecto. De hecho, se podría extender la metáfora hasta llegar a concebir el vagón transparente como la invalidación del concepto naturalista que quiere presentar la naturaleza íntima del ser humano como equipolente de los representámenes o signos exteriores con que se significa.

En este presente totalizante, en esta transparencia immaculada Vallejo muestra la incapacidad del representamen y de los sistemas que en él se basan: el signo no puede divulgar la realidad a un nivel aceptable de certeza. Este drama particular se encarna en el destino final del tren: Kiu es paraíso; Kiu es infierno; Kiu es cálido; Kiu es frío... El dramaturgo representa al signo Kiu *in actu*, lo reduce al efecto que tiene sobre los individuos, o como lo propone Royce, a la expectativa individual del interpretante en el aquí y ahora de su percepción. Al referirse a un signo abstracto como Kiu, Vallejo lo da como objeto de análisis y nos presenta su construcción formal como empeño problemático.

Partiendo desde el concepto Mallarméano de la experiencia del espacio poético como renovación "cósmica" de la palabra, diríamos que *El cero transparente* se propone tal renovación como exploración de la naturaleza del teatro y del tipo de conocimiento que propicia la experiencia teatral. Tradicionalmente ha sido éste un espacio donde el representamen/signo produce un texto analógico en el que la sustancia de lo representado es principalmente verbal, donde la palabra ejerce su mítico poder de crear mundos. Es un problema de representación que ya se planteó Sócrates: para representar se debe reducir la velocidad y detener el flujo normal de la realidad física, de suerte que lo que representa aquél que emplea signos y representámenes puede decirse que se encuentra en estado de inamovilidad, un estado contrahecho, casi fraudulento, cuya única validez, como ha dicho Hermógenes, es que se basa en el consenso. Quizá Sócrates reconocería la propuesta de Vallejo como aceptable manera de expresar la incapacidad del autor de captar la realidad.

Pues bien, habiendo eliminado la historicidad de los pasajeros, y con ella todo adorno externo que pudiese ocultar su verdadera naturaleza, lo que cobra auténtico significado es el vacío que reside en la intimidad de cada individuo. En vez de emplear el monólogo interior como herramienta para mostrar el vacío, éste se va descubriendo a través de una dinámica de grupo, en una configuración dramática donde cada personaje es testigo crítico de la vacuidad de los demás. Vacuidad que se va codificando por medio de intervenciones como ésta:

CAROL- Es una pena que no pueda entenderle. No comprendo lo que dice. Pero me encantaría hablar con usted. Qué pena que seamos tan diferentes. Qué pena no hablar la misma lengua... (28)

Llegados aquí, cabe preguntar cómo es que se puede experimentar el vacío, el cero, lo transparente. Como respuesta propondría como guía el sistema ontológico de Bergmann, que integra en nuestra experiencia del mundo empírico no sólo objetos materiales o preceptuales. Sostiene Bergmann que el ser consciente normalmente percibe de forma negativa, es decir, percibe que algún objeto *no* es grande, *no* es azul, *no* es nuevo, o que *no* hay *nada* alrededor del perro de Goya. La negación es un elemento básico en la percepción y la expresión del mundo empírico (Grossmann 109), y es así que los viajeros a Kiu se perciben unos a otros, cada cual contribuyendo su medida al vacío ontológico que permea a los demás.

Al comienzo de la obra, el público percibe de inmediato que las palabras que emplea cada personaje carecen de sentido para los demás. Como público, nos es imposible percibir nada de manera *positiva*: nos percatamos de que a los personajes les es imposible funcionar en grupo, les es impracticable intercambiar información fehaciente, es más, no pueden tan siquiera hablar de algo en que todos coincidan que es la verdad:

FOSTER- (A BABINSKI) Perdón, señor, ¿es éste el tren de KIU?

BABINSKI- (Mordisqueando el puro con rabia) *Ki*.

FOSTER- ¿Qué?

BABINSKI- (Mirándole de arriba abajo) *Ka*.

FOSTER- No le entiendo, perdone. ¿Es usted japonés?

BABINSKI- *Kiu*.

FOSTER- Exactamente..., sí, el tren de Kiu. Eso le estoy preguntando...
(Explícito) ¿Kiu?

BABINSKI- *Ko*.

FOSTER- ¡Esto es para volverse loco! ¡*Ka...*, *Ko...*, *Ki...*! ¿Pero qué lengua es ésta?

(BABINSKI le enseña los dientes.) (6)

Como resultado de la inhabilitación del sistema de signos que habría permitido el flujo de significado convencional, Vallejo emplaza a sus personajes fuera del ámbito social donde son aplicables los mecanismos de grupo. Desde ahora cada personaje debe dar cara a la realidad de su propia experiencia, con *su* realidad y *su* verdad, y a la soledad primordial de la existencia. Kiu como destino, como lugar, como objeto físico de la realidad empírica, se ha evaporado. Y ha dejado atrás el signo o representamen vacío, el "vestigium" o la huella –como San Agustín caracteriza al signo (57)- huella que en esta obra visualizamos como la vía férrea donde descansa el vagón. Por demás, la ausencia del objeto físico sirve para sustraer el centro gravitacional del universo de significado. De este modo, como brújulas a las que se les priva del norte, los signos quedan libres para apuntar caóticamente en muchas direcciones:

FOSTER- (Lívido) ¡No vuelva a tocarme..., bestia!... Le he pedido una información y usted tiene la obligación de dármela... Yo soy un hombre enfermo... yo..., yo tengo diabetes...

BABINSKI- ¡Y yo!

[...]

FOSTER- (Desde el pasillo, gesticulando.) ¡Rucio, villano, pastelero! ¡Le pienso denunciar! ¡Usted me lo tiene que decir; es su obligación!

BABINSKI- ¿Qué quiere saber?

FOSTER- Si éste es el tren de Kiu.

BABINSKI- *Kiu*

FOSTER- (Golpeando el cristal.) ¡Nada de Kiu! ¡O sí o no! ¡Una respuesta normal, de persona sensata! ¡*Kiu, Ka, Ki, Ko!*... ¡O sí o no! (7)

Kiu, como objeto elusivo o ausente, se presta a la controversia, de modo que carece de valor informativo en el ámbito de la obra. Es más, en este sentido es irrelevante. Y aquí está el dilema para el público de *El cero transparente*: cómo interpretar un objeto al que todos los personajes se dirigen, que es de importancia principal y que, sin embargo, no tiene valor ni objetivo ni consensuado, que mientras más se nombra más se fragmenta. Tal interpretación ha de articularse sobre los pasajeros a Kiu: los vestigios del objeto significado -la palabra "Kiu" y el espacio vacío del vagón- sirven de referencia para la vacante vida interior de los personajes, facilitándoles un lenguaje objetivo con el cual darle expresión. Ahora bien, ¿Cómo funciona una estructura verbal en la cual la palabra ha dejado de actuar como referencia para los objetos del universo? La respuesta nos la facilita Jacques Derrida con su trabajo *De la gramatología* (1967). Aquí el investigador francés explica que la historia y el conocimiento ("istoria" y "episteme"), como actividades verbales, han tenido como finalidad preferente la

reconstrucción de la presencia (14). Esto ha causado lo que él ha llamado la "inflación del signo", dado que la verdad y la presencia han sido forzadas a residir en el *logos*. Este logocentrismo explica la hiper-valoración de los signos, causada, se supone, por su presumida relación de deixis con el objeto significado. Según lo antedicho, parece evidente que Vallejo escribe con la intención de vulnerar la función deíctica absoluta del signo en relación con el objeto significado; por ello es que Kiu se esfuma, se incorpora en ese vacío ontológico que rodea a sus personajes. Es así que los signos, libres ya de los objetos hacia los que se supone que apunten, se convierten en una proyección del ambiente psíquico interior de los personajes; éste no se somete al espacio físico, ni histórico ni exterior, y su fuerza propulsora es el mismo vacío interior, que al proyectarse cobra un ímpetu que le permite vulnerar la "realidad" que envuelve a los demás. Baste como ejemplo la descripción que Babinski hace de Kiu y del espacio que se debe atravesar para llegar allí:

BABINSKI- ¿Loco, verdad? Y esas horribles y espeluznantes masas de hielo, ¿qué?

HOLMES- ¿De qué habla?

BABINSKI- Esas heladas gigantescas que cubren las estaciones intermedias, ¿qué? El tren pasa... pita... ¡piii! ¡piii!..., un pitido muy leve, temeroso..., acongojado... ¡Nada!... Se mira alrededor... ¡Nada! Parece que la nieve ha devorado todo... Nada... ni un ser viviente, ni un hálito de vida..., ni humo..., ni nada... ¡Nada de nada! ¡[...] muerte, silencio, túneles, una noche interminable salpicada de fantasmas!... ¿Me oye? ¿Me oye bien? ¡Y nosotros somos los fantasmas! Pasajeros disputándose el espacio, el agua, la comida..., sedientos, hambrientos, eróticos..., despedazándose..., al borde de la locura... (5)

En el ámbito del espectáculo teatral, las palabras de Babinski proyectan la imagen visual con que construir el misterio esencial: el concepto de la ausencia del objeto significado, del espacio vacío, del paisaje vacío, de las mentes vacías. La conexión entre el espacio mental interior y el espacio estético exterior hacía ya acto de presencia en un concepto formal que tiene su origen en la teoría surrealista: el arquetipo de la psiquis vacía. En *El cero transparente* la psiquis humana es una forma particular de espacio cuya capacidad de crear significados debe trascender los referentes materiales estáticos, significando en términos de su propia vacuidad. El valor dramático de los personajes deriva de su condición ontológica: son espacio vacante, son quimera en un universo vacío de significado.

Maurice Valency habla de la voluntad de los simbolistas, a fines del XIX, de "trascender a una experiencia más significativa de la que ofrece el mundo material" (422). También observa que lo que separa al surrealismo del simbolismo es el "traslado de la realidad desde el mundo exterior hasta el mundo interior" (425). Conscientes de las tesis de Valency, advertimos que en el drama de Vallejo el signo no es una figura formularia que depende del mundo exterior; es más bien una entidad autosuficiente que produce una mente consciente. El referente Kiu no es fiable como reflejo de la realidad

porque los personajes se mueven en dirección opuesta, dirigiendo su actividad psíquica hacia sí misma, que es igual que decir hacia el vacío.

Ideado como alternativa a la inercia del lenguaje convencional, que se organiza para crear un mundo tan organizado y digestible como falso, el de Vallejo se concibe como búsqueda de los potenciales comunicativos del espacio mental vacío. La gestión dramática de sus viajeros es mostrar ese "descenso hacia nuestro propio interior" que André Breton buscaba a través del sueño en el Primer Manifiesto Surrealista, que en Vallejo es descenso no hasta la mente intelectualizada ni hasta el Id primordial del que se habla en el psicoanálisis, sino hasta el abismo nulo de la psiquis interior, hasta ese abismo al que accede el protagonista borgiano de "Todo y nada", quien descubre que, a pesar de todas las apariencias externas, no hay nada en sus adentros, nada detrás de su cara y sus palabras son sólo un sueño que nadie sueña.

He usado el vocablo "abismo" para conectar más precisamente con las teorías de Roger Caillois, quien explica el descenso hacia un vacío interior al que llama universo auténtico, donde se encuentra un lenguaje secreto característico del abismo personal: "En las oscuras regiones prohibidas existe un segundo mundo (que es en efecto el surreal) que, por su naturaleza, sólo puede captarse en la superficie como manifestaciones, incompletas y ambiguas, que tienen el valor de señales" (237-238).

"Abismo personal" implica vacío interior. El lenguaje que Vallejo descubre en el abismo personal de sus personajes no pertenece al mismo reino psíquico superficial de los sistemas de signos convencionales, sino que se manifiesta como una serie de señales misteriosas, al parecer suspendidas en un vacío. La ceguera del pasajero Simón contribuye en gran medida a nuestra percepción de que lo que se está dramatizando es una metáfora, una reflexión del abismo interior y sus signos. Después de explicarle a su compañera de viaje, Carol, que los pájaros le cuentan todo lo que importa acerca de la vida, y que su foto (la de Carol) explotó en el asilo donde se hospedaba, Carol le responde: "Creo que es maravilloso hablar de esta forma, sin entenderse, suponiendo por los labios lo que dice el otro" (32).

El lenguaje apunta hacia esa superación de los niveles superficiales, físicos, externos, como indica cabalmente la experiencia de Foster en el lavabo: "... yo entré en el lavabo con el deseo de afeitarme, me miré en el espejo y noté algo sorprendente: se me había desprendido la cara. Tuve ganas de gritar y no pude. Me quise tocar los ojos y no los encontré. Hablé a mi alrededor pero no me reconocieron" (17).

A fin de cuentas, con sólo echar un vistazo al escenario del Vallejo, con su tren inmaterial y transparente, se nos evidencia una premisa dramática en la que el vacío se convierte en punto nodal del espacio, de un espacio que, como hemos visto, emana del interior de los personajes. El espacio físico de la representación dramática es especialmente imaginario, relacionándose en forma y contenido con la conceptualización del espacio psíquico como vacío. La idea de la vacuidad permea todo espacio que sea metafísicamente significativo, incluyendo la psiquis personal. O, como diría Artaud "Cuando pensé que estaba rechazando este mundo, en efecto lo que rechazaba era el

Vacío. Yo sé que este mundo no existe, y sé *cómo* no existe. La fuente de mis sufrimientos hasta ahora ha sido mi rechazo del Vacío. El vacío que estaba ya en mí" (149-150).

Éste es el verdadero viaje de los personajes de Vallejo, para el cual el exilio del objeto significado ha sido de suma importancia. Al dirigir el movimiento ontológico hacia adentro, el dramaturgo ha intentado acceder al meollo de la psiquis sin el lastre que supone la stasis falsificante que por necesidad acompaña a la representación logocéntrica. Este viaje interior tiene muchos peligros, como Babinski le advierte a Holmes: "para que se entere, imbécil, para que sepa dónde se va a meter" (5). El mismo Foster comienza a padecer los resultados del viaje, quizá de la misma forma en que lo haría Artaud, al afirmar: "... soy un conjunto de mocos en descomposición" (11).

El viaje, en un tren al que no vemos mover, es en efecto un viaje hacia el vacío que es la esencia de la existencia humana. Cada personaje lleva en sí un gen del mensaje hipersujetivo de Artaud, cada uno avanza hacia las profundidades de la mente autoconsciente cuyo centro es el vacío. *El cero transparente* es, en fin, obra hipersujetiva que nos hace reconsiderar las nociones contemporáneas del teatro, de la subjetividad, de la conciencia y de la muerte.

Obras Citadas

Agustín, San. *De doctrina cristiana*. Ed. y trad. inglesa de R. P. H. Green. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Artaud, Antonin. *Les nouvelles révélations de l'être*. Paris: Denoël, 1937

Bentley, Eric, ed. *The Theory of the Modern Stage*. New York: Penguin, 1976.

Caillois, Roger. *Le jeu et les hommes – La masque et la vertige*. Paris: Editions Gallimard, 1958.

Copi, I. "Objects, Properties, and Relations in the 'Tractatus'". *Essays on Wittgenstein's 'Tractatus'*. Ed. I. Copi y R. W. Beard. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1966.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1976.

Grossmann, Reinhardt. "Bergmann's Ontology and the Principle of Acquaintance". *The Ontological Turn*. Ed. M.S. Graham y E.D. Klemke. Iowa City: University of Iowa Press, 1974. También véase G. Bergmann, "Ineffability, Ontology and Method", y "Generality and Existence", en *Logic and Reality*. Madison: University of Wisconsin, 1964.

Husserl, Edmund. *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. Traducción inglesa de W.R. Boyce Gibson. Londres: George Allen & Unwin Ltd., 1931.

---. *Logische Untersuchungen*. Edición crítica, (Husserliana 18, 19/I y II). La Haya: Nijhoff 1975, 1984.

Langer, Susanne K. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner and Sons, 1953.

Peirce, Charles S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. 8 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935; 1958.

Platón. *Diálogos*. Estudio prel. Francisco Arroyo. México: Porrúa, 1981.

Royce, Josiah. *The Basic Writings of Josiah Royce*. Ed. J. McDermott. 2 vols. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1969.

Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Idea*. Trad. R. B. Haldane y J. Kemp. 3 vols. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner y Cía, 1896.

Vallejo, Alfonso. *El cero transparente*. En *Biblioteca Cervantes Virtual*, <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46815731215682940722202/007403.pdf?incr=1> (2 de junio de 2006).

[La traducción al castellano de todos los textos citados es mía].