

# Hacerse el tonto: en el fracaso está la solución

Edwin Culp

## 2.1 A una posición equidistante

*Optimistic versus Pessimistic* (de Esperanza López y Oskar Gómez Mata, textos de Perú C. Sabán, Txubio Fernández de Jáuregui, Oskar Gómez Mata y Esperanza López, dir. Oskar Gómez Mata, Ginebra: Compagnie L'Alakran, 2005) comienza conduciendo al espectador, no por el acceso habitual, sino haciéndolo salir del vestíbulo y dar la vuelta por fuera del teatro hacia el acceso de actores y trabajadores escénicos. El espectador entra directamente al escenario y queda mirando hacia las butacas. Ahí se ha montado un pequeño teatrino desde donde Gómez Mata, con un casco de cuernos vikingos y en pantalones cortos, saluda al público, le da la bienvenida y comienza el prólogo de la obra; un prólogo que hace las veces de manifiesto o declaración de principios de la obra:

Visto lo visto y visto sobre todo a lo que hemos llegado estimamos que los poderes políticos y económicos han conseguido el embrutecimiento general de los individuos de nuestra especie.

Teniendo en cuenta que el respeto de la mayoría es la base de la convivencia y del orden, y porque creemos que esto facilita las cosas en general, decidimos hoy renunciar a nuestro pasado y seguir la corriente dominante, colocarnos en la misma dirección que la mayoría, nos alineamos así en la corriente de pensamiento más extendida en nuestra sociedad. Nosotros, como la gran mayoría, seguimos la corriente.

Seguimos la corriente, apoyamos cualquier idea con tal que no cree problemas. Renunciamos al conflicto y a toda idea crítica. Renunciamos a resistir y a ser moralistas.

Nos presentan normalmente como una compañía vasco-suiza, a partir de hoy renunciamos a nuestra identidad vasca, en adelante seremos españoles, para no crear problemas. Es cierto que nacimos en España cuando España formaba parte del tercer mundo. Hoy en día es el país de referencia en Europa. Hasta los franceses son sensibles a este hecho...

¿Y por qué hacemos todo esto?

Porque pertenecemos a la generación equidistante, es decir, estamos a la misma distancia de todos los puntos de vista. También lo hacemos por nuestro propio placer, por simple nihilismo. Pero sobre todo lo hacemos porque seguimos siendo verdaderos socialistas, socialistas de la primera internacional, ya que pensamos que si nos ponemos todas y todos en la misma dirección llegaremos antes al final absoluto, a la destrucción total y así, los que vengan luego, las nuevas generaciones podrán recomenzar, reconstruir lo antes posible...

Nosotros, como la mayoría, seguimos la corriente.<sup>1</sup>

Entre cada párrafo, Gómez Mata ríe —y, sobre todo, ríe de sí mismo—, se detiene, suspende el texto, juega con la expectativa del público y vuelve súbitamente a ocultarse al interior del teatrino. Esperanza López, en traje de torero y llevando un collarín ortopédico, va mostrando una serie de letreros que reafirman e ilustran el discurso de Gómez Mata. Anti-vanguardistas de manifiesto: en vez de la ruptura han decidido simplemente seguir, dar continuidad a la mayoría, atenerse al consenso y asumir una posición centrista, más aún, *equidistante*. Pero no todo queda en el texto: la oposición que se produce entre los ridículos vestuarios de ambos, los gestos torpes de López, y las continuas pausas incómodas y burlas de Gómez Mata, no permiten tomar en serio el significado del texto. Tampoco es que se produzca el significado inverso a través de los gestos, simplemente la desarticulación y absoluta apertura de lo que sí está siendo dicho; aparecen lagunas en el significado, espacios de suspensión crítica en los que se permite jugar, se posibilita la burla. Lo que se manifiesta es una contradicción, entre el sentido del texto que apela a cierta buena conciencia y el gesto que apela a su propio delirio.

Gómez Mata le explica al público que la obra tiene un subtítulo: “En el fracaso está la solución”. Y que la obra trata sobre los muebles y las personas. Para reforzar la idea de los muebles, las butacas del teatro tienen sobre de sí sillas que el público tendrá que mover para sentarse allí. Gómez Mata explica que los espectadores deberán trabajar para llegar a obtener un lugar de confort, o bien, podrían convencer a alguien de que trabaje por ellos. El espectador debe tomar literalmente un lugar en el espacio; entre mas trabaje, más confort conseguirá; habrá sillones con botellas de champagne y copas, mientras que otros espectadores deberán sentarse en el piso.

---

<sup>1</sup> Oskar Gómez Mata *et al.*, "Optimistic versus Pessimistic. En el fracaso está la solución" (2005).

Respecto a las personas, Gómez Mata nos presenta a una serie de figurantes, los típicos *extras* cinematográficos que rellenan el paisaje. Les asigna una tarea: “(...) volveros insignificantes y dedicar vuestro tiempo y vuestras actividades a propósitos que no son los vuestros.”<sup>2</sup> Finalmente, nos aclara que la obra ha sido subtitulada al chino mandarín, de modo que puedan entenderla los grandes públicos y las masas, ya que la mayoría de la población mundial lo habla.

En *Optimistic versus Pessimistic* ninguna acción logra nunca terminarse, los movimientos no conducen a nada. *En el fracaso está la solución*: no se puede llegar a ninguna conclusión, no hay actualización para ninguna de las situaciones. Las acciones se interrumpen e inician una y otra vez. Figurantes que se pegan en la cabeza con piedras que cuelgan, y cada vez que uno mueve la piedra para no pegarse más, esa misma piedra le pega a otro. Un juego un tanto perverso de trabajo que no se convierte en nada, que no lleva a ningún sitio, de fragmentos que se interrumpen y, que cuando parecieran llevar a algo, vuelven a interrumpirse nuevamente.

*Optimistic versus Pessimistic* está dividida en tres partes: *La causa*, *Catálogo de consecuencias*, conformado a partir de dos mimodramas contemporáneos; y *La situación*, que a su vez se divide en la situación de la gente y la situación política.

Para *La causa*, los espectadores deberán organizarse y hacer cola dependiendo de su estatura para entrar en una cabina, como las que se usan para los procesos electorales, en la que encontrarán la causa. Más allá de lo que encuentran dentro (un sencillo dibujo), deberán participar esperando, haciendo cola, mientras miran fragmentos de un espectáculo que uno de los actores intenta reconstruir sin éxito —pues nos dice que es un espectáculo de calle y no sabe cómo pueda resultar dentro de una sala. Los figurantes irán desplazando los muebles de un lugar a otro del escenario, cruzando entre los espectadores y ocupando el espacio. El nombre de la escena crea la ilusión de que el espectador encontrará una causalidad que se relacione con el título de la obra, y en su lugar halla una serie de muebles que se atraviesan en su camino, una larga espera y una escena que, nos dicen, no puede desarrollarse como se había planeado. Han pasado más de 30 minutos desde que el público llegó a la sala. *En el fracaso está la solución*, dicen; la pregunta que emerge sería, ¿la solución de qué?

---

<sup>2</sup> Ibid.

Para el *Catálogo de consecuencias*, Gómez Mata nos dice que veremos dos obras cómicas. Parecería que finalmente el espectáculo está por comenzar y que los actores van a asumir un personaje. Gómez Mata informa al público que se representará el primero de dos mimodramas contemporáneos y que esta noche el personaje de Esperanza López estará representado por la actriz Esperanza López. Txubio Fernández de Jáuregui representará al padre de Esperanza, de origen rumano, y que habla en inglés pues ahora está jubilado y lo está estudiando. Esperanza nos mostrará los resultados de una investigación sobre cómo los extraterrestres nos envían mensajes a través de los gestos de las nadadoras de nado sincronizado. Los gestos de las nadadoras se repiten y en ellos pareciera estar la solución, la solución de ese problema que aún no se ha planteado. Los personajes no pueden comunicarse entre sí — Esperanza no entiende el inglés de su padre— y, evidentemente, el supuesto mensaje de las de los extraterrestres es incomprensible. Al final, se le pide al público que haga preguntas. Esperanza se limitará a decir que las preguntas hechas son muy inteligentes y buenas pero no las contesta. Cualquier transmisión de un mensaje ha quedado solo en su dimensión gestual.

El segundo mimodrama, implicará también a los dos actores, Esperanza y Txubio, que harán una secuencia de movimientos en la que dos amantes no pueden tener sexo, pues acaban siempre cayéndose de la pequeña camilla. Para que el público no acumule tensión durante esta escena y puesto que —se nos aclara— no pretenden generar conflicto, los espectadores podrán lanzarle pimientos a Oskar —como se hacía cuando una obra de teatro no ha sido del gusto del público. Oskar, para protegerse, se ha cubierto el cuerpo con una armadura medieval.

La tercera parte, *La situación*, comenzará con la situación de la gente. Los figurantes se colocarán en el centro del escenario y responderán a coro las preguntas de una voz grabada:

—¿Cómo nos gusta hacer las cosas? —Bieen

—¿Dónde está la bestia? —Deentroo

—¿Cuál es el día que más nos gusta de la semana? —El domiingoo

—¿Qué hacemos el domingo? —Descaansaar

—¿Qué hacemos los otros días? —Cansaarnooos

—¿Dónde está la bestia? —Deentroo

(...)

—¿Cuál es el fin último de todo esto? —La jubilación

—¿Cómo nos queremos jubilar? —Con mi pareejaa, y bien de salud

—¿Con pasión a los 80 años? —Ya vereemoos

—¿Dónde está la bestia? —Deentroo

—¿Qué es lo que piensa la gente? —Iros todos a cagar<sup>3</sup>

Para la situación política, se mostrará el fragmento de un performance previo, que sirvió de preparación para *Optimistic versus Pessimistic* y que fue censurado en La Casa Encendida de Madrid. En la obra, explican la solución a la que llegaron antes de presentar la escena: no ponerla completa sino en fragmentos y que sea el espectador quien reconfigure dichos fragmentos. Un gesto de autocensura, dicen, para no causar conflicto. La escena inicia con Esperanza llevando un cartel donde se puede leer: “Hoy en día la derecha entra por todos lados” y Txubio llevando otro con su traducción al chino. En el segundo momento, vemos una televisión donde hay una película pornográfica en la que se ve una penetración anal con el puño o *fist-fucking*. Oskar nos hace notar que es la *derecha* la que penetra. Por último, los actores se ponen en línea mientras el público escucha el himno nacional. Si bien, la intención era mostrar los tres elementos juntos, al fragmentarlos y mostrarlos en un montaje distendido en el tiempo, la conjunción de los elementos solo aparece en la cabeza del espectador.

Para el *Epílogo*, Gómez Mata retoma una de las piezas más conocidas de Robert Filliou, *Paper Brain*. En ella, Filliou se coloca un papel rojo en la frente como los que se utilizan para indicar que una obra de arte está vendida. Ese punto rojo absorberá todos los pensamientos negativos del día, pudiendo retirarlo en la noche para ya no tener esos pensamientos negativos. Gómez Mata repite el gesto al mismo tiempo que Txubio Fernández de Jáuregui, con una máscara de conejo puesta en la cabeza, se ha bajado los pantalones dando pequeños saltos. Repiten una y otra vez el gesto, sin inocencia y burlándose de sí mismos. “Soy un taoísta de izquierdas”, dice.<sup>4</sup> La obra concluye con

---

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

Gómez Mata destruyendo los muebles con un hacha, bajo la imposibilidad de cualquier tipo de relajación o de sumisión, y en un claro gesto que refiere al anarquismo.

Las obras de L'Alakran construyen una relación con el público a partir de los huecos que dejan y que son susceptibles de ser completados por el espectador. Aparece la obligación de tomar posición dentro de la obra, pero la risa no permite que el espectador se detenga a reflexionar sobre esa posición. Es más, cada vez que busca reflexionar sobre el absurdo o sobre lo que le están contando, ocurre otra cosa y otra y otra que no le permiten detenerse. El montaje teatral genera una simultaneidad de elementos que no se desarrollan y cuya relación solo se produce por adyacencia y contigüidad. El montaje obliga a tomar postura de lo que se está viendo, elegir entre la simultaneidad de elementos, tomar un espacio, decidir, tomar postura. La postura se obliga: aunque Gómez Mata le plantea al espectador que es éste quien deberá decidir, el montaje provoca una imposición, una impostura. Pero ahí que la risa no permita que la posición se tome realmente de manera estable: la descoloca, la desubica y hace perder la compostura.

Al desarticular esta identificación, al no hacerla posible, la impostura es motivo de risa. Primero riendo, y después dándose cuenta de lo patético que resulta aquello sobre lo que se ríe. De la descolocación y la desubicación, la postura queda como pura imposibilidad actual ante haberse visto desarticulada de todas las posiciones en las que se encontraba. No es quedarse a la mitad entre todas las posiciones, sino quedarse en medio sin poder decidir, perdiendo la postura. Lo que se distancia es la construcción del pasado como historia monumental y del presente como certeza ideológica o posturas asumidas. A la postura fija e inmóvil se le opone el gesto interrumpido, fragmentario y susceptible de repetirse. Y es a través de estas acciones interrumpidas como gestos, del montaje de superficies y de la puesta en suspensión de la postura, de la pérdida de la compostura, que se producen huecos en la representación, lagunas temporales, silencios incómodos que abren la posibilidad a la crítica.

## **2.2 Hacerse el tonto**

Si podemos trazar una estrategia de crítica política en L'Alakran sería la del bufón. El bufón es una figura pre-moderna, cuya función es la de que el actor se convierta en una

máscara de sí mismo: el personaje es el mismo actor, pero ridiculizado. Y la máscara le permite estar a salvo, dice J.A. Sánchez:

El bufón no se transforma, simplemente se enmascara. Esa máscara le libera para hacer y decir lo que sin máscara podría ser constitutivo de delito. La máscara salvaguarda al bufón. Pero el bufón no se transforma, simplemente se libera. Y cuando el bufón representa una acción en la que se hace necesaria la intervención de otros personajes, simplemente los cita, sin necesidad de incorporarlos. Esto permite, por ejemplo, que su cuerpo contradiga al personaje, que lo haga grotesco, que lo sublime, es decir, esa distancia que Brecht pretendía, y que aquí se logra mediante recursos toscos. En cuanto actor que no se transforma, el bufón es una figura a la que lógicamente han llegado numerosos actores conscientes de los límites impuestos por la modernidad pero descontentos con las soluciones dadas durante la posmodernidad.<sup>5</sup>

El bufón tiene la capacidad de poder decir cualquier cosa, siempre y cuando luego se desdiga a través de lo cómico, la sátira o lo grotesco; decir algo para luego negarlo. El mecanismo permite que se diga algo incómodo, desestabilizante o susceptible de censura sin que esto tenga repercusiones mayores. L'Alakran utiliza una de las fórmulas más efectivas de la bufonería: el hacerse el tonto.<sup>6</sup> La fórmula inglesa deja aún más claras las ideas de la bufonería, de la locura y de la tontería, pues *fool* significa estos tres: *to play the fool*. Jugar al bufón, actuar como loco, jugar a hacerse el loco, hacerse el tonto. Esta idea era lo que le permitía al bufón decir las cosas —en muchas ocasiones el único que podía enfrentar verdaderamente al rey— sin que le cortaran la cabeza:

Claro, es que es la posibilidad de decir cosas muy gordas y de ponerte en una situación también con la legalidad de lo que se puede decir y haciéndolo pasar así. Mucho de hacerse el tonto en los espectáculos [tiene que ver con el hacer como que] «no pasa nada». (...) Sí, hacerse el tonto es una de las cualidades del bufón para evitar que te maten, al bufón le cortaban la cabeza. Para evitar

---

<sup>5</sup> José A Sánchez, *El teatro en el campo expandido*, Quaderns Portàtils 16 (Barcelona: MACBA, 2008), [http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP\\_16\\_Sanchez.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf), 27.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 28.

eso es decir: *no, no, era una broma*. Pero la cosa está ya ahí, ya la has puesto en evidencia.<sup>7</sup>

El bufón de la corte ocupaba la figura del grotesco del rey, una especie de rey grotesco. Constituye una figura de subversión muy potente: en la corte, podía evidenciar los errores y criticar abiertamente al poder soberano; en la calle, contaría historias mezcladas con la actualidad de cada pueblo criticándola. El bufón es, de este modo, una figura que posibilita la crítica al poder desde los mismos enunciados del poder, invirtiendo sus lógicas: lo elevado, lo espiritual, se llevaban al terreno material y esto provocaba comicidad. Ellos extendían, según M. Bajtin, el carnaval a la vida cotidiana, eran bufones fuera y dentro del escenario, situándose en una frontera entre la vida y el arte. Incluso, durante el carnaval, el bufón tomaba el papel del rey, contribuyendo a la inversión del orden de lo alto y lo bajo que se permitía durante las fiestas; toda fiesta debía tener a los bufonescos rey y reina de la risa. Y su figura contenía la contradicción rey-bufón: se les ataviaba y trataba como reyes durante el carnaval, pero luego eran objeto de escarnio e insultos una vez terminado; poder y risa convergían en la misma figura. El bufón, continua Bajtin, puede alumbrar una palabra y hacerla renacer: su mirada es una mirada que se posa sobre las cosas como si fuera la primera vez. Su importancia social radicaba en que, durante la Edad Media, las concepciones que eran opuestas a las del estado o derecho feudal se castigaban a la menor sospecha, las únicas que se permitían, en cambio, eran las que provocaban la risa. Era capaz de mezclar injurias con elogios, a menudo en larguísimos listados, deslizando significados a través de la risa sin que pudieran estabilizarse en uno subversivo pero tampoco sometido.<sup>8</sup> J. Lacan reconoce a estos personajes, que llama 'clowns' o locos de la corte, como aquellos que podían hablar francamente a través del equívoco, el juego de palabras y las sustituciones de significantes.<sup>9</sup> Esta serie de elementos dialécticos entre la bufonería y el poder, entre la risa y la solemnidad, entre el carnaval y el ritual, hacían de la figura del bufón aquella que subvertía el poder, lo enfrentaba con la risa; la bufonería es la figura de lo bajo que se encontraba con lo alto en su inversión: el acceso del pueblo al rey se daba, más allá de lo solemne, a través de reírse de su par grotesco.

---

<sup>7</sup> Edwin Culp, "Entrevista a Esperanza López" (julio 2009).

<sup>8</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, comps. Julio Forcat y César Conroy (Madrid: Alianza, 2003), 11-13, 78, 88, 178, 278.

<sup>9</sup> Jacques Lacan, *Seminario 6. El deseo y su interpretación* (Buenos Aires: Libros Tauro), [www.librotauro.com.ar](http://www.librotauro.com.ar), 130.

Detrás de la máscara bufonesca podía ponerse al poder en entredicho, entre elogios y escarnios, y siempre desde la risa.

Para L'Alakran, el actor asume la máscara del bufón, el bufón no es sino una máscara de la teatralidad, pero lo hace mientras no pierde su propia personalidad, con sus propias fortalezas y debilidades.<sup>10</sup> La técnica de los bufones de L'Alakran tiene que ver también con lo en que la compañía Legaleón Teatro —el nombre que tuvo la compañía mientras vivían en el País Vasco— menciona en su texto *Receta para el Silencio de las Xigulas*, un manifiesto previo a *El Silencio de las Xigulas* (de Anton Reixa, dir. Oskar Gómez Mata, Irún: Legaleón Teatro, 1994): la sintaxis del cerebro magullado.

El teatro como materia, el asunto. / El texto, trasunto. / Situaciones concretas. Vendaval de connotaciones. / Gestos y gritos, susurros y palabras. Seducción continua. / El secreto encanto del caos [...] Lección de geometría, / espacio desestructurado. / Nada de gaseosa, creatividad. [...] Voluntad de resistencia. Primero justicia, luego paz. / La sintaxis del cerebro magullado. / El ritmo del caos. / Conectar los seis sentidos. / Teatroarmaescenacabala. Sobrevivir. / La revolución pendiente está por llegar. / [...] El programa incumplido de la vanguardia. / La representación de los elementos sin organizar. / Armonía en el caos. Tono provocativo. [...] La risa de Kantor cuando le hablan de Stanislavski. Gesto-manera-movimiento. / Sexo macumba y sexo confundido. / Una última advertencia. Va en serio. / Stop.<sup>11</sup>

J. A. Sánchez dirá que es un pensamiento de la carne, partiendo de la idea de A. Artaud, pero llevada en el caso de L'Alakran a la figura grotesca del bufón.<sup>12</sup> Un cerebro magullado es un cerebro sin facultades racionales, un cerebro golpeado, que ni siquiera está confundido, puesto que no sabe distinguir confusión de claridad; es un cerebro que no puede ligar las ideas, pero que no deja de expresarlas como unidades aparentemente autónomas. Volviendo a Sánchez, un cerebro magullado recuerda a la estructura que tomaron muchas de las obras de teatro en los ochenta que recurrían a

---

<sup>10</sup> José A Sánchez, *La libertad y las delicias: sobre Legaleón y L'Alakran, de Irún a Ginebra* (Madrid, 2009).

<sup>11</sup> Gómez Mata, Oskar, "Receta para el Silencio de las Xigulas", citado en José A Sánchez, "El pensamiento y la carne," en *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, comp. José A Sánchez (Cuenca: UCLM, 2006), [http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/288/pensamientoycarne\\_jasanchez.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/288/pensamientoycarne_jasanchez.pdf) (fecha de acceso: 12 octubre 2010), 169.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 152.

un *zapping* al estilo televisivo: a través de montaje, en las obras aparecían muchos elementos ocurriendo a la vez, como el cambio a los canales; una manera del teatro de reaccionar a la saturación de las imágenes televisivas.<sup>13</sup> Es como si el cerebro hablara involuntariamente, como si se hubiera convertido en un órgano independiente con capacidad de hablar, pero no de articular las ideas. La separación del órgano recuerda a *Not I* de S. Beckett en la que una boca sin cuerpo habla sin parar, y sin detenerse a respirar, aunque las frases y los pensamientos del órgano beckettiano sí están articuladas entre sí a través de la angustia del personaje.<sup>14</sup> El cerebro magullado no tiene la capacidad de ser coherente, simplemente van surgiendo fragmentos de oraciones que pesan; oraciones en apariencia aisladas y sin vinculación entre sí. No es que la falta de articulación deje un vacío en cuanto a lo que se dice en tanto que se dice. La sintaxis del cerebro magullado produce oraciones gramatical y sintácticamente correctas, pero con un contenido absurdo; y a ese discurso se une, además, un gesto bufonesco. En una nueva aproximación a los textos de Reixa, *Cerebro magullado 2: King Kong Fire* (textos de Antón Reixa y Oskar Gómez Mata, dir. Oskar Gómez Mata, Ginebra: Compagnie L'Alakran, 2002), los diálogos de los personajes quedan en palabras donde más que componer metáforas, se evade el sentido constantemente, se desliza de una palabra a otra:

DELPHINE: Nosotros, vosotros, todos juntos, estamos aquí de nuevo, y la historia que os vamos a contar hoy, la historia ha sido escrita por un autor que apreciamos particularmente: Antón Reixa. Pierre-Isaïe, ¿para ti Antón Reixa quien es?

Pierre-Isaïe: Bueno, Anton Reixa es una persona muy importante...(*biografía de Antón Reixa*).

DELPHINE: Gracias Pierre-Isaïe por esta biografía tan detallada. Creo que todo el mundo ha podido situar al personaje. Tenemos un texto, tenemos un título, Fabien.

FABIEN: Sí, Cerebro magullado 2: King Kong Fire. Pero me gustaría hacer una pregunta: ¿Tenemos el cerebro magullado?

ESPE: Fabien no seas complicado.

---

<sup>13</sup> Ibid., 152.

<sup>14</sup> Beckett, Samuel, *The collected shorter plays* (New York, NY: Grove Press, 2010).

OSKAR: Cerebro magullado el cerebro humano que se degrada frente a la potencia de amor de la bestia.

ESPE: Sí, sí el norte, el sur, los opuestos, pero todo esto vamos a desarrollarlo más tarde.

DELPHINE: Bueno, bueno, bueno, bueno nos estamos dispersando. Entremos en la historia:

Buscando puta en el diccionario

Un ser humano, el ser humano tipo

El ser humano tipo

Entre el ruido de cafeteras

Las explosiones de algunos volcanes

Y el tiempo que pasa sin que se produzca ningún seísmo importante

Un ser humano, el ser humano tipo

Seleccionó en el desorden sonoro los trozos de ruido siguientes:

TODOS : Puedo aguantar la hostia sin follar. / Hay que salpicarse y salpicar. /

Los culturistas no tienen ni media hostia. / Pero no, el sexo es un armario.<sup>15</sup>

En la obra, todos los actores harán el mismo personaje: el ser humano «tipo», un ser humano gris y conformista, que representaría a cualquier otro. Pero en esa búsqueda, que recuerda también la vocación de seguir a las mayorías de *Optimistic versus Pessimistic*, el cuerpo de los actores deberá someterse a una serie de dinámicas de control y disciplina para acercarse a la tipificación neutra: como al inicio de la obra, cuando uno de los actores debe pasar por una «osteopatía», en la que severas y contradictorias instrucciones (que se dan en vasco, se traducen al francés y luego finalmente al castellano)<sup>16</sup> lo llevan a desnudarse y ridiculizarse en escena, haciendo imposible cumplir las instrucciones adecuadas; o cuando más adelante, todos se visten con trajes de baño y bandas típicas de concursos de belleza, mientras muestran su

<sup>15</sup> Antón Reixa y Oskar Gómez Mata, "Cerebro Magullado 2: King Kong Fire" (2002).

<sup>16</sup> El juego con las traducciones y el uso de varios idiomas a la vez es común en la bufonería y el juego de hacerse el tonto: el bufón podía utilizar el juego de traducciones para cambiar de la primera a la tercera persona e introducir la cita, o bien, para producir significaciones desproporcionadas y que no se correspondían entre un idioma y otro, dejando claro que gran parte del significado estaba siendo clausurado para el espectador. Dario Fo y Franca Rame, *Misterio bufo: juglaría popular*, trad. Carla Matteini (Madrid: Siruela, 2004).

interpretación de la palabra esfuerzo. La imposible tarea de representar todos al mismo personaje de la misma forma, deja ver la manera de cada uno: la tipificación se enfrenta con la materialidad del cuerpo de cada actor. Y lo mismo ocurre cuando Valentín Sentías, el nombre del ser humano «tipo», busca palabras en el diccionario: las palabras que aparecen no producen sentido en su significado, sino que se muestran en su mera literalidad. Reixa buscaba un lenguaje concreto, donde las palabras se acercaran a su materialidad<sup>17</sup>: si lo hacen, será por su incapacidad de identificar, de solventar un sentido. Valentín Sentías nunca acaba por definir la palabra «puta», pues las palabras que la definen a su vez no fijan sus sentidos creando identidades, sino que se abren a las diferencias. Y ningún actor acaba por asumir al gris personaje, pues al intentarlo aparece la violencia del sometimiento y, más aún, el límite que no permite la dominación del cuerpo por la representación: la carne. Un pensamiento de la carne aparece como un sentido que no puede fijarse, que se encuentra constantemente con una materialidad que lo desliza por las palabras que intentaban darle significación; aparece como un cuerpo que no puede librarse de su materia como carne. Se vuelve absurda la búsqueda de significados de palabras como «puta» o «capitalismo» en el diccionario, que no puede sino arrojar nuevas palabras; cuando Valentín Sentías busca «puta», le aparece “el burdel de las palabras”, y deja encontrar palabras para coleccionarlas.<sup>18</sup> Al sentido y a los conceptos, se le opone el cerebro como carne. Cerebro magullado, pues ya no es capaz de producir más que un montaje de situaciones —a la manera del *zapping* televisivo— que no producen sino pura literalidad entre sí; y el cuerpo se desnuda, pero no para mostrarse erótico o sexuado, sino para dejarse ver desarticulado, fracasando para producir movimientos representados como bellos.

(...) y las infantas / qué pasa con las infantas en general / a las infantas hay que (stop) / (stop) / como los caballos a las yeguas / pero lo que más les gusta (a las infantas) es la felación pon-pon / la felación pon-pon que consiste en chuparles a los chicos la bolsa de los (stop) / la bolsa de los (stop) es como el pon-pon del gorro de Papá Noel / y cantan villancicos (las infantas) mientras chupan la bolsa de los (stop) / con sudor, mucho sudor / europa, europa / ¿esto es todo lo que queda del amor cortés?

---

<sup>17</sup> Compagnie L'Alakran, *Cerveau Cabossé 2. Dossier de présentation* (2002), <http://www.alakran.ch> (fecha de acceso: 9 septiembre 2013).

<sup>18</sup> Ibid.

El problema de la cuota de leche / La cuota / La leche / Corridas por los pelos  
 las (stop) de sangre azul / La cuota / La leche / La cuota de leche

El bufón no se coloca del lado de la resistencia política con discursos que se oponen al poder, al contrario, hace suya la voluntad soberana, se inscribe bajo la lógica del poder dominante para llevarla a su límite, para mostrar su imposibilidad. Al hacerse el tonto, el bufón no utiliza metáforas que permitan crear nuevos sentidos a partir de una síntesis de otros, su estructura es más bien la de la metonimia, la del sentido que no puede darse, sino que apenas se presta por efecto de la contigüidad de los signos. Si la metáfora es condensación de sentido, dos palabras que forman una síntesis, la metonimia es un desplazamiento sobre la superficie del sentido, sin afectar a los sentidos originales y sin poder producir un síntesis.<sup>19</sup> El bufón utiliza ese desplazamiento de la metonimia, las contradicciones entre sentido metafórico y literal. Dice Lacan: "Un sujeto normal se caracteriza precisamente por nunca tomar del todo en serio cierto número de realidades cuya existencia reconoce."<sup>20</sup> En la presencia de un loco, la persona normal tendría dificultades para saber qué de lo que dice el bufón debe tomarse en serio y qué no. Este delirio que se empieza a crear a través de la metonimia, empieza a provocar un agujero en el sentido, Lacan le llama una falta, algo que no se acaba de completar en el sentido del significante porque no hay significante como tal. El significante toma tal materialidad que deja de significar: "la experiencia lo prueba: mientras no significa nada, más indestructible es el significante."<sup>21</sup>

Lo que hace el bufón es crear un significante cuyo significado no permite ubicar el sentido como metáfora. Un significante contiguo al del poder, su sustrato material: el pensamiento de la carne; un pensamiento que no permite una significación más allá de la materialidad, producto de un cerebro magullado que no produce significaciones, sólo habla y parece que habla incoherencias, desliza los significados a contigüidades para no permitir una condensación metafórica del significado. Es así como el bufón se sale con la suya al decir aquello que no se puede decir.

El juego de hacerse el loco o tonto, es una de las estrategias que Hamlet utiliza para desestabilizar al poder: una vez que Hamlet escucha a través del fantasma de su padre

---

<sup>19</sup> Jacques Lacan, *El seminario 3. Las psicosis*, comp. Jacques-Alain Miller (Buenos Aires: Paidós, 1981), 317.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 109.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 265.

—que es un elemento por medio del cual ya podríamos pensar en la locura de Hamlet—, cuando ya sabe como lo mataron, la estrategia es “hacerse el loco”, y así sacar a Claudio de sus casillas. Nunca sabremos si Hamlet está loco o se hace el loco, hay ahí siempre un juego entre los dos niveles que son los que le permiten a Hamlet acusar a su tío. El único modo de resistir a la soberanía de Claudio está en que él se pueda “hacer el tonto”, pero ya ni siquiera en la venganza y en la toma de poder, puesto que ya no hay posibilidad de tomar el poder.

El personaje de Hamlet se mueve entre posponer el encuentro, la cita, el enfrentamiento, *rendezvous* en el original de Lacan, y actuar con precipitación.<sup>22</sup> Por una parte, pospone siempre sus acciones, las procrastina; por otra, cuando las realiza, lo hace de golpe, como a través de una apertura ambigua, una fuga, una huida. Y entre estos dos momentos se articula una bufonería, pues Hamlet no ha podido tomar el lugar de su padre, pero sí acaba tomando el del bufón de su infancia, Yorick. Es lo que hace particular esta obra de Shakespeare: el príncipe ha devenido bufón, no ha tenido más recurso que jugar a hacerse el loco. Y lo consigue. No el poder *para sí*, sino la desarticulación del poder, de su sistema de representación. Entre la postergación y la precipitación, Claudio y toda su corte acaban por perder la cabeza. No hace falta en *Hamlet*, al bufón de Lear que le recuerde lo bajo que ha caído y le sirva como espejo grotesco: a diferencia de lo que Lear cree de sí mismo, Hamlet se sabe impotente, simplemente no puede con el poder. Hamlet queda atrapado entre su imposibilidad de asumir el poder, postergándolo, y la obligación que el fantasma le impone, precipitándolo. Y esa desarticulación se provoca desde el duelo, la pérdida que intolerable ha producido un agujero en lo real, que, a la manera del delirio psicótico — dice Lacan—, ha rechazado al significante esencial.<sup>23</sup> Un rechazo a lo fundamental, a lo simbólico que hace que todo aquello que se rechazara en los simbólico, vuelva en lo real.<sup>24</sup>

Es decir, el agujero en lo real provocado por una pérdida, una pérdida verdadera, esta suerte de pérdida intolerable al ser humano que le provoca el duelo, este agujero en lo real se encuentra, por esta misma función, en esta

---

<sup>22</sup> Jacques Lacan, "Séminaire IV. Le désir et son interprétation" (Séminaires Jacques Lacan), Sesión 18.

<sup>23</sup> Ibid., Sesión 18.

<sup>24</sup> Lacan, *El seminario 3. Las psicosis*, 23-5.

relación que es la inversa de aquella que he promovido bajo el nombre de *Verwerfung* [forclusión].<sup>25</sup>

La forclusión lacaniana es el momento en el que el propio lenguaje se excluye a sí mismo, y que aparece en el psicótico. Para el psicótico, el lenguaje como orden simbólico no organiza, sino queda afuera, está excluido en su propia enunciación. Por eso lo imaginario lo desborda, pues ha desplazado lo que debería condensarse: en vez de producir metáforas en las que el orden simbólico contenga la falta *en* el significante, genera metonimias por contigüidad en las que ese orden simbólico se deposita en lo imaginario. Así, el delirante se vive perseguido y observado por todo su entorno: el significante ya no es capaz de producir una falta, sino que lo que falta es *del* significante. Dice Lacan:

Se trata de concebir, no de imaginar, qué sucede para un sujeto cuando la pregunta viene de allí donde no hay significante, cuando el agujero, la falta, se hace sentir en cuanto tal.<sup>26</sup>

La falta en el significante, necesariamente lleva a poner en tela de juicio a todo el conjunto de significantes.<sup>27</sup> La lógica de “hacerse el tonto” es justamente la de invertir la forclusión. El poder, que en su delirio se forcluye a sí mismo de la ley, se ve enfrentado a una lógica también delirante, por la producción de sentidos literales y contiguos del bufón. El objetivo de la estrategia de “hacerse el loco” es crear ese agujero desde el desplazamiento metonímico del sentido, esa falta del significante, reproducir la vivencia del delirante ante el poder: “(...) la vivencia del delirante tiene algo tan original e irreductible que, cuando él la expresa, lo que nos ofrece sólo puede engañarnos.”<sup>28</sup> A través del sentido literal y la contigüidad, L'Alakran obliga en su bufonería a que un ministro se hinque ante el pueblo, dice Gómez Mata:

Ese es un recurso muy del bufón, crear una abertura para decir: ¡Joder! Yo pensaba que eran unos cabrones, pero no son unos cabrones porque son iguales [que nosotros]. Para llevar, para activar el pensamiento en ese sentido. Sobre todo, yo creo que es importante mi trabajo, el que el

---

<sup>25</sup> Lacan, *Seminario 6. El deseo y su interpretación*, Clase 18. La traducción fue cotejada y corregida por mí contra Lacan, "Séminaire IV. Le désir et son interprétation," Sesión 18.

<sup>26</sup> Lacan, *El seminario 3. Las psicosis*, 289.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 289.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 171.

espectador no pueda decir completamente: "¡Ah! Ya sé lo que quieres decir.

Siempre vas a pensar algo y se va a mover un poco, se va a ir."<sup>29</sup>

Aquí el sistema de poder, sostenido en el orden simbólico, se vuelve incapaz de dar respuesta al bufón, se ha sometido a sus juegos de poder. Si el poder, como el delirante, rechazaba el orden simbólico para poder colocarse por encima de éste, con la consecuencia de que todo aquello rechazado en lo simbólico luego vuelva en lo real como agujero, el bufón utiliza el desplazamiento del sentido a través de significantes contiguos que ponen en evidencia ese rechazo del poder.

El hecho de que Hamlet sea un personaje más angustiante que cualquier otro, no debe ocultar que la tragedia de Hamlet es la tragedia que, por lado, al pie de la letra, lleva a este loco, a este 'clown', este hacedor de palabras, al rango de cero. (...) Pero lo que no se debe olvidar es el modo como se hace el loco, este modo que da a su discurso ese aspecto cuasi maníaco, este modo de atrapar al vuelo las ideas, las ocasiones del equívoco, las ocasiones de hacer brillar un instante delante de sus adversarios, esa suerte de chispa de sentido.<sup>30</sup>

Lo interesante es que el bufón queda reducido al rango de las palabras grado cero, que entre más se alejan del proceso de significación metafórica, más se acercan a determinar al objeto causa del deseo y ocultan a su sujeto. La palabra solo refiere a aquello que le es contiguo, pues ya no es capaz de condensar el significado. De ahí que Hamlet lo único que lee son *palabras, palabras, palabras*. Del mismo modo, cuando Esperanza López pide a los espectadores que le pregunten sobre el mensaje de los extraterrestres que se comunica a través del nado sincronizado, en *Optimistic versus Pessimistic*, ella se limite a decir que son muy buenas preguntas, pero nunca las responda.

Por eso la escena de la muerte de Ofelia es tan importante porque ahí es en donde Hamlet retoma su deseo de venganza paterna. El agujero que el duelo le efectúa y sobre el cual se lanza es a través de una puesta en escena, que es una puesta en abismo, una puesta del agujero —el teatro dentro del teatro—; un agujero provocado por el delirio del duelo. El mecanismo de hacerse el tonto, en la modernidad, ya no se

---

<sup>29</sup> Edwin Culp, "Entrevista a Oskar Gómez Mata" (julio 2009).

<sup>30</sup> Lacan, *Seminario 6. El deseo y su interpretación*, Clase 18. La traducción fue cotejada y corregida por mí contra Lacan, "Séminaire IV. Le désir et son interprétation," Sesión 18.

vuelve la contraparte del poder soberano, pues ya no hay bufones en las cortes; éste atiende a su propio duelo, el duelo melancólico de un heredero que no es capaz de tomar el poder soberano. J.A. Sánchez habla de un “bufón ilustrado” que cumple la función mediadora entre discurso público y discurso oculto, que ponen en juego la teatralidad de su propio aparato de representación, pero también de los aparatos del poder.<sup>31</sup>

El poder habitualmente se presenta como paranoico o psicótico y ejerce su poder en función de que nos apropiamos del aparato de poder. En la lógica del bufón, cuando alguien se “hace el loco” el que enloquece es el poder puesto que no puede reaccionar ante lo que está pasando ya que el otro en apariencia está loco. Si reacciona a las pasiones del loco, el poder mostraría también su capacidad de enloquecer y si no reacciona, entonces no puede controlar la subversión.

### 2.3 El Kairós y el tiempo de lo lagunoso

(...) ¡Bien! Estaba en mi habitación y me dije, OK, somos zombis, OK, no estamos conscientes, consumimos, de acuerdo, pero somos la mayoría, ¡amigos, somos la mayoría! ¡Sí! Están los criminales, de los que todo el mundo habla mal. Están los muertos, de los que todo el mundo habla bien. Pero entre los dos estamos nosotros, los zombis, presentes, sí, ¡pero mayoritarios!

¿Qué debemos hacer, amigos, para salir de allí? Debemos, primero, salir de esta inconciencia. ¡Debemos devenir zombis conscientes, zombis asumidos!

¿Y qué hacen los zombis conscientes, los zombis asumidos? Y bien, se los diré. ¡Los zombis asumidos hacen agujeros en la realidad!

Agujerean la realidad para pasar del otro lado, para salir y sobrepasar este eterno retorno a nuestro estado de zombis. ¡Hagamos agujeros en la realidad para ver el otro lado, para crear posibilidades, oportunidades! ¡Y para agujerear la realidad, amigos, hay que meterse en Kairos! ¡Amigos, detrás del agujero está todo!<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Sánchez, *La libertad y las delicias: sobre Legaleón y L'Alakran, de Irún a Ginebra*.

<sup>32</sup> Oskar Gómez Mata, Esperanza López y Peru C. Sabán, *Kairos, sisyphes et zombies. Textes et images* (Ginebra: L'Alakran, 2009), 4-5. La traducción es mía.

En su prólogo a *Kairos, sísifos y zombis* (de Oskar Gómez Mata, textos de Oskar Gómez Mata y Perú C. Sabán, dir. Oskar Gómez Mata, Ginebra: Compagnie L'Alakran, 2009), que esta vez se proyecta en un video sobre el escenario oscuro, L'Alakran hace un manifiesto hacia agujerear la realidad, suspenderla para alcanzar el Kairós, el tiempo oportuno. Y este tiempo, dicen más adelante en la obra, aparece como una deidad veloz, pequeña y casi completamente calva, salvo por un mechón de cabellos que si atrapamos oportunamente el tiempo se detiene, se suspende. Este tiempo de lo oportuno, abre la posibilidad de tomar el tiempo, de sujetarlo, y así escapar a la lógica terrible de la temporalidad opuesta: el tiempo inevitable de lo cronológico.

L'Alakran construye ese Kairós desde el agujero: más allá del desmontaje del teatro y del desmontaje físico, suspender la representación y permitir que aparezcan las lagunas en el tiempo.

Aunque no entiendas o no te puedas explicar yo creo que la gente tiene que sentir que hay reglas, que las cosas se activan de una manera y en cada obra es de una manera, no es la misma. Eso en *Kairos [sísifos y zombis]* va a ser el desmontaje de ese teatro, de esa cajita magnífica que es el espacio con bambalinas. No es el desmontaje físico, es el desmontaje de la idea de ese teatro (...) en un momento pensé: ¡hay que hacer agujeros! Estuve semanas pensando cómo se podrían hacer agujeros y luego pensé, es más fuerte agujerearlos con la idea del dinero, con el extranjero. El agujero es tan enorme cuando llegamos ahí que ya te has olvidado del teatro, no hay más teatro.<sup>33</sup>

La suspensión de la trama en pautas y reglas, permite el espacio a la improvisación y la puesta en escena de las formas de creación de la representación: cuando las propias pautas son las que se ponen en escena y se llevan al límite, el aparato teatral queda interrumpido al punto de la suspensión. De ahí que en *Kairos, sísifos y zombis* haya que pedir al espectador que salga de la sala y guarde silencio: se ha abierto un agujero, una laguna en el tiempo de la representación y se vuelve imposible continuar con ella. Pero es un agujero que no remite al vacío tanto como a la suspensión; más allá de la lógica de las acciones dramáticas, que deben concatenarse una con la siguiente, aquí la causalidad queda suspendida en un tiempo incómodo, de risa nerviosa, en el que el instante oportuno ha escapado a la sucesión cronológica. Si la retórica se apropia de la

---

<sup>33</sup> Culp, "Entrevista a Oskar Gómez Mata."

noción de *kairós* para apurar la decisión entre dos verdades opuestas, dando un sentido pragmático al término,<sup>34</sup> aquí la noción no apura, sino suspende: no hay resolución ni síntesis temporal a la apertura que ha dejado. El instante suspendido por Kairós ha vuelto inútil al tiempo, ha dejado ver que en su sucesión los instantes no solo se escapan y quedan inhabitados; por el contrario, el Kairós muestra un tiempo inacabado, no-actual, que se abre a la potencia:

La potencia, de por sí, no sucede *en el* tiempo. Su trama —integralmente temporal, pero, por lo dicho, no cronológica— escapa de quien pretende aferrarla con un repentino golpe de mano.<sup>35</sup>

Lo que el agujero en la representación permite, al abrir una suspensión, una laguna en el instante, es la apertura a lo posible, al terreno de la potencia, que no concierne a la sucesión cronológica de actos. Abrir un agujero en la representación implica interrumpir sus acciones, articularlas como pautas que luego se ponen en escena para suspenderlas, enfrentarse con la inevitable materialidad de sus objetos y la literalidad de sus significados. No se trata solo de discernir entre una y otra verdad para ver cuál es mayor o más conveniente: la dialéctica que provoca ha suspendido radicalmente la posibilidad de síntesis, hasta olvidarla, interrumpirla y montar un nuevo choque de argumentos. A la vocación de que esa laguna abierta del instante se rellene de innumerables actos pasados y presentes, colapsando lo posible en lo causal, el Kairós en el Cronos, las obras de L'Alakran responden con el error, el fracaso y lo inacabado; y el intersticio, más que colmarse de actos, se agujera con el tiempo siempre posible de la risa.

## **Bibliografía**

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Compilado por Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 2003.

Beckett, Samuel. *The collected shorter plays*. New York, NY: Grove Press, 2010.

---

<sup>34</sup> Michael Carter, "Stasis and Kairos: Principles of Social Construction in Classical Rhetoric," *Rhetoric Review* 7, no. 1 (1988): doi:10.2307/465537. <http://www.jstor.org/stable/465537>.

<sup>35</sup> Paolo Virno, *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 76.

Carter, Michael. "Stasis and Kairos: Principles of Social Construction in Classical Rhetoric." *Rhetoric Review* 7, no. 1 (1988): doi:10.2307/465537. <http://www.jstor.org/stable/465537>.

Compagnie L'Alakran. *Cerveau Cabossé 2. Dossier de présentation*. 2002. <http://www.alakran.ch> (fecha de acceso: 9 septiembre 2013).

Culp, Edwin. "Entrevista a Esperanza López." julio 2009.

———. "Entrevista a Oskar Gómez Mata." julio 2009.

Fo, Dario y Franca Rame. *Misterio bufo: juglaría popular*. Traducción de Carla Matteini. Madrid: Siruela, 2004.

Gómez Mata, Oskar, Esperanza López, Txubio Fernández de Jáuregui y Peru C. Sabán. "Optimistic versus Pessimistic. En el fracaso está la solución." 2005.

Gómez Mata, Oskar, Esperanza López y Peru C. Sabán. *Kairos, sisyphes et zombies. Textes et images*. Ginebra: L'Alakran, 2009.

Lacan, Jacques. *El seminario 3. Las psicosis*. Compilado por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 1981.

———. *Seminario 6. El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Libros Tauro. [www.librostauro.com.ar](http://www.librostauro.com.ar).

———. "Séminaire IV. Le désir et son interprétation." Séminaires Jacques Lacan, École Lacanienne de Psychanalyse, <http://www.ecole-lacanienne.net/seminaireVI.php> (fecha de acceso: 24 agosto 2013).

Reixa, Antón y Oskar Gómez Mata. "Cerebro Magullado 2: King Kong Fire." 2002.

Sánchez, José A. "El pensamiento y la carne." en *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Compilado por José A Sánchez. Cuenca: UCLM, 2006. [http://artescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/288/pensamientoycarne\\_jasanchez.pdf](http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/288/pensamientoycarne_jasanchez.pdf) (fecha de acceso: 12 octubre 2010).

———. *El teatro en el campo expandido*. Quaderns Portàtils 16. Barcelona: MACBA, 2008. [http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP\\_16\\_Sanchez.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf).

———. *La libertad y las delicias: sobre Legaleón y L'Alakran, de Irún a Ginebra*. Madrid, 2009.

Virno, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003.