

Prácticas indisciplinadas: el teatro ensayístico de Roger Bernat.

José A. Sánchez, Universidad de Castilla-La Mancha.

Quisiera plantear algunas reflexiones sobre el trabajo de Roger Bernat, en cuanto heredero de una actitud reconocible en autores con estilos e inquietudes muy diversas, pero con un interés común por la práctica indisciplinar.

En mayor o menor medida, la indisciplinada parece consustancial a la definición misma de arte, en tanto lo artístico parece más asociado a la excepción que a la norma, a la irregularidad más que al virtuosismo, y que buena parte de la historia del arte occidental se ha producido como una negación de las sucesivas academias. Los románticos exacerbaron esta concepción de lo artístico como excepción concibiendo al artista bajo la aureola del genio. El genio era, por definición, indisciplinar, y según la jerarquización idealista, nada tenía que ver con el repetitivo y disciplinado artesano.

Estas diferenciaciones, que ahora contemplamos como signo de soberbia, fueron cuestionadas desde diversos puntos de vista a lo largo del pasado siglo y nadie en su sano juicio académico se atrevería ahora a plantear diferenciaciones tajantes entre genios y no-genios, ni siquiera entre artistas, artesanos, diseñadores o publicistas... Sin embargo, en muchas ocasiones, el argumento de la indiferencia es también utilizado para reducir precisamente el riesgo de lo indisciplinar por parte de profesionales proclives a ese tipo de comportamiento. Y el desprecio de lo indisciplinar aparece en muchas ocasiones asociado a otra forma de soberbia colectiva que anima a someter a la homogeneidad, al canon o a la utilidad supuestamente pública (aunque a veces muy particular) la producción o incluso los gestos de los artistas y actores culturales.

Joan Brossa lo tenía muy claro:

Mi obra ha tenido siempre el tono experimental que acompaña la evolución del arte. Me he movido, y me muevo, en una línea alternativa al arte oficial, que nos quiere comparsas en todo. Porque, en definitiva, es bien cierto que los que hacen la historia son los que van en contra de los tópicos de la historia.¹

No estoy seguro de que Brossa tuviera razón en esta última afirmación, mucho más en una época en que el control del presente sobre la escritura de la historia futura resulta cada vez más férreo debido al registro generalizado de la experiencia y su glosa inmediata por los intérpretes académicos y culturales. De lo que no cabe duda se de que Brossa mantuvo hasta sus últimas consecuencias su opción por una práctica artística indisciplinar, que técnicamente formuló del siguiente modo:

¹ Joan Brossa, "La poesía al present", *Anafil*, Ed. 62, Barcelona, 1987, p. 200

Yo entiendo el arte como una pirámide; sus caras se juntan en el punto más alto. Siempre trabajo de dentro afuera, aunque, como en el sueño, el material viene del exterior. O sea que en principio no hay ningún planteamiento previo de códigos. Los códigos danzan entre ellos. [...] ²

Así, el indisciplinado poeta de las palabras Joan Brossa, se convirtió en poeta de las imágenes y las acciones. Pero no sólo se atrevió a utilizar medios diferentes a los que le definían socialmente como poeta, sino que decidió hacer poesía con materiales banales, lenguaje poco elevado y una obsesión por la economía aparentemente contraria al esfuerzo que cabe suponer al artista que aspira al reconocimiento social por su trabajo. Lo prosaico, lo intrascendente, lo visual y lo gestual constituyeron las cuatro claves de la producción indisciplinar de Brossa. Su indisciplina no afectaba sólo al medio utilizado, sino también a la norma que implícitamente establece aquello que puede ser objeto de interés artístico y cultural.

Tiempos indisciplinados

Hay indisciplinas que van en el carácter, indisciplinas que van en la edad e indisciplinas que van en una época. Los años sesenta fueron una época indisciplinar, la época indisciplinar por excelencia. Y muchas de las manifestaciones que encontramos en los últimos años constituyen en gran parte ecos o retornos de aquel tiempo.

Durante la década de los sesenta, John Cage se pronunciaba contra la determinación, Susan Sontag contra la interpretación, Tadeusz Kantor contra la forma, Julian Beck hacía suyo el “abajo las barreras”, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer, en sintonía con el fluxus, subvirtieron el concepto de “concierto”, Godard se empeñó en destruir todas las reglas aceptadas de la construcción cinematográfica mientras Cassavetes hacía películas casi con sus amigos, Nicki de Saint Phale disparaba contra sus pinturas y Piero Manzoni sustituyó los materiales y los instrumentos de la pintura y la escultura por las más sorprendentes sustancias y herramientas. Mientras Umberto Eco teorizaba sobre la “obra abierta”, Julio Cortázar se esforzaba en la escritura de la anti-novela. *Rayuela*, escrita en 1963, es una novela indisciplinar no sólo por antentarse contra el tiempo, la estructura y la textura de la narración, sino porque presenta a un grupo de personajes indisciplinados, reunidos en torno al Club de la Serpiente, que viven la noche y callejean la ciudad. Y es una novela indisciplinar porque está escrita desde el cuerpo.

En esos mismos años, Joan Brossa ejercía sus malas influencias sobre Carles Santos y le animaba a abandonar el camino recto del pianista virtuoso para adentrarse en el terreno de las acciones musicales. Resulta interesante la reflexión sobre lo indisciplinar en Carles Santos: quienes hayan escuchado *Codi o estigma* o cualquier otro concierto para piano solo de Santos habrá podido comprobar que como pianista Santos es un intérprete absolutamente disciplinado.

yo mantengo la disciplina del conservatorio, toqué muchas horas de piano cada día y la técnica que tengo es en muchos sentidos clásica. Me levanto por la mañana y toco a Bach dos o tres horas y me abre el

² Joan Brossa, “Aprendí a dar mucho con poco”, en *Primer Acto* n° 287 (I/2001), p. 28

apetito y muchas cosas. Es mi forma de trabajar, es lo que yo sé, y es el lenguaje que yo he aprendido y que practico.³

La disciplina del músico contrasta fuertemente con las acciones disparatadas ejecutadas por él y sus colaboradores en torno al piano. ¿Quién le obliga a tocar el piano con la cabeza, sometido a las torturas físicas de sus actrices o colaboradores? ¿Por qué permitir que el piano sea mancillado por los tacones de las bailarinas? ¿Por qué forzar a los cantantes a emitir dentro del agua, colgados del telar o en el interior de la boca de otro cantante? La respuesta a estas preguntas no es ningún misterio, pero sólo pueden ser aceptadas desde la comprensión de la actitud indisciplinar.

Ahora bien, las acciones y espectáculos de Carles Santos ponen de relieve que la opción por la indisciplina no es consecuencia del abandono, la relajación o el placer en el desorden. Al contrario, la relajación es lo contrario de la indisciplina, pues la indisciplina implica siempre una tensión. El prefijo in- funciona no como negación sino generador de tensión. Este es su sentido cuando se habla de informalismo o indeterminación. Y algo parecido ocurre con el prefijo des-, cuando se habla de desviaciones, desórdenes o desconstrucción. Lo indisciplinar no debe ser entendido, como una negación de la disciplina, que resultaría mejor expresado mediante el prefijo “a”, sino como una tensión, como una resistencia activa. Indisciplina, por tanto, no es sinónimo de “relajación”, sino de “tensión”. Y así hablamos de la tensión indisciplinar, algo muy distinto a la relajación indisciplinada.

En una conversación que mantuvimos en Cuenca hace unos años y a una pregunta sobre los conservatorios y los métodos de enseñanza, Santos respondió que era necesario que los niños tuvieran al principio los mejores profesores, para estimular el placer de la música, y que después asumieran voluntariamente el sufrimiento disciplinar. Habitualmente es al revés.

En mi época ponían arena en contrapesos, plomo y todo el día haciendo posición fija con un libro en la cabeza. Y era una barbaridad, pero luego resulta que esto da buen sonido y te coloca bien la columna. No es una tontería, no lo hacen porque sí. Lo que pasa es que es un poco medieval y raro, pero al mismo tiempo es bonito de ver.⁴

Carles Santos, como muchos otros artistas indisciplinados, mantienen una cierta fascinación por la disciplina y los métodos para inculcarla que reaparece en su obra y que justifica su propia indisciplina.

Este interés por el dolor asociado a la disciplina en relación con el placer asociado a la creación libre explica el interés de Santos por la iconografía y la práctica escénica sadomasoquista, que, no en vano, reaparece en muchos artistas indisciplinados. En una práctica disciplinar, el dolor está asociado a la consecución del virtuosismo, de la perfección formal. En una práctica indisciplinar, el dolor puede aparecer como gratuito, innecesario, caprichoso; de ahí la asociación con el sadomaso. No es de extrañar que Jodorowski, promotor en México de los efímeros pánicos, en los mismos años en que Santos cumplía las instrucciones de Brossa al ejecutar sus irregulares conciertos, tuviera una *desviación* que sería luego explorada por Santos en sus espectáculos propios.

³ Carles Santos, Situaciones

⁴ Carles Santos, Situaciones

La tensión entre lo disciplinar y lo indisciplinar no siempre derivó hacia comportamientos sadomasoquistas. En ocasiones, se hace visible en propuestas aparentemente frías, como las obras de Raymond Queneau, sátrapa trascendental del Colegio de Patafísica, heredero, por tanto de la iconoclasia y de la indisciplina del gran Alfred Jarry, y fundador del Oulipo. Queneau se aplicó metódicamente (y por tanto no sin sufrimiento) a la construcción de juegos y combinaciones de *dudoso interés público*.

Lo indisciplinar y lo lúdico

En las invenciones de Queneau –observó Italo Calvino– siempre ha sido difícil establecer un límite entre experimento y juego. Por una parte diversión con tratamiento lingüístico insólito de un tema dado, por la otra diversión con formalización rigurosa aplicada a la invención poética.⁵

La fascinación de Queneau por las reglas y las estructuras se justifica en su convencimiento de que sólo ateniéndose a constricciones conocidas (y evitando por tanto el abandono a condicionantes desconocidos) se es realmente libre:

La estructura es libertad, produce el texto y al mismo tiempo la posibilidad de todos los textos virtuales que pueden sustituirlo. Esta es la novedad que hay en la idea de la multiplicidad «potencial» implícita en la propuesta de una literatura nacida de las constricciones que ella misma escoge y se impone. Hay que decir que en el método del *Oulipo* la calidad de estas reglas, su ingeniosidad y elegancia es lo que cuenta en primer término: si a ella corresponde después la calidad de los resultados, de las obras obtenidas por esta vía, tanto mejor, pero de todos modos la obra no es más que un ejemplo de las potencialidades que se pueden alcanzar, a las que no queda sino obedecer. En una palabra, se trata de oponer una constricción elegida voluntariamente a las constricciones sufridas, impuestas por el ambiente (lingüísticas, culturales, etc.). Cada ejemplo de texto construido según reglas precisas abre la multiplicidad (potencial) de todos los textos virtualmente escribibles según esas reglas, y de todas las lecturas virtuales de esos textos.⁶

La aplicación más conocida de estas ideas se encuentra en *Ejercicios de estilo* (1947), noventa y nueve mini-relatos que exploran diferentes formas de contar una acción aparentemente anodina. Noventa y nueve son también los capítulos de *La vida: mode d'emploi*, de Georges Perec, el más notable continuador de las propuestas del Oulipo. Sin embargo, son sólo 93 los fragmentos que componen el texto escrito por Roger Bernat y Silvia Pereira para *La la la la la*. ¿Un descuido? ¿Una casualidad? ¿O más bien un ejercicio de doble indisciplina?

Son muchas las coincidencias entre Roger Bernat y los citados socios del Colegio de Patafísica. En primer lugar, su interés por lo infantil, por explorar ese mundo lúdico en cuyo interior el niño continuamente inventa reglas nuevas que le permitan *actuar o imaginar*, a pesar de (y gracias a) su desconocimiento

⁵ Italo Calvino, *Por qué leer a los clásicos*, Tusquets, Barcelona, pp. 264-5.

⁶ *Ibidem*.

del medio o su no aceptación del medio. Bernat, como Queneau y Perec, se impone habitar ese mundo paralelo, compuesto de anécdotas, invenciones y materiales de apariencia trivial, del que, para sorpresa de los adultos, surgen perspectivas de una lucidez inesperada sobre la realidad o bien motivos para la diversión y la risa de una audacia no atribuible a un niño o a un artista.

Queneau y sus seguidores nada tienen que ver con los niños terribles ni, por tanto, con los surrealistas. A diferencia de éstos, interesados en lo inconsciente, la pulsión y el automatismo, los *obreros* del Oulipo siempre desconfiaron del azar, que prefirieron sustituir por la matemática o incluso por la arquitectura. En su imaginación de otras realidades no se sumergieron en la visión trascendente ni en la oscuridad de la carne: prefirieron jugar con lo visible, en la superficie de las palabras, de las acciones o, como mucho, del recuerdo. Lo suyo era la aproximación científica, no la onírica, y por tanto, la mirada serena, distanciada y calculadora propia del científico.

Al mismo tiempo, al convertirse el estilo en materia misma de la obra, se alejaron decididamente del virtuosismo.⁷ Si Roger Bernat es virtuoso de algo, lo es sobre todo de la invención formal y estructural. Tal vez por ello deje tan claro que no le interesa en absoluto la corrección interpretativa de sus actores, y que no le importa lo más mínimo estropear el buen trabajo de sus colaboradores con sus propias intervenciones como actor, completadas por las de amigos, como Iago Pericot, que rivalizan con él en sus dotes negativas para el arte dramático. Si bien esta aceptación y exhibición de la “patosez” propia no le impide dejarse fascinar por otras formas de virtuosismo ajenas a lo que tradicionalmente ha formado parte del alto arte teatral: la magia, la pornografía, el travestismo, la danza popular...

Que lo lúdico ocupa un lugar central en la producción de Bernat, como lo ocupó en la de Brossa y en la de Santos, queda explicitado en el título del guión de *La la la la la*, que se presenta, emulando a Queneau y a Perec, como “regles del joc”. Contrariamente a lo que cabría deducir del ambiente distendido con el que comenzaba el espectáculo y de la fragmentariedad y dispersión de textos, imágenes y acciones, el “juego” planteado por Bernat no era un juego de azar, no estaba confiado a la improvisación, sino que estaba reglado, sometido a una disciplina que, por tanto, podía producir tanta diversión como sufrimiento, y que en cualquier caso, hacía avanzar la pieza de acuerdo a una estructura fríamente calculada.⁸

Indisciplina y ligereza

⁷ Joyce marcó el límite del virtuosismo tal como había sido definido por Flaubert: al virtuosismo realista de Flaubert, Joyce espetó dieciocho formas de virtuosismo. Pero Queneau, que en *Ejercicios de estilo* se planteó no dieciocho, son noventa y nueve, ya no podía mantener esa estrategia: de lo que se trataba ahora no era de trabajar sobre las palabras mismas, sino un poco más arriba, sobre las estructuras. Es en esa línea en la que se sitúa también Bernat.

⁸ En esa combinación de lo lúdico y lo disciplinar, Bernat está muy cerca de sus maestros del Oulipo, pero también de La Ribot, quien en *El gran game* diseñó una estructura infernal de juego que producía tanta ansiedad y tensión, en el público y en los actores, como placer y disfrute estético. La utilización del término inglés “game”, con un significado distinto a “play”, enfatiza la distancia respecto a la actuación disciplinada (“play”), pero también insiste en la tensión controlada introducida en un juego que reduce voluntariamente las potencialidades para alcanzar cierto grado de libertad y, por tanto, de eficacia artística.

Junto a lo lúdico, otro concepto que enlaza las propuestas escénicas de Bernat con las de los patafísicos del Oulipo es la “ligereza”. La ligereza tiene que ver con la economía, con ese célebre “menos es más” que Brossa utilizó como principio, y que tanto se parece a “Lo más y lo menos” de Queneau. En su artículo sobre Brossa, Buci-Glucksmann recuerda esa frase de Hoffmannsthal cuando escribía: “La profundidad debe ocultarse bien. ¿Dónde? En la superficie.” Es exactamente el propósito de Brossa.⁹

Italo Calvino, jugador empedernido que abandonó el realismo por una imaginación lúdica, incluye la “Levedad” entre sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, que es ya el nuestro:

mi operación ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado sobre todo de quitar peso a la estructura del relato y del lenguaje.¹⁰

La opción por la levedad, cuyos orígenes literarios Calvino remonta a Cavalcanti, encontraría su justificación en la inaprehensibilidad de la materia puesta de relieve por la física del siglo pasado, o la desmaterialización de los medios de comunicación. Aunque responde, sobre todo, a una voluntad de estilo.

Una voluntad que también se encuentra en Roger Bernat, quien en una conversación que mantuvimos hace dos años a propósito de *La la la la la*, confesaba su interés por “trabajar con ligereza”. La idea era que el espectáculo no se construyera, sino que más bien se tejiera.

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.¹¹

La “levedad” evidente en *La la la la la* tenía su equivalencia en las piezas de resistencia, de las que en cierto modo surgió ese autorretrato, aunque en las piezas, más que de “levedad”, cabría hablar de “rapidez”, otro de los valores defendidos por Calvino en sus *Seis propuestas*.

en una época en que triunfan otros *media* velocísimos y de amplísimo alcance, y en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente

⁹ Christine Buci-Glucksmann, “El teatro de las metamorfosis de Joan Brossa”, en Guerrero, Manuel (ed.), *Joan Brossa o la revuelta poética*, Generalitat de Catalunya / Fundación Joan Brossa / Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001, p. 191.

¹⁰ Italo Calvino, “Seis propuestas para el fin de milenio” (1984), Siruela, Madrid, p. 15.

¹¹ Roger Bernat y José A. Sánchez, entrevista en vías de publicación en la revista *Documenta*, México D.F., 2005.

en tanto es diferente, sin atenuar la diferencia sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito.¹²

La velocidad de la que habla Calvino no es, obviamente, la velocidad física, sino la velocidad mental. De ahí que la rapidez sea compatible con la disgresión y con la demora, incluso con la inacción. Porque la inacción es una de las condiciones para el avance del pensamiento y la relajación física una garantía para la reflexión. Algo sobre lo que volveré más tarde.

Asociados a la levedad y la rapidez, aparece la idea de lo frágil, de lo provisional, de lo que se teje y se desteje, lo que se construye y se desconstruye dejando tras de sí sólo un rastro. Esa condición de fragilidad formaba parte de la definición misma de las piezas de resistencia, concebidas en tres semanas, fruto de un diálogo que se pretendía abierto, destinadas a su representación durante un corto espacio de tiempo y en lugares no demasiado preparados para la ejecución teatral. Un planteamiento teatralmente indisciplinar que apostaba por lo efímero. Y esa idea de lo efímero y de lo provisional quiso Bernat trasladarla también a *La la la la la* mediante la construcción de un barracón en medio de un sólido complejo de infraestructuras motivo de orgullo de las instituciones catalanas y envidia para quienes tanto nos gustaría vivir aquí. Sin embargo, Bernat quiso viajar con su caparazón, renunció a las casas y se instaló en la barraca.

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.¹³

Seguro que existen explicaciones más pedestres para el barracón, pero quedémonos con la poética. Lo importante es la coherencia de la explicación con el discurso. Grandes construcciones poéticas y científicas han surgido de ciertas imposiciones o casualidades.

Obviamente, en la elección del barracón, Bernat parecía estar respondiendo a otra tradición, la de aquellos que pretendían transportar todo su arte en una maleta consigo, en viajar rápidamente de un lugar a otro cargados con su creación, la de los miembros de aquella sociedad secreta, anterior al Colegio de Patafísica, y que Vila-Matas denominó “la conspiración shandy”.

Lo indisciplinar y lo portátil

La Historia de la literatura portátil de Vila-Matas podría ser entendida igualmente como un ejercicio narrativo indisciplinar. Se trata de una novela-ensayo, de una historia en la que la ficción es justificada por los discursos creativos de sus protagonistas, de una historia que contiene en los materiales sobre los que se construye los elementos legitimadores de una ficción cuyos límites apenas resultan discernibles. *La Historia* de Vila-Matas es un texto tan indisciplinar como lo fueron muchas de las obras y de los comportamientos de

¹² Ibídem, p. 58

¹³ Roger Bernat y José A. Sánchez, entrevista en vías de publicación en la revista *Documenta*, México D.F., 2005.

aquellos que el autor convierte en personajes de una secreta conspiración: Picabia, Duchamp, Georgia O'Keefe, Valery Larbaud, Jacques Rigaut o Walter Benjamín. Algunos de ellos fueron también los autores de algunas de las primeras propuestas escénicas indisciplinadas. Y entre sus referentes, entre los protoshandys, se cita a uno de los más ilustres escritores indisciplinados de la literatura castellana: Ramón Gómez de la Serna, autor de un célebre texto sobre el *Humorismo*, al que volveré más tarde.

El término "shandy", tal como explica Vila-Matas significa literalmente "voluble, alegre o chiflado". Sin embargo, puede ser leído desde otras perspectivas: como apellido (en referencia a la novela Sterne), como acróstico (Si Hablas Alto Nunca Digas Yo) o como comanda en las tabernas de Londres. El "shandy", en cualquier caso, es descrito como "el típico hombre mundano y culto que, sin desdeñar ninguna particularidad singular, aspiraba a una cultura internacional sin fronteras, a un mundo de grandes horizontes y grandes orígenes, hermoso ideal de entreguerras".¹⁴

El primer atributo de los "shandys", y que parece querer compartir Bernat, es la escasez de equipaje, era la liviandad de su equipaje, la reducción de su obra a unas dimensiones que hicieran posible su transporte, siguiendo el modelo propuesto por Duchamp con su caja-maleta, contenedora de todas las miniaturas de su obra. "Que la obra quepa en una maleta". "Que el espectáculo viaje conmigo". La alergia al peso y al compromiso condujo a los "shandys" a determinados comportamientos sociales y sexuales: la transgresión, el funcionamiento como máquinas solteras o la práctica, en términos de Georgia O'Keefe, de una "sexualidad extrema". "Como niños irresponsables se comportaron siempre los escritores portátiles", escribe Vila-Matas, un infantilismo que los dadá identificaron, aún mientras los soldados morían en las trincheras a su alrededor, como libertad, y que, en la perspectiva de los "shandys" cabe interpretar más bien como ligereza.

El autor neoyorkino Richard Foreman parafraseaba a Ortega y Gasset (a quien reconocía como su padre espiritual) para coincidir con él en que "la única gloria del teatro es proporcionar al ser humano -cuya vida es siempre un proyecto mortalmente serio que tiene que ver con su inevitable condición de náufrago-, su única gran ocasión de escapar a esa terrible seriedad y vivir durante una o dos horas con la ligereza de un dios".¹⁵ Extraña coincidencia la de Foreman, Ortega y los shandys en la reivindicación de esa "ligereza divina".

Es conocido que, según Foreman, sus escenificaciones resultaban de la materialización de sus procesos mentales: lo que ocurría en escena era una exteriorización del interior de su cabeza. "¿De qué va el espectáculo?" –se lee en *La la la la la-*. "Va de mi cabeza". Y, efectivamente, con menor complejidad material, en un estilo más "shandy", Bernat utiliza la escena como una expansión del cuaderno de notas, un cuaderno en el que se leen frases muy parecidas a las escritas por Foreman a propósito de la ligereza divina

13. "Mientras el hombre piensa, Dios ríe" / ¿Pero qué pasa si el hombre deja de pensar? / ¿Qué pasa si el hombre se pone a reír?

¹⁴ Enrique Vila-Matas, *Historia de la literatura portátil* (1985), Anagrama, Barcelona, 2000, p.42.

¹⁵ Richard Foreman, "Plantear la demanda en el trabajo", *Cuadernos El Público* (octubre 1986), Madrid, p. 67

4. Hay que reír / y reír como imbéciles / para no enterarse de nada.¹⁶

La imbecilidad, o más bien la idiotez, marca uno de los límites en los que se refleja el artista indisciplinar, a quien le gusta representarse a sí mismo como “idiota”, aunque lo que ese artista ve en el espejo no es el “shandy”, sino todo aquello de lo que el “shandy” quiere escapar sin llegar siempre a conseguirlo, aquello que Bernat recoge en otro de sus textos proyectados: el retrato del idiota.

El Idiota

La imagen del artista como idiota¹⁷ nos hace recordar las palabras premonitorias de tantos pedagogos seriamente preocupados por las consecuencias de la indisciplinación, pero también las palabras de ese personaje real cuyas palabras prologan la *Rayuela* de Cortázar:

[...] aunque no conviene abusar, porque del abuso entra el visio y del visio la dejeradés tanto del cuerpo como de las taras moral de cada cual, y cuando se viene abajo por la pendiente fatal de la falta de buena conducta en todo sentido, ya nadie ni nadie lo salva de acabar en el más espantoso tacho de basura del desprastijio humano, y nunca le van a dar una mano para sacarlo de adentro del fango enmundo entre el cual se rebuelca, ni más ni meno que si fuera un cóndor que cuando joven supo correr y volar por la punta de las altas montañas, pero que al ser viejo cayó parabajo como bombardero en picada que le falló el motor moral. ¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirba para que mire bien su comportamiento y que no se arrepienta cuando es tarde y ya todo se ha ido al corno por culpa suya!¹⁸

Es lo que decía César Bruto en *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* (capítulo: “Perro de San Bernardo”).

El retrato del idiota forma parte del autorretrato abstracto que Roger Bernat hace de sí mismo en *La la la la la*; obviamente, no es el autorretrato, pero sí una de las dimensiones de la mirada crítica que el director lanza sobre sí. Del mismo modo que el Senecio de Klee no es su autorretrato, pero sí uno de los límites en los que humorísticamente Klee se contempla. Recordemos también que el sentido original de “idiota” es: “hombre privado, hombre no adscrito a una profesión, hombre ignorante”. Por tanto, el reflejo del idiota responde a la preocupación por la función social del artista, y está muy ligado entonces a la exclusión y a la soledad social.

Bernat reconocía que uno de los primeros objetivos del espectáculo era trabajar sobre la idea de autorretrato. Y citaba a Vila-Matas cuando aseguraba que era incapaz de hablar de otra cosa que de sí mismo y de sus problemas con la literatura. Lo interesante es que ese autorretrato de un individuo concreto, con nombre y apellidos, muestra en realidad a “un hombre absolutamente vulgar” y sea, en definitiva, “un retrato de los miedos y deseos de cualquier espectador”.¹⁹ De modo que volviendo la mirada sobre uno mismo, lejos de caer en un ejercicio narcisista, se construye más bien un espejo para

¹⁶ Roger Bernat y Silvia Pereira, “La la la la la”, en *DDT 02*, Fundació Teatre Lliure, pp. 55 y 54.

¹⁷ *Ibidem*, p. 55.

¹⁸ Julio Cortázar, *Rayuela*, p.

¹⁹ Roger Bernat y José A. Sánchez, entrevista citada.

quien contempla, un espejo en que el espectador no se reconocerá del todo, como tampoco se reconoce del todo el artista en su representación como idiota.

De hecho, junto a la imagen del idiota, es frecuente la aparición de su contraria: la imagen del genio. “El genio es elegirse genial y *acertar*” apuntaba Olveira, protagonista de *Rayuela*, en una suite de un capítulo complementario.²⁰ Y son numerosos los dibujos (ya no cuadros) de Klee en los que se retrató con tal identidad. Bernat dedicó un importante pasaje a la exploración de su propia “genialidad” en contraste con el silencio pasivo de Agnès Mateus, en una prolongación de esa idea nuclear de la pieza en la que el artista se presentaba como mente en relación con dos cuerpos ajenos: Juan y Agnès. La verdad es que el “genio” no sale demasiado bien parado de la comparación con los actores (cuerpos), entre otras cosas, porque él mismo se esfuerza en mostrar su inferioridad. En el fondo, parece estar huyendo de esa enfermedad que a veces ataca a los “shandys”, la soledad, o más bien exorcizando al habitante oscuro que todos llevan dentro: el odradek, descubierto por Walter Benjamín en el interior de Kafka. De hecho, en su fascinación por lo popular, por la danza, por el cabaret, por el fútbol y por la magia, Bernat reedita la conocida fascinación de los intelectuales de la vanguardia europea por esa exterioridad que se les escapaba y que podría reconciliarles con la gente, con la buena gente.

Una de las reflexiones más interesantes de Bernat sobre la “genialidad”, tantas veces atribuida al gran director de escena, aparecía en una de las piezas de resistencia titulada “De la imposibilidad de ser Dios”. El aprendiz de brujo, director genial y melancólico, con ese punto de oscuridad que oculta el pretendido infantilismo, intenta aprender las claves de la divinidad no de sus maestros naturales (“Pina Bausch, Alain Plattel, Jan Lauwers, Rodrigo García... A la mierda”)²¹, sino de un mago a quien realmente contempla como un Dios. Pero Dios, ¿no estará aún más solo que los pequeños genios? Siempre queda el fútbol.

La reflexión y el humor

Sólo el humor puede permitir la coincidencia del “genio” y del “idiota” en una misma persona. En un coloquio que celebramos hace ya algunos años en Cuenca en compañía de Rodrigo García, Óskar Gómez y Simona Levi, Roger Bernat hablaba del humor como uno de los grandes descubrimientos artísticos del siglo XX: el humor como respuesta a las terribles experiencias de violencia y destrucción que han marcado la historia de ese siglo. El humor del que habla Bernat no es el de la caricatura zafia o el chiste que provoca la carcajada, sino ese humor que late bajo la aparente seriedad de Beckett o de Bernhard o esa manifestación de la inteligencia que Pirandello y Gómez de la Serna en las primeras décadas del siglo calificaron como “humorismo”.

Ramón Gómez de la Serna, que figura por derecho propio en la *Historia abreviada de la literatura portátil* aun no perteneciendo al núcleo duro de la conspiración shandy, reinterpretó a su manera los “ismos” de principios del XX, añadiendo a los bien conocidos, otros que a él se le antojaban necesarios, como el negrismo, el maquinismo o el jazzbandismo. Los principios del

²⁰ Cortázar, o. cit. (cap. 84), p. 463.

²¹ Roger Bernat y Silvia Pereira, o. cit., p. 59.

“humorismo” fueron expuestos por Ramón en un artículo publicado en 1930, año de la proclamación de la segunda República, en la Revista de Occidente.²² Entre las virtudes atribuidas al “humorismo”, figuraba la capacidad de relativización²³, una relatividad que afecta, en primer lugar, a la persona, al artista en relación con su obra: “Hay que desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser –escribía Ramón–, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos mejor lo que sucede.”²⁴

El humorismo practicado por Bernat parece responder con claridad a este principio, y especialmente desde el momento en que decide abandonar la seguridad de la butaca del director para arrojarse como genio-idiota sobre el escenario, acepta desnudarse tanto o más que sus actores y protegerse sólo con la ironía, que resulta del cruce del humor y la inteligencia melancólica. Bernat se mira a sí mismo en *La la la la la*, del mismo modo que se había mirado a sí mismo en los otros durante el proceso de *Buena gente*, con una actitud humorística que previene el narcisismo y hace la curiosidad contagiosa.

El humor, históricamente (tal como había observado Bernat), fue una respuesta de la literatura y del arte al horror. Lo que no anula la observación de Gómez de la Serna: “la actitud más cierta ante la efimeridad de la vida [...]”.²⁵ Ramón llegó a escribir que “el humorismo español” no tiene como objetivo “hacer gracias” ni se reduce a “un juego de enredos”, sino que “está dedicado a pasar el trago de la muerte, y de paso para atravesar mejor el trago de la vida”.²⁶

Iago Pericot entendió muy bien la propuesta desenfadada de Bernat y aceptó participar con él y con Juan Navarro en la escenificación de una de las más lúcidas piezas de resistencia realizadas durante el 2003: “De la imposibilidad de pensar la propia muerte”. A diferencia de otras representaciones de la enfermedad mortalmente serias, como *Relámpago sobre el agua*, de Nicholas Ray y Wim Wenders o *Aquella vez*, de Beckett por Gerald Thomas con Julian Beck, la de Bernat-Pericot gozó del mismo tono lúdico que el resto de confrontaciones con la imposibilidad. Tan interesado por el encuentro generacional como Wenders y Thomas, Bernat supo imponer la indisciplina del arte a la indisciplina celular, a la que Pericot, después de ponerse en manos de especialistas, respondió con conversaciones, juegos y música.

Pero volvamos a la superficie, tal como proponía Brossa. Porque la relativización resultante del humorismo afecta también a la composición, a la estructura. Y es que el humorismo, según Ramón, no respeta en absoluto “esa ley escolar que prohíbe sumar cosas heterogéneas”.²⁷ Ésta es una rebeldía que cabría ya encontrar en la poesía de Lautréamont y de la que sacaron partido dadaístas y surrealistas. Brossa la practicó insistentemente, desde sus

²² Ramón Gómez de la Serna, “Sobre el humorismo”, en *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte* (edición de Ana Martínez-Collado), Tecnos, Madrid, 1988, p. ¿?

²³ Ramón Gómez de la Serna, “Gravedad e importancia del humorismo”, en *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte* (edición de Ana Martínez-Collado), Tecnos, Madrid, 1988, p. 205.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ *Ibidem*, p. 204.

²⁶ *Ibidem*, p. 216.

²⁷ *Ibidem*, p. 206.

primeros poemas hipnagógicos de los años cuarenta a la poesía visual y la composición de poemas-objeto.²⁸ Bernat no se queda corto. Y en sus piezas suma: actores y no actores (incluido el propio director), restos dramáticos, ocurrencias, vivencias personales, citas literarias y cinematográficas, correspondencia privada, materiales de la cultura popular. Del mismo modo que suma: teatro, magia, relato espontáneo, danza, vídeo, pornografía y conversación, sin preocuparse demasiado por justificar su combinación ni suavizar sus bordes.

El resultado de esa mezcla, de esa hibridación, es la aparición de un género teatral a medio camino entre lo espectacular y lo discursivo, un teatro que Bernat en algún momento ha calificado como “ensayístico”. En la invención del “teatro ensayístico”, Bernat está nuevamente próximo de su referente literario Vila-Matas, uno de los primeros en descubrir las potencialidades de ese género literario resultante del cruce de lo narrativo con lo ensayístico, un género en claro ascenso del que son buena muestra, con estilos muy diversos las novelas del germano-británico George Sebald o del chileno-mexicano Mario Bellatín. Como ellos, Roger Bernat ha dirigido su propuesta indisciplinar hacia la búsqueda de una forma escénica que parece traducir las tentativas de la narración ensayística.

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...²⁹

Y, efectivamente, las piezas de Roger Bernat son difícilmente definibles como espectáculos, como teatro espectacular. Se reciben más bien como discursos. De ahí que, a pesar de ese aspecto fragmentario y desordenado, muestren una progresión imperceptible pero inexorable, resultado de una minuciosa construcción a base de imágenes, informaciones, gestos, confesiones íntimas, acciones, breves diálogos, propuestas plásticas, pensamientos, secuencias de vídeo, juegos, silencios... que ofrecen 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.

Esta concepción de la representación escénica como invitación a la reflexión y a la participación, obtenida mediante una dejadez controlada en la ejecución y una aparente despreocupación por el acabado, es común a muchos creadores jóvenes. Se puede hallar en las propuestas del mexicano Héctor Bourges, en las del argentino-español Rodrigo García o en las del alemán René Pollesch.

Como Bernat, Pollesch escribe y dirige, pero lo que escribe no son dramas, son más bien guiones plagados de citas y referencias, y textos surgidos del diálogo con sus actores. Los espacios escénicos recrean espacios domésticos, trasladan al espacio público los objetos y los contextos de trabajo o de conversación privada, allí donde las reflexiones surgen. Como Bernat,

²⁸ Véase el catálogo *Joan Brossa o les paraules son las cosas*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001.

²⁹ Roger Bernat y José A. Sánchez, entrevista citada.

Pollesch rehuyó el espacio convencional, y pidió a Bert Neuman, escenógrafo de Castorf en la Volksbühne de Berlín, que diseñara un dispositivo fijo para el Prater, la escena alternativa de este teatro, situada en Prenzlauer Berg. Ahí, los actores parecen habitar, más que actuar. Todo contribuye a la distancia y a la relajación, incluidos los silencios y las inmovilidades, tan habituales también en el teatro de Bernat:

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...³⁰

Tanto en el teatro de Pollesch como en el de Bernat, los actores no interpretan personajes. A veces, parecen aficionados, parece que no actúan, que simplemente piensan, esperan, pasean por la escena como si estuvieran en su casa.³¹

El escenario de Bernat, como el de Pollesch, el de García y el de muchos otros, tiene el aspecto de una casa, con sus comodidades y sus desórdenes. Pero funciona en él un concepto expandido de lo doméstico: lo doméstico, lo privado y lo íntimo ya no ocupan lugares coincidentes. Lo doméstico es también un espacio de reflexión sobre lo público, y uno de los escenarios de la historia y de la cultura. El cine, en sus soportes de difusión digitales, constituye el principal síntoma de esta transformación: los conflictos que desde los setenta generó la introducción de lo espectacular en lo doméstico por medio de la televisión han sido sustituidos por la fascinación que produce un diálogo con la producción audiovisual en soledad o en compañía de unos cuantos amigos. Las secuencias de cine atraviesan los montajes de Pollesch como citas; a menudo los actores se levantan para mimar una película o abordan el “remake” de una película completa. Algo similar ocurre en el teatro de Bernat, donde no resultaría difícil reconocer múltiples alusiones a Bresson, Godard, Cassavetes o Wenders.

Si el teatro de Bernat puede ser tan elíptico es porque se dirige a espectadores que han asimilado, a veces de forma inconsciente, una cultura visual que les permite *completar* los huecos entre los fragmentos. El discurso que se propone desde la escena se presenta entonces como una especie de taquimecanografía o una especie de sms, resultante de la síncopa cómplice o del metadiscurso. Un metadiscurso que no es sólo metateatral, sino que se sitúa en el campo expandido de la cultura, nutriéndose de referentes literarios, cinematográficos y escénicos indistintamente.

La idiotez y lo real

El interés por lo metateatral (en Bernat) o lo metaliterario (en Vila Matas) no es contradictorio, sino más bien coincidente con el interés por lo real. Sin

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Barbara Engelhart, “Marquer la normalité. Quelques réflexions sur le théâtre de René Pollesch”, *Alternatives Théâtrales*, n° 82, p.85.

pretender entrar en discusiones filosóficas de mayor altura, aceptaremos que lo real es lo existente en su singularidad y, en cuanto tal, insignificante. En tanto la realidad siempre resulta de una construcción significativa que parte de lo real para construir una red de significados que condicionan todo aquello que se inscribe en ella.

Como en el caso de la indisciplina, tampoco aquí cabe hablar de categorías absolutas, sino más bien de tensiones entre dos límites: la realidad en las antípodas de lo real se convierte en construcción vacía; en tanto lo real, en la ausencia de construcción, aparece como insignificante.

El filósofo Clément Rosset identificó “lo real” y “la idiotez”, al proponer la siguiente definición: lo real es “la existencia en tanto que hecho singular, sin reflejo ni doble; una *idiotez*, pues, en el sentido principal del término.” Más adelante, aclara el sentido original de “idiotas”:

Idiotes, idiota, significa simple, particular, único; después, por una extensión semántica cuya significación filosófica es de gran alcance, significa persona privada de inteligencia, ser desprovisto de razón. Así, todas las cosas, todas las personas, son idiotas, ya que no existen más que en sí mismas, es decir, son incapaces de aparecer de otro modo que allí donde están y tales como son: incapaces, pues, y en primer lugar, de *reflejarse*, de aparecer en el doble del espejo.³²

La reflexión de Rosset, escrita en 1977, anunciaba un período de progresivo debilitamiento del concepto de “realidad”, o más bien, un debilitamiento de la creencia en la realidad, que en muchos casos fue compensado mediante la introducción de lo real siguiendo procedimientos más o menos sofisticados de mezcla, superposición y “collage”. Pero la introducción de lo real no salva de la pérdida de la realidad, porque lo real, según Rosset, es insignificante.

A ese abismo, y a otros muchos abismos estéticos, nos dejamos arrastrar en las últimas décadas como consecuencia de la aplicación apresurada de la filosofía (de la abstracción verbal) a las artes del cuerpo y de la imagen. Sin tener en cuenta que lo real insignificante sólo existe como concepto, del mismo modo que la realidad incuestionable es una síntesis imposible de alcanzar para un individuo aislado. La relativización, resultante del humor y de la aceptación de nuestras limitaciones, nos devuelve a la tierra, y a una realidad no absoluta, pero creíble, que resulta de la búsqueda de un cierto equilibrio entre lo real y sus construcciones.

El cine, por la definición de su propio medio, al atender a lo real no puede evitar captar simultáneamente una realidad compleja en torno. De ahí que incluso cuando los límites del campo se reducen hasta no abarcar más que unas cuantas calles de un barrio (el Raval de Guerin) o un pueblo (Aldeaseñor de Alvarez), la captación de lo real no se desprende de significado, no niega la construcción de una realidad parcial en cuyo interior adquiere sentido, un sentido, eso sí, diferente al que se le otorga en una realidad captada con una amplitud de campo mayor.

Pero ¿qué ocurre cuando lo real irrumpe sobre el escenario desprovisto de la red que lo sujeta a la realidad? En la introducción a *Amnesia de fuga*, Bernat escribía:

³² Clément Rosset, *Lo real. Tratado de la idiotez*, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 61.

Lo que ocurre cuando uno deja de fijarse en las grandes ideologías, en las buenas intenciones y, en general, en lo considerado Artístico; es que aparecen los hechos triviales que normalmente pasamos por alto y que no obstante nos describen con mucha más agudeza. Hechos que, como describían Pérec y Marcel Mauss, “remiten a la historia de nuestro cuerpo, a la cultura que modeló nuestros gestos y posturas, a la educación que modeló nuestros actos motores no menos que nuestros actos mentales.”³³

Es decir, el escenario se puebla de trivialidades. Pero, a diferencia de lo que Rosset afirmaba, el debilitamiento de la ideología constructora de realidades no conduce a la idiotez de lo real. Lo trivial no es lo mismo que lo idiota. En primer lugar, porque no es único, sino compartido. En segundo lugar, porque descubre otros caminos para la construcción de sentido. Eso sí, aceptando la reducción de campo.

La buena gente

En sus últimas piezas, Roger Bernat ha buscado insistentemente lo real, no en la existencia singular y por tanto insignificante de las cosas contempladas desde una perspectiva fenomenológica, sino en el encuentro con los otros. Primero en las piezas de resistencia, en las que se propone un abandono de la protección de la realidad llamada teatro, llamada cultura, para encontrar otros modos de existir y comunicar en la periferia. Lo fundamental de esta producción es el encuentro. Y el encuentro se acota en la forma de una colaboración rápida. La rapidez es necesaria para evitar que el encuentro (descubridor de realidad) se convierta en asociación más o menos estable, es decir, en institución (definidora de realidades).

En una segunda fase, Bernat se confronta consigo mismo, con su bondad, una bondad que resulta de la aceptación de los límites, de la relativización humorística de la propia persona (genio e idiota al mismo tiempo) y de la exposición de una privacidad falseada en sentido literal, pero no en sentido absoluto. Y es que lo privado, como lo trivial, no es único e intransferible, sino tan compartible en muchos casos como lo público. De ahí que pueda tener un valor político. Lo privado y lo trivial no se alinean con lo real en oposición / tensión con la realidad (en la que habitan lo público y lo solemne), sino que se cruzan en un intercambio rápido de posiciones significantes.

Finalmente, Bernat abordó otro encuentro, más difícil, en su propuesta más indisciplinar, la que con más frecuencia fue denunciada como no teatral: *Amnesia de fuga* (2004), “un experimento” con 10 indios y pakistaníes de Barcelona que se prestaron a relatar en escena sus viajes “desde la inmovilidad de una escenografía que representaba un locutorio”. Se suma así Bernat a una larga lista de directores escénicos y coreógrafos que han tratado de poner en escena la vida de los otros utilizando no la representación, sino la presentación de los protagonistas y los relatos en primera persona. Lo hicieron, entre otros muchos, Armand Gatti en los setenta, Ann Carlson en los ochenta, Jesusa Rodríguez en los noventa y Rolf Abderhalden hace muy poco, cada uno

³³ Roger Bernat, presentación del proyecto *Amnesia de fuga*.

con diferentes planteamientos estéticos, pero todos ellos con la intención de dar voz y mostrar la bondad.

Buena gente no es sinónimo de buenas personas. Y es que gente sólo se puede declinar en plural. Gente deriva del latín “gens”, a su vez procedente de “genere”, variante de “gignere”, que significa precisamente: reunir, juntar, congrega. De modo que la bondad es una cualidad sólo asociable a la reunión de las personas, que, atendiendo nuevamente a la etimología, no dejan de ser máscaras. La persona, en cuanto máscara, puede ocultar aquello que decida: el idiota puede ocultar al genio y el genio al idiota. Lo importante es su capacidad de producir bondad en el encuentro con el otro y convertirse en “buena gente”.

Robert Filliou (1926-1987), otro ilustre protagonista de los tiempos indisciplinados, escribía lo siguiente:

En el fondo, pienso que soy un genio sin talento, y si os explico qué entiendo por genio, comprenderéis mi punto de vista. Pienso simplemente que, siendo un hombre o una mujer, uno es un genio, pero la mayor parte de la gente lo olvida (están demasiado ocupados explotando sus talentos).³⁴

Óskar Gómez, un director vasco exiliado artísticamente en Ginebra, la ciudad del buen Rousseau y del lúdico Borges, ha recurrido a textos de Robert Filliou para dos de sus últimas producciones. *Bancarrota* (2001) y *Psicofonías del alma* (2003).

Compartimos con Filliou –escribía Gómez- la idea del arte entendido como una reflexión diferente sobre lo humano, la vida, sobre el presente, sobre la manera de ver al otro. Su función es ayudar a vivir, pero la vida es lo más importante, por eso vivir todos los días es la mayor obra de arte imaginable.³⁵

Como el resto de artistas implicados en Fluxus, también Robert Filliou apostaba por una eliminación progresiva del arte y la disolución de la práctica artística en la práctica social:

No me intereso únicamente por el arte,
me intereso también por la sociedad en la que el arte
no es más que un aspecto
Me intereso por el mundo en tanto que todo,
un todo en el que la sociedad no es más que una parte
Me intereso por el universo en el que el mundo no es más que un fragmento
Me intereso en primer lugar por la creación permanente
en la que el universo no es más que un producto
.....
Mi especialidad es lo MAL HECHO
.....
Candor + imaginación = invención
.....
Los artistas deberían tomar parte activamente
en los sueños colectivos para más amor, para más alegría
para que se acaben las aberraciones
en las que vivimos. Estos son los principios
de mi ECONOMÍA POÉTICA
la cual se opondría a la economía de la prostitución que,

³⁴ Robert Filliou, citado por Óskar Gómez en la presentación del proyecto *Bancarrota* (2001).

³⁵ *Ibidem*.

a mi entender, domina el mundo.
El único problema que se plantea es de orden práctico:
cómo pagar el alquiler
.....
Soy, de alguna manera el artista de los artistas
He planteado la creación de un partido internacional de fastidiosos
.....
Se acabaron los objetos-obras de arte
Ya no son para mí más que pistas de despegue
Una botella, por ejemplo, no es más que un recipiente o un "ready made"
Puede ser un pájaro verde
.....
Que alguien te desee buena suerte me parece
Más importante que mirar la pintura moderna
.....
En este mundo altamente especializado
el arte es el dominio del bueno-para-nada, del bueno-para-todo
Dios es un bueno-para-nada perfecto
Sentado bajo el árbol mirando las estrellas...
es un ejemplo de bueno-para-nada
Y hay que entenderlo en este sentido
Dado que no está especializado
el bueno-para-nada debería ser bueno-para-todo
.....
Cada vez que pienses, piensa otra cosa
Hagas lo que hagas, haz otra cosa
El secreto de la creación permanente es:
no desear nada, no decidir nada, no escoger nada,
completamente consciente, completamente alerta,
tranquilamente sentado, sin hacer nada.³⁶

Valgan las confesiones, los proyectos y las instrucciones del indisciplinar Filliou
como conclusión a este texto

José A. Sánchez
Universidad de Castilla-La Mancha

³⁶ Robert Filliou, en Opus International, Paris nº 22 (enero 1971), pp. 20-25.