

# Aproximación teórica a la técnica del Bufón



Pablo Facundo Garcia

Facultad de Ciencias Químicas -Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
Instituto Educación Superior Simón Bolívar  
Grupos de Estudios en Ciencia y Escena  
pfacundogarcia@gmail.com

Fecha de recepción: 31/03/2023.  
Fecha de aceptación: 16/05/2023

## Resumen

El presente trabajo pretende poner en diálogo registros de talleres y entrevistas (a Julieta Daga y Luciano Delprato) sobre la técnica de bufón con algunas nociones vinculadas a la teoría teatral. Para ello, se trabaja inicialmente sobre las ideas de moral, política y poder en la técnica bufona para luego ahondar en las deformidades corpóreas de estas criaturas. Por último, se atiende a la estrategia con la que los bufones abordan la escena contemporánea. El trabajo busca dar cuenta de una técnica oscilante (en varios sentidos) que podría sostener claves para permitirnos pensar, un paso más allá, un (y no el) teatro que necesitamos.

■ **Palabras clave:** Bufón; Deformidad; Fermentación; Clown; Daga; Delprato

## Theoretical Approach to the Buffoon Technique

### Abstract

The aim of the present work is to generate a dialogue between the records of workshops and interviews (with Julieta Daga and Luciano Delprato) regarding the buffoon technique and notions related to theatrical theory. Initially, the ideas of morality, politics and power in the buffoon technique are explored, to later delve into the bodily deformities of these creatures. Then, the strategy with which the buffoons approach the contemporary scene is addressed. The work seeks to reveal an oscillating technique (in several senses) that could allow us to go one step further and think of a (and not *the*) theater that we need.

■ **Keywords:** Buffoon; Jester; Deformity; Fermentation; Clown; Daga; Delprato

Es locura colectiva  
Hoy la escoria es un tesoro, pues...  
Son máscaras horribles y diabólicas.  
Caras feas, que parecen gárgolas.  
Ganará el más feo, ¡elegid al Rey Bufón!  
¿Por qué?  
¡Es el día de todo al revés!  
(El Jorobado de Notre Dame, Disney)

## Introducción: ¿quiénes/qué son los bufones?

“...los que no creen en nada y se burlan de todo...”

Jacques Lecoq

A lo largo de los últimos siglos, aquello a lo que llamamos *bufón* se ha ido modificando en tanto la figura del poder también lo ha hecho (Von Barloewen, 2016). Los bufones aparecen como criaturas con una corporeidad anormal (jorobados, enanos, tullidos, etc.) que buscan *remediar, decir, señalar o provocar* (Moreira, 2008) al poder. Los cambios históricos de los últimos siglos nos llevan a contextualizar a los bufones en periodos políticos-sociales totalmente heterogéneos: de las monarquías a las democracias y de la esclavitud a los tiempos donde se puede bregar por derechos laborales, los bufones han encontrado su lugar mutando todo lo que fuera necesario. Si el poder lo ejerce el rey, los bufones señalarán al rey; si el poder lo ejerce la burguesía, señalarán a la burguesía; si el poder lo ejerce la Iglesia, señalarán a la Iglesia. Cabe, entonces preguntarnos, de qué van nuestros bufones contemporáneos.

Si bien los bufones han sido asociados a la realeza europea, son figuras que aparecen como la contracara de una moneda cada vez que el poder es ejercido: con esto los bufones han existido desde siempre y en todos lados. Así, Don Eusebio de la Santa Federación fue uno de los bufones más conocidos de Juan Manuel de Rosas; en la Antigua China según cuenta la leyenda, el bufón Yu Sze del emperador Qin Shi Huang tuvo un importante rol al evitar que se pintara la Gran Muralla china y con eso se perdieran miles de vidas (Otto, 2001); en Nuevo México, criaturas llamadas *payasos sagrados* ocuparon también un rol similar al de los bufones (Valenzuela, 2014).

En sus estudios sobre “Diario de un canalla”, relato del escritor uruguayo Mario Levrero, Helena Coberllini (2012) hace mención a las tareas del bufón:

**Lo que los demás no podían decir, el bufón se encargaba de decirlo. El bufón decía a la gente sus verdades, servía igualmente de consejero, debía predecir el futuro, desenmascarar las mentiras, ironizar sobre los engreídos... El bufón era la verdad en estado libre, pero desarmada...**

Así, los bufones se construyen como sujetos que poseen un entramado ético y moral complejo y que, sin ser tomados en serio, pueden con total impunidad decir lo que quieran. La evolución del bufón cortesano (y de sus similitudes según el contexto histórico social) al bufón que camina por la escena teatral contemporánea (al menos en Argentina) no es una evolución ni lineal ni recta, sino más bien un complejo entramado de rutas llenas de recovecos y atajos. En esta complejidad de caminos, podría aparecer la idea de *bufonidad* referida a la capacidad de organizar la mirada del otro a través de una acción (teatralidad) que busque en esa mirada enfocar tanto como desenfocar, porque la acción bufona incomoda y nos espeja en criaturas propias que siempre escondimos. Luciano Delprato, director y dramaturgo sostiene una idea en esta misma línea (entrevista personal, marzo 2023):

**Hay una idea propia del teatro en general, y que el bufón simplemente pone en evidencia: lo que ves, te mira. (...) Hay una ilusión en el teatro occidental moderno de que vos podés mirar sin ser mirado y de que quienes miran están resguardados.**

Por su parte, los bufones se configuran como seres gregarios que constituyen una fraternidad animal creada desde la segregación de la hegemonía: grandes familias de enanos, jorobados, cuerpos *elefantizados*, tullidos, siameses, leprosos, etc. Nacen en la periferia social y, desde allí, construyen un teatro que le devuelve al centro de la ciudad, el ruido y los gritos corrosivos de quienes habitan los márgenes. Dario Fo, analizando las secuencias de las bufonadas en *Misterio Bufo* da cuenta de un detalle: todos los bufones llevan instrumentos.

**Diablos, brujas y un fraile de paso, como decoración. Notad otro detalle: todos llevan instrumentos para armar ruido, porque el juego del estrépito, del alboroto, era esencial en estas fiestas. (Indica un personaje de la diapositiva.) Este lleva un «ciucciuié», u otros nombres que le dan en Nápoles; son unas pieles de cuero que, al aplastarlas o estirarlas, emiten unas pedorretas tremendas. (Indica otro personaje.) Aquí hay uno con la pierna levantada, que no precisa instrumento: hace él solo el ruido, es un naturalista... Estos emiten otros ruidos. Estos personajes enmascarados se reunían todos en la plaza y celebraban una especie de proceso simulado a los nobles, a los poderosos, a los ricos, a los señores en general. Entre los que había mercaderes, emperadores, usureros, banqueros... que viene a ser lo mismo. Había también obispos y cardenales. (2014: 25)**

El bufón contemporáneo, en un mundo donde el poder posee infinito dinamismo, se configura como una criatura que tiene todo por descubrir. De este modo, si bien el bufón se diferencia del clown en diversos aspectos claves que serán abordados más adelante, tiene algo de este como así también posee una matriz similar a la de los payasos sagrados. Luisa Valenzuela, en su libro "Diario de Máscaras" (2014), una suma de etnografías en donde se recorre la importancia de las máscaras en diferentes tradiciones culturales, menciona una característica fundamental de los payasos sagrados en la cultura de algunas comunidades nativo-americanas:

**En el mundo indígena hay una pregunta que no puede ser formulada. La pregunta es "¿por qué?". Una criatura occidental y judeocristiana se sentiría morir de frustración ante tamaño interdicto. Todo niño indígena, al menos entre los nativos de América del Norte, sabe que esa pregunta se la debe guardar para sí si pretende aprender algo. Los misterios no tienen una respuesta directa y corresponde elucidarlos por cuenta propia, como bien puede atestiguar el buen lector de buena literatura. Una única categoría de seres tiene derecho a formular la pregunta prohibida en alta voz. e insistir y molestar con la pregunta como si tuvieran muy occidentales cinco años. Son los payasos sagrados: los más desaforados, y bromistas, y sarcásticos y alevosos e irreverentes y sobre todo los más sagrados de todos los representantes de los espíritus. (2014:251)**

En este sentido, el bufón pareciera tener en la escena un permitido que, en la práctica, no lo tienen todas las criaturas teatrales: indagar sobre las causas y los por qué de las cosas, por más dolorosas que estas sean. Son esas preguntas las que apuñalan directamente a las figuras del poder. Así como El Guerrero Sagrado curaba el Espíritu y el Chamán curaba el Cuerpo, el Payaso Sagrado (para algunas culturas nativo-americanas) era el responsable de curar el Alma (Andreas, 1995). En este sentido, en una época en donde la risa ha muerto y habita en exceso la agelastia (del Bosque, 2020), los bufones contemporáneos intentan actualizar de un modo eficiente la idea de catarsis y purificación forzando escénicamente una mimesis con el verdugo.

Para Andrés del Bosque (2020), el poder no soporta el humor, ni siquiera lo soportan los gobernantes que se llaman democráticos, porque la risa libera al hombre de sus miedos. Así, reír es un acto político insoportable para el poder. En este sentido y en la misma clave en la que Mayorga propone al arte político como arte de la crítica y la utopía, los bufones son claramente sujetos políticos, pues examinan la miseria en la que vivimos e imaginan/construyen *mundos-fermentos* nuevos donde la vida se hace posible.

## Sobre la moral, la política y el poder

**“Y ahora te voy a pegar un tiro...”  
(Fernando Peña, 2008)**

En 2008, Fernando Peña le apuntó con un arma en televisión en vivo a Mirtha Legrand dejando atónita a la conductora, quien solo atinó a decir: “Que horror”. ¿No es este, acaso, una suerte de entelequia de las bufonías? Hay un gris que nos complica distinguir sensiblemente quién es la víctima y quién el victimario en esa suerte de escena improvisada postalmuerzo televisivo. Juan Mayorga, en su discurso “Razón del Teatro”, para la toma de posesión como académico ante la Real Academia de Doctores de España, plantea la noción de un teatro útil en términos morales y políticos:

**La fragilidad del ser humano es el tema fundamental del teatro desde Atenas. Fragilidad ante la naturaleza y ante otros seres humanos. [...] Pocas veces es el teatro tan útil —moral, políticamente— como cuando lleva al espectador a preguntarse por sus afinidades con el verdugo, por su complicidad con él (Mayorga, 2021: 173-174)**

La fragilidad del ser humano es, sin duda, el eje de las bufonías: son la muerte, la locura y el sexo los territorios de combate de la técnica. El bufón busca generar sobre el espectador *afinidad con el verdugo*, haciendo de la técnica un lugar donde conviven muchas y diferentes —sino todas las— moralidades. Así, el bufón es una criatura a quien todo le vale y que no tiene nada que perder. No es una criatura inmoral o amoral, sino *polimoral/omnimoral*: esta distinción es clave, pues el bufón no viene a hablarle al mundo, sino a desmenuzar y pudrir todo el habla de las cosas que habitan el mundo. Lo obvio —y quizás no tanto— es la tendencia generalizada a ubicarnos, como público, en el lugar del personaje víctima y aplaudir desde allí, cómodamente, nuestra belleza moral (Mayorga, 2021), pero si el teatro hace la vida humana visible, los bufones vienen a poner la lupa específicamente sobre la miseria y la fragilidad de la vida humana. Y si el espectador recibe del teatro un encuentro con su *doble*, no a modo de copia, sino a modo de posibilidad de sí (Mayorga, 2021), es en el código bufón donde ese otro posible no es más que un miserable de sí con el que el espectador necesita encontrarse. La miseria tiene dos texturas oportunas para este caso: por un lado, la de la víctima y, por el otro, la del *verdugo*, ambos sujetos embebidos en su propia miseria.

Para Marcelo Katz, el bufón viene a denunciar y delatar la oscuridad en la que vivimos, viene a reírse del delirio del mundo, de lo absurdo de las relaciones humanas, de las instituciones, de los organismos. El bufón viene a decir la verdad. La pulsión por romper, quebrar, descomponer, roer es clave en el registro de la técnica: el bufón macera, y degrada discursos para usarlos como nutrientes en la construcción dramática. La putrefacción es dar lugar a un entramado de vida complejo que se apropia y consume un cuerpo que ya queremos muerto, instituciones que queremos muertas. Y es aquí donde reposa gran parte de la efectividad de la técnica, pues permite con mayor facilidad *contar la muerte* (Marquerie, 2001:29) y *representar algo en una sociedad*

*desbordada de representaciones* (Cornago, 2006) y así intentar responder al interrogante de Óscar Cornago:

**¿Cómo se representan la muerte, la violación de los derechos humanos o una guerra cuando todos los días nos bombardean con imágenes de ello en los medios (de representación)? (73)**

El bufón viene -extasiado- a fermentar los discursos, es decir que viene a generar otra vida a partir de la putrefacción de los discursos que nos habitan: rompe y fractura para construir una nueva mirada del mundo pero no centrada en *lo roto*, sino centrada en lo que nace de *lo roto* cual proceso fermentativo, cual proceso microbiótico. Casi como por casualidad, es en el dios Dionisio donde conviven estas ideas: quien introduce el vino y da cuenta de su proceso fermentativo es el mismo dios del teatro a quien se le dedicaban fiestas y cánticos eufóricos. Este concepto es central en la idea de Luciano Delprato (entrevista personal, marzo 2023):

**Lo profano es lo que se salva de ser sacrificado, lo que no tiene nada que ver con la muerte, una especie de obstinación de la vida. De ahí la idea del bufón como un fermento, que es la relación con Dionisio, el Dios griego del teatro y de los fermentos. (...) Un fermento es la relación de cooperación que se establece entre distintos diferentes organismos. Desde afuera hay una moralidad que la ve como corrupción y muerte a esa asociación. (...) Hay que darle una carga judeocristiana, para ver la fermentación como un síntoma de la muerte. La connotación judeocristiana sería la siguiente: lo que está podrido está muerto y no sirve. La idea dionisiaca es lo que está podrido está rebosante de vida. Y una nueva forma de vida que genera una especie de simbiosis colaborativa con distintos organismos.**

El teatro es un elemento político en tanto cuestiona la idea de lo real y formula (desde lo poético) otra realidad (Bartis, 2003:147). La idea de quebrar, rasgar y violentar la realidad, dice Ricardo Bartis (147), es lo que le permite al teatro recuperar la posibilidad de hablar poéticamente. Es en esta clave que el bufón pareciera ir un paso más allá, pues sobre *lo roto* construye junto al espectador una microbiota escénica: un nuevo *mundo-fermento* que tiene la capacidad de, en el mejor de los casos, atravesar al espectador más de lo que la propia realidad hace.

El bufón viene a cubrir una (buena) parte de la propuesta *deleuziana* para que el teatro sea una “*maquinaria de guerra*” que *desestabilice y desterritorialice a los espacios productores de sentido, y con ello al poder* (Cornago, 2006). Los bufones esencialmente buscarán *eliminar el poder de lo que el teatro representa* (*El rey, los príncipes, el sistema*) (Deleuze y Bene, 1979). Un análisis más detallado podría dar cuenta de si en los procesos de construcción de escena bufonesca se cubre la otra parte de la propuesta de Deleuze, en la que también debieran de eliminarse de la escena el poder del teatro mismo, es decir *los elementos formales que permiten la ordenación jerarquizada de la obra en función de una unidad, coherencia o sentido totalitario* (Cornago, 2006).

## Un nuevo cuerpo sensible al corazón

“...solo mi derecho vital a ser un monstruo  
o como me llame o como me salga,  
como me pueda el deseo y la fucking ganas  
Mi derecho a explorarme, a reinventarme,  
hacer de mi mutar mi noble ejercicio”  
(Reivindico mi derecho a ser un monstruo, Susy Shock)

La construcción de un bufón implica la transformación del cuerpo, muchas veces buscando exhibir el lugar donde el mundo nos queda injusto, donde está nuestro costado más monstruoso. Las deformaciones dan distancia permitiendo la “pérdida del esquema corporal apolíneo” (Moreira, 2008). El bufón tiene un nuevo cuerpo que se habita, se festeja y se celebra: el bufón, cargado de deformidades, llega preguntando ¿dónde está la fiesta? La técnica busca alejarnos de la hegemonía corporal y de las nociones de belleza arrastrándonos a poéticas que ya no tienen que ver tanto con la vida, mas si con la muerte.

Merleau Ponty retoma la idea de que el espacio de la pintura moderna es el *espacio sensible al corazón* (Paulhan, 1948) y propone claves para la percepción. Así, la relación de los hombres y las mujeres con las cosas y con el espacio no se da a través de *relaciones distantes*, sino que se está *investido en las cosas y las cosas están investidas en los hombres y mujeres*. En este sentido, un nuevo cuerpo bufonesco, que habilita hacia dentro un nuevo corazón, también habilita hacia afuera una nueva relación con las cosas y el espacio. El bufón no lleva consigo un disfraz o un vestuario, sino que ha adquirido un nuevo cuerpo que opera como una máscara fermentando tanto hacia adentro como hacia afuera. Hay un nuevo mundo fermentado para un nuevo cuerpo deformado. Otra forma de aproximar el mismo análisis se da en términos de la noción de pentamusculatura de Maura Baiocchi, es la modificación de la musculatura aparente (*la apariencia*) lo que habilita una modificación en el resto de musculaturas. Así los objetos y sujetos externos (musculatura externa) al bufón se modifican de un modo particular en tanto el cuerpo de este lo hace: un enano que no llega a alcanzar un objeto, un tullido que acaricia a otro con su muñón, etc. La musculatura interna *sufre* las nuevas condiciones de un cuerpo torcido; así, tendones, músculos, sistema respiratorio, etc. se reconfiguran atento a las deformidades del bufón. Por ejemplo, un bufón enano implica una musculatura interna que tiene los músculos de sus pies y piernas tensados constantemente; un bufón *elefantizado* sobrecargado en peso implica transitar diferentes posiciones lumbares, dorsales y cervicales, y con ello un respirar desgastado; un bufón manco posee sus brazos flexionados constantemente forzando que los movimientos se den obligadamente con el hombro. Por último, las musculaturas transparente y absoluta también se ven modificadas en tanto el cuerpo se deforma. El modo de comportarse, de pensar, de intuir, de imaginar, como así también el modo de sentir, de amar, de sufrir, etc. son condicionados por esta nueva máscara-cuerpo. Navegar estos territorios es el trabajo del actor bufón.

En la distinción de cuerpos que hace Roland Barthes (1978), aparece categorizado el *cuerpo minusválido* (junto al *fisiológico, estético, religioso*, etc.) que puede chocar más al verlo en un escenario que en la vida real, *obligando al espectador a revisar sus ideas sobre la normalidad, lo sano y lo patológico*. Son diversos autores, y no necesariamente en el plano del bufón, los que proponen no disolver la minusvalía en la ficción (Pippo Delbono, Romeo Castelluci, etc). Son estos cuerpos corridos de la normalidad los que colaboran en que el escenario bufonesco sea una lupa de la realidad, aún en tiempos donde algunos autores proponen que las *condiciones históricas imposibilitan que el teatro sea un reflejo de la vida* (Bartis, 2003). La técnica bufona ofrece al espectador la posibilidad de poner el ojo en lo que está ahí y aún así no vemos: “*Cuando miro por el telescopio, más que mirar las estrellas a mí me gusta el negro entre una estrella y otra... eso es más misterioso... ¿A dónde va esto? ¿Qué hay detrás?*” (Bassi, 2012).

Así como la noción de monstruo, para Foucault, es una noción esencialmente jurídica en tanto son criaturas que infringían las leyes de su misma existencia; los bufones también podrían analizarse desde un marco de referencia legal. Foucault distingue dos tipos de monstruos: el defectuoso-lisiado-deforme y el monstruo propiamente dicho; y remarca que este segundo tiene la capacidad de inquietar al derecho (ya sea el civil, el canónico, o el religioso) y obligarlo a interrogarse sobre sus propios

fundamentos. Desde este punto de vista podríamos tener en escena ambos tipos de criaturas bufonas: existen bufones tullidos, cojos, tumorosos, los cuales pertenecen a la primera clasificación, como así también siameses, bufones con cuernos o morfologías hombre-mujer al mismo tiempo que pertenecen a la clasificación de monstruos propiamente dichos pues existe una, en términos de Foucault, mixtura de reinos. Un sujeto con cuernos es una mixtura entre el reino animal con el reino humano y se diferencia de un defectuoso en tanto este último no tiene un problema de jurisdicción: la ley ha de quedarse corta con los monstruos. Esta diferenciación que hace Foucault no tiene, necesariamente, una réplica en la escena, o es quizás una clasificación que no ha sido investigada pertinentemente en la técnica teatral.

## Sobre la estrategia

**El bufón es una de las criaturas más nobles y honradas de la creación,  
sólo posee el defecto de estar siempre dispuesto a hacer una canalladita  
de buen grado, tan sólo para causar placer a su prójimo.  
Es un mártir inútil, y por eso un ridículo.  
(Dostoyevski, 1879)**

Los bufones poseen una *lengua afilada y viperina* (Von Barloewen, 2016) que les permiten manejarse con ironía, acidez y un fino cinismo. El bufón viaja de lo pequeño a lo gigante, de lo fútil al elocuente discurso político, oscilando entre lo blasfemo y lo lírico, lo amoroso y lo oscuro. El bufón genera sentidos dando terreno a la pelea entre lo habitual y lo extraordinario.

En una entrevista a Julieta Daga, actriz y directora bufona de la Provincia de Córdoba (Argentina), nos acerca algunas claves para pensar la estrategia con la que los bufones aparecen en escena:

**El bufón es un talibán de la escena, buscando el punto débil del partener o del público para meterse ahí y provocar una bufonada. (...) Para que esto sea posible el bufón tiene que tener un manejo impecable de hasta dónde puede avanzar sin que se ofenda el poder y le corten la cabeza. Esa dinámica lo diferencia del clown, porque este generalmente busca empatía desde la nobleza, desde la simpleza, desde la ternura. Y el bufón no. El bufón a veces también ataca, pero ataca sabiendo que del otro lado se va a soportar, y ese es el entrenamiento del bufón: hasta donde puedo avanzar sin que el espectador se retire de la sala ofendido, hasta donde el espectador me deja avanzar en la llaga. Para eso se va instalando un código de permisos y de construcción de vínculos (...) Con el clown hay una permanente empatía, no hay riesgo, se está en contacto de un modo tierno. El bufón juega con los límites de la empatía y es más oscuro, tiene una relación, como dicen algunos maestros, entre Dios y el Diablo, lo apolíneo y lo oscuro, una mezcla equilibrada entre blasfemia y lirismo.**

Todo bufón *contiene* un clown (Daga, 2020), así la técnica bufona demanda conocer la técnica payasa porque no se puede corroer sin saber componer. Al clown le preocupa la composición y de este modo construye, arregla, repara, genera sentidos buscando que lo amen. El clown construye vínculos desde la ternura. El bufón desde la destrucción. El clown cree en todo. El bufón no cree en nada. El clown trabaja sobre la credibilidad. El bufón delata. El clown es dulce. El bufón es ácido. La máscara les da impunidad a ambos.

Por otra parte, podríamos pensar la existencia de terrenos de solapamiento entre la actual técnica del bufón y algunos postulados de Antonin Artaud. El bufón construye

en y desde la periferia hacia el centro, intencionando, cual *plaga*, la caída y el desplome del poder y la disolución de los márgenes sociales, en esta clave dice Antonin Artaud, en 1938:

**“[la plaga] asiste a todos los desvíos de la moral, a todas las debacles de la psicología, oye dentro de sí el murmullo de sus propios humores, destrozados, totalmente descompuestos, y que por una vertiginosa pérdida de materia, se tornan pesados y se transforman poco a poco en carbón” (2014: 14)**

Desde la perspectiva de Antonin Artaud (Naugrette, 2000), el bufón podría operar tiñiendo la escena de negro retornando al tiempo oscuro de las tragedias antiguas, lo cual no es más que un estado pre-cultural en el que triunfan las fuerza negras y de donde se originan las tragedias (Nietzsche, 1871). Esa niebla oscura de los bufones busca constituir (sin garantías de poder hacerlo) un Teatro (en mayúsculas) odiado, según la dimensión de Alan Badiou, que busque lograr que los espectadores *destroquen sus butacas de rabia y de odio o salgan a las corridas hacia el bulevar para hallar consuelo a tanto tormento y esfuerzo*. El bufón se configura como una técnica con pretensiones de preguntas complejas y respuestas frágiles, ubicando al espectador en la desolación y el agobio de lo más ignoto: la muerte, la locura, el sufrimiento, el sexo. No en vano Carlos Skliar (2020) propone pensar la escuela desde una pedagogía de la fragilidad que se avoque en cultivar esos terrenos en donde todos somos igualmente frágiles.

## Conclusión

**“El viejo mundo se muere  
El nuevo tarda en aparecer  
Y en ese claroscuro surgen los monstruos”  
(Antonio Gramsci)**

La técnica del bufón podría categorizarse como una técnica fermentativa que vislumbra un paso más allá (en la encrucijada que proponen algunos teóricos teatrales del último siglo): no basta sólo con romper, hay que crear nuevos y paradigmáticos sentidos sobre *lo roto*. Y esto puede ser extendido a terrenos teatrales que no son necesariamente los bufonescos. Se debe poder construir una *microbiota escénica* que colonice el teatro produciendo sentidos con la capacidad de desarticular las referencias plenamente institucionalizadas de un mundo que muchas veces nos parece dado, finito y acabado.

El presente ensayo no da cuenta de las teatralidades bufonas que habitan nuestros espacios no-teatrales y que nos podrían permitir pensar en nuevas categorías para la antropología, la sociología, el urbanismo, los estudios de género, etc. ¿No es acaso una teatralidad bufonesca la de algunas *drag-queens* que circulan en las noches del *beep*? ¿No son acaso cuerpos bufonescos los que son marginados por las distintas y violentas hegemonías de la belleza? ¿No es acaso la gorra, parte de un cuerpo marginado que solo tiene permitido habitar ciertos espacios? La técnica del bufón se reconoce con una estrategia pendular entre diversos terrenos: lo luminoso y lo oscuro; lo profano y lo contemplativo; lo blasfemo y lo lírico. Sin embargo, la oscilación más *jugosa* para la criatura bufonesca no se da en el plano de la estrategia, sino en un terreno más teórico: entre la idea *nietzscheana* del arte como tarea suprema y la idea *deleuziana* del arte como poca cosa incapaz de cambiar al mundo y de hacer la revolución. Ahí, entre el todo y la nada, navega el bufón.

## Bibliografía

- » Andreas, P. (1995). The path of the sacred clown. En línea: <https://www.cuyamungueinstitute.com/articles-and-news/path-of-the-sacred-clown/>
- » Artaud, A. (2014) El teatro y su doble. El cuenco de Plata.
- » Badiou, A. (2015) Rapsodia para el Teatro. Adriana Hidalgo editora.
- » Barlendoewen, C. (2016) Clowns: Una figura arquetípica. Kairos.
- » Barthes, R. (1982). “Encore le corps”, Critique, núm. especial “Barthes”, 423(4), 645-654
- » Bassi, L. (2012) “Tres minutos con... Leo Bassi”. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=jWyWdFUZUqE>
- » Cornago, O. (2006). “Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea”. Iberoamericana, VI, 21, 71-90.
- » Daga, J. (2020). “Charla sobre el Bufon y la Comicidad: Entrevista junto a Julieta Daga (Cordoba)”. [Archivo de Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=ody3MSBIRP4&t=2774s&ab\\_channel=EzequielGarciaFaura](https://www.youtube.com/watch?v=ody3MSBIRP4&t=2774s&ab_channel=EzequielGarciaFaura)
- » Bartis, R. (2003). Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos. Atuel.
- » Del Bosque, A. (2020). El payaso en la academia. Fundamentos Editorial.
- » Deleuze, G. y Bene, C. (1979). Superposiciones. Cactus.
- » Dostoievski, F. (2005). El bufón, el burgués y otros ensayos. Factoria Ediciones.
- » Fo, D. (2014). Misterio Bufo. Siruela
- » Foucault, M. (2022). Los anormales. Fondo de Cultura Económica.
- » Lecoq, J. (2016). El Cuerpo poético. Alba.
- » Mayorga, J. (2021). “Razón del Teatro: discurso de ingreso de Juan Mayorga a la Real Academia de Doctores de España”. Caracol; pp. 160-185.
- » Marquerie, C. (2001) El rey de los animales es idiota. Contextos.
- » Merleau Ponty, M. (2020) El mundo de la percepción. Fondo de Cultura Económica.
- » Moreira, C. (2008). Las múltiples caras del actor. Instituto Nacional de Teatro.
- » Moro, L. (2008). “Del bufón a la máscara dramática: el universo teatral de Rodrigo de Reynosa” en “La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio”. Semyr.
- » Naugrette, C. (2004) Estética del teatro. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- » Nietzsche, F. (2014) El origen de la tragedia. Ediciones Libertador.
- » Otto, B.K. (2001). Fools are everywhere: The court jester around the world. University of Chicago Press.
- » Skliar, C. (2020). “Abecedario de Carlos Skliar: Tempo de Delicadeza” [Archivo de Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=-Ob4XS2al\\_w&t=9s&ab\\_channel=CINEADLECAV](https://www.youtube.com/watch?v=-Ob4XS2al_w&t=9s&ab_channel=CINEADLECAV)
- » Valenzuela, L. (2014). Diario de máscaras. Capital Intelectual.