

Roger Bernat: “Mis piezas de teatro son básicamente sistemas para des-conocerse”

Ponte los auriculares y acércate al micro. Como un juego de rol, las piezas de Roger Bernat (1968) te interpelan directamente. Dispositivos como los que presenta el director en *Representación: Numax, performance* (2013), *Numax-Fagor-Plus* (2014) o *We need to talk* (2015), por citar algunos ejemplos, incorporan el audiovisual en un juego de relaciones teatralizadas que cuestionan los mecanismos por los que nos reconocemos como sociedad.

A través de la máscara de la ficción, en las obras de Bernat aparecen como fantasmas las películas de Joaquim Jordá, Ingmar Bergman, Jean Cocteau, David Lynch o John Cassavetes, para recordarnos nuestro papel como espectadores. O, en palabras del mismo director, para que tomemos partido en “la imagen verdadera de un falso momento de experiencia comunitaria.”

Decidimos conversar con Roger Bernat para conocer mejor algunas de las ideas y reflexiones que han inspirado, entre bastidores, su trayectoria dramática. Con él hablamos sobre juegos, sobre magia y sobre el uso del *reenactment* cinematográfico en su teatro de inmersión.

NGG- Roger, leyendo tus escritos sobre teatro tengo curiosidad por preguntarte cuál ha sido el último juego en el que has participado...

RB- Lo primero que me viene a la cabeza es un espectáculo que acababa con las actrices tiradas en el escenario después de largas escenas de violencia. Las actrices no se movían del suelo. Después de tanta violencia nadie se atrevía a aplaudir. Los espectadores estábamos siendo confrontados a la imposibilidad de dar fin al espectáculo porque ni los aplausos ni el mutis de las actrices parecía posible. Ante esa situación, me sentí autorizado para jugar. Abandoné la platea, me subí al escenario, tomé de la mano a una de las actrices que estaban en el suelo y la acompañé fuera del escenario. El espectáculo había acabado.

NGG- Cuando asistí por primera vez a una de tus obras tuve la sensación de que aquello que se ponía en juego era la toma de decisiones sobre un suceso determinado. En aquel caso la culpabilidad de Hamlet por la muerte de Polonio (*Please Continue: Hamlet*). Para ello recreaste un dispositivo judicial situado en la contemporaneidad en el que los personajes de Hamlet, Ofelia y Gertrudis convivían con una juez, abogado, fiscal, escribano y un bedel auténticos. Al final del juicio, el público ejercía de jurado popular. Tener que decidir sobre la culpabilidad o inocencia del acusado sin pruebas objetivas

favoreció que entraran en juego los afectos y la empatía. Esto me procuró un efecto post-teatral en el que me cuestioné desde donde se erige lo normativo y cuál es nuestra parte implicada en ello. ¿Son tus *performances* un sistema para reconocerse en el mundo?

RB- El sistema judicial es el sistema de normas que nos dicta la realidad que nos está permitido imaginar. La pretensión del movimiento independentista en Cataluña y la posterior prohibición de sus aspiraciones por parte de los tribunales es un buen ejemplo de cómo la justicia conforma un marco que excluye lo que se considera “irreal”. Eso ocurre con más virulencia incluso en el marco económico donde una serie de leyes y costumbres definen lo que es real. Así que a tu pregunta yo respondería claramente que no. Mis piezas de teatro son básicamente sistemas para des-conocerse.

NGG - Harun Farocki pronunció en una entrevista: “The documentary film is a magical imitation of reality”. ¿Crees en la magia?

RB- Yo soy de magia negra, creo en las llamas, lo que Durkheim llamaba la efervescencia colectiva. En ciertas ocasiones, cuando la colectividad se convierte en un cuerpo se produce una excitación que hace que las barreras individuales queden en suspenso y, cuando eso ocurre en el teatro, que arda la sala. Eso es lo que tratan de activar mis espectáculos, no sin tener una seria reserva hacia la crueldad que subyace a todo proceso de desindividuación. No está de más recordar cuántas personas han acabado ardiendo en las llamas de las colectividades embriagadas por la magia de los mitos.

NGG- En tus realizaciones escénicas el verbo participar está muy presente. Hito Steyerl argumenta que “participar en una imagen como cosa –en lugar de sencillamente identificarse con ella– significa participar en su potencial acción.” ¿Compartes esta definición?

RB- En el teatro los espectadores no existen. ¿Te imaginas una pieza teatral en la que a mitad de la representación abandonaran la sala todos los espectadores? Podemos estar seguros de que, a diferencia de lo que sucedería en un museo o en un cine donde ni los cuadros serían descolgados ni la película sería suspendida, en el teatro los actores dejarían de representar sus papeles. Que yo haya subrayado este singular estatuto del espectador de teatro que, lo quiera o no, es responsable de lo que está ocurriendo ante sus ojos, es solo una particularidad de mi teatro que muchos acaban convirtiendo en el elemento más significativo del mismo. A diferencia de gran parte del teatro participativo de las últimas décadas, en mi teatro no se promulga la necesidad de un *passage a l'acte*. Al contrario, mi teatro, lejos de ser un mecanismo de desinhibición, tiende a cuestionar una cierta idealización del cuerpo muy propia del siglo XX que quiso ver en sus potencialidades y capacidad de acción el mejor medio para alcanzar ciertas imágenes que, ahora que ya estamos en el siglo XXI, podemos decir que se auguraron siniestras.

NGG- En tu texto *Las reglas de este juego* afirmas que “tratar un hecho cultural en abstracto, separado de sus condiciones económicas, sería una falsificación.” En este sentido, ¿qué relación establecen tus producciones con sus condiciones económicas?

RB- Mis primeros trabajos, hacia finales de los años 90, se desarrollaron en espacios no convencionales (apartamentos, discotecas, espacios autogestionados). Era una manera de hacerme con los medios de producción, liberándome del monopolio que de éstos tenían la salas teatrales, como han hecho tantos artistas en el pasado. Se ha extendido la idea de que son las instituciones públicas y privadas las que legitiman la obra de las compañías teatrales, cuando la verdad es que es básicamente al revés: las instituciones solo tienen legitimidad si en ellas trabaja alguien. Así que, al cabo de unos cuantos espectáculos, tuve la suerte de poder trabajar en buenas condiciones porque algunos teatros empezaron a hacernos encargos que nos permitieron salir de la precariedad a la que es difícil acostumbrarse. Sin embargo, mi relación con las instituciones teatrales siempre ha sido algo conflictiva y muchos de mis espectáculos, aún siendo financiados por dichas instituciones, se han desarrollado en marcos muy diversos y muchas veces en inevitable conflicto con los organismos que los financiaban. Por ejemplo, en el caso del Desplazamiento del Palacio de la Moneda, financiando en gran parte por el Festival Teatro a Mil de Santiago de Chile que a su vez está financiado por la Minera Escondida, era conflictivo estar haciendo un trabajo con los distintos colectivos de la ciudad y a la vez recibir el dinero de una minera de clara vocación extractiva. Para muchos de los participantes el proyecto acabó siendo un reto en el que lo que se estaba jugando era quién era capaz de sacar una mayor plusvalía de la operación propuesta. El desplazamiento del Palacio de la Moneda facilitaba la “circulación” que da “valor” a cualquier “moneda” y, al mismo tiempo, eso ocurría en el momento en el que el palacio era más frágil, desposeído de sus cimientos, levantado a hombros por la colectividad de desheredados de la ciudad que, por unas horas, decidían tomar la responsabilidad de erigirse en comunidad y hacerse suyo el símbolo.

NGG- A menudo se argumenta que el montaje es lo que define al cine. Una *forma de ver* las relaciones entre las cosas. Godard decía que “el cine no es una imagen después de otra, sino una imagen más otra que forma una tercera, y esta tercera la forma el espectador.” En estos términos me pregunto si tus organismos teatrales mantienen una estrecha relación con el montaje cinematográfico.

RB- El viernes pasado estuve paseando con un amigo arquitecto. A mitad de camino entre Sant Cugat y Barcelona me planteó un dilema que se parecía mucho a esos chistes en los que personas de diversas nacionalidades se enfrentan a un mismo problema, siendo al final el español el más ingenioso, claro. En este caso la situación era la siguiente: en una conferencia, frente al público, se encuentran un médico, un constructor y un arquitecto. ¿Qué mira cada uno? El primero se fija

en las pupilas, en las posturas de los asistentes e imagina cómo están de salud. El constructor se fija en las grietas que hay en el techo y se pregunta si el edificio aguantará. Finalmente el arquitecto se fija en que la luz natural entra por la ventana de tal manera que podemos seguir la charla sin necesidad de bombillas. Tras esta explicación que quería diferenciar entre el trabajo del constructor y el del arquitecto y que creo recordar que era una adivinanza de Pep Quetglas, me quedé pensando en qué me fijaría yo como teatrero que soy. Creo que yo me fijaría en las relaciones entre las personas, incluyéndome a mí mismo que estaría sobre el estrado a punto de iniciar la charla. El teatro solo se ocupa de eso, de las relaciones que nos unen y nos separan.

NGG- ¿Crees que tus *performances* son operativas en un régimen de (re)apropiación de imaginarios incorporados? Me refiero a los compendios de imágenes, representaciones o ideaciones sobre un sujeto, comunidad, cultura o tiempo determinado, que han sido constituidos por las instituciones a través de conjuntos de normas, valores, lenguajes, leyes, procedimientos... Y que incorporamos en nuestra subjetividad.

RB- En mis espectáculos el público es llamado a representar irónicamente la colectividad. La reapropiación crea una distancia higiénica respecto de las efervescencias colectivas que se le suponen a cualquier tipo de colectividad, sea ésta radical (movida por sus raíces históricas o culturales) o vivencial (surgida de la experiencia cultural o política). El recuerdo de este tipo de tormentas creativas –por seguir usando la terminología de Durkheim– es, en el marco de la experiencia teatral, la imagen verdadera de un falso momento de experiencia comunitaria.

NGG- Se me ocurre que tus obras se despliegan en el campo de una estética documental adisciplinar: aquellas que no se definen por una disciplina u otra, sino que se encuentran en los procesos de traducción del medio. Son montaje sin cuerpo tecnológico, un encuentro o entrecruzamiento en el que A y B no dejan de ser ellos mismos, pero generan un nuevo elemento significativo. Por ejemplo, en el caso de *Numax - Fagor- Plus* (NF+), el documental de Jordà (*Numax presenta...*) se corporiza a través de la palabra del público-actor. ¿Podemos hablar de un ejercicio que utiliza el cuerpo como dispositivo?

RB- A mí lo que me interesan son los dispositivos con los que nos armamos para poder vivir con los demás. El dispositivo asamblea (NF+), el dispositivo parlamentario (Pendiente de voto) o el ritual bailado (La consagración de la primavera), son formas de socialización que nos definen al mismo tiempo que nos condicionan. Huizinga lo decía muy bonito: “Toda cultura es servicio. (...) En este mundo no hay dominio sin servicio; el ser humano se somete voluntariamente, y quien crea ejercer su dominio en libertad y a su antojo, está más subyugado que nadie”. Y, como decía al inicio, creo firmemente que cuestionar los mecanismos por los que nos reconocemos como sociedad es el cometido principal del teatro. Por eso, aunque mi lugar en el panorama teatral sea más bien excéntrico, no reconozco ese posicionamiento como voluntario. Yo sigo reivindicando la teatralidad de mis

trabajos. La cita, la paráfrasis, la écfrasis y el pillaje generalizado de materiales de todo tipo solo son adornos e incluso homenajes que me permito con los proyectos.

NGG- Me gustaría preguntarte dónde nace tu interés para trabajar en el primer *reenactment* de Jordà...

RB- El inicio fue el habitual: pervertir el dispositivo teatral para que éste no solo fuera la representación de un acontecimiento sino que fuera en sí mismo un acontecimiento. Para eso empecé trabajando la relación que se establecía entre la *performer* y el público. Poco a poco esa relación fue convirtiéndose en una asamblea y solo entonces apareció la posibilidad de reproducir la película de Jordà. Mi interés por la obra de Jordà se “encontró” con el proyecto que estaba preparando. No fue al revés.

NGG- El dispositivo asamblea en los reenactments *Numax (performance)* y *Numax-Fagor-Plus* se ha activado en distintos espacios (museos, teatros, festivales) en diferentes contextos sociales y geográficos. ¿Qué momentos destacarías de las distintas actuaciones en relación con el discurso de los trabajadores de Numax?

RB- *Numax-Fagor-Plus* muestra el proceso de emancipación de unos obreros que deciden dejar de serlo. Este proceso no se produce sin dolor. Como declara Blanca en la pieza, durante la autogestión de Numax “nos dimos cuenta de muchas cosas y una de ellas era que nos podían engañar...”. Algo parecido a lo que declara Idoia, ex-trabajadora de Fagor, que también se sintió engañada por una cooperativa que, en los momentos de apuros económicos, deja atrás a 1.800 trabajadores cuando éstos eran supuestamente co-propietarios de la empresa. “Abrir los ojos” es una expresión que escuchamos muy a menudo de boca de los trabajadores de ambas empresas. En la pieza, sin embargo, no nos enfrentamos a obreros en un proceso de emancipación sino que frente a nosotros tenemos a un grupo de espectadores que han venido a ver un espectáculo. Durante la pieza tendrán que emanciparse de su rol de espectador tal y como los obreros tuvieron que abandonar su rol de trabajadores. Y lo hacen como lo hicieran los trabajadores protagonistas del espectáculo, de uno en uno y consientes de que muchos de sus compañeros no querrán significarse o, simplemente, “abandonarán” la experiencia. Ese proceso, que para mí es el más excitante, se produce independientemente del contexto en el que se representa.

NGG- Dices que “la convención es al teatro lo que la organización del trabajo a la fábrica. Ambas son poderosas herramientas de construcción de significados.” Siguiendo con el paralelismo, si la auto-organización y el empoderamiento de los trabajadores de Numax les llevó al abandono del simulacro del poder para instaurarse en lo que Jordà definió como el “ir a la vida”, ¿tu propuesta teatral desafía a la convención con el mismo propósito?

RB- Para mí, al teatro no se va “a la vida”, más bien al recuerdo de la vida.

NGG- En el texto breve que acompaña *Numax - Fagor - Plus* argumentas que “es la palabra que nos recuerda a nosotros” dándole a la voz un uso político vinculado con la memoria. ¿En qué condiciones decides (re)crear el documental de Jordà a través de la ritualización de un discurso?

RB- Para empezar, creo que vale la pena diferenciar rito y juego. NF+ no es ningún rito, es un juego y, en última instancia, un espectáculo. Agamben rescata la diferenciación que hace Lévi-Strauss que, tal y como declara el primero, es ejemplar: “Mientras que el rito –dice– transforma los acontecimientos en estructuras, el juego transforma las estructuras en acontecimientos”. En este sentido, lo que se propone a los espectadores de NF+ no está muy alejado de lo que Jordà propuso a los trabajadores de Numax que era básicamente jugar. Como sabes, cuando llegó Jordà, la ocupación de la fábrica ya había terminado y hacer esa película debía ser como un juego, como luego queda demostrado en muchas de las escenas. Jordà no filmó las asambleas en el momento en el que se producían sino que filmó a los trabajadores de Numax actuando las asambleas que se habían producido meses antes. Los trabajadores de Numax estaban jugando a ser actores a la vez que se interpretaban a sí mismos. Esta operación liberaba la palabra de los cuerpos de aquellos supuestamente tenían que encarnarla. Los actores de la película no realizaban una buena interpretación y no encarnando las palabras que ellos mismos habían dicho durante su lucha, nos permitían a nosotros apropiarnos de sus palabras; lo que hicieron los espectadores que vieron la película en su momento y lo que hacemos nosotros espectadores de NF+ 40 años más tarde. Retomar el trabajo de Jordà sin sacralizarlo era la única opción que se me ocurría para ser fiel a lo que el documental *era* y, sobretodo, a lo que el documental *hacía*.

NGG- Explicas que la palabra fue la “verdadera acción de ocupación a la fábrica” y que el único sentido que podía comprender la recreación escénica era la repetición de las palabras de los trabajadores de Numax. Pero advertíais al público que venía a *ver* una *performance*. ¿porqué el verbo *ver*?

RB- Tienes razón, es un verbo que a menudo nos causa problemas. Y, cuando hablo con los espectadores tras alguna representación, ese verbo también les causa problemas a ellos porque nunca saben si han visto, hecho o sufrido la *performance*. Quizás lo mejor sería obviar aquello que uno va a *hacer* cuando va a *ver* una *performance*. Quizás bastaría decir que uno va a una *performance* como quien va un restaurante, al gimnasio o a la sauna.