

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)

JG: Tu trabajo ya pasó por la presencia de expertos (como en el proyecto *Buena Gente*) y ahora tiene más que ver con la participación del público. Que te lleva a este cambio y cuáles son las principales diferencias entre trabajar con el público y con los expertos?

RB: 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.

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

RB: Cuando el público sale de la obscuridad 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.

JG: O sea, en el momento de la presentación, el espectador, por estar inserido en la acción, pierde su capacidad crítica, es eso?

RB: Sí. La idea que el público tiene un punto de vista crítico sobre lo que se 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 Fratini¹, y es evidente que tenemos que ser crítico con la idea de participación. Sin

¹ Profesor de Teoría de la Danza en la Universidad de Pisa y en el Institut del Teatre de Barcelona, y de Metodología Crítica en la Universidad de L'Aquila

embargo, ni toda participación es irreflexiva. Esos espectáculos arrastran el público hacia la participación, mucho relatan 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.

JG: En *Comedia sin Título*, hiciste una adaptación del mismo dispositivo que aparece en *Numax-Fagor-Plus*. ¿Es la primera vez que adapta un dispositivo a otros trabajos? ¿Cómo surgió esa idea?

RB: Sí, aquí hemos hecho una adaptación de *Numax* y de verdad es que haciéndola pensaba que dentro de algunos años nadie se creerá que inventamos el dispositivo primero para *Numax* 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 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, su necesidad de estar acompañado, todas unas series de cuestiones que Lorca estaba subrayando. Lorca lo hace de una manera semántica y nosotros lo hacemos de una manera sintáctica.

JG: ¿Sintáctica en cual sentido exactamente?

RB: 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.

JG: 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, que te parece?

RB: Yo diría que los dos contextos son totalmente ficcionales. Ya en *Numax* era un contexto ficcional, ya la película original de Joaquim Jordà es una ficción, puesto que los obreros se ponían a repetir aquello que ellos habían vivido meses antes, porque la película de Jordà es un falso documental, está hecho meses después de todo. Entonces es que los obreros se ponen a interpretar sus propios papeles. Entonces aquí tenemos la misma situación que 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, no a la voluntad. Si quieres la diferencia que hay entre un teatro “participativo” como ese 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 hacerlo darse 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...

JG: Y quizás cambiar el mundo...

RB: 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 a descubrir es que eres una construcción totalmente ficticia, ficcional y por tanto, falsa. Los obreros en *Numax* 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, pues, cambiar de identidad, pues 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 que aquellos 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 a tener que aceptar que su identidad como espectador es una identidad a cuestionar

JG: Eso es lo que a ti más te interesa...

RB: 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, persona iletrada o de persona de grandes conocimientos literarios...

JG: Pero el dispositivo de *Numax* 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 haces parte de una acción.

RB: 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 equivoco. 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.

JG: Y hay cosas que en el teatro parece haber más condición de ocurrir...

RB: 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 al 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, en sus inicios hacen con el escenario, pero que ocurre siempre sobre el escenario? Que hay gente que representa un mundo, no? Las otras artes no tienen esta responsabilidad, y desde hace 10 años con esa necesidad de si repensar que significa vivir en la sociedad, creo que todas las artes han tomado una dimensión performativa mucho más fuerte, porque todos movimientos sociales están cuestionando como nos estamos gobernando, como nos estamos sentando en la arena política y tengo una sensación de que las artes están haciendo lo mismo, pero para hacer eso necesita estar en unas coordenadas que son las coordenadas naturales del teatro. Por eso ha habido todo ese giro hacia la teatralidad por las artes visuales...

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

RB: Creo que esta respuesta tienes que dar 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 él deja de ser transparente. Lo que me gusta de ellos es precisamente porque son mecanismos que permitan 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 llegaras 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 parece unos espectáculos muy performativos, porque tiene un montón de gente haciendo algo, haciendo juntos y es un trabajo, de hacer una obra de teatro, así como en *Numax* hay el trabajo de hacer una obra de teatro, que es una asamblea, en *Consagración*, una obra de teatro que es una coreografía.

JG: ¿Y Como llegas a la forma que va a hacer con que el público participe? ¿Empiezas a hacer experimentos técnicos, hay esa parte también?

RB: Yo creo que en ese sentido, de manera muy intuitiva porque no es mi formación, pero hay ahí como una mirada hacia la manera como nos organizamos, los seres humanos, que parte de una cierta manera de trabajar de la ciencia, porque tengo una sensación de que, muchas veces para ver cómo funciona algo, realmente se ve bien cuando eso no funciona. Por ejemplo, hemos ya 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 en 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.

JG: Iba a preguntarte justamente sobre eso, pues me parece 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, la idea es generar tensión, crear unas imposiciones también?

RB: Pero 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 permita entender, poner en su lugar de la persona que tienes delante: pareja, familia, trabajo, nación, toda una serie de dispositivos que son finalmente necesarios. Lo que nos también nos enfrenta a una realidad: no hay participación sin manipulación. Y son lo uno y lo otro. Y mi intención con esos espectáculos no es que te des cuenta que eres un pueblo manipulado. El público sabe perfectamente que es manipulado. El público va al teatro a ser manipulado. ¿Y cuándo disfrutas, cuando vas a ver una película o una obra de teatro es cuando te han manipulado bien, no?

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

RB: Y es necesaria. Y gozamos de ella.

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

RB: 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 algo, quizás que nos dejamos seducir por el dispositivo. Es una crítica que haría sobre el espectáculo.

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

RB: 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 de la Primavera*, 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.

JG: ¿Y mirando el público en las presentaciones te parece aún más? Porque, no lo sé, a mí no me parece...

RB: 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*, un *after show* así. Es que aquí, por lo menos, las leyes de la manipulación están sobre la mesa. Antes y después del espectáculo la manipulación es mucho mayor.

JG: Y en ese teatro que el público participa las reglas se quedan aún más claras, cuando en otros contextos estarían solo en las entrelineas...

RB: Sí. Simplemente por el hecho de tener que tomar la palabra, tener que moverte, es eso que te hace sentir manipulado? Pero la manipulación en la que estamos metidos habitualmente es una manipulación mucho más sutil. Yo creo que además el problema de la participación ya está superado. Creo que ya estamos en otro lugar. Creo que ahora estamos más en la pregunta sobre cuáles son los lugares de la socialización, como los individuos necesitamos dotarnos de formas de socialización que pasen por otros circuitos que no los circuitos impuestos, que es un tema muy actual. Y entonces es que la participación, ya la damos por supuesta. No es que la participación sea buena o mala. Hay que ver quien 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.