

El “ensayismo” escénico de Roger Bernat

José A. Sánchez (UCLM)

Según Roger Bernat, el teatro, en cuanto arte minoritario, carece de efectividad política inmediata, ya que su público no es susceptible de ser aleccionado y a lo máximo que se puede llegar es a una autoafirmación complaciente. Intentando ser consecuente con estas ideas, Roger Bernat centra sus piezas en temas que pueden afectar realmente a un público compuesto por personas con ideologías y condición social muy similares a las del propio autor. Y la consciencia de la necesidad de rehuir tanto la provocación como el podio le ha llevado a la práctica de un tipo de teatro de lo inmediato, en el que lo teatral y lo performativo vuelven a disolverse.

La experiencia social y formalmente más interesante realizada hasta ahora por Bernat ha sido su serie *Buena Gente*. Se trata de seis “piezas de resistencia” presentadas durante la temporada 2002-3 en espacios autogestionados de Barcelona. No se trataba de espectáculos cerrados, sino de presentación de materiales elaborados con relativa rapidez durante tres semanas de trabajo. En el proceso de creación Roger Bernat colaboró con uno de sus actores habituales, Juan Navarro, y, en cada una de las piezas y en función de su tema, con un invitado. El invitado no tenía por qué tener experiencia teatral, pero sí estar dispuesta a participar en “un diálogo horizontal” y aportar cierta experiencia sobre el tema abordado. Los invitados fueron: un cantante de boleros (“De la imposibilidad de conjugar el verbo amar”), un informático (“De la imposibilidad de estar en todas partes”), un transexual (“De la imposibilidad de comprenderse uno mismo”), una sordomuda (“De la imposibilidad de decir la palabra justa”), un viejo (“De la imposibilidad de pensar la propia la muerte”), un mago (“De la imposibilidad de ser dios”). A cada uno de ellos se les pedía que aportaran sus ideas y su experiencia durante la preparación de la pieza y, si querían, participaran en su presentación. En las presentaciones coincidían entonces uno o dos actores (Juan Navarro y Agnès Mateus), un invitado que podía tener experiencia escénica pero no actoral (un cantante, un mago, un escenógrafo...) y el propio director, que actuaba por primera vez, sin hacer ningún esfuerzo por demostrar habilidad dramática alguna, pero implicándose al máximo física e intelectualmente en la interpretación de las piezas.

La idea del diálogo, presente en el proceso, se trasladaba a la recepción de las piezas. La ruptura con la división teatral entre escena y sala comenzaba en el procedimiento de la convocatoria: la publicidad circulaba en internet como invitaciones lanzadas por el propio Roger Bernat con el asunto "Tengo un plan". Los espectadores debían llamar a un teléfono para reservar su entrada, y en ese teléfono podían ser atendidos por el propio Roger. (Esta clandestinidad lúdica la ha practicado durante años Simona Levi desde la sala Conservas en el Raval de Barcelona y, más recientemente, Pablo Berástegui y María Palacios, organizadores de los Lunes de la Fábrica en Madrid o Semolina Tomic, promotora de un nuevo espacio alternativo en Barcelona llamado l'Antic.)

Las características del espacio obligaban a los actores a trabajar con los mínimos recursos y alejarse radicalmente de cualquier lujo escénico, y sus dimensiones imponían la proximidad física entre convocantes y asistentes, favoreciendo así un tipo de comunicación horizontal y muy poco ritualizada. El resultado era una especie de ejercicio ensayístico en formato escénico, en el que tenía cabida la reflexión intelectual, la confesión íntima, la cita, la exposición, el humor o el juego. El ensayismo se hacía manifiesto tanto en la intencionalidad discursiva y no ficcional como en la provisionalidad de la propuesta final, que se presenta siempre como aproximación y nunca como conclusión.

Todas las piezas compartían una serie de rasgos comunes: los materiales eran presentados sin una excesiva elaboración, aunque sí sometidos a una composición sutil, pero definida; se renunciaba a la interpretación y al personaje y se apostaba por el habla y la gestualidad cotidiana; el vestuario era casual: chándal, camisetas, deportivas...; la renuncia al aparato espectacular iba acompañada por una puesta en evidencia de la artesanía, utilizando por ejemplo ketchup para mostrar la sangre, provocando el llanto mediante gotas, iluminando con linternas y lámparas de emergencia... Pero cada pieza presentaba también sus peculiaridades. Algunas derivaban del propio tema. Así, "De la imposibilidad de estar en todas partes" comenzaba con los actores fuera de la sala llamando a teléfonos móviles de diferentes espectadores, a quienes en la entrada se les había preguntado su número; los actores daban instrucciones a los espectadores para que transmitieran informaciones o ejecutaran acciones; y esta actuación en ausencia se prolongaba durante varios minutos antes de que Roger y Juan aparecieran. La singularidad de "De la imposibilidad de ser Dios" derivaba de los impresionantes números de magia,

realizados por Nicolás Acevedo: mago y director de escena aparecían como personalizaciones de Dios, y al mismo tiempo que se insistía en la falsedad de lo teatral, incluida la propia pieza representaba, se provocaba al espectador mediante trucos absolutamente eficaces.

“Sobre la imposibilidad de imaginar la propia muerte” es una pieza en colaboración, en diálogo, con el escenógrafo y creador escénico Iago Pericot, enfermo de cáncer. En ella participaban el actor Juan Navarro, el propio Bernat y su invitado. Los tres ocupaban la escena en diferentes momentos: bailaban, cantaban, simplemente hablaban; nunca perdían su identidad. Como todas las de la serie, se preparó en pocas semanas, y lo importante no era la calidad técnica de la pieza, sino su eficacia como ensayo, es decir, como reflexión compartida sobre un tema. El lugar de presentación era un espacio de reducidas dimensiones, habitualmente no utilizado como lugar de representaciones públicas. La relación Bernat-Pericot reproduce la relación Wenders-Ray en *Relámpago sobre el agua*. Pericot fue uno de los iniciadores del teatro visual en Cataluña; además de sus colaboraciones como escenógrafo con Els Joglars y otros grupos, realizó a principios de los setenta arriesgadas propuestas con su compañía Teatre Metropolità. Bernat es heredero, al menos, de la inquietud escénica de Pericot. Pero su interés por Pericot en la pieza es exclusivamente humano: se trata de un hombre mayor enfermo de cáncer, y Bernat está interesado en saber cómo afronta la posibilidad de una muerte próxima. Sobre ello le pregunta directamente en una escena en la que Pericot queda solo frente al público y es obligado a hablar. “El día que Iago me contó su cáncer –explica Roger-, estuve veinte minutos sin parar de reír”. Y esto resultó decisivo: en la pieza Iago Pericot también hizo reír al público con el relato de su enfermedad. Aunque, como en las otras entregas de la serie, el humor iba siempre acompañado de invitaciones a la reflexión y ciertas dosis de sana melancolía.

La melancolía se acentuó en el espectáculo que Roger Bernat estrenó el 18 de diciembre de 2003 y en el que se recogían muchos hallazgos realizados durante el proceso de *Buena gente*. Como las piezas, *La la la la la* también es fruto de una colaboración; en este caso, con el actor Juan Navarro y el artista visual Ignasi Duarte. Coproducido por el Teatre Lliure y el Mercat de les Flors, fue representado sin embargo en la plaza Margarita Xirgu, que se extiende entre ambos, en un barracón provisional construido para la ocasión: se trataba de mantener así el tipo de espacio probado en las piezas y, consecuentemente, la inmediatez en la

comunicación con el espectador. De hecho, la representación comenzaba con una invitación a beber café formulada por la actriz Agnès Mateus, a la que seguía la intervención de Roger Bernat, siempre presente en escena y con un protagonismo mayor aún al asumido en las piezas. Las palabras y las acciones de Roger tenían como contrapunto las acciones (físicamente más potentes) de los dos actores y los fragmentos textuales (la mayoría escritos por el propio director) proyectados al fondo. Con una progresión imperceptible, resultado de una minuciosa construcción, se iban sucediendo imágenes, informaciones, gestos, confesiones íntimas, acciones, breves diálogos, propuestas plásticas, pensamientos, secuencias de vídeo, juegos, silencios... que ofrecían al espectador la oportunidad de mirar al otro, de mirarse a sí mismo en el otro, de escuchar, de elaborar la reflexión propia, de reír, de distanciarse o de intervenir (en un partido de fútbol con los actores casi al final de la pieza).

Sobre la intención, el proceso y el resultado de *La la la la la* trata la siguiente conversación entre Roger Bernat y el autor de este texto, mantenida en el CCCB de Barcelona el 20 de diciembre de 2003:

José A. Sánchez: En el espectáculo me interesó mucho un texto que titulas “retrato de el idiota”, y que podría ser entendido como el contrapunto de la figura de Dios, que ya aparecía en una de las piezas de *Buena gente* y que reaparece también aquí. Son dos temas que aparecen recurrentemente en la autoconciencia del artista, y son numerosos los artistas que se han autorretradao como idiotas o como dioses.

Roger Bernat: De hecho, cuando empezamos a trabajar este tema, trabajamos mucho sobre la idea del autorretrato en el siglo veinte. Ayer en Babelia (*El país*) apareció un artículo de Vila Matas en el que contaba que en sus últimas novelas es incapaz de hablar de otra cosa que de sí mismo y de sus problemas con la literatura, y cómo eso, siendo casi una deificación del individuo, acaba siendo su disolución. Esa reflexión me resultaba muy cercana por su coincidencia con la intención del espectáculo. Y es que lo que al principio parece un autorretrato absolutamente individual, que se refiere a mi persona con nombre y apellidos, tiene interés porque ese hombre al que se retrata, es decir, yo mismo, es un hombre absolutamente vulgar y porque ese autorretrato en el fondo no deja de ser un retrato de los miedos y deseos de cualquier espectador.

JAS: Es un autorretrato que tiene un punto sociológico. Hay una parte de confidencia, pero hay una mirada más sociológica que íntima.

RB: Uno de los peligros del autorretrato es que se convirtiera en un estudio sobre el hecho creador. Creo que conseguimos dejar de lado este peligro. Pienso que se trata de un trabajo sobre la figura del individuo en el mundo en que vivimos y cómo este mundo, que fomenta tanto el onanismo, acaba creando pequeños idiotas. Me gusta la crueldad que tiene el espectáculo acerca de este tema. Es una crueldad jugada con mucha sutilidad, pero no deja de ser cruel... La escena en que Juan no deja de decir las cosas que le gustan y acaba babeando y lloriqueando...

Y pienso que en este espectáculo hemos conseguido cosas que no habíamos conseguido antes: el discurso está muy cerrado en sí mismo. Es un juego entre tres individuos, apenas miramos al público o hablamos con el público, ni siquiera nos miramos mucho entre nosotros. Y esas tres células encerradas en sí mismas acaban por sudoración o simpatía extrayendo un discurso que me parece, y era uno de los retos del espectáculo, transparente. Es bastante transparente: todas las imágenes y los textos son ametafóricas.

JAS: Esa idea de autorretrato aparece reforzada por tu presencia escénica, mucho más fuerte y activa que en otras piezas. En cambio, los actores, especialmente Juan, pierden acción.

RB: A mí me gustaba pensar en los primeros ensayos que Juan y Agnès eran mi cuerpo, que yo soy ese subconsciente que aparece en la pantalla, con esos pensamientos, “no sé si debería hacer esto, no sé si debería contar lo otro”... y ellos se mueven por mí. Y me gusta esta idea. Que los que se rompen físicamente son ellos. Que sus miedos son individuales suyos, pero no dejan de ser los que yo les he ofrecido. Me gusta esta idea de que resulte evidente la diferencia entre yo y los actores. Es evidente que yo no soy actor y no hay esa pretensión. El público ve que eres el director. Me parecía importante dar la cara. “¿Verdad que todo esto lo pienso yo?” “Pues da la cara”. Aunque lo haga con unas herramientas mucho más rudimentarias que los actores, pero ese dar la cara te acerca mucho más al público. No a través de un cierto virtuosismo, sino a través de todo lo contrario. Gracias a tu “patosismo”... En esas brechas que se abren en lo virtuoso o lo no virtuoso... aparece la verdad.

JAS: Al implicarte físicamente, ¿hay un intento de alejarte de un discurso más construido, más racional, más intelectual y reducirte a lo físico?

RB: No, no lo creo. Me parece más la necesidad de que no haya intermediarios. De estar ahí. Y muchas veces los textos están proyectados. Porque son tus ideas. No tiene sentido verbalizarlas. Es mucho más bonito que aparezcan allá como contrapunto de lo que estás viendo. Que es lo que te da la patada. Estás viendo algo, pero de pronto lees: “Trabajo para la cultura nacional, soy un cerdito, me matarán muy pronto”.

JAS: Todos los textos que se proyectan tienen una dimensión metateatral, bien por su referencia al proceso de construcción del espectáculo, bien por la referencia al contexto institucional, del cual es un ejemplo el que acabas de citar.

RB: A mí me gusta especialmente jugar con lo metateatral. De alguna manera, es no obviar que el proceso es parte del discurso, y que en ese proceso van a aparecer ya las cosas que finalmente vas a ver sobre el escenario. Y tengo la impresión de que cada vez más el proceso se hace protagonista del espectáculo. Finalmente éste habla de unas escenas que no se hacen o de unas escenas que se hacen a medias. O sea que se está hablando todo el rato de un proyecto de... Y ese “proyecto de...” acaba siendo el espectáculo mismo.

JAS: Forma parte de esa disociación de la que antes hablabas: por una parte el discurso y por otra los cuerpos; en este caso, por una parte el discurso escénico y por otra la materialidad escénica.

RB: Es cierto lo que cuento al principio: que imaginaba un espectáculo en el que no ocurriera prácticamente nada y aparecieran textos proyectados... Lo que me gusta es que el discurso puede funcionar de manera paralela: a veces se acerca, a veces se distancia. Y esto crea la posibilidad de ver dos espectáculos al mismo tiempo: lo que estás viendo en la pantalla y lo que te están contando en el escenario.

JAS: Otro elemento que tiene que ver con lo metateatral es el barracón. ¿Qué nivel de ironía o de necesidad hay ahí?

RB: A mí me gustaba mucho la imagen de fragilidad que tiene el barracón, por lo que de fragilidad tiene el espectáculo: mezcla de lenguajes, pequeños encuentros, dilaciones del discurso... Y ese barracón explica mucho el lugar en el que te metes. A veces me gusta pensar que es como si te metes dentro de mi cabeza: los cables, los plásticos para que no haga frío... Es una especie de

cuerpo visto desde dentro. Me gusta esa fragilidad. Aunque también es verdad que fue una propuesta hecha desde la dirección del Mercat y del Lliure, puesto que ellos no tenían salas y querían que yo hiciera algo: ¿por qué no montas algo en medio de la plaza?

JAS: Esto que contabas sobre el interior de tu cabeza me recordaba a Richard Foreman. Todos los espectáculos de Foreman respondían a esa idea de corporeizar el pensamiento... Aunque a Foreman no se le veía en escena, porque estaba en el control de sonido. Pero era esa idea de fisicalizar el pensamiento por medio de cables, lamparitas, timbres... También está esa idea de la escritura en cuadernos, de la escritura fragmentaria... El rechazo del discurso narrativo y la búsqueda de la comunicación por pequeños destellos o pistas.

RB: De hecho, en *La la la la la* los textos aparecieron mucho antes de empezar los ensayos y son absolutamente fragmentarios. Era bonito leerlos antes de empezar. Porque de repente tenía la sensación de que evocaban un universo. Teníamos cien textos (han quedado reducidos a unos cincuenta). No sabías muy bien por qué, pero eran un todo. El trabajo que quedaba era construir con dos esos trozos de texto (que hablaban de mi vida privada, de mi relación con el teatro, a veces son frases que nos parecían bonitas) una narración, que no pasara por lo novelístico... Pienso que el espectáculo tiene un principio y un fin: que empezamos de una manera y acabamos de otra. A mí me parece que hay una progresión. No es un cúmulo de escenas que cuentan siempre lo mismo. Me parece que por alguna razón al final te meas. Y que esa escena no tendría sentido al inicio del espectáculo. Lo que me asusta a veces es la idea de que todos mis espectáculos acaban con esa frustración, con esa sensación de imposibilidad...

JAS: Esta pieza además tiene un tiempo más lento, es más reflexiva, tiene momentos de tristeza... Pero siempre hay una mirada desapasionada... Por una parte hay una voluntad de comunicación y, de alguna manera de intervención, pero al mismo tiempo muy desapasionada. Esto es lo que queda al final. Una sensación muy ambigua... ¿Cuáles han sido tus referentes? Evidentemente, muy poco teatrales.

RB: Sí, más bien literarios. Hace tiempo que prefiero leer aventuras personales y dejar de lado la gran ficción. Vila Matas es un gran referente. Tengo la impresión de que tengo un gran rechazo por lo ficcional. Creo que es una cosa compartida:

en el siglo XX se ha vendido más ensayo que novela. Para mí era un reto: encontrar la manera de explicarte encima del escenario, pero desde lo escénico. Explicar las cosas que te pasan por la cabeza. Por eso cada vez se me hace más difícil contar de qué van estos espectáculos... Son tus inquietudes...

JAS: Me gustaría preguntarte por lo masculino. Son piezas muy masculinas, pero sin ningún complejo.

RB: El otro día me indigné cuando el otro día, en la discusión con el público, Joan Ollé me preguntaba: “¿Qué significa toda esta referencia a lo homosexual si tú no eres homosexual” Yo le contestaba: “Es que no hay ninguna referencia a lo homosexual”.

JAS: No es habitual plantear el tema de la masculinidad como hasta ahora se había planteado el tema de lo femenino o de lo homosexual. Resulta chocante la comunicación. Y ese mostrar el deseo y la fragilidad.

RB: A mí es algo que me gusta mucho. Mostrar ese aspecto femenino del hombre actual. Y que es algo que se puede remontar a la idea del hombre feminizado de Baudelaire. A mí me sorprende todavía que, cuando yo hablo de “besos maricas”, alguien lo tome como una frase literal. Los besos maricas significan que somos otro tipo de hombre ahora, y que vale la pena aceptarlo, y a mí me gusta más.

JAS: Seguramente tiene que ver con un cambio generacional importante.

RB: Realmente, en el debate con el público que tuvimos el viernes, realmente te dabas cuenta de que había una ruptura generacional respecto a la lectura del espectáculo. ¿Realmente estamos hablando de una diferente manera de entender lo escénico por treinta años de diferencia? A mí me parecía imposible. Pero era bonito ver que el público nos defendía. Y realmente era gente de nuestra generación, público desentrenado que entendía muy bien el espectáculo.

JAS: Otra cosa difícil de comprender por la generación anterior es la imagen de la inactividad. El dejar que las cosas aparentemente transcurran.

RB: Yo encuentro mucho placer en esas dilaciones, en esas esperas. Porque es en esas esperas donde los textos enraízan, adquirirían sentido. El pensamiento se produce en situaciones de inactividad. Hay un texto de Bernhardt muy divertido que dice: no entiendo a la gente que se va a pasear para pensar. Es imposible pasear y pensar al mismo tiempo. Una cosa va con la otra. El espectáculo es moroso porque está hablando más de lo que no ocurre que de lo que ocurre, de lo que desearías que ocurriera y no ocurre, de todo aquello que te provoca la no

acción, todos esos pensamientos que no te dejan actuar... “Me gustaría que...” Es que estás en el pre-espectáculo. Y el pre-espectáculo, al menos en mis procesos, adquiere cada vez más importancia. En este espectáculo estuvimos un mes haciendo trabajo de mesa. Y trece días encima del escenario ensayando.

JAS: Haciendo trabajo de mesa en el que los actores participan ¿hasta qué punto?

RB: Sobre todo Juan e Ignasi, el dramaturgo. Aportar materiales, charlar, mirar, aparecer con cosas.

JAS: Elaborando un guión...

RB: Más que un guión elaborando materiales. Había una escena sobre la imagen de Hitler, sobre el monstruo que existe en nosotros mismos... Ese material fue a la basura. Pero de repente te pasas tres o cuatro días hablando sobre esto, trayendo materiales... Ignasi viene del mundo del arte contemporáneo, y pienso que ha tenido alguna influencia en el espectáculo. Porque cuando encargamos esas máscaras que nos ponemos, empezaron a aparecer otras máscaras utilizadas en los últimos veinticinco años en el arte contemporáneo.

JAS: Por una parte, esa morosidad, reflexividad, etc. Y al mismo tiempo, la idea de trabajar con ligereza. Algo que tiene que ver con la transparencia. En las piezas tenía que ver con la velocidad, aquí tiene más que ver con la levedad, que las cosas no pesen.

RB: Sí, es verdad. Y esto lo puedes ver sobre todo al principio del espectáculo: casi se teje. Hay pequeñas líneas de acción que van apareciendo y desapareciendo y que en ningún momento se trata de que cristalicen. “Que no cristalice”, un término que usamos mucho durante el proceso, que no cristalice, que quede abierto. Y esto provoca esa sensación de levedad; vas transitando por una serie de lugares, pero en ningún momento nadie te dice: era para llegar aquí. No queremos llegar a ningún sitio. Y esas imágenes te crean una serie de ideas, de sensaciones. Pero sin llegar a una conclusión. Eso me parece interesante.

JAS: La intención prima sobre la conclusión. *Buenas intenciones* fue el título de tu anterior espectáculo, realizado en pleno proceso de elaboración de *Buena gente*. Ya en los títulos se hace evidente la búsqueda de comunicación desde la aceptación de la mutua buena voluntad. Y esa idea recurrente de insistir en lo que tenemos en común. Esto me pareció bonito en el proyecto de *Buena Gente*. Y es algo que reaparece en la pieza de ayer, en la ironía sobre el genio. Pero nunca queda claro hasta dónde llega la ironía sobre la imposibilidad de ser dios.

RB: Es que ahí estamos. Realmente es un espectáculo que transpira mucha soberbia. El hecho de decir: “esto es lo que pienso y te lo voy a contar es ya un acto de soberbia”. Por mucho que luego lo que cuentes es “lo estoy dudando”. “Pero me lo estás contando”

JAS: También estaba en “La imposibilidad de ser Dios”, cuando Juan nos explicaba que quedaba muy bien hacer ese tipo de piezas para quedar como modernos y comprometidos, pero que sólo lo hacíais por fardar. “Sí, sí”, cabría pensar, “pero lo estás haciendo”. En esa pieza, la divinidad estaba asociada a la magia, ¿y al engaño?

RB: No, a la magia, creer en realmente en eso.

JAS: Pero la magia es engaño.

RB: Pero cuando la ves... Cuando vi a Nicolás por primera vez volví a creer en Dios. “¿Cómo lo ha hecho? Es imposible.” Y eso está ahí: esa presencia de lo divino en nuestras vidas, en nuestra vida diaria. Está ahí. Hay momentos en los que hay algo que te hace casi perder la sensación de gravedad. No sé si recuerdas en *Sacrificio*, la películas de Tarkovski, que aparecía un cartero que se dedicaba a coleccionar hechos insólitos. Y tenía unos cuantos... La magia es un hecho insólito, donde todavía se explica la necesidad del hombre en creer en algo que no puede ser. Y cuando ves a los niños delante de Nicolás, que se vuelven literalmente locos, te das cuentas de que el hombre es un ser con necesidad de creer. Lo que pasa es que al mismo tiempo en ese espectáculo se jugaba con la indiferencia de Dios, la indiferencia frente a la sangre, la violencia... Cómo lo extremadamente ligero puede ser al mismo tiempo extremadamente pesado. Y ese era el juego que se repetía una y otra vez en el espectáculo.

JAS: En las seis piezas intervenías tú físicamente en escena. ¿Antes lo habías hecho?

RB: No. Y la verdad es que estoy muy contento de estar allí. Me da una capacidad de intervención en directo sobre lo que está pasando. Y al mismo tiempo pienso que es una influencia en la mirada del espectador que está bien.

JAS: Contribuye a crear una horizontalidad en la comunicación. Siendo evidente que no eres un actor Inevitablemente, tu presencia genera una situación de horizontalidad. No es la misma tensión la que se produce al estar enfrenteado a un actor como Juan, que comporta un grado de ficcionalidad y cuenta con unas

herramientas para establecer una relación de poder. En la pieza de ayer, no obstante, había más teatralidad, asunción de personajes por parte de ellos.

RB: El proceso de trabajo era extraño, realmente empezar a entender que debías a ponerte en un estado anímico determinado, esbozar una idea de personaje... Pero me parecía que era positivo, para salir de un cierto hastío que me producía esa relación de casi “colegueo” con el espectador. Y quería que eso no ocurriera. No hay ni un texto dicho de tú a tú al espectador.

JAS: Menos el partido de fútbol. Que es una ruptura muy fuerte.

RB: Es un momento de descanso. Y también un momento en el que ofreces al espectador la posibilidad de mirarse a sí mismo. De hecho el campo del espectador es el que está de cara al público. Es una especie de media parte... aunque ocurre a un cuarto de hora de acabar la pieza.

JAS: El fútbol como espectáculo de masas por excelencia... Uno de los textos que se proyectan en la pieza hace alusión precisamente a nuestra relación problemática con el “arte de masas”: el deseo de llegar y la consciencia de la imposibilidad.

RB: Sí, claro, y de hecho nosotros tenemos que aceptar que tenemos un problema con el arte de masas y lo tendremos siempre. De ahí una de las primeras frases del espectáculo: “Sófocles, Shakespeare, Quevedo, Lope no iban a mi clase: yo iba a la privada”. Nosotros venimos de otro lugar y vamos a estar siempre haciendo otras cosas. Y no formamos parte del club de los que iban al colegio público. Y es una esquizofrenia con la que uno tiene que aprender a convivir. Hay esa voluntad de transparencia, etc.,

JAS: Hay una contradicción consciente: entre la voluntad de comunicación directa, prescindiendo de todo el aparato, pero con la condición de reducirte a un grupo muy reducido. Y no hay mucha alternativa.

RB: Y me parece bien.

JAS: O te vas a la ficción y a lo espectacular para poder llegar más o te quedas ahí.

RB: Me crea un cierto placer esta idea. Hace unos años, en una de esas dudas existenciales, me di cuenta de que la película que yo prefería en la cartelera barcelonesa era una película que hacían en un cine, en una sala pequeña de Gracia... Y pensé: “si tú de mayor quieres ser eso, el cine que te gusta es éste, acéptalo y punto”. El teatro que haces no es para grandes salas ni para grandes públicos. Pero eso no significa que teniendo un discurso que deseas que llegue al

mayor número de gente posible, no hay una relación perversa con el arte de masas.

JAS: Porque la única posibilidad de que ese discurso minoritario, que se puede desarrollar en el territorio de lo clandestino, llegue a más gente, es aceptar el elitismo... Que el Lliure te construya un barracón es un lujo. Es una perversión que el propio sistema asume.

RB: Es el texto de Agnés: las mismas críticas para estar fuera y sentirnos dentro. Más vale aceptarlo. Pero en todo caso, ser consciente de ello, no jugar a otro juego. No jugar al juego de lo alternativo sin saber que es absolutamente elitista.

JAS: A no ser que se salga del territorio de lo artístico. No hay punto de equilibrio. O trabajas en el terreno de la educación o la acción política directa y lo estético queda en un segundo plano. Y ahí estás cumpliendo una función distinta. O asumes la contradicción de trabajar dentro del sistema. Y lo demás es la hipocresía en la que vivimos continuamente.

RB: Me gusta hacer aflorar esa hipocresía. Es la situación en la que estamos. No juguemos otro juego.

JAS: Muchas veces lo que se plantea como alternativo, es una alternativa meramente estética, sin relación con lo real. Volvemos siempre a la dificultad de la relación entre los valores estéticos y los valores políticos. Al final siempre acaban en conflicto. Y tienes que decidir dónde te sitúas o partirte en dos. Pero también tiene que ver con ese sentimiento divino del artista, que se cree que está haciendo política cuando simplemente está haciendo arte.

RB: Me he sentido muy cómodo en este último espectáculo. Me parece que tiene un sentido ser tan transparente.

JAS: En un momento del espectáculo, mandabas a la mierda a una serie de creadores escénicos cuya obra podría ser entendida como referente o al menos antecedente de la tuya: Pina Bausch, Jan Fabre, Jan Lauwers... incluso Rodrigo García.

RB: Es esa sensación del peso de la cultural, que muchas veces es algo casi divertido. A mí lo que me gusta de este espectáculo es que hablamos de nosotros. Ya no es hablar del señor que vive en Cornellá: ese señor no va a venir a ver el espectáculo, ni le va a servir de nada que yo le cuente lo feliz o lo infeliz que vive su vida. Me parece que si algún sentido tiene lo que estamos haciendo es porque estamos arrojando piedras a la gente que tenemos delante, no al que

no va a venir, regodeándonos en lo inteligentes que somos y lo comprometidos que estamos. Lo que me parece interesante es que nos arrojemos piedras los unos a los otros, puesto que somos el público... Para mí era arrojar una piedra a todo ese peso de la cultura que hay en nuestras vidas...

JAS: Yo entendí también que era una forma de reivindicar la necesidad de leer las obras en su singularidad, sin caer en la crítica fácil de decir “esto ya lo hizo...” Evidentemente, se pueden buscar coincidencias con unos y otros, pero encontrar esas referencias no aporta demasiado a la comprensión. Por otra parte, Rodrigo García trabaja claramente con la apropiación; en tu caso, las referencias son más sutiles y no creo que sean directas, son más bien consecuencia de estar trabajando con un repertorio iconográfico que es común...

RB: Totalmente común. Y estamos trabajando con una tradición tan raquítica, que los lugares comunes se repiten. ¿Cuántos somos haciendo teatro de creación en España? Somos cuatro.

JAS: Me llamó la atención la iconografía de Cristo.

RB: Es algo que siempre me ha interesado mucho. Estas vidas ejemplares: la del protagonista de *El Idiota* de Dostoievski, la de Woyzeck, la de Cristo, la de mi tío. Él decidió que quería ser escritor, se casó, tiene tres hijos, y todas las tardes a las tres se encierra y escribe hasta las nueve. Pero nunca ha publicado nada, nunca nadie ha visto nada de lo que hay allí, nunca nadie ha sabido si realmente escribe o escucha música... De hecho la frase “La familia está esperando que haga una obra maestra” es por mi tío. Pero es una serie de aventuras que me parecen muy interesantes en tanto en cuanto la vida se convierte en el hecho artístico: ya no es tanto lo que produces, sino tu vida, es una opción moral. Por eso aparece Jesucristo. Y esto está muy cercano a nuestras vidas. ¿Cómo vives? Lo que me gusta es llevar estas imágenes a lo cotidiano. Jesucristo en la salita de tu comedor. Y es lo que intentamos hacer en el espectáculo: llevar a lo banal lo que es muy grande. De ahí también la escenografía, que a mí me remite al espacio de trabajo, la sala de ensayo.

JAS: En cierto modo, es como si hubieras intentado reproducir los espacios encontrados de *Buena Gente*. ¿Qué diferencia hay entre las seis piezas y los espectáculo?

RB: Es una cuestión de tiempo. Los pequeños se fabricaban en tres semanas. Y este se fabrica en seis o siete. En las pequeñas el material aparece tal cual, con

una voluntad de no intentar construir, más que dejar en el escenario materiales. Y en este tipo de espectáculos tiendes más a construir, de que el espectador llegue a algún lugar. En *Buena Gente*, las piezas podían durar una hora o dos, dependía de los materiales que quisieras poner en el escenario ese día. Y aquí todo está muy construido.

JAS: Creo que se nos acaba el tiempo. Tú tienes que actuar y yo tengo que tomar un tren. Seguiremos hablando.