

# Estupefactos

Miguel Copón

«Se che cortan a cabeza non hai cultura»

Los Torreznos

A estupidez é un argumento de obstrución. Quizais o máis exacto. Diante dunha obra detémonos á espera dun sentido. Traducido aquí como unha dirección que se ha de seguir. Cando a espera se frustra, a sensación é de inutilidade, que para non ser asimilada tende a se proxectar como agresión ante o que supostamente non se entende. Resulta sintomático ver como a arte contemporánea, sobre todo dende que se aloxa nunha estratexia de hermetismo, provoca a maior das violencias en parte dos espectadores, precisamente os que ao se deter esperan que os signos enfrontados sexan comprensibles, amables, domesticables, que cumpran, en definitiva, o que espera antes que abrir algunha porta ao inesperado. As formas dos torreznos son sarcásticas, forma ácida da ironía. O seu traballo é unha busca dos tópicos que se cumpren, como unha rutina, entre as estratexias da modernidade e que se formulan como rupturas esperables, rituais cansados, metáforas mortas, hábitos e fórmulas antes que conter ningunha busca. A visita ao humor é unha das características que os diferencian, tanto como a seriedade coa que o tema se trata e as estratexias para que os tópicos non apaguen o que de inesperado ten que haber en toda representación, sexa ou non artística, xa que a arte é un destes tópicos, un ritual maior en que sempre é preciso contar cunha dose teatral de afastamento. O humor é complexo e os seus mecanismos diversos. A raíz de humor, como os líquidos que formulan o noso carácter, indica a posición húmida, líquida e fluída que tanto preocupa á tradición filosófica, feita de substancias e formas permanentes antes que de feitos que cambian ou que non poden ser comprendidos na súa totalidade. Se nos centramos no húmido do humor, ou no húmido do corpo, achegámonos a algo que nos incomoda, así sucede con todas as formas fluídas do noso corpo, normalmente asociadas a un tabú, -perfecta palabra polinesia que significa perigo- e que se achegan na súa incomprendibilidade a unha das formas gráficas asociadas ao humorístico, á risa. Como ben sabe o neno, que invoca o prohibido na ladaíña «caca cu peido pis», provoca a risa ante algo mal categorizado. A risa é unha reacción nerviosa ante algo que non entendemos na súa totalidade, ou que non entendemos nas súas conexións: as dúas formas non concordan pero hai unha imaxe que nolas presenta unidas. A razón que non pode medilas reacciona mediante o disparo neuronal da hilaridade; na risa non é necesaria explicación, non hai resposta ante un por que ris senón a asunción do fondo mesmo do razoable, un paradoxo da palabra suficientemente ácida se nos concentrásemos nela: a razón diría, «non o sei».

Tanto a mística como o absurdo reivindicán esa «nube» do non saber, como o modo de deixar pechado o pechado; iso vén significar o *miein* etimolóxico de misterio e mística, a frase máis repetida na obra de Samuel Beckett, cargada con toda a ácida ironía que provén de pensar que o pensamento non se pode explicar a través da palabra. O absurdo, -literalmente, o que produce un son falso- é o modo en que a razón se nega a si mesma a presentar situacións incongruentes, con toda a patencia do presente e toda a estrañeza do incomprendible. Existe o absurdo como base do surrealismo, entendido como o choque fortuíto da realidade cos corpiños que non poden contela, tamén no existencialismo,

enfrentado á patencia dunha falta teleolóxica, que se debuxa tan só como unha razón proxectada, teleoloxía fracasada, desilusión ante o coñecemento de que todo é ilusorio e os problemas xerais, -como proa o do sentido-, son opacos a calquera acceso. O teatro do absurdo escenifica esta razón que se nega a si mesma e transforma o discurso razoable en parola, inxectando unha dose de loucura e delirio alí onde debería aparecer algún significado, onde reclamamos unha dirección. A análise mitolóxica da música de Lévi-Strauss serve para definir este método: mentres que na comunicación normalizada existe unha adecuación entre son e sentido, as formas musicais desdefinen o sentido, transfórmanse en ambiguo para potenciar o sonoro. Un texto repetido ata a saciedade transfórmanse en son que se afasta das súas direccións semánticas. Un texto transformado en música óese antes como un zunido que como unha estrutura de significados. A variación fai flotar o esperado, transfórmao, e a este recoñecemento do absurdo literal que se esconde na segunda derme da palabra reaccionamos progresivamente con sorpresa, inquietude, desorientación, e cando chegamos ao límite do esperado, estalamos, rimos. É unha actitude de contaxio, ao tempo que unha clara estrutura de resposta artística, en que os materiais se desestruturan ata levalos a ofrecer algo non esperado neles. As pezas procesuais de Los Torreznos categorizan todos estes pasos ata chegar á risa, a resposta do público, -ao modo de John Cage-, está incluída na peza, xa que que o contaxio se produce por todas as proximidades que poidan atoparse arredor do espazo do sentido. Sucede, do mesmo xeito, nos desenvolvementos non presenciais. As pezas de vídeo producen a mesma comicidade amarga, a mesma sensación de abandono ante algo exposto dunha forma moi clara, sinxela e accesible, que muda en *sinsentido* pola transformación do signo en insignificante. Trastornar dende a fonte da palabra e utilizar o tópico porque nel existe unha maior forza do esperable. Nunha frase feita tendemos a completar os referentes, nunha peza tonal, tendemos a finalizar a melodía. Se alteramos algún dos parámetros, o primeiro efecto é a confusión, o segundo a sorpresa, o terceiro é a risa. A bo entendedor... dáme pan... dime con quen andas... funcionan de modo diverso a unha frase que defrauda a espera como se dicimos: Deus afoga. A estrutura de previsión formula o hábito, a desestruturación do previsto abre o sentido cara ao non contido nel. A risa non é ironía, en tanto que a ironía é unha fórmula retórica baseada nun contraste previsto, que consiste en dicir o contrario, unha consulta que finxe ignorancia e esperta a risa ou a reflexión ácida. Na risa non hai explicación, mentres que a ironía transmite unha mensaxe. A explosión risoña deixa o discurso baleiro, déixanos inermes xa que non esperamos ningunha pregunta, ningunha resposta no seu interior.

Todas esas formas son antecedentes do que atopamos no discurso de Los Torreznos que non se basea na risa senón no contaxio, non no humor senón no desfacerse do sentido. A tradución inglesa de parvada é conveniente: *nonsense*. Non espere nada, non espere sequera que algo se vai frustrar. É un lugar común dentro da tradición grega asociar os filósofos errados á falsificación, como sucede con Protágoras ou Dióxenes o Cínico, auténticos mestres do *sinsentido* máis ácido, espectacularmente cruel na creación de distancias sobre a normalidade de pensar. Falsificar o son xa o caracterizamos como creación do absurdo. Só nos queda dar o paso ata a estupidez como forma estética maior. Partimos na primeira frase dunha posición -sinalemos- como algo posterior a unha suposición: o espectador detense ante a obra e espera o seu sentido. Perseguir o tópico é concentrar a atención sobre calquera posición e non dar nada por suposto, elaborar unha desestruturación medida de calquera hipótese, deixala aberta, inane, sen sentido. Se isto se produce, calquera acción se converte no que é, cómica e incomprendible. A trama teatral ou a que corresponde á *performance*, é utilizada para lograr ese lugar en que calquera lugar

(*topos*) se converte en algo estraño. Os tópicos son lugares comúns e neles esta desviación séntese coa maior crueza. De feito, denunciar os tópicos produce un efecto medido que xa adianto como outra das estratexias específicas de Los Torreznos, o contaxio. Se comezamos a desfacer un tópico, o movemento desencadeado, como unha dúbida metastásica, expándese no que o rodea. O lugar esperable non corresponde tan só a unha frase feita, a unha acción esperada, senón a toda estrutura de comunicación. As palabras son tópicas, as situacións son tópicas, todo o pensamento se viste de rutina para evitar o exceso de sorpresa que nos faría perecer por hilaridade se atopásemos a suficiente distancia para vernos como seres patéticos accionando feitos ridículos na busca, ou a crenza de que detrás de todo se esconde algún sentido. O contaxio pode ser todo o virulento que imaxinemos: Nietzsche non é máis que o desencadeante virulento desa falsificación ilusoria de calquera sentido, moi a propósito na liña que comezaron Protágoras e Dióxenes, moi a propósito contra a tradición socrático platónica, que non entendería a risa, nin a fluidez, nin a existencia do mexo no mundo. O noso suposto era que o espectador que se detén ante a obra, espera atopar o seu significado. A distancia que Nietzsche nos lega é a da radicalidade idiota de preguntar en exceso, de novo como un neno. É sinxelo, tan só hai que xeneralizar a pregunta de modo radical. Como un virus, para que a razón enferme. ¿Por que espectador? ¿Que espera? ¿Por que deterse? ¿Non é posible contemplar en movemento, ou o movemento? ¿Non será que a obra está detida para que o espectador a capte, a abrace, a comprenda? ¿E se a peza se move máis que o espectador? ¿E se o espectador se move máis que a peza? Se todo se disloca, se todo ten a trama dunha loucura, o tecido dun soño, máis inaprensible que certo, máis sensible que perceptible.

Para que todo isto suceda é preciso provocar un chanzo máis. A estupidez é a vía, con todo o perigo que ela encerra, aínda que un enorme número de xéneros e estilos artísticos deban o seu nome a unha fórmula pexorativa, coa que o público se defendía do exceso que a arte trae e que logo é asimilada polos artistas como o propio. A estupidez é unha forma complexa, porque non pode depender de calquera medio esperable, debe ser unha provocación que deixa aberto o sentido e o espectador con el. A estupidez é esixente coas súas formalidades, doutro modo pode dexenerar no chiste doado, na acción teatral previsible, na estandarización do risible. É estúpido quen está atordado e o modo teatral de acceso a ese atordamento é a base do traballo de partitura de Los Torreznos. Pero a estupidez é a fórmula de sumir as expectativas no estupor. Unha palabra familiar así nolo anuncia: un estupefaciente é o medio de crear o espazo absurdo do absurdo. A estupenda parvada, onde o contaxio xa gañou a posición ao sentido e onde calquera signo que se emita xoga noutro campo; e onde calquera aceno, por mínimo que sexa, provoca a risa como contaxio, a risa como defensa do espectador ante algo que non entende pola súa extremada sinxeleza, ou non entende porque non pode entendelo, pola súa extremada razón de ser. O contaxio, literalmente, o contacto compartido de algo, xa non é tan só o da risa, senón o da fórmula temática que normalmente serve de coartada para as obras de Jaime e de Rafa, o poder. Todas as súas obras roldan ou rozan este tema, se ben non poden facelo de modo directo, ou cando aparece en modo nominal, atópase desvirtualizada como tópico que hai que disolver para que outro contaxio aínda máis virulento e enfermizo apareza: a falta de sentido xeral, ou o irrisoriamente patética que é a estrutura de poder máis común e tónica, a que une un sentido a un son, a que une unha acción ou unha presenza a un significado. Unha reprimenda que se pode dicir de forma sinxela, pero que contén unha dose enorme de perigo: non existe outro poder máis que o de crear sentido; se o sentido queda vacante, a forza de constitución de todo discurso queda inane, disolta. Se é así, podémonos rir de todo, se é así, rímonos de todo. De feito, rimos cando os feitos non están atados e se presentan en todo o seu radical patetismo. O contaxio da risa infecta a razón, queda estupefacta, atordada e estúpida, nun proceso ritual en que as técnicas teatrais nos

conducen pouco a pouco ao sumidoiro do razoable, para quedar expostos nelas. Rimos para defendernos da máis incómoda das situacións. Rimos por non chorar, ou rimos ata chorar, porque a *sinrazón* e o *sinsentido* se chaman *nonsense*, parvada, con todo o seu grandioso ton pexorativo, disolvente, cómico, surreal ou superreal ou hiperreal, en tanto que a realidade se trastornou en canto o sentido se converteu en vagabundo, contaxiado pola risa.