

térprete, ni siquiera cuando el intérprete es uno mismo. A aquellos que abordan el juego de la creación y de la escena con una entrega al límite de lo tolerable, con el máximo rigor y la máxima seriedad, que en absoluto están reñidas, más bien al contrario, con el buen humor.

Me interesa el teatro que pone de relieve aquello que escapa a los otros medios: la actualidad del drama en su acepción más comprometida, la exhibición significativa del cuerpo subjetivo, la generación de temporalidades alternativas, la experiencia compartida de una imaginación no comunicable.

Lo más importante es la adecuación, lo que los antiguos llamaban «decoro», y que podríamos ahora llamar simplemente honestidad. El talento admite grados, la honestidad no.

Admiro a los artistas que se arriesgan en intervenciones de señalización política, y que defienden su discurso artístico incluso cuando son amenazados y sufren atentados. Aquellos que no se esconden bajo la máscara del dramaturgo que dijo ni tras el cuerpo del actor que dice, y que intervienen con resolución sin detenerse demasiado a considerar la artísticidad o no artísticidad, la teatralidad o no teatralidad de su propuesta.

Admiro también a quienes siguen más bien el modelo de los hombres y mujeres buenos y entregan meses o años de su vida a la generación de contenido simbólico en colaboración con personas invisibles, de cuya visibilidad depende su supervivencia, la de su cultura, la de su pueblo, la de su barrio, la de su casa.

Pero me gusta también el teatro que satisface mi sensibilidad, que me hace reír inteligentemente, que reta mi constante acomodarme en lo conocido y en lo confortable, y aquel que me obliga a hablar. Me interesa el teatro que me anima a dialogar con sus autores. Y me interesan los autores que despliegan una inteligencia productiva y abierta. La creación escénica debe encontrar el modo de prolongar el convivio po-

tencial propio de toda situación representacional en un espacio de co-actuación o de discursividad compartida.

Notas

1. DEUTSCH, David: *La estructura de la realidad* (1997), Anagrama, Barcelona, 1999, p. 117.
2. *Ibidem*, p. 119.
3. JAMESON, Frederic: «Transformations of the Image», *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-98*, Verso, Nueva York, 1988, p. 111.
4. MCLUHAN, Marshall; POWERS, B. R.: *La aldea global*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 58.



El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres

Angélica Liddell



ANGÉLICA LIDDELL (Girona, 1966)

Angélica Liddell es una de las autoras contemporáneas españolas más inclasificable y personal. Su voz crítica, con un discurso poético a veces brutal, resulta excepcional en un panorama regido por la industria del entretenimiento y el pensamiento técnico. Ella misma declara: «Hemos llegado a un teatro de encargo, sin vida, sin proceso. Se ha dejado de entender el teatro como algo perteneciente al humanismo, a la política, al arte, al tiempo. El teatro ha acabado siendo un taller de mediocres vanidosos y de buscadores de fórmulas exitosas».¹

Liddell es autora, directora y actriz de casi todas sus obras, aunque en ocasiones sus textos han sido dirigidos por otros directores. Además, es también poetisa y ensayista, rasgo que está muy presente en todas sus obras. Su escritura mantiene un pulso tenso entre un lenguaje poético particular y el discurso

filosófico, creando un margen vertiginoso en el que conviven la violencia extrema y la lucidez más profunda.

En 1988 recibió el Premio Ciudad de Alcorcón por la obra *Greta quiere suicidarse*, a la que seguirán: *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990), *El jardín de las Mandrágoras* (1991), *La cuarta rosa* (1992) y *Leda* (1993). En 1993 crea la compañía Atrabilis, junto a Gumersindo Puche.

Ha producido, hasta hoy, *El jardín de las Mandrágoras* (1993), *Dolorosa* (1994), *La cuarta rosa* (1996), *Frankenstein* (1998), *La falsa suicida* (2000), *El matrimonio Palavrakis* (2001), *Once upon a time en West Asphixia* (2002), *Hysteria passio* (2003) y *los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Tu mejor sangría* (2003), *Mi relación con la comida* (Premio SGAE, 2004), *Broken Blossoms* (2004), *Y cómo no se pudo: Blancanieves* (2005) y *El año de Ricardo* (2005).

En el año 2005 ganó el premio nacional de teatro Ojo Crítico-Segundo Milenio.

Entre su narrativa cabe destacar *En el suspiro* (1995), *El lucernario embozado* (1998) y *Camisones para morir* (1999), premiado en el X Certamen de relatos, ensayo y poesía «Imágenes de Mujer» de León.

Liddell ha declarado que sus obras hablan de la «parte tóxica del hombre». El nombre de su compañía es muy significativo en este sentido, así como el hecho de haber manifestado públicamente su rechazo a la procreación. Sin duda, se trata de una artista cuya coherencia tanto discursiva como vital resulta desgarradora. Una escritura femenina, dolorosa y terrible.

«Tal vez es esa especie de tanatofilia lo que hace que siga existiendo público para el teatro. Y eso debemos tenerlo muy en cuenta también los autores, quiero decir, responder a la expectativa de riesgo con la que el público se enfrenta al escenario, volver a poner la escena sobre esa cuerda floja, sobre la caída y muerte del trapeceista», dice la autora.²

VICTORIA SZPUNBERG



¿Por qué Diderot deposita en un loco, un enajenado, la renovación de las ideas estéticas? En primer lugar porque el loco es un inadecuado, un excluido, un marginal, del mismo modo que fue marginado el espíritu prerromántico del propio Diderot. Pero sobre todo porque el loco, contradictorio asiento de lucidez a lo largo de la historia de la literatura, es capaz de evidenciar con su audacia el grado de cobardía de una sociedad. Viene aquí a cuento la cita de un autor anónimo con la que Doris Lessing abre su novela *The grass is singing*, dice así: «Los fracasados y los inadecuados son la mejor medida para juzgar las debilidades de una civilización». El loco, como Rousseau, es paradójicamente antisocial, representa el orden natural por oposición al orden social, responsable este último de los males que aquejan al ser humano. «El hombre ha nacido libre», así empieza el capítulo I de *El contrato social*. El loco es lo más semejante a ese hombre natural, completamente libre, utópico, ingobernable. En el caso de *El sobrino de Rameau* el loco además es un bufón, es decir, un loco profesional, por lo cual, a pesar de haber nacido libre, y a pesar de su semejanza con el hombre natural y su relación inevitable con la utopía, también se encuentra sometido a una relación de fuerzas desiguales, pero precisamente gracias a eso nos percatamos de que el espectador es cobarde por naturaleza. El espectador es el encargado de preservar lo comúnmente establecido, la opinión general, el discurso oficial, el estado de las cosas, experto en enmascarar la podredumbre de lo humano utilizando la podredumbre de su hipocresía. El acontecimiento escénico es una batalla entre dos mentirosos (utilizo aquí la división que realiza Carmen Roig en su introducción a *El sobrino de Rameau*):³ el hipócrita y el actor. Mientras el artista empuja con su provocación el progreso del mundo, el espectador, el hipócrita, se convierte en un freno del mundo, no por sí mismo, sino porque el espectador es la consecuencia de un orden social restrictivo, de una educación preca-

ria, de las estrategias bisoñas del mercado, de la censura encubierta de la cúpula intelectual y de las políticas culturales, encargadas de segregar todo aquello que no está de acuerdo con su imponente criterio de corral. En definitiva, el espectador es una consecuencia del Palissot de turno. Palissot fue un autor de éxito que se encargó de humillar a Diderot hasta obligarle a escribir en la más completa clandestinidad. Buen ejemplo de ello es *El sobrino de Rameau*, redactada a escondidas durante casi veinte años, y deliberadamente hurtada por Diderot a su época. Y pensar que Palissot, cabecilla del dogmatismo tiránico de salón, líder del corrillo profesional, llegó a acusar a Diderot de dogmático. Después de todo, son los verdaderos idiotas los que llaman idiota al bufón. El bufón puede desprenderse de su máscara, el hipócrita la lleva incrustada. Palissot corrige al espectador, se apropia de lo correcto, del único camino hacia la verdad, esgrime sus mensajes complacientes contra algo que ya de por sí es minoritario, insólito y se desarrolla en las orillas del éxito. Pero Palissot sabe que con esa beligerancia ramplona gratifica a la mayoría y Palissot desea ante todo contar con la complicidad grosera de esa mayoría. Gracias a las omisiones deliberadas de los Palissot de turno, el espectador hoy día ha sido incitado a desconfiar, despreciar y excluir. Es precisamente en mitad de este panorama cuando vuelve a ser preciso que hable el loco. Puesto que no hay un solo camino hacia la verdad, el filósofo permite hablar al loco. Diderot rompe las barreras que separan artificialmente las artes y proclama la identidad de los principios que deben regir igualmente el teatro, la pintura y la poesía alejándose del artificio que encorseta la cultura del momento. El arte siempre es el encargado de luchar contra la cultura. Estos principios tienen que ver con el humanismo, es decir lo que une a las artes son los principios éticos, la renovación estética es una cuestión ética. Así lo expresa Rousseau en *La nueva Eloísa*: «Siempre he creído que lo bueno no es más que lo bello en acción, que

lo uno está íntimamente ligado a lo otro y que ambos tienen una fuente común en la naturaleza bien ordenada. De esta idea se sigue que el gusto se perfecciona con los mismos medios que la sabiduría, y que un alma abierta a las seducciones de la virtud debe ser sensible en la misma medida a todas las otras clases de belleza». ⁴ Jean-Luc Godard aseguraba que el arte era la excepción. Y el loco materializa con su locura lo excepcional. En efecto, el arte sigue siendo una excepción, y los Palissot siguen siendo la regla general, aunque éstos mantengan una hostilidad desproporcionada contra la supuesta amenaza de los artistas. Desde aquellos nazis que tildaron las vanguardias de arte degenerado hasta los burdos humoristas televisivos que hacen sorna de un cuadro en blanco se sigue empleando el mismo discurso, manoseado y banal, donde se ridiculiza al arte para volver a establecer la obtusa y vulgar, siempre idéntica, regla general, eso sí, aplaudida por audiencias enteras. Audiencias ignorantes del hecho de que el arte contiene ya su propia autocrítica, y no precisa del discurso cómodo y ramplón de ningún Palissot para mantener su objetivo humanista y descartar a los estafadores. Precisamente este aplauso masivo contradice el humanismo, si no es que lo masacra, pues el arte y el humanismo no existen el uno sin el otro, y llevan en sí mismos la no-neutralidad, es decir, el compromiso con el hombre, con la alegría y el dolor del hombre. Así lo expresa Steiner, «un gran descubrimiento en física o en bioquímica puede ser neutral. Un humanismo neutral es o una pedantería o un prelude de lo inhumano». El aplauso arrancado al público por Palissot es el prelude de lo inhumano, y una violencia a la libertad de expresión. El arte y el humanismo no son conceptos independientes. ¿Y qué es el humanismo? Para responder tomaremos unas frases de *La montaña mágica* de Thomas Mann: «El humanismo era el amor a la humanidad, nada más, y por eso mismo el humanismo también era política, también era rebelión contra todo aquello que mancillara y des-

honrra la idea de humanidad». El humanismo consiste por tanto en rebelarse contra todo aquello que va en contra del hombre. Cuando el bufón se rebela lo está haciendo por humanismo, porque está presenciando todo aquello que perjudica a lo humano.

Además de un loco y un bufón, Diderot decide que el sobrino de Rameau sea también un artista fracasado, como él mismo. Es decir, el sobrino se dedica a un oficio abyecto por culpa de su fracaso como músico. Es el hambre y la miseria, consecuencias del fracaso, las que han conducido al sobrino al servilismo de la bufonería. En cualquier caso el servilismo del bufón es un servilismo crítico, precisamente por ser un hambriento. No hay mayor crítica que el hambre. El sobrino se reconoce esclavo a causa del hambre, pero en ese reconocimiento reside su libertad interior y su lucidez, en el hambre crece la agudeza de su resentimiento. Su rabia, su rencor, su amargura constituyen su talento. El sobrino transforma la animadversión del fracasado en un azote contra las convenciones más esclerotizantes albergando ya la tierna simiente de un pensamiento marxista. De modo que el resentimiento alcanza una categoría ética y estética. El bufón, claro está, depende del poder, es decir, necesita ser esclavizado por el poder, está obligado a mantener un extraño pulso con la autoridad, pues necesita del poder para saciar su apetito, y al mismo tiempo criticarlo. Esa es su doble naturaleza. El sobrino posee dos estómagos, uno para el pan y otro para los amos. El sobrino de Rameau, aunque luego se arrepiente, no puede contenerse y se lanza contra la mano que le da de comer, tal es el asco que le inspira esa carne absolutista que le arranca un dedo con los dientes, lo tritura, y una vez amasado el pedazo sanguinolento con su lengua inteligente, toma impulso para escupirlo justo al entrecejo del soberano. Esa es la diferencia entre el artista fracasado sin más y el bufón. El artista fracasado sin más se alimenta de su propia carne, como el escritor sin nombre de Knut Hamsun en *Hambre* (Sult, 1890).

A éste el orgullo no le permite nada más que alimentarse de papel, astillas de madera y por fin su propio cuerpo. El bufón en cambio combina la sumisión con el orgullo, de manera que se somete conscientemente a los caprichos de sus amos para poder engullir de vez en cuando, no sus propias manos esqueléticas, sino las manos obesas, imperiales y cerdunas de aquellos que a cambio del pan le han humillado. Por ello el bufón siempre corre el riesgo de ser expulsado. Aunque a veces también supone un riesgo ser admitido. Si el bufón es expulsado pasa hambre, si es admitido se encuentra expuesto al desprecio, a la ira y al insulto. De manera que el bufón asume el doble riesgo de ser admitido o expulsado a cambio de un asunto meramente material, la supervivencia, el hambre. Y en esa relación conflictiva con el poder-espectador reside la intensidad de su crítica y de su propia locura. La obra del bufón es siempre una crítica al poder porque el bufón se siente esclavo del poder. Diderot renunció al reconocimiento intelectual, renunció al estreno de sus obras, por eso envilece al sobrino obligándole a trabajar para una burguesía torpe, ignorante, y precisamente por ello prepotente y orgullosa de sí misma. Por supuesto ni Diderot ni el sobrino ni nosotros mismos, hijos del siglo XXI, podemos evitar el dolor y la frustración que produce enfrentarse a un entorno marcado a partes iguales por el engrimiento y la imbecilidad. Pero Diderot deposita en el bufón la renovación de las ideas estéticas porque sabe que aquellos que contratan al bufón corren un riesgo gravísimo y es el riesgo de que el bufón diga la verdad en voz demasiado alta, y muerda. Ese es el riesgo que corre el espectador frente al bufón.

Es necesario interrogar al artista fracasado, como Diderot interroga al sobrino de Rameau. Cuando el fracasado nos hable, cuando comprendamos que atesora un nuevo lenguaje de acuerdo con una sociedad más justa y más libre, será preciso investigar las causas por las que el artista nuevo ha fracasado. Las causas del fracaso del ar-

tista son las pústulas de la sociedad, es la constatación del retraso, son las sombras que se alargan desde tiempos inmemoriales. Es necesario interrogar al artista fracasado y analizar las razones de ese fracaso para conocer los males de nuestro tiempo y hacerles frente. La renovación estética, lejos de tener que ver con la pirotecnia de lo nuevo por lo nuevo, o la originalidad, como se empeñan en argumentar los Palissot mediante tópicos extenuantes, tiene que ver con el derecho a la libertad de expresión, cimiento indispensable para las generaciones futuras, es decir, la renovación estética tiene también que ver con el surgimiento de un nuevo pensamiento, una nueva visión de la sociedad, una reflexión crítica sobre el hombre. No se trata simplemente de un formalismo vacío. El sobrino, por ejemplo, pertenece a un orden nuevo, su identidad, aunque él la cifre en la abyección, es la del revolucionario, pues la naturaleza le ha ofrecido una infinita capacidad para examinar al ser humano y revelarnos sus secretos y sus podredumbres. El principal cometido del bufón, de la estética, es la revelación. Ir contra la renovación estética es frenar la posibilidad de ideas. Pues el arte es también un instrumento de conocimiento, y en tanto que ligado al humanismo se halla ligado también a la educación, y vuelvo a citar *La montaña mágica*: «No hay que desposeer a los humanistas de su función de educadores (...), pues son los únicos depositarios de una tradición: de la dignidad y belleza humana». Cuando el sobrino sitúa la necesidad fisiológica más elemental y violenta del ser humano, el hambre, por encima de otros principios filosóficos más abstractos, está anunciando un nuevo pensamiento, más acorde con la dignidad humana, nos está educando. Diderot, anticipándose a Schiller, a Brecht, nos educa a través de la estética. No por casualidad asocia fracaso y locura a la renovación de las ideas. El filósofo deposita en el fracasado la libertad, haciendo así responsable al discurso oficial de la pérdida de la libertad, del estrangulamiento del progreso. Todas las

épocas tienen su Diderot y su Palissot. La cuestión no consiste sólo en interrogar al Diderot fracasado, sino también en descubrir al Palissot que nos corresponde, tarea difícil, pues Palissot es un hombre de éxito, y es difícil, sumamente difícil descubrir que el hombre de éxito a veces coincide con un estafador, un inútil y un retrógrado. Es muy difícil descubrir que el hombre de éxito es el responsable del artificio que encorseta la expresión y estrangula la libertad. La renovación de las ideas estéticas pasa también por reconocer al estafador, al inútil y al retrógrado de éxito, censor encubierto, aliado de estrategias cuantitativas, que, por supuesto, siempre se hará pasar por lo contrario, y hará de la humildad su estandarte.

Pero la libertad de expresión no libra al bufón de las servidumbres que conlleva su oficio. Las servidumbres que aquejan al bufón se destilan directamente de las condiciones del contrato. Hay un Contrato Social y hay un Contrato del Bufón. En primer lugar el bufón puede decir lo que quiera a cambio de la esclavitud. Debe comportarse exclusivamente como bufón, es decir, por contrato no puede comportarse ante los espectadores como un hombre normal, ni decir lo que piensa como un hombre normal, sin la máscara profesional. Tiene derecho a decir lo que quiera como bufón, pero no como ciudadano. Así el enemigo social de Rousseau. (No nos sonará tan raro si recordamos la reacción de algunos medios de comunicación ante las manifestaciones de los artistas en contra de la guerra. Censuraban la protesta de unos simples cómicos cuyo cometido debía ser entretener y estar fuera de la política. Los cómicos a sus comedias. El propósito consistía en aniquilarlos como ciudadanos.) Entre el bufón y el amo jamás hay transferencia de poder. La libertad para decir lo que uno piensa es insignificante comparada con la libertad para comprar lo que uno desea, entre otras cosas, comprar los servicios del bufón. Tucídides ya nos avisa de que los esclavos se comportan como deben y los amos como

quieren. En segundo lugar, del contrato también se desprende que el objetivo principal del trabajo del bufón es el entretenimiento. Explica el sobrino, «porque en general, tanto el niño como el hombre, el hombre como el niño, prefieren divertirse a instruirse». Resulta difícil compatibilizar ética y entretenimiento. Esa es una de las taras de la representación teatral, el bufón ético, político, humanista, debe por contrato desarrollar su trabajo en el ámbito del entretenimiento, con las limitaciones que ese concepto impone. Es precisamente por desenvolverse el trabajo del bufón en este marco, por lo que es expulsado cuando se le ocurre decir las verdades con la voz demasiado alta. El entretenimiento ha impuesto su propio canon, acepta un placer simple y reglamentado, y no un placer difícil y experimental, así pues el propio ámbito que reclama al bufón y lo contrata, lo expulsa. Pero la mayor de las servidumbres del bufón procede del hecho de pertenecer a una antiquísima estirpe. Cada bufón se siente el último de su linaje, como el príncipe Myshkin, protagonista de *El idiota* de Dostoievski, que también es el último de su linaje, enfermo y loco, un cristo malogrado al que sólo se le tiene compasión en tanto en cuanto rompa jarrones chinos, es decir, siempre que se comporte como un idiota, y no como el hombre inteligente que es. Cada bufón está siempre a punto de abandonar a causa de esa compasión falsa, de esa obligación de romper jarrones chinos, la obligación de hacer el idiota para ser respetado por compasión y desprecio. En efecto, el bufón pertenece a una antiquísima estirpe de casi hombres o no hombres, prácticamente los no-nacidos beckettianos puesto que el bufón carece de yo y sólo posee otreddad, «nada más desemejante a él que él mismo», nos informa el filósofo, «todo lo que sé es que a mí me gustaría ser otro...», se lamenta el sobrino. O tal vez por desear ser otro, por cambiar constantemente de máscara, lo único que posee el bufón es un YO gigantesco, su obra es una prolongación de su existencia, pertenece a esos que no

diferencian entre el arte y la vida. Queda reflejado el bufón en los versos de otro hambriento ilustre, otro fracasado que ya no pudo desprenderse de esa sensación hasta la muerte, incluso cuando le alcanzó el éxito tardío, escribe Bukovski al final de su vida, «ser incompletos es cuanto tenemos: escribimos lo mismo una y otra vez. Somos tontos, nos obligan». El bufón pertenece a una estirpe formada por tullidos, retrasados mentales, enanos, pobres diablos y seres deformes obligados a arrancar, como si fuera una costra pestilente, la carcajada estúpida de sus espectadores. Algo de eso se le ha quedado prendido al bufón contemporáneo, éste arrastra cada una de las deformaciones que han hecho reír a reyes, cardenales, nobles, burgueses y demás necios, el bufón lleva en su inconsciente genético todo el desprecio, todos los insultos y todas las humillaciones de las que ha sido objeto durante siglos. Igual que el africano, el bufón soporta con su alma, el alma masacrada de generaciones de esclavos. Tal vez por eso sea el único que nos puede contar la verdad acerca del poder y la sociedad, esa jauría de reses frías y despiadadas que contratan sus servicios. Tal vez sólo se puede ser ético desde el sufrimiento. El poeta, el artista, lleva sobre sus imperfectos hombros de bufón el peso de millones de vejaciones. Qué curioso que el bufón sea considerado un necio por aquellos que son los auténticos necios. Los verdaderos cretinos desprecian al falso cretino. Pero el bufón se libra de la sensación de servidumbre burlándose de aquellos que le contratan y de aquellos que pagan por verle, se burla de todos ellos haciendo bien su trabajo, haciendo arte. Eso le hace sentir menos necio, menos esclavo. Darse cuenta de todo lo que ocurre a su alrededor le hace sentir menos esclavo. Mencionar la palabra servidumbre ya le hace sentir menos esclavo. Distanciarse de la vanidad propia de su oficio ya le hace sentir menos esclavo. El verdadero espectáculo está, como diría mi queridísimo Carlos Marquerié, en el patio de butacas. En el fondo, el bufón también es un espectador,

pero un espectador exigente. El bufón amplía el escenario al mundo donde actúa la sociedad entera. *Theatrum mundi*. Cada teatro, cada patio de butacas, es una reproducción de lo universal. De ese modo, el mundo, el espectador, se convierte en bufón del bufón. Dice el sobrino con gran clarividencia: «El sabio no necesita bufón. Así que el que tiene bufón no es sabio; si no es sabio es bufón; y tal vez así, el rey fuera bufón de su bufón».

Entonces, ¿por qué se sigue contratando al bufón, a pesar del riesgo que entraña? Diderot nos da la respuesta: «Los poetas son como los locos en la corte de los reyes: dicen lo que quieren porque se les desprecia». Lo que dice un ser despreciable, por supuesto, no puede tener consecuencias. Las palabras de un loco, un miserable, un poeta, no pueden tener jamás las consecuencias que tienen las palabras, por ejemplo, de un juez. Un juez, por más que se comporte de forma rastrera, siempre será un hombre *honorable*. De lo cual se deduce que se sigue contratando al bufón porque el público le atribuye idiotez verdadera, algunos muy en el fondo, pero de algún modo no son capaces de separar al hombre de su máscara de actor. El bufón merece ser tratado como un verdadero idiota simplemente por dedicarse a una profesión que tiene que ver con hacer el idiota, con romper jarrones chinos. Al bufón se le excluye de un discurso intelectual competente y siempre se espera de él un toque de imbecilidad, de frivolidad. Pero al darse cuenta de que no han contratado a un imbécil auténtico se sienten ofendidos al mismo tiempo que decepcionados y aburridos. El espectador siente una mezcla de admiración y desprecio por el bufón, en el fondo el espectador sabe que se encuentra a salvo pues el bufón, poeta, artista, no es un juez, de ahí la prepotencia del espectador frente al arte, el público en su infinita cobardía, se considera superior, y traduce su cortedad en violencia y maltrato contra el creador. De este modo el artista certifica una y otra vez la distancia entre su deseo de influencia y la

falta de consecuencias. Esta falta de consecuencias reduce la ética del bufón a una militancia individual de los sentimientos. Son los falsos bufones, los imbéciles y frívolos, los Palissot, los que combinan las cantidades justas de humor, ligereza, veneno y erudición necia, son esos, los que se meten con las mujeres, los maricas y los moros para hacer gala de incorrección inteligente, sin percatarse de que con ello le dan la razón a los machistas, los homófobos y los racistas, es decir, que lejos de ser incorrectos practican la corrección absoluta y ya centenaria que avala a los seres brutales, son esos, los que besan el culo de los engullidores de frivolidad, son esos, los falsos bufones, los que *triumfan* realmente. Da pena pensar que a pesar del triunfo de su bobería, también a ellos los degluten con el mismo desprecio, como a una pata de gallina, y por vivir atrapados en su vanidad, no se dan cuenta.

De cualquier modo, el desprecio del público sí tiene consecuencias para el bufón, y funestas, es entonces cuando el bufón comienza a autoflagelarse. El sobrino se arrepiente de haberse excedido, de haber dicho lo que pensaba, dice «lo he perdido todo por haber tenido un poco de sentido común una sola vez en la vida, ¡no me volverá a suceder!». El sobrino se desprecia a sí mismo. No por ser un esclavo, sino por haber actuado con sentido común y haber perdido así su derecho a satisfacer la necesidad primaria del hambre. Se desprecia por no haber sabido ser un buen esclavo, el mejor esclavo, por no haberse dejado humillar una vez más, sólo una vez más. Es peor no comer que ser esclavo. «Conozco el desprecio de mí mismo», dice el sobrino. Y en su autoinmolación desplaza el sentido de la vida hacia el estiércol, hacia lo primario. «Lo importante es ir tranquilamente, libremente, agradablemente, cuantiosamente cada noche al excusado. ¡*Oh stercus pretiosum!* Ese es el resultado de la vida en cualquiera de sus estamentos». De modo que la verdadera utopía no reside en la búsqueda del orden natural sino en el propio Contra-

to Social. El Contrato roussoniano se convierte en la auténtica utopía. El sobrino lo contradice rechazando el «estado civil», es decir, se niega a pasar del estado natural al estado civil, no quiere sustituir «el apetito por el derecho» ni «el instinto por la justicia», pues el pacto donde él vive es injusto y la propuesta roussoniana una fantasía política. El sobrino llega incluso a proponer el robo, la desobediencia civil, como manera de redistribuir la riqueza. En resumen, la «libertad civil» que el Contrato Social le otorga al bufón como ciudadano, se encuentra limitada por el otro contrato, el Contrato del Bufón, firmado por la «voluntad general». Para el bufón la «voluntad general» no implica exactamente un bien común, implica más bien maltrato y esclavitud. «No me importa ser abyecto pero quiero serlo sin que se me obligue», dice el sobrino. Decididamente, el bufón nos quiere demostrar que no existe orden social que solucione aquellas cosas que pertenecen estrictamente a la naturaleza humana, la envidia, la mezquindad, la corrupción moral, la mediocridad. Ante la inmundicia de los deseos humanos se tambalea cualquier tipo de orden social. Por tanto, beber, comer, fornicar y dormir. «Excepto eso, todo es vanidad», asegura el sobrino. En esta declaración de principios reconocemos el plato y el orinal de *Malone meurt* de Beckett. Lo importante es si vacías o no vacías el plato, lo importante es si llenas o no llenas el orinal, frente al maltrato del *Theatrum mundi*, el sobrino opone un sistema regular de entradas y salidas. El ano es el final de la boca, y habría que certificar si un hombre está vivo o muerto comprobando la última exhalación anal. El YO del sobrino se diluye, por tanto, en la biología más elemental. Excepto eso, todo es máscara. Carmen Iglesias en su estudio acerca de la Ilustración,⁵ al referirse al dilema entre *ser* y *parecer*, nos dice que a veces la máscara se queda demasiado prendida. El orden social, repetimos una vez más, se apoya en la hipocresía, y una de las misiones del bufón consiste en romper ese pacto, en desprender la máscara

del hipócrita. Pero una vez el bufón ha sido expulsado de los salones, para romper el pacto social sólo le queda lo biológico, lo profundamente escatológico, la suciedad, lo repugnante. Sus heces o las heces del mundo. El bufón hace reventar las cloacas de París. Hay que quitarle la razón a Beckett, entonces, pues, el ano no es el final de la boca. La boca es el principio de la cloaca universal. El filósofo no soporta que el sobrino le hable de sí mismo con tanta claridad, con esa sinceridad atigrada, no soporta que alguien sea consciente de tanta baja. «¿Por qué me mostráis toda vuestra baja?», le pregunta. El bufón se complace rebajándose a sí mismo, al fin y al cabo, hundirse en la abyección es un instrumento de defensa, autodegradarse es ser excelente en algo. El sobrino, que se considera un mediocre en todo a pesar de no admitir la mediocridad en nada (puro Thomas Bernhard del XVIII), se revuelca en su propio fracaso y reconoce que su inclinación natural a la reflexión es una enfermedad, opina que reflexionar es una perturbación morbosa que es preciso desterrar. El sobrino dice ser lacayo del vicio, hombre elemental, abyecto y tantas cosas más. La diferencia entre el frívolo y el bufón es que el bufón rechazando el pensamiento construye pensamiento. Alguien completamente ignorante e irreflexivo, alguien primitivo, jamás podría hablar mal de sí mismo, ni describir sus vicios con tanta distancia y franqueza. Un verdadero idiota no se distancia nunca de sus miserias porque no siente que tenga miserias. «Se necesita más valor de lo que uno podría pensar para llamarse a sí mismo por su nombre», reconoce el sobrino al fin. El bufón se siega a sí mismo, antes que nada. «Si te has decidido a segar has de segar todo, incluido tú mismo», esta cita de *Padres e hijos* de Turgueniev parece estar escrita para el bufón. Y además encierra el preludio de su amarga locura clínica.

El sobrino de Rameau une los tres locos shakesperianos: el loco fingido, el loco profesional y el loco clínico. Gracias a su condición de loco profesional el bufón puede

alimentarse, gracias a fingirse loco puede protegerse (hacerse pasar por loco es una estrategia de protección), pero llega un momento en que el sobrino va descendiendo hacia la locura clínica, la locura real, y en ese descenso comprobamos la crueldad de su fracaso, la amargura inconsolable, vemos al heredero del bufón Calabacillas de Velázquez, vemos el corredor sin retorno de Sam Fuller, asistimos a las consecuencias de las humillaciones sufridas a causa de su profesión, las consecuencias del hambre y la inestabilidad, las consecuencias del profundo asco que le inspira la gente para la que trabaja, dice el sobrino «¿pero cómo sentir, elevarse, pensar, pintar con fuerza, frecuentando a la gente que tenemos que ver para vivir?». Todo ello le conduce a un estallido de locura, estallido que en una nueva paradoja nos da una visión más real de lo que es un hombre. El bufón debe soportar esta dolorosa contradicción: el camino que le ha conducido a la locura es precisamente su opuesto, la extrema lucidez.

Foucault nos da una visión trascendente del trastorno del sobrino de Rameau en su *Historia de la locura*.⁶ Según Foucault, gracias al sobrino se elimina la distancia entre la razón y la sinrazón, de modo que la locura se erige también en instrumento de conocimiento. Diderot se adelanta nada menos que un siglo. La enajenación del sobrino nos muestra otra vía hacia la verdad, nos dice que el hombre no llega a la verdad solamente gracias «al trabajo de la razón» sino gracias a la locura. Por tanto, con el bufón, el delirio pasa a ser la cúspide de la conciencia, porque, como dice Foucault, «desde el fondo mismo de la sinrazón es posible interrogarse sobre la razón». El delirio aniquila «la conciencia esclava» y hace triunfar la «conciencia soberana». Aunque, claro está, no existe conciencia soberana sin sufrimiento. Estamos de acuerdo con Foucault en que el gran descendiente del sobrino de Rameau es Antonin Artaud. Imposible pensar en Artaud sin combinar la conciencia soberana con el sufrimiento.

¿Quién sabe cuántos bufones dolientes sufren el confinamiento soterrado a manos de la correctísima cúpula de cráneos hipervisibles y razonables? Lo *razonable* sigue enviando a los locos a los asilos del olvido y el desprecio. Al fin y al cabo siempre existirá un hombre honorable que tras su púlpito de soberbia argumente en cualquier universidad, esgrimiendo una estolidez medieval, que si el bufón fracasa es porque el bufón se lo ha buscado, haciendo ver a la opinión general que el fracaso reside en el hombre mismo y, por supuesto, no es consecuencia del medio económico ni político ni educativo ni social ni cultural. El hombre *razonable* borra tres siglos de un plumazo. Gracias al profesional razonable, al Palissot de turno, al hombre del éxito, el loco vuelve a ser confinado junto al leproso y al criminal. «Él se lo ha buscado», repetirá una y otra vez el hombre de éxito. Además de Artaud, Foucault menciona a toda una descendencia del sobrino: Holderlin, Nerval, Nietzsche, Van Gogh, Roussel. Todos ellos, dice Foucault, «se han arriesgado allí». El trabajo del bufón es el alpinismo del dolor. No se puede comprender sin riesgo, ese riesgo que le hace estar tan cerca de los leprosos y los criminales.

Este descenso del sobrino hacia la locura real, a pesar de significar la apropiación de la conciencia soberana, no nos hace ya reír, nos empuja más bien al llanto y a la piedad. Mientras habla, el sobrino utiliza su propio rostro como un trozo de barro edénico, o adánico, como para descubrir a través de pantomimas aberrantes quién es, descubrir si acaso procede del primer hombre, tal vez buscándose en otro loco para imitarle, para descubrir cómo debe comportarse un loco, para reconocerse en él y decir con propiedad, estoy loco, al fin. Cuando el hombre es capaz de llamarse a sí mismo con su propio nombre empieza la sinrazón. Si uno profundiza en su propia bajeza llega a acumular la bajeza de la humanidad entera, se descompone. Recordamos de nuevo lo que dice Rameau: «Se necesita más valor de lo que uno podría pensar para llamarse a sí

mismo por su nombre». Rameau, efectivamente, ha tenido esa clase de valor y da un paso irreparable, se golpea la cabeza y dice: «Sin embargo me parece que aquí hay algo, pero por más que golpeo, que sacudo, no sale nada. O no hay nadie, o no quieren contestar». Ya no hay distancia profesional. Ya es uno.

El bufón está cargado de posibilidades melancólicas que le conducen inevitablemente a la locura: exigirle a un hombre por contrato la demencia, la idiotez, no carece de consecuencias. Además de la descendencia enunciada por Foucault, el sobrino juega a las cartas con Buster Keaton, esclavo de su rostro por contrato, y Bela Lugosi, vampiro de sí mismo por contrato, en las cuevas de Lascaux, al sur de Francia. Me imagino al sobrino de Rameau llegando a la cueva y entonando unos versos de Bukovski, «este sería un buen lugar para volverse loco y dejarlo todo». Rameau, gracias al derecho natural, arcádico y utópico, vuelve a lo mágico, retrocede desde lo profano, pasando por lo religioso aurático hasta la era mágica rupestre. En vez de seguir los pasos de Walter Benjamin buscando un arte profano, ajeno a lo religioso, el sobrino viaja hasta las cuevas rupestres para politizar lo mágico. Hay algo político en el hecho de invocar mediante la representación del alma humana la mejora del hombre, del mismo modo que los primitivos intentaban conseguir mediante la representación de escenas de caza la prosperidad. Si, según Gombrich, las pinturas rupestres eran «imágenes hechas para protegerles de otras fuerzas sobrenaturales», en el caso de la bufonería están hechas para protegerse de los desastres del orden social. Desde luego, después del siglo xx, después de contemplar cómo las utopías sociales mutaron en totalitarismos criminales, después de la barbarie del siglo xxi perpetrada por estados democráticos contra civiles indefensos, después de escuchar decir a los filósofos que si el hombre tiene derecho a seguir existiendo, que el ser humano puede prescindir del arte y del hombre mismo, plantearse la mejora del

hombre mediante la representación está más cerca de lo mágico que nunca, al fin y al cabo, la representación con fines mágicos de las cuevas rupestres está unida a una explicación materialista del ser humano, satisfacer, como en el sobrino, la necesidad primaria del hambre. La misma necesidad primaria de los africanos que en su éxodo ni siquiera mueren ahogados, sino de hambre y de sed en la propia barquilla donde viajan, llegan muertos, estos héroes, sin ver como a sus compañeros de travesía se les traslada a un CENTRO DE INTERNAMIENTO, de ILEGALES, donde hacinados, DETENIDOS, a veces ESPOSADOS, les aguarda la DEPORTACIÓN. Uno no puede evitar el escalofrío cuando descubre estos mismos términos en la historia del nazismo, en la historia del gulag ruso, en el preludeo de los grandes genocidios del siglo xx. INTERNAMIENTO, ILEGALES, DETENIDOS, ESPOSADOS, DEPORTACIÓN. En cualquier caso, y suponiendo con mucho optimismo que el sentido de estos términos sea diferente, estos muchachos son devueltos no a sus países de origen, sino a cualquier lugar del desierto donde puedan seguir muriendo como deben, es decir, como seres inferiores, se les atribuye una pobreza natural, de nacimiento, congénita, allá cada uno con la suya, ellos se lo han buscado, la pobreza es un asunto privado, sólo se convierte en un asunto público cuando se vuelve amenaza, no se tiene en cuenta por humanismo, sino por totalitarismo. Las autoridades aseguran que estos ilegales carecen de entidad como refugiados políticos. Como si el hambre y la enfermedad no fueran también política. El hambre de los africanos y del sobrino también es política. Se encuentran unidos por la política de la exclusión. De las omisiones deliberadas. No me cansaré de repetir que la economía es una de las formas del crimen. Y relativizar la muerte es una forma de totalitarismo. No hay que tener miedo a realizar este tipo de conexiones aparentemente desconcertantes. Todo está conectado. Y para ello, para conectar al sobrino con el tiempo de los viajes

trágicos, para conectar a los excluidos, utilizaremos una frase de Foucault, de su *Historia de la locura*, «El sufrimiento del hambre sigue siendo insondable dolor».

Notas

1. Óscar Cornago, ed., *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos, 2005.

2. *Ibidem*.

3. DIDEROT, Denis, *El sobrino de Rameau*, edición de Carmen Roig; traducción de Dolores Grimau, Madrid: Cátedra, D. L., 1985.

4. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julia, o la nueva Eloisa*, Madrid, Akal, 2007.

5. IGLESIAS, Carmen, *Razón, sentimiento y utopía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.

6. FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1976.

Madrid, febrero de 2007



Hipermembrana. Procesos

Marcellí Antúnez

RESUMEN: Algunas de las reflexiones de Marcellí Antúnez Roca en torno a su performance interactiva *Hipermembrana*, prevista para otoño de 2007. Marcellí Antúnez, cuyo trabajo está dedicado formalmente desde hace más de quince años a la utilización sistemática y exhaustiva de nuevos recursos tecnológicos y científicos, cierra un ciclo con la realización del documental *El dibujante* (2005). El film resume el trabajo del artista desde los inicios con *La Fura dels Baus* (1979), hasta la conferencia mecatrónica *Transpermia* (2004). Desde entonces, Marcellí Antúnez trabaja en el proyecto *Membrana* y sus diferentes capítulos.

1

La performance titulada *Hipermembrana* es el segundo capítulo del proyecto *Membrana*, que incluye además la conferencia mecatrónica *Protomembrana*,¹ estrenada en 2006, y la instalación interactiva *Meta-membrana*, todavía sin producir.

El proyecto *Membrana* nace tras la realización del documental *El dibujante* (2005), un film de una hora de duración que repasa mi biografía artística desde los inicios con *La Fura dels Baus* hasta la actualidad, haciendo especial énfasis en mi trayectoria individual. La película está organizada en varias partes que intentan ordenar y dar a conocer la transversalidad de mi trayectoria. Tras los dos primeros capítulos, que repasan mi infancia y mis primeros trabajos, entre otros con *La Fura dels Baus* (1979-1989) y *Los Rinos* (1985-1992), y los libros de artista *Artcagarro* (1985-1993), el film continúa con las siguientes secciones: los *parazitebotes*, la corporalidad, la sistematurgia, el *bioarte*, la fábula, *Transpermia* y el dibujo.

La sección de *parazitebotes* trata de exoesqueletos que, gracias a unos mecanismos, controlan el cuerpo del que los viste. Encontramos ejemplos de estas ortopedias parásitas en la performance *Epizoo* (1994) y en el robot *Réquiem* (1999). Prosigue con los laboratorios, *Satélites obscenos* (1996-1997), una visión de la corporalidad performativa donde el cuerpo se manifiesta en sus excesos. La performance mecatrónica *Afasia* (1998) sirve para describir dos elementos, creo que importantes, en mi investigación, los *dreskeletons* y la sistematurgia. El *dreskeleton*, literalmente un interfaz corporal de naturaleza exoesquelética, es la inversión del concepto de *parazitebote*: los exoesqueletos ya no controlan el cuerpo sino que sirven para expandir sus posibilidades gestuales. La inversión de este concepto se ajusta muy bien con la posibilidad de intervenir en un nuevo medio que contiene lenguajes como la robótica, la imagen y el sonido interactivos. El *dreskeleton*² es