

Footing, de Gustavo Pernas, unha carreira pola conciencia do noso tempo

por Manuel Forcadela

1. Biografía e obra.

Gustavo Pernas Cora, dramaturgo, actor e director, naceu en Viveiro o 26 de novembro de 1959 e morreu na Coruña o 29 de outubro de 2018.

Licenciado en Xeografía e Historia, na sección de Historia da Arte en 1981, pola Universidade de Santiago de Compostela, onde realizou diversos traballos de investigación no campo do cine e do teatro, estudou posteriormente Arte Dramática en Madrid.

Desde 1985 dedicouse profesionalmente ao teatro, combinando traballos de actor en diferentes compañías co traballo de dirección e escrita dramática. Actor e director de dobraxe. Desde 1997 impartiu aulas en diferentes ámbitos do ensino: Profesor de Guión, Teatro e Linguaxes Audiovisuais na Escola de Imaxe e Son da Coruña, foi Profesor de Dramaturxia e Arte Actual da Universidade da Coruña en Pedagogía Teatral. En 1989 fundou con Ánxela G. Abalo a compañía de teatro Ancora Producións na que dirixiu e interpretou os seus propios textos. Algunhas das súas obras foron publicadas ou estreadas en Francia, Uruguai ou Portugal.

Estamos, sen dúbida, perante unha das personalidades de maior peso da dramaturxia galega contemporánea. E isto por varias razóns. En primeiro lugar pola dimensión da súa obra dramática escrita, tanto en número como en calidade. E, en segundo lugar, porque a súa disposición cara o mundo da escena foi de entrega total. Como profesor, como dramaturgo, como director, como actor, como analista. Gustavo era un ser dotado dunha contaxiosa vitalidade, posuído polas faíscas do optimismo e da alegría, que, ademais, tivo o privilexio de gozar das condicións mínimas precisas para o desenvolvemento da súa vocación, malia as numerosas dificultades que tivo que salvar. E isto, dalgunha maneira, transmítese a todo canto fixo, como tamén nos foi transmitido a todas as persoas que gozamos da graza de ilo encontrando ao longo da existencia.

A súa primeira obra foi *O galego, a mulata e o negro*, publicada en 1999, pola que recibira o Premio Compostela ao Mellor Texto Dramático no 1991, sendo tamén nomeado como Mellor Actor Protagonista e Mellor Espectáculo. Unha reconstrución do pasado histórico da relación entre Galicia o Caribe, e na que, en cinco actos, se desvelan os principais fitos políticos acontecidos entre 1886 e 1990, con roles que se repiten en circunstancias diversas e evidencian o devir do tempo.

Ladraremos - Comedia de amor e medo-, 1996, que acadou o I Premio María Casares de Teatro ao Mellor Texto Dramático Orixinal, quedando tamén finalista como Mellor Actor Protagonista e Mellor Espectáculo. A historia dun esmolante e dunha señora adicta á televisión que coinciden nun parque. O trágico do tema e o cómico da representación constitúen un dos mecanismos de elaboración característicos do autor. Foi publicada posteriormente no libro *Comedias paranoicas*, no ano 2000. Incluíndo tamén *Fábula* e *Anatomía dun hipocondríaco*.

Fábula -Comedia nun só acto... sexual-, de 1997. Nomeada en seis apartados no II Premio María Casares de Teatro, Mellor Espectáculo, Mellor Texto Dramático Orixinal, Mellor Actores Protagonistas, Mellor Escenografía e Mellor Vestiario.

Anatomía dun hipocondríaco -Comedia Médica-, 1998. Nomeada no III Premio María Casares como Mellor Texto Dramático Orixinal e Mellor Escenografía. Sempre unha ollada crítica e irónica que procura revertir os efectos perversos da ideoloxía dominante sobre o masa espectadora. Dirixir a análise sagaz, por medio do discurso común, cara aspectos que na vida cotiá deveñen inadvertidos, por efecto da publicidade ou do control mediático. Non hai nunca unha disposición de superioridade moral, en que o conflito aludido sexa enunciado como unha batalla entre os bos e os malos. Antes ben, Gustavo comprácese entrando en personaxes diversos e adversos, que dan corpo, que incorporan, moitos dos litixios que lle interesan, para que sexa a través da súa propia linguaxe, da súa manifestación verbal dos ecos do mundo, vertida sobre a escena, onde se produza a análise e a catarse.

Por iso o conxunto da súa obra tende á comedia, porque non se distrae nunca do que poderíamos denominar final feliz. Un teatro, neste sentido, da cura e do optimismo. Un teatro útil, porque sanda, e preventivo, porque advirte.

Con *Sucesos*, de 2000, ou *Footing*, de 2001, ou *Paso de Cebra*, de 2004, ou *Final de película*, de 2006, *Medidas preventivas*, de 2007, *Taras mínimas* de 2007 e 2010, *Cronicaragua*, de 2008, constrúe un dos percorridos fundamentais da dramaturxia galega contemporánea. É a época de plena madurez creativa e interpretativa, desde o dominio dunha perspectiva que conxugaba sabedoría no ámbito das artes escénicas, e das artes en xeral, cunha curiosidade e interese por Galicia e a súa historia e cultura. Hai unha fina disección do discurso dominante, sempre posto en entredito a través da ironía, como método para enfrontar o público espectador coas súas propias contradicións e dilemas.

Footing obtivo o Premio Rafael Dieste no 2001. O mesmo que *Final de película*, en 2005. *Paso de cebra* foi merecedora do Premio Max das Artes Escénicas en 2006, como tamén o foi (ex aequo) *Final de Película*, no 2007. A Asociación de Escritores en Lingua Galega concedeulle o seu premio de teatro en 2007 por *Medidas Preventivas*. O Concello de Gondomar outorgoulle, tamén, o Premio Roberto Vidal Bolaño de 2008, (xunto a Anxela G. Abalo e Ancora Producións a toda a traxectoria). Tamén obtivo o Premio Álvaro Cunqueiro por *Isóbaras*, en 2012, galardoado, igualmente, co premio Fervenzas Literarias ao mellor libro de literatura dramática dese ano.

O Concello de Padrón concedeulle o Premio Maruxa Villanueva por *Snakizados* en 2013.

Colgados, de 2009, *Pisados*, de 2011, e *Snakizados*, de 2012, publicados de xeito conxunto co título de *Tres logomonos* en 2011, fechan o seu ciclo de produción como autor, interrompido fatalmente pola morte cando tiña 59 anos.

Foi, ademais, un excelente intelectual e ensaísta, como podemos comprobar ao lermos o seu ensaio sobre historia da arte e imaxe *Os ollos de Victorine e a construción da cuarta parede*, de 2006.

2. Footing.

Footing revélase como unha obra enteiramente contemporánea, isto é, un artefacto textual e escénico que cataliza un conxunto de síntomas da época que amañece por volta de 2001 coa chegada do novo século cando a obra gaña o premio de teatro Rafael Dieste, convocado pola Deputación Provincial da Coruña, premio que Gustavo volverá gañar catro anos máis tarde por *Final de Película*.

Este carácter contemporáneo non empece que o conxunto de signos que a obra é quen de espallar, en calquera das súas actualizacións, como representación escénica ou como simple lectura, non sexa igualmente portadora de marcas que atinxen ao máis fondo e perenne da humanidade, xa sexa na concepción común, como sociedade, xa sexa na concepción particular, como individuos.

E empregamos a palabra catalizar, que provén da química, no sentido de incremento da velocidade da reacción dun componente por medio dunha substancia, chamada catalizador, que non é consumida na reacción. Porque iso, como imos ver, é o que logra a obra: mostrarnos dun xeito inmediato cales son os contidos da conciencia do noso tempo mediante unha ficción escénica.

Estamos perante unha produción que atende a este binarismo elemental e postula a concepción do teatro, ben como unha representación escénica das voces e pulsións da propia conciencia, ben como representación escénica das correntes do conflito hexemónico en que as sociedades dirimen os seus propios dilemas ideolóxicos de representación como obxectos.

Quérese dicir, tamén, que a noción de época e de historia resulta desde o mesmo inicio unha noción enteiramente pertinente para a construción do seu sentido. Estamos no mesmo momento de partida do novo século e catro corredores, catro personaxes, tres homes e unha muller, proceden a desenvolver unha sesión de exercicio. Deste xeito, desde o mesmo principio, o inicio da obra, que é, tamén, o inicio do século, preséntasenos como unha carreira. Unha carreira que ten unha compoñente real e coreográfica, no movemento das catro personaxes no escenario, e unha compoñente simbólica, no discurso que elas mesmas producen. Hai, por tanto, desde o inicio unha carreira dos corpos, corpos encarreirados, e unha carreira dos discursos, tamén encarreirados.

Andamos a correr, levados polas présas que nos afastan do acougo e da produción dun discurso persoal e reflexivo, e é preciso que encontremos o noso propio discurso como conxunto de seres gregarios e como individuos nese discurso entrecortado emitido por consciencias diversas que esquecen que a súa individualidade é produto da refracción do discurso do Outro, que é, en definitiva, quen fala en nós, quen fala por nós. Corpos para o pracer e para a dor. Consciencias para o pensamento e o coñecemento. Corpos para a percepción. Consciencias para a intelección e a razón.

E isto, que podemos denominar enunciación coral, é unha das principais características desta constructo. Estamos perante un discurso que non se produce voz a voz, facendo que cada unha desas voces sexa portadora dun suxeito irrepitible e individualizado, senón que aposta pola construción dun suxeito común, un suxeito suxeitado por ese discurso, por esa enunciación, tamén común. Así, o macrotexto desas voces conxuntas asoma como un texto social, no que a fragmentación, a segmentación, creadora do sentido, prodúcese mesturando unha voz con outra, en secuencias en que sobresa e o dobre sentido e, en consecuencia, tanto o trágico como o cómico do que a obra é portadora.

O singular da época é que tanto os corpos como os discursos, na soidade de cada individuo, na soidade en común, salfiren nese discurso tan coreográfico como textual un relato de pequenas pingas de soidade que, porén, se revela igualmente como común.

E velaí o primeiro dos asertos que se desprenden da obra. Malia o individualismo contemporáneo, sintomático desta época, segue habendo algo que os humanos sempre teremos en común: a soidade. Hai un proxecto de vontade da sociedade contemporánea que se cifra na alianza entre cartesianismo e liberalismo e que exalta o valor do individuo, do individualismo. E hai un proxecto contrario, literalmente comunismo, que exalta o que temos en común, copias repetidas que só se distinguen pola singularidade da existencia. O curioso do caso é que o individualismo conduce á máis atroz das masificacións e que só no comunismo, na incidencia cabal do que temos en común, encontramos a maneira de brillarmos como suxeitos. Este é un paradoxo que bate no corazón da obra: a soidade como o común da sociedade individualista. O suxeito como o singular da sociedade en común.

Mais, que acontece cando a lingua non é empregada para a comunicación senón, antes ben, para a mera expresión dunha situación corporal ou psíquica. Pois que a humanidade mingua e tende a desaparecer, reducidos os nosos organismos á condición animal e privados daquilo que nos caracteriza con seres no mundo, a palabra, que nos precede e nos sucede, por unha banda sempre do Outro, na medida en que non nos pertence; por outra banda, fundadora e vertebradora do que vimos en denominar existencia.

Obviamente ningún destes temas que estamos a tratar é perceptible nun primeiro achegamento á obra de Gustavo Pernas, que se nos presenta como unha comedia no sentido que esta palabra tiña para Dante, autor da *Divina Comedia*, unha trama que logo de expor os pormenores dos litixios e conflitos pertinentes se resolve cun final feliz e positivo. A vella consigna horaciana de ensinar deleitando.

E todo isto é posible porque hai unha convención teatral que preside este proceso: as personaxes pensan en voz alta, de maneira que o seu falar vértese como unha corrente de conciencia que é tamén común. Sinala o propio Gustavo nas súas “Instrucións de uso”

— léase como se desenvolven hoxe, na vida real, as conversas: monólogos que ó seren interrompidos por outros monólogos semellan diálogos...

— léase co ritmo uniforme do “footing”... co ritmo variable das persecucións, sen intervalos, como se corre...

Asistimos, así, a un primeiro conflito: os corpos e as consciencias. O Real dos corpos e o Simbólico das consciencias. Os corpos que nos individualizan e as consciencias que nos socializan. Os corpos que conteñen o músculo, o pracer e a dor, as consciencias construídas coa música da lingua, que é vehículo para o pensamento. Os corpos que se ofrecen como obxecto para a ciencia. As falas que administran a historia e a existencia. Materia mortal, a dos corpos. Espírito intanxible, o das consciencias. Mesura e desmesura. Fronteira e infinito.

Heidegger falaba, no título dun capítulo do seu *Ser e Tempo*, do carácter vocativo da conciencia. Isto é, a conciencia como un rumor continuado, a producir un discurso que non ten outra fin que a

mesma morte. E Henri Bergson, un pouco antes, falara do carácter durativo da conciencia. Temos, pois, unha conciencia, vertida aquí nas voces das personaxes que, por unha banda, é testemuña de que duramos, de seguirmos a ser os mesmos, e, por outra, que ese non poder parar a emisión é, tanto como a nosa duración, a nosa esencia. Duramos mentres emitimos. Emitimos mentres duramos.

Deste xeito *Footing* preséntasenos como síntoma da conciencia contemporánea, aquela que iniciara a literatura do século anterior coa famosa corrente de conciencia, inaugurada por Eduard du Jardin e levada ao seu cumio literario e estético no *Ulyses* de James Joyce. Consciousness stream, o monólogo interior. E que dúas palabras tan apropiadas para este momento: corrente e conciencia. Porque diso é do que nos fala *Footing*, de corredores que por convención teatral deixan oír a súa conciencia. Brincando coas palabras poderíamos dicir que *Footing* é unha carreira de conciencia.

Corren sós. Míranse de esguello... especulan... Falan para si mesmos... Por convención teatral os espectadores poden escoitar os seus monólogos interiores.

Ou, dito doutra maneira, a visión da conciencia contemporánea como unha carreira, como unha competición na que se nos mide pola nosa resistencia e velocidade.

E hai tamén un contraste engadido que ten que ver coa escenificación, coa representación. A escisión entre escenario e percepción. Os corpos parlantes encarreirados dos actores contra os corpos sedentes dos espectadores. As conciencias correntes dos actores contra as conciencias mudas e perceptivas dos espectadores.

O animal humano, o mono gramático, o Dasein, o ente escópico-invocante, escindido na percepción dos dous sentidos predominantes: a vista e o oído. Porque a conciencia escóitase, é de natureza invocante, fala e escoita ao mesmo tempo, fálase e escóitase, por máis que na súa enunciación sempre sexa posible escoitar máis dunha voz. A conciencia como teatro, que dicía Freud. A conciencia como factoría, que dicía Deleuze. Unha fábrica teatro que produce enunciados e coreografías. Voces a soar e corpos que se moven.

Velaí o teatro e a teoría, dúas palabras emparentadas que teñen na raíz grega común, “thea”, o sentido da observación. Unha raíz que se a levamos ao estadio anterior indoeuropeo nos emparenta co “sema” da semántica e o semáforo.

Un teatro que é teoría, aínda que non a presupón, que nos forza a ollar, máis alá de ver, e a escoitar, máis alá de oír, prendidos, suxeitados pola semántica, polo goce de sentido. Un teatro semáforo. Luces que, alén dos brillos e das cores, significan.

Unha cita do propio autor na cabeceira do seu texto nos advirte do conflito entre corpos e conciencias:

Cando deixas de correr é a cabeza a que empeza a dar voltas.

Como nun mecanismo de vasos comunicantes a actividade do corpo e a actividade da conciencia relaciónase de xeito inversamente proporcional. Canto máis corro menos penso. Corro para non pensar.

E isto resulta moi revelador a partir de certas coincidencias no pensamento contemporáneo. É coñecido o aserto cartesiano Cogito ergo sum. Penso logo son. E tamén resulta coñecido o debate establecido con Descartes pola psicanálise estruturalista arredor da súa concepción esencialista do pensamento. Son cando non penso. E velaí o cerne conceptual da obra. A pregunta ontolóxica: cando son, cando penso ou cando non penso. E dúas posibles respostas. A resposta cartesiana, antepondo o cogito a toda posible esencia. É o individuo, libre e responsable, moral e eticamente, dos seus actos. A resposta da psicanálise. Antepondo o inconsciente, como falar do Outro, a toda imposible esencia. É o suxeito, fracturado e dividido, que é falado e, por tanto, non é dono nin responsable do que di.

No apartado inicial, denominado Instrucións de uso, podíamos ler:

léase como se desenvolven hoxe na vida real as conversas: monólogos que ao seren interrompidos por outros monólogos semellan diálogos.

A obra preséntase, así, como un simulacro de diálogo, constituído, porén, por monólogos. E velaí, sen dúbida, outro dos asertos iniciais aos que nos enfrontamos como característico da época: o falar dos humanos perdeu función comunicativa para gañar en función expresiva. Non se trata de entender o que o Outro di senón de darlle expresión a ese Outro que hai en min e que me fala na conciencia. Esta característica ilumina un modelo de teatro. Non se trata da función comunicativa das personaxes entre si sobre o escenario senón co público que asiste e escoita.

Esta é unha época de soidade e de falta de escoita. Curiosamente a propia simulación escénica é a que estimula a escoita. Un teatro da escoita. E o que temos que escoitar é xustamente a conciencia dos nosos contemporáneos.

Resulta igualmente clarificador desde a perspectiva do lectorado e dos espectadores desta obra o feito de que o autor nos convida desde o mesmo inicio a iso que a psicanálise denominou escoita latente, isto é, a escoita non só do sentido explícito das palabras e frases que se pronuncian en escena senón do sentido engadido. Quérese dicir que a construción do sentido no macrotexto dos catro monólogos creados polos tres actores e a actriz presentes en escena vén dado pola creación dunha voz común e que é na segmentación desa voz común onde cabe escoitar a voz da época. Dese xeito as personaxes falan sen saberen o que din senón porque a mensaxe non depende da propia enunciación senón dunha enunciación común que está determinada pola voz do Outro.

Este feito implica a presenza do azar sempre concluínte na construción de sentido. E, así, a aparición da comicidade, do humor.

Dous e Tres miran a Un de esguello.

Dous — Tena máis grande.

Tres — Máis longa, diría eu.

Dous — Non a oculta.

Velaí a revelación. En Gustavo Pernas a dialéctica entre o enigma e a revelación oscila moi a miúdo entre traxedia e comedia. Como se o mundo fose trágico mentres non se comprendese para resultar despois unha comedia hilarante e chea de sentido. Hai sempre un deus autor divertido e risoño que brinca connosco para comprendermos o sentido do existente. E este misterio desvelado vén en *Footing* da man da personalidade dos corredores e de como na dialéctica dos espellos (eu son o que ti miras que te miro), ríndomonos dos corredores estamos a rirnos de nós mesmos e da maneira en que eses estraños corredores ollan para nós como unha sociedade de corredores, na tentativa de ser como nós mesmos, correntes de conciencia, conciencias en carreira veloz cara a ningures.

Sobresae, así, a soidade común e a carreira-corrente de conciencia común que identifica un suxeito contemporáneo instituído arredor dun discurso social hexemónico e interpretado por inmigrantes que metaforizan sen querer os signos que esa sociedade emite. E velaí a retranca profunda de *Footing*. Unha estrutura de diferenzas, a sociedade, que se significa como unha comunidade de corredores que encontra nese disface o punto equívoco en que os seus integrantes se nos ofrecen como máscaras ambulantes. O lugar en que os propios son outros e os outros son propios.

Adentrémonos, así, no sentido profundo desta comedia: os xogos de simulacros. Uns inmigrantes, chegados desde remotos lugares do terceiro mundo (e aquí a palabra remotos é un signo de distancia máis ideolóxica que xeográfica) de xeito ilegal, sobrevivindo a terribles experiencias de frío, de inclemencias, de sede e fame, de esforzos, tenta imitarnos para pasaren desapercibidos entre nós. E na súa observación, que é tamén unha hermenéutica, chegan á conclusión de que a mellor maneira de non ser advertidos é vestírense con roupas deportivas, signo de distinción, de estatus de clases urbanas que encontraron ocupacións que non se caracterizan polo esforzo físico e que, por indicacións da medicina preventiva, empregan unha parte do seu tempo de ocio semanal, en mantérense en forma para ben de si mesmas e das estruturadas produtivas de que forman parte.

Ocupacións sedentarias, non ligadas ao esforzo físico, e medicina preventiva que conduce o coidado deses corpos non escravizados. E velaí dous conceptos que xacen como lámpadas a iluminárennos ao longo de toda a obra. Escravitude e coidado. E a terrible fenda que os separa composta de violencia, de racismo e de clasismo e de machismo. Corpos de conciencias anuladas entregados á dor e conciencias alienadas, cegas para esa dor dos corpos dos outros.

Velaí o primeiro simulacro. A pobreza extrema das maiores indixencias do planeta simulando o aparente benestar das clases medias europeas.

Mais hai, como mínimo, outro simulacro engadido. O desas clases medias impostadas, seducidas polo consumo e a publicidade, a imitaren os seus heroes deportivos, convertidos en multimillonarios por mor da súa capacidade de esforzo e sacrificio, iconas do neoliberalismo, produtoras de enormes beneficios e modelo de comportamento laboral para masas inxentes de traballadores. Roupas rechamantes e curiosas, pantalóns de xogadores ou xogadoras de basket, de football, de ciclistas;

calcetíns coas cores de distintos equipamentos, de clubs e formacións gañadoras, camisolas de toda índole. Un grande éxito na construción do suxeito contemporáneo por parte do neoliberalismo individualista. E tamén unha metáfora do seu paradoxo: masificación a partir do heroe irrepitible.

Reparamos no suposto diálogo entre Un e Dous:

Un — ¿náufrago? queimado polo sol... levarei máis tempo correndo nesta cidade neboenta onde o sol non alumea... de onde eu veño hai un ceo aberto e un sol que queima ata os sentidos... ¿daquela veño de lonxe? ¿estranxeiro? ¿estás ti no lugar de onde eu veño?

Dous — eu estou en tódalas partes... alí onde se erguen edificios... en tódalas obras ó mesmo tempo... non te podes quedar parado... esta cidade precisa homes, homes... como vulgarmente se di...

A conciencia de Un está a falar do seu lugar orixe como unha localidade impregnada de sol ao longo de todo o ano. Un é a conciencia dun árabe inmigrante, chegado de modo ilegal e sen permiso de residencia.

Dous é a conciencia dun construtor, empresario da construción, modelo do novo rico, interesado no progreso que supón para el maior número de obras e traballos e beneficios.

Os dous modelos de simulacro coinciden na actividade común do *Footing*. Os dous procuran unha fantasía que non existe, un modelo de utopía, de formación social aínda sen lugar no xeografía e na historia. Os dous por oposición aos modelos de que proveñen. Dalgún xeito os dous son inmigrantes.

E este podería outros dos principais asertos da obra: todos somos inmigrantes accedendo a un espazo-tempo común que non é outro, que non pode ser outro, que a utopía no porvir.

Gustavo procede a unha hermenéutica paródica da realidade. Hermenéutica que desvela o ficticio das ilusións ideolóxicas. Todos inmigramos a este lugar e a este tempo. Viaxeiros de espazos e de fragmentos do devir, existentes na historia.

E velaí que aparece a ironía, a retransa, a receita socrática para entrar no coñecemento docemente, sen violencia, só coa percepción dos conflitos entre as ideas, os litixios entre as cousas.

Porque ese é claramente o propósito de Gustavo: achegarnos unha suxestión de verdade por medio do sorriso. Non se emprega sal gordo, a ferramenta da gargallada, nin tampouco a evidencia demagóxica que poida decantar o peso da verdade na balanza. Pola contra todo é máis profundo e eficaz, mais é o espectador quen debe levar a cabo a experiencia do coñecemento, a conquista da súa propia liberación.

Temos empregado ao longo destas páxinas a palabra síntoma para nos referir ao manexo que Gustavo fai de determinados signos da sociedade contemporánea. Partimos da distinción establecida por Lacan entre o que denominou no Seminario XVII travesía da fantasía e goce de síntoma. Para que se entenda mellor diremos que esa é, na nosa opinión, unha das condicións da verdadeira obra de arte. A travesía da fantasía permite o emprego banal de calquera dos signos do mundo sen que haxa unha verdadeira implicación do suxeito suxeitado pola enunciación. É, por así dicilo, un falar por falar. Un xogo que, perfectamente, poderían levar a cabo as computadoradoras, brincando cos significantes, indo de un para outro.

O goce do síntoma é xa outra cousa. En primeiro lugar porque a elección dos significantes non é arbitraria e está condicionada polo impacto patolóxico na mente do suxeito. Porque o síntoma doe. Non é un xoguete. E esta dor do síntoma, este goce do síntoma, implica unha presenza de litixio, de conflito, de batalla. Hai algo que quere falar, dicirse, darse a coñecer. Mais como recoñecer os signos que se nos presentan como síntoma na sociedade contemporánea. Facilmente pola presenza do conflito arredor, do que poderíamos denominar en termos gramscianos, batalla pola hexemonía. Un significativo que se inclina por unha liña de sentido fronte a outras posibles.

O goce de síntoma, na liña do pensamento lacaniano, está conectado, na nosa interpretación, coa hexemonía gramsciana. A hexemonía traballa sobre significantes que se tornaron sintomáticos, que se manifestaron como portadores dunha verdade na existencia.

Resulta evidente que hai varios significantes que salientan como sintomáticos na obra de Gustavo que estamos a analizar. A inmigración, os dereitos humanos, o feminismo, a liberdade, a igualdade.

É sabido que, logo da barbarie fascista e da II Guerra Mundial, a teoría sobre o totalitarismo escindiuse en dous campos contrapostos. Por unha banda, a daqueles que concibían o ocorrido como un fenómeno socio político do pasado, por completo irrepitible e circunscrito no espazo e no tempo, e que fora felizmente superado polas forzas en defensa da liberdade. Por outra, a daquelas persoas

que encontraban o seu caldo de cultivo na lóxica do capitalismo, sempre á procura da sacralización do mercado e da mercantilización extrema dos procesos sociais e culturais, mesmo os máis afastados en principio dos mecanismos da mercadotecnia. Os traballos da Escola de Frankfurt e M. Foucault de procurar os mecanismos inconscientes que priman nos comportamentos sociais e que moitas veces teñen que ver con determinados códigos, institucións e poderes lexitimados que obedecen a un xerme nutricio totalmente antidemocrático, está na base do que poderíamos denominar método, empregado por Gustavo Pernas. O cárcere e o manicomio como institucións privativas de liberdade que realizan a ficción da liberdade e a ficción da racionalidade da orde social.

E velaí dous dos obxectos centrais no traballo de Gustavo: mostrar como parodia a ficción da liberdade e da razón supostamente imperante na orde social.

Un exercicio de deconstrución que parte da análise dun feito cotián: catro corredores a percorrer en roupa deportiva o paseo marítimo dunha vila galega. Cales son os índices de liberdade e de racionalidade do seu comportamento? Son o emblema dunha sociedade sen diferenzas, sen tensións, harmonizada e equilibrada, ou esconden por baixo dunha aparencia sutil de benestar e felicidade unha loita que ameaza por derramar todo ese simulacro?

Este conflito entre esencia e aparencia é, sen dúbida, a raíz dun teatro que, sendo de intervención, non por iso renuncia a selo tamén de arte, de enunciación, de perfección na súa propia dimensión narrativa. Unha estrutura narrativa que parte sempre da oposición enigma-revelación. Como na fotografía, o negativo que precisa ser revelado. Algo que vemos e oímos que precisa ser mirado e escoitado. Pasar os filtros de sentido que levan da percepción simple á intelección e, desta, á razón. E, nese proceso, nese percorrido, un percorrido semántico que é paralelo ao percorrido que realizan os corredores, aparece un dilema. Como entendemos isto que se nos mostra, isto que estamos a escoitar. Obedece á lóxica consumista da publicidade e da presentación dunha sociedade que traballa e crece felizmente, orientada cara a un ideal de progreso, ou, pola contra, é un artificio malévolo que non procura outra cousa que o engano.

Resulta de especial interese a maneira en que todo isto se escenifica co emprego de elementos visuais que contribúen tamén a establecer as diferentes pausas e silencios da obra. O que o autor denomina na glosolalia inicial “Elementos escenográficos pontuais”. E tamén o que vén definido como “Foro e patas con ciclorama para a retroproxección de imaxes que ilustran ou contrapuntean o texto”. Finalmente a música, que é, en palabras do propio autor, “esencial para potenciar os cambios, a variedade de ritmos nas accións e diálogos” e que “rompe, provoca, xera novos movementos”.

Por medio destes mecanismos, efectos e trebellos procédese á segmentar o discurso, creando novas situacións coreográficas. Así no inicio dísenos que:

O espazo inicial representa a fin dun paseo de cidade marítima. Solpor. No foro proxéctase o mar. No centro, cara atrás, hai un poste de direccións co nome de diversos países e cidades, frechas orientadas aos catro puntos cardinais.

Para logo, no medio e medio da representación,

Ruptura. Desaparece de escena o poste de direccións. Alternaríanse imaxes do paseo marítimo, seguindo o traxecto dos corredores... a balaustrada, o mar... Novo movemento musical.

Este poste de direccións actúa como un fito que evidencia a posiblemente necesaria resposta á pregunta: onde estamos. A ausencia de detalle na denominación dos diversos países e cidades representados no poste evidencia que, en cada unha das montaxes que se fagan da obra, eses significantes poden ser variados a conveniencia, mais sempre sinalando unha distancia, unha falta, disposta a partir do propio sentido da existencia, en tanto que determinación de espazo e tempo, de lugar e historia.

Somos existentes, semella dicimos Gustavo. As nosas condicións de vida, que algúns poden entender como esenciais, son, en todo, existenciais, dependen do lugar en que esteamos e nos desenvolvamos no día a día, do momento da historia en que nos foi dado vivir.

E este poste da existencia, arredor do que corremos, é un elemento de extrema importancia na construción do sentido xeral da peza. Cada un de nós, cada unha de nosoutras, sempre estamos nun punto espazo-temporal que define a nosa posición no mundo e que, na súa sucesión, determina a nosa singradura polo mundo.

Igualmente, como dicíamos, é de vital importancia o “Foro e patas con ciclorama para a retroproxección de imaxes que ilustran ou contrapuntean o texto”. En primeiro para lugar como mecanismo de segmentación sintáctica, establecendo as partes do eixo sintagmático, e, en segundo lugar, como contraste iconográfico, lugar de proxección de imaxes que acompañan a representación, sendo elas mesmas parte importante da representación. Así, xa avazada a obra, vemos como

Dous e Tres continúan detrás de Ela, alónxanse e aproxímanse. No foro proxéctanse imaxes de mulleres convencionalmente “ideais”.

A representación. Velaí unha palabra clave. E non tanto polo sentido que esta palabra adquire na arte teatral como no seu emprego máis fondo e filosófico. O mundo enteiro como representación. Representación de que. Se todo é representación, en que momento o representante cesa para ser xa o representado. Noutras palabras, na linguaxe aristotélica, o mundo en si, en esencia, e o mundo para si, en aparencia. Se o Real é inefable, Lacan dixit, non hai nada máis esencial que a falta, a ausencia, a absentia. Absternos do mundo é a nosa única maneira de estarmos no mundo. Porque todo canto digamos do mundo será sempre un dicir, nunca o propio mundo. Por iso resulta tan importante o que denominamos enunciación, a corrente de significantes, (a carreira dos significantes de *Footling*) porque é aí onde se dirime o sentido da significación, o camiño que lle damos aos significantes para achegarnos, nunca o mundo en si, senón unha metáfora do mundo, unha copia do mundo.

E velaí o teatro como mímese, na linguaxe aristotélica, como copia e como representación, dun Real imposible e que, doutro xeito, non serían quen de tocar. Un teatro que se enarbora, paradoxalmente, máis real que a propia realidade.

Entre lusco e fusco. Vermellos, dourados... cores e luces intensas da atardecida invaden foro e escena. Os catro corredores chegaron a un lugar onde catro figuras, como estatuas informes, corroídas polo tempo, representan ruínas.

Así, as imaxes acompañan a existencia, a ex-istencia, un ser-aí que se vertebra con imaxes, un dominio rexido pola aparencia, nunca pola esencia. E velaí, a traxedia, primeiro, e a comedia, despois, destes personaxes, que non poden encontrar outra esencia, a esencia do mundo que procuran, a Europa das clases medias, coidadas e preventizadas, máis que através desa aparencia das roupas deportivas e as actividades ximnásticas. E é este xogo de simulacro, de atavíos que ocultan as vergoñas do mundo, da nosa aparencia convertida en imposible esencia, onde reside a forza profunda desta ficción que, tamén, non é tan ficción senón que mesmo podería ser a mellor representación da nosa alienación, do noso estar fóra, do noso exilio. Exilio e inmigración. Xente que marcha e xente que chega.

A música inicia un ritmo máis rápido... Soan sirenas ó lonxe... Comezan a correr uns detrás dos outros... Primeiro movemento dunha persecución. Imaxes de telexornal alternanse no foro... Sucesos de todos os días.

Fora Ferdinand de Saussure quen nos advertira da relación arbitraria entre significante e significado e de como, ao buscarmos un significado, o único que podemos encontrar é a substitución do significado por outro significante e así, interminablemente. De maneira que para sabermos o significado dunha palabra percorrendo o dicionario, poderíamos ir substituíndo cada palabra de cada definición polas definicións correspondentes, até chegarmos a un texto inaudito e insólito imposible de entender, malia conter a definición máis elaborada e precisa do termo inicial.

O ciclorama institúe aquí unha importante polarización entre a representación do mundo a través da alianza entre ciencia e técnica, óptica, industria, telecomunicación e mercado, propia da época en que estamos, e a natureza sagrada da representación teatral clásica. E unha advertencia, válida aínda para o día de hoxe, máis de vinte anos despois da estrea da peza. O humano é un ser simbólico-imaxinario que se engana pensando que vive no Real, cando o único que fai é construír Realidades subxectivas feitas de imaxes e palabras.

