

## Entrevista a Roger Bernat

Por Julia Guimarães

(Roger Bernat: 25 de septiembre de 2015, en la ciudad de Granada.  
20 de abril de 2015, por Skype)

**Tu trabajo ya pasó por la presencia de expertos (me refiero a actores no profesionales como en *Buena Gente*, *Amnesia de fuga*, *El experimento* o *Todo es perfecto*) y ahora tiene más que ver con la participación del público. ¿Qué te lleva a este cambio y cuáles son las principales diferencias entre trabajar con el público y con los expertos?**

De repente, me sentí incomodado trabajando con actores no profesionales, pues lo que terminaba estando en el escenario era la singularidad. Finalmente, lo que se generaba es que el espectador ejercía con su mirada una fuerza y una presión muy grande sobre las personas que estaban en la escena. Y eso las ponía en un lugar de subalternidad, el público estaba muy cómodo escuchando sus reivindicaciones sin preguntarse en ningún momento cuál es su papel en las situaciones de las personas que estaban delante de ellos. Y una cosa es denunciar las disfunciones, otra es percibir como el público provoca tales disfunciones.

**¿Y cómo esa reflexión es suscitada cuando el público empieza a ocupar un lugar central en la escena?**

Cuando el público sale de la oscuridad y se pone bajo el foco de luz, inmediatamente se convierte en elemento a ser observado, mirado. El eje de estar en la escena genera ciertas dificultades de reflexión porque él está metido en la ficción. Así, pierde un poco de su crítica, pero creo que después puede recuperarla.

**O sea, en el momento de la presentación, el espectador, por estar dentro de la acción, pierde su capacidad crítica, ¿es eso?**

Sí. La idea de que el público tiene un punto de vista crítico sobre lo que pasa en el escenario, por estar en una sala oscura sin participar es muchas veces sobredimensionada. En todo caso, existe ahora una discusión corriente sobre espectáculos donde el espectador participa que reclama una participación privilegiada para mantenerse crítico con la realidad. Esa es la discusión que tengo con Roberto Fratini<sup>1</sup>, y es evidente que tenemos que ser críticos con la idea de participación. Sin embargo, no toda participación es irreflexiva. Esos espectáculos arrastran al público hacia la participación, muchos cuentan que al comienzo no pretendían participar, pero que de repente se ven bailando, por ejemplo, y solo después se preguntan si la participación fue voluntaria o forzada.

---

<sup>1</sup> Profesor de Teoría de la Danza en la Universidad de Pisa y del Institut del Teatre de Barcelona, y de Metodología Crítica en la Universidad de L'Aquila.

**En *Comedia sin título*, basada en el texto de García Lorca, hiciste una adaptación del mismo dispositivo que aparece en *Númax-Fagor-Plus*. ¿Es la primera vez que adapta un dispositivo a otros trabajos? ¿Cómo surgió esa idea?**

R: Sí, aquí hemos hecho una adaptación de *Númax* y de verdad es que haciéndola pensaba que dentro de algunos años nadie se creerá que inventamos el dispositivo primero para *Númax* y luego para *Comedia sin título*; parece que lo inventara García Lorca, el texto realmente va como anillo al dedo a ese dispositivo. Porque en la pieza de Lorca hay toda esa necesidad de que el público suba al escenario. Entonces, la verdad es que ha sido una feliz coincidencia darse cuenta que un objeto acaba siendo útil para diferentes discursos y es lo que a mí me ha hecho pensar en que nosotros no hacemos tanto obras de teatro, lo que hacemos es crear una técnica. Y la técnica de alguna manera tiene la particularidad de sacar a relucir algo. Y este dispositivo es una técnica que trae el público sobre el escenario y que enfrenta a su identidad, a sus miedos, a su necesidad de estar acompañado, toda una serie de cuestiones que Lorca estaba subrayando. Lorca lo hace de una manera semántica y nosotros lo hacemos de una manera sintáctica.

**¿Sintáctica en cuál sentido exactamente?**

Porque nosotros damos las reglas del juego, lo que hacemos es crear una regla sintáctica, un lenguaje. Y ese lenguaje tiene unas necesidades que el mismo público va a descubrir y así va a dar luz a ese espectáculo y a un discurso determinado.

**Y son contextos distintos porque uno es un documental, una situación de una reunión y aquí es una ficción y una obra dramática. ¿Eso no cambia el modo de participación, qué te parece?**

Yo diría que los dos contextos son totalmente ficcionales. Ya en *Númax* era un contexto ficcional, la película original de Joaquim Jordà es una ficción, puesto que los obreros se ponían a repetir aquello que ellos habían vivido meses antes. La película de Jordà es un falso documental, está hecho meses después. Los obreros se ponen a interpretar sus propios papeles. En la obra de Lorca tenemos la misma situación, a los espectadores les toca interpretar su propio papel y darse cuenta de la falsedad, de la ficcionalidad, del artificio de la propia realidad. Y me parece que eso es lo bonito de los dispositivos, que te enfrentan no a tu autenticidad, sino a la voluntad. Si quieres, la diferencia que hay entre un teatro “participativo” como este y un teatro participativo de las segundas vanguardias de los años 60 y 70 es que lo de las vanguardias tenían una necesidad de emancipar al público, de hacer que se diese cuenta de que son personas de verdad que estaban allí, que tenían toda una serie de posibilidades para descubrir toda su potencialidad como seres humanos...

**Y quizás cambiar el mundo...**

Y evidentemente cambiar el mundo, y hacer la revolución. Y aquí yo creo que tomamos la misma ecuación pero desde el otro ángulo, es decir, no hay nada que descubrir, lo

único que descubrir es que eres una construcción totalmente ficticia, ficcional y por tanto falsa. Los obreros en *Númax* lo que descubren después de dos años de autogestión es que la identidad obrera es una identidad impuesta, o sea, que nadie puede sentirse obrero porque es aceptar tu papel de subalteridad en una jerarquía social dada. Y fue dándose cuenta de esa falsedad, de esa identidad falsa, como ellos llegaron a cambiar de identidad. Uno se hizo hippie, otro se hizo profesor, y cada uno cambió su vida y entendió que aquello, que su identidad, era una identidad con la que los de arriba podrían negociar, que es una de las prerrogativas de la burguesía. La burguesía es la única clase que puede jugar con su identidad; la aristocracia no puede, la clase obrera tampoco, pero la burguesía sí. Entonces en esos espectáculos el público se enfrenta con que tiene que aceptar que su identidad como espectador sea una identidad que debe ser cuestionada.

### **Eso es lo que a ti más te interesa...**

No solo que más me interesa, me parece que cuestionando tu identidad de espectador vas a empezar a cuestionarte tus otras identidades, tu identidad de hombre, tu identidad de mujer, tu identidad de persona no habituada a la cultura, de persona iletrada o de persona de grandes conocimientos literarios...

**Pero el dispositivo de *Númax* también permite que el espectador sea solo observador, cuando decide no leer nada. Y hablando desde el punto de vista del espectador, me parece que la experiencia cambia cuando tomas parte de una acción.**

Cambia sobre todo por una razón, porque el espectador que no toma la palabra sigue la ficción de poder ver la realidad desde un ángulo privilegiado. Pero eso es una ficción. Vivimos sumergidos en un mundo que nos cuesta entender. Y no existe este ángulo privilegiado. Tenemos muchos ángulos y es con la composición de los ángulos, la composición que organizamos viendo la mirada de los demás que quizás podamos entender mínimamente el mundo en que vivimos, pero necesitamos la mirada de los demás. Nuestra mirada como espectador privilegiado creo que es un relato equívoco. Y esa otra mirada fue la que el mundo de las artes visuales introdujo en la segunda mitad del siglo XX, pero que el teatro introdujo mucho antes, eso es lo que me parece muy interesante. Y entonces hubo todo ese giro hacia lo performativo de gran parte de las artes visuales, de las últimas décadas.

### **Y hay cosas que en el teatro parece que hay más posibilidad de que ocurran...**

Creo que hay dos dimensiones ahí. Primero es esa puesta en duda de la mirada del espectador y por otro lado está la dimensión, que es muy contemporánea, de la mirada que da el teatro de la sociedad, el teatro entendido como microcosmos de la sociedad. Probablemente el único arte que reflexiona sobre el hecho de vivir con otros desde sus inicios, que ocurre siempre sobre el escenario? Que hay gente que representa un mundo. Las otras artes no tienen esta responsabilidad. Desde hace 10 años, con esta necesidad de repensar qué significa vivir en la sociedad, creo que todas las artes han tomado una

dimensión performativa mucho más fuerte, porque todos los movimientos sociales están cuestionando cómo nos estamos gobernando, cómo nos estamos sentando en la arena política. Tengo una sensación de que las artes están haciendo lo mismo, pero para hacer eso necesitan estar en unas coordenadas que son las coordenadas naturales del teatro. Por eso ha habido todo ese giro hacia la teatralidad por parte de las artes visuales...

**Y pensando en el dispositivo como una técnica, veo que la poética de la obra también cambia mucho en este tipo de creación, a veces estamos en una experiencia que parece casi una experiencia sociológica o de sociabilidad, no de arte. ¿A ti qué te parece, cómo intentas generar poética con algo que estaría más en el campo de la técnica, como has dicho antes?**

Creo que esta respuesta tienes que darla tú. Porque, es verdad, podríamos decir que estamos en el campo de la técnica y, por tanto, no estamos en el discurso del arte. A mí lo que me gusta de los dispositivos es su transparencia, por eso era un poco crítico con *Pendiente de voto*, porque deja de ser transparente. Lo que me gusta de ellos es precisamente que son mecanismos que permiten ser cruzados por el espectador sin resistencia. Y las heridas que puedan producir en el espectador que utiliza ese mecanismo es precisamente la única poética que queda de aquello. Porque mañana llegarás aquí, no hay luz, ni focos, hay dos pantallas y nada más. Y ya está. Y un texto que no he escrito yo. O sea, una vez que llegues aquí vas a tener que tomar tú la responsabilidad de hacer el espectáculo. A mí me gusta mucho estar en los espectáculos. Ver lo que ocurre, ver cómo la gente se pone a trabajar en eso. En ese sentido me parecen unos espectáculos muy performativos, porque tienen un montón de gente haciendo algo, haciendo juntos, y es el trabajo de hacer una obra de teatro, así como en *Númax* hay el trabajo de hacer una obra que es una asamblea, en *La consagración*, una obra de teatro que es una coreografía.

**¿Y cómo llegas a los formatos de participación? ¿Empiezas a hacer experimentos técnicos, hay esa parte también?**

De manera muy intuitiva porque no es mi formación, pero hay ahí una mirada hacia la manera como nos organizamos los seres humanos, que parte de una cierta manera de trabajar con la ciencia. Tengo una sensación de que muchas veces para ver cómo funciona algo, realmente es necesario ver cómo no funciona. Por ejemplo, ya hemos visto cómo funciona el lenguaje y el cerebro gracias a las patologías de gente que quedaba sin habla, que quedaba sin recuerdo, etc. Entonces creo que estos cacharros (los dispositivos) lo que hacen es poner a los espectadores en una situación de disminución de posibilidades, son como una camisa de fuerza. De repente, con los cascos, no puedes hablar con los demás, entonces tienes que comunicar de otra manera. El lenguaje también es una camisa de fuerza, y al mismo tiempo una herramienta de emancipación. Ya naces con unas reglas, son las reglas de lenguaje y esas reglas están clarísimas. Entonces, creo que es una manera de darse cuenta, precisamente, que habitamos sumergidos en unas reglas que son las reglas de nuestra participación en sociedad.

**Iba a preguntarte justamente sobre eso, pues me parece que hay una tensión constante entre un dispositivo que es súper impositivo – y en *Pendiente* hay incluso un metarrelato sobre eso – y la idea de participación. ¿Entonces, al final, el objetivo es generar tensión, crear unas imposiciones también?**

Finalmente vivir en pareja es imponerte una serie de reglas. Trabajar con más gente es imponerte unas reglas. Gobernar un lugar, gobernar un país es imponerte unas reglas. O sea, que necesitamos dotarnos de reglas para soportar lo inconmensurable que es estar con gente. Lo desconocido es algo insoportable. Entonces necesitamos una serie de dispositivo que nos permitan entender, ponerte el lugar de la persona que tienes delante: pareja, familia, trabajo, nación, toda una serie de dispositivos que son finalmente necesarios. Lo que también nos enfrenta a una realidad: no hay participación sin manipulación. Y son lo uno y lo otro. Mi intención con esos espectáculos no es que te des cuenta que eres un pueblo manipulado. El público sabe perfectamente que está siendo manipulado. El público va al teatro a ser manipulado. ¿Y cuando disfrutas, cuando vas a ver una película o una obra de teatro es cuando te han manipulado bien, no?

**Sí, la catarsis y todo eso es una súper manipulación...**

Y es necesaria. Y gozamos de ella.

**Quizás ahí está más claro todo eso. Hablo de *Pendiente de voto*, donde el dispositivo habla con la gente y deja clara la manipulación y también genera una apertura a la subversión...**

Ahí la crítica sería decir que *Pendiente de voto* se convirtió en algo muy semántico. Ha perdido la elegancia de ser solo reglas. ¿Hay ahí una voz que te habla al final del espectáculo, no? Y entiendo que hay un problema, quizás nos dejamos seducir por el dispositivo. Es una crítica que haría sobre el espectáculo.

**¿Y en los otros no hace falta dejar claro que hay una tensión y una paradoja en algún sentido entre participación - imposición?**

Yo creo que eso ya está en el dispositivo. Yo creo que al principio de esos espectáculos había la necesidad de decir al público: 'oye, date cuenta de eso'. Por ejemplo en *La consagración*, hay al final una voz en *loop*, para que te des cuenta que la voz oída es una voz sintética, grabada etc. Pero ahora creo que nos hemos liberado de esa necesidad. Porque realmente el público se sabe manipulado. Yo creo que ya lo sabe.

**¿Y mirando al público en las presentaciones te parece aún más? Porque a mí no me parece...**

A mí me parece que el que tiene problemas con la manipulación es un problema suyo. Es la típica respuesta que tengo que dar siempre que hay un *after talk*. Aquí las leyes de la manipulación están sobre la mesa. Antes y después del espectáculo la manipulación es mucho mayor.

**Y en ese teatro que el público participa las reglas se quedan aún más claras, cuando en otros contextos estarían solo entre líneas...**

Sí. Simplemente por el hecho de tener que tomar la palabra, tener que moverse, ¿es eso que hace que te sientas manipulado? Pero la manipulación en la que estamos metidos habitualmente es una manipulación mucho más sutil. Yo creo además que el problema de la participación ya está superado. Creo que ya estamos en otro lugar, que ahora estamos en la pregunta sobre cuáles son los lugares de la socialización, cómo los individuos necesitamos dotarnos de formas de socialización que pasen por otros circuitos que no son los circuitos impuestos, que es un tema muy actual. Y entonces la participación ya la damos por supuesta. No es que la participación sea buena o mala. Hay que ver quién propone esa participación, hacia dónde nos lleva. Ya damos por supuesto que vamos a participar. Que el ciudadano del siglo XXI va a tener que responsabilizarse de su entorno si queremos tirar hacia adelante. Vale, eso hay que hacerlo. Y ahora veamos cómo. Pero que vamos a tener que subir al escenario, eso ya se da por supuesto. Tenemos que subir al escenario. ¿Cómo lo tenemos que hacer? ¿Con palos, con banderas, con Twitter, con Facebook, en familia? Y me parece que eso es lo que vale la pena reflexionar.