

# Autoficción y transmedialidad en el teatro de Roger Bernat



Julio Provencio

Universidad de Salamanca/ julio.provencio@gmail.com

Fecha de recepción: 05/03/2016. Fecha de aceptación: 03/05/2016.

## Resumen

En los últimos trabajos escénicos de Roger Bernat se conjuga la participación de los espectadores en el desarrollo de las obras, con la utilización de dispositivos tecnológicos y la problematización de cuestiones socio-políticas. En el caso de *Pendiente de Voto* (2012) y, sobre todo, de *Numax Fagor Plus* (2014) esa combinación desestabiliza la posición del dramaturgo en su propia creación. De hecho, su rol de autor se inserta en la propia estructura dramática de la obra, a través de un ejercicio de autoficción que consigue generar una profunda y amplia reflexión sobre la participación, la autoría, la democracia, la revolución y la posición que los medios tecnológicos ocupan hoy en día alrededor de esos conceptos.

### Palabras clave

Bernat  
autoficción  
transmedialidad  
Numax  
autor

## Abstract

In the last performances by Roger Bernat, the involvement and participation of the audience is combined with the use of technological devices and the problematization of socio-political issues. In *Pending Vote* (2012) and mainly in *Numax Fagor Plus* (2014), that combination destabilizes the position of the playwright in his own creation. His role as the author is inserted into the dramaturgical structure of the pieces, through an exercise of autofiction, which produces a deep and wide reflection about participation, authorship, democracy, revolution, and the position of new media around those concepts nowadays.

### Key words

Bernat  
autofiction  
transmediality  
Numax  
author

En 2008, el dramaturgo y director barcelonés Roger Bernat decidió poner fin a su trabajo en la compañía General Eléctrica (activa desde el año 1997) e iniciar un nuevo itinerario de creación dentro del proyecto FFF (The Friendly Face of Fascism). En esta nueva etapa, que se extiende hasta el presente, Bernat propone fundamentalmente espectáculos sin actores<sup>1</sup>, en los que el público se convierte en el sujeto activo, cuya participación es esencial para el desarrollo de la obra.

1. Una excepción a esa regla sería *Please, continue (Hamlet)* (2011), espectáculo - que no trataremos en este artículo - en el cual un actor interpreta al acusado -trasunto de Hamlet, inmerso en el proceso por el asesinato de su tío-, en un juicio cuyos abogado, fiscal, juez, escribano, etc. son profesionales verdaderos de esas ocupaciones judiciales, reclutados por Bernat en cada ciudad donde se representa la obra.

Carentes igualmente de grandes escenografías, unos pocos elementos sirven de referencia para que el público habite y actúe dentro del espacio teatral durante la representación, cuyo desarrollo y duración dependen en último término de la dinámica de acción y elección por parte de los espectadores. En general, los asistentes son invitados a responder a una serie de preguntas o propuestas que reciben desde distintos soportes tecnológicos, con lo que se les fuerza a adoptar una actitud de cara al propio hecho de participar o no en el juego de respuestas que las dramaturgias de estos espectáculos plantean y a valorar, en cada caso, qué nivel de implicación ofrecen ante él.

A partir de una situación de inicio -establecida por el dispositivo de cada obra- el espectador se ve por tanto obligado, al mismo tiempo que actúa, a interrogarse sobre:

1. su propio nivel de participación en la estructura de desarrollo de la pieza, que se va desplegando desde el inicio del espectáculo y le hace ver continuamente la posibilidad -e, inclusive, la necesidad- de su implicación en tanto que asistente y participe de la situación en que se encuentra por ser espectador de la obra;
2. su capacidad de interpretar la situación en la que está participando, siempre a medio camino entre el juego pasajero y anecdótico y la verdadera toma de partido por una u otra opción entre las que se le plantean, puesto que estas hacen referencia de modo más o menos directo a cuestiones, cuya trascendencia va más allá del espacio escénico;
3. el estatus formal del espectáculo, radicalmente distinto al de la mayor parte de las piezas teatrales o escénicas a las que el espectador tiene acceso habitualmente, lo cual le ofrece una reflexión sobre los parámetros y límites de la propia propuesta en que se encuentra inserto de manera inevitable;
4. la proporción de autoría que recae sobre el creador de la dramaturgia del espectáculo, cuyo rol parece interferido por la cesión al espectador de la toma de decisiones sobre el avance y las dinámicas por las que el espectáculo se va a ir desarrollando, ofreciendo buena parte de ese balance autorial a la propia audiencia.

Así, la fractura producida en el estatus habitual del público (esto es: dentro de la estructura de acción y recepción teatral, en la que la parte activa recae en los actores presentes en el escenario y el rol perceptivo corresponde a un espectador inmóvil en el patio de butacas) en estos espectáculos de Roger Bernat se traduce además en una tensa ambigüedad entre la posible libertad del espectador y la manipulación que la dramaturgia inscrita en el dispositivo puede ejercer. Esta ambigüedad, fuente potencial de reflexión crítica, se ve condicionada por tres factores fundamentales:

- a) El lugar indefinido y contradictorio que explícitamente ocupa el propio autor dentro de su dramaturgia. Como hemos indicado, buena parte de la evolución dramática y escénica recae en manos del propio espectador, cuyas decisiones cambian y definen el rumbo de la obra. A pesar de ser dispositivos diseñados por Bernat (en colaboración, muchas veces, con Roberto Fratini), se presentan siempre como estructuras que ceden voluntariamente una parte de la autoría al espectador. Sin embargo, como veremos, la difícil determinación del lugar del autor se complica aún más por la implicación del propio autor en la ficción de la obra. Tal ejercicio de autoficción se manifiesta de nuevo de manera fluida, indefinida, al ser también dependiente de la participación del público y condicionada por la evolución del espectáculo.
- b) El carácter socio-político que los espectáculos de Bernat integran de manera central. Los problemas que la participación despierta en el público se mezclan con cuestiones ligadas a la definición social, identitaria, moral y política, obligando a una toma de partido que no solo tiene sentido en el *aquí y ahora* del espectáculo, sino también en la esfera de las relaciones comunitarias de la realidad cotidiana.

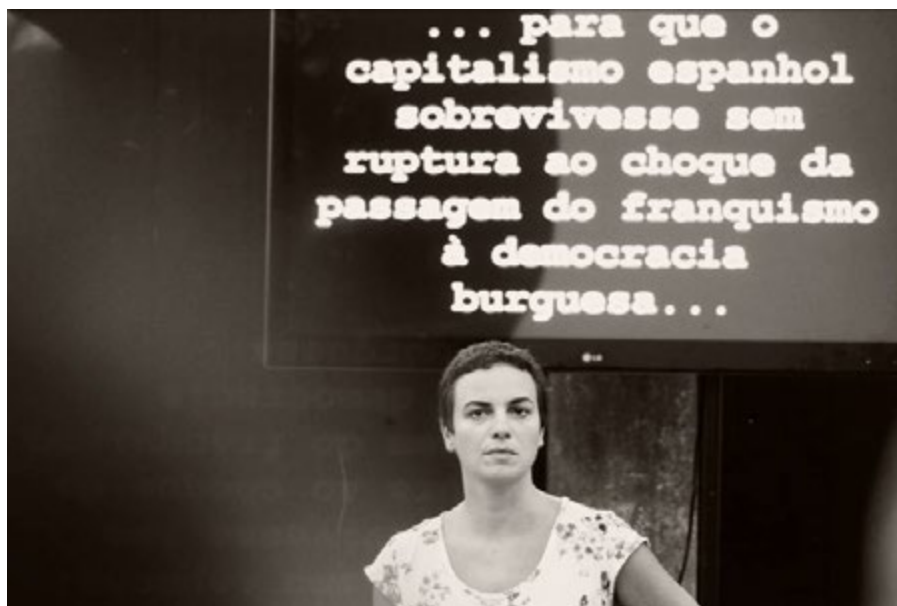
A pesar de presentarse como estructuras teatrales –y por tanto, ficcionales–, Bernat logra situar a los espectadores en un marco de responsabilidad a la hora de responder a los desafíos y debates socio-políticos propuestos, puesto que cada respuesta se ha de dar cara a cara (bien por la necesidad de debatir, bien por la posibilidad de asociarse a través del movimiento) con la comunidad compuesta por la audiencia, formada en sí misma como una micro-sociedad, pero perteneciente a –y, por tanto, de algún modo representante de– la sociedad real de la que todos los asistentes forman parte.

- c) El carácter eminentemente tecnológico de los dispositivos propuestos por los espectáculos, que aunque simple en ocasiones, acaba ocupando en todos los casos un lugar fundamental en la articulación dramática. A falta de actores, son los sistemas mediáticos los que comparten el espacio escénico con el público y establecen con él una relación tanto instrumental como artística. Esta transmedialidad dota a la dramaturgia de una dimensión digital, desde y a través de la cual el espectador recibe y reacciona durante la obra. Ello hace que cada respuesta, movimiento o intervención tengan un carácter colectivo que pertenece al presente material de los individuos participantes, pero también una naturaleza virtual que genera una nueva ambigüedad en el progreso de la pieza, en el estatus del autor dramático y en las posibilidades de libre elección que parecen estar al alcance del espectador.

Por ejemplo, en *Domini Public* (2008), los asistentes –situados en un espacio público amplio carente de escenario– reciben a través de auriculares una serie de preguntas –de tipo personal, social, económico– cuyas respuestas deben ser expresadas con movimientos, gestos o agrupamientos en el propio espacio en que se encuentran, con la ayuda de unas pocas señales de referencia y ante la posible interferencia de transeúntes ocasionales que, sin auriculares, se adentran en el lugar de la *representación*. Todo un juego de identidades y posibilidades de definición social se pone en marcha, cambiando a cada instante los modos con los que mirar y ser mirado, generando separaciones y alianzas imprevistas, y poniendo en cuestión el modo en que caracterizamos nuestra descripción en el seno de una sociedad. La dinámica alcanza inclusive el punto en que el público es invitado a llevar a cabo la interpretación teatral de una escena colectiva entre policías y prisioneros, donde no solo se ponen de relieve los roles sociales asociados y la espectacularidad inherente a la historia fabulada, sino que se acentúa la *mise en abyme* de la interpretación actoral, que tras ser sustraída al espectáculo, se entrega de manera ingeniosa a la responsabilidad del espectador, inmerso y sorprendido por el propio mecanismo de actuación teatral en el que participa.

Del mismo modo, *La consagración de la primavera* (2010) invita al público a participar en la reconstrucción (asimilable al concepto en lengua inglesa de *reenactment*) de la interpretación de la coreografía original de Pina Bausch, sin la participación directa de ningún bailarín profesional. De nuevo, con la ayuda de auriculares, los espectadores reciben indicaciones de movimiento de tres canales distintos (cada espectador recibe solo uno de ellos), cuya traducción en el espacio da lugar a un juego coreografiado que se acaba convirtiendo en una experiencia de encuentro con el pasado y con las discusiones propias de la danza, como es la cuestión de la autoría creativa. Desde una aparente liviandad, se plantea un mecanismo de creación colectiva intenso y contagioso, a medio camino entre lo festivo y lo político o comunitario, íntimamente unido a la participación activa de los espectadores.

Por su parte, *Pendiente de Voto* (2012) propone una estructura de parlamento en la sala teatral, donde cada espectador debe participar en los debates y votaciones de una comunidad democrática efímera, aquella compuesta por la propia audiencia que ha venido a ver el espectáculo ese día. Las preguntas (políticas y de tipo organizativo, en



Numax Fagor Plus. Fotos  
©Blenda, gentileza com-  
pañía de Roger Bernat.

su mayor parte, pero también lúdicas) llegan a través de una gran pantalla, diversos micrófonos se encuentran a disposición del público para el debate y cada uno de los espectadores cuenta con un mando a distancia para votar las cuestiones planteadas. Al principio, las respuestas son individuales, pero, poco a poco, la democracia representativa entra en escena, debiendo votar de modo grupal. Se eligen representantes, se resitúa al público según sus opiniones vertidas, se ponen de manifiesto las dificultades de los mecanismos parlamentarios y asamblearios y se llega a proponer hacia el final la necesidad de una respuesta unitaria por parte del colectivo.

En la reunión de algunos de los elementos característicos de esos tres espectáculos -la *mise en abyme* del hecho teatral en *Domini Public*; el *reenactment* de *La consagración de la primavera* y el debate político desplazado de *Pendiente de Voto*, nace uno de los últimos espectáculos de Roger Bernat, que conjuga dentro de sí de un modo peculiar esos recursos fundamentales que hemos traído a colación. Se trata de *Numax Fagor Plus* (2014), una obra que sigue los mismos parámetros formales que las anteriores y que ha sido definida como una “experiencia colectiva de teatro-documento” (Pallarès, 2014).

El espectáculo parte de la película *Numax presenta...* (realizada por Joaquim Jordà en 1979), sobre el proceso y la experiencia de autogestión de los trabajadores de una fábrica barcelonesa a final de los años 70, Numax, realizada con el soporte económico de los propios protagonistas: los obreros que vierten sus vivencias y opiniones en la grabación de Jordà. Por su parte, Roger Bernat propone al público de *Numax Fagor Plus* una suerte de asamblea compuesta por la propia audiencia del espectáculo, en la cual se invita al espectador a participar en la reconstrucción y reinterpretación de los debates de la película. Anteriormente, al público de la obra, dos colectivos han sido invitados a retomar los diálogos del film: por un lado, los trabajadores de la fábrica del País Vasco Fagor, que cerró en 2013 con una historia semejante a la de Numax y que atrajo la atención de Bernat en el momento en que desarrollaba la dramaturgia de este espectáculo. Por otro lado, también algunos de los propios protagonistas de la película de 1979, reunidos por Bernat en 2014, han retomado los diálogos que ellos mismos encarnaron 35 años atrás. Así, sobre las dos pantallas enfrentadas que componen la escenografía de *Numax Fagor Plus* se proyectan las réplicas y didascalias de un diálogo colectivo que debemos reproducir aquí y ahora (el avance del espectáculo depende de que el público vaya leyendo -y actuando- en voz alta las frases sucesivas del guion propuesto por Bernat, encarnando así los múltiples personajes participantes), pero

también las tomas de vídeo que nos cuentan la historia de las diversas reconstrucciones encadenadas en que estamos participando como espectadores de la obra.

De esa manera, se ponen de manifiesto los tres factores fundamentales que nombrábamos al inicio del artículo. Por un lado, se activa una discusión comunitaria que concierne no solo la frágil asamblea reunida en el teatro en el espacio de la hora y media de espectáculo, sino que implica el propio posicionamiento político de cada uno de los asistentes. A este respecto, es esclarecedor el comentario de Pieter T'Jonck en su reseña del espectáculo:

Puissant et fragile : Soudain les spectateurs-acteurs s'identifient réellement à leur rôle dans le drame ouvrier. On les voit réfléchir à leur responsabilité individuelle au sein du collectif. Et cela à deux niveaux: responsabilité dans l'histoire racontée et responsabilité en tant qu'interprète de cette histoire. Simplement en lisant les mots inscrits sur un écran. Cela révèle la force et la vulnérabilité d'un collectif, lui donne corps. (T'Jonck, 2014)

Potente y frágil: De repente, los espectadores-actores se identifican realmente con su papel en el drama obrero. Les vemos reflexionar sobre su responsabilidad individual en el colectivo. Y esto a dos niveles: responsabilidad en la historia narrada y responsabilidad por ser intérprete de esa historia. Simplemente leyendo las palabras proyectadas sobre una pantalla. Esto revela la fuerza y la vulnerabilidad de un colectivo, le da cuerpo.

Por otro lado, a la luz de la evolución de los distintos espectáculos citados, vemos que el dispositivo tecnológico se convierte progresivamente en un elemento central en la articulación dramática de las propuestas de Roger Bernat. La propia mediación técnica, de hecho, se va configurando como un aspecto más en juego, no solo a nivel formal, sino también y muy especialmente como objeto de tratamiento y reflexión. Cada uno de los gestos, decisiones, tomas de palabra y movimientos se ven afectados en mayor o en menor medida por la presencia del dispositivo que sirve de transmisor, conductor y -en último caso- de conector entre el dramaturgo y el espectador activo.

De este modo, a causa de la transmedialidad, no solo se ve condicionada y construida por lo tecnológico la definición del actor social -que cada espectador es invitado (u obligado) a ser en estas obras- sino que también el rol del propio autor resulta afectado por el sistema mediático de los dispositivos utilizados. Este gesto por parte del dramaturgo -esta complejidad añadida al simple hecho de la participación del público- tiene una doble consecuencia. Por una parte, aporta al espectador puntos de vista, reflexiones y puestas en práctica plurales sobre el modo de vivir y articular lo identitario, lo social y lo político en el mundo contemporáneo, gracias sin duda a que los temas abordados en su dramaturgia tienen repercusión directa en la realidad socioeconómica actual, pero también a que ese mundo contemporáneo está del mismo modo poblado y atravesado por un conjunto de tecnologías que -como en las obras de Bernat- condicionan nuestra forma de vivir y articular lo identitario, lo social y lo político. Pero, por otra parte, y consecuentemente, esta iniciativa dramática obliga al propio Bernat a resituar el lugar de su propia autoría dentro de los dispositivos tecnológicos propuestos, y a introducirse a sí mismo y a su rol de creador dentro de esa reflexión sobre lo identitario, lo social y lo político. Asumiendo el alcance que el propio dispositivo creado pueda tener, Bernat decide de algún modo poner en juego su labor en tanto generador del mecanismo, dejando que se convierta en una herramienta más del dispositivo dramático desarrollado. Este desplazamiento del lugar del autor se manifiesta de dos maneras consecutivas en las obras de Bernat, y muy especialmente en las dos últimas obras que hemos citado: *Pendiente de Voto* y *Numax Fagor Plus*.

En primer lugar, tras la aparente fragilidad de las estructuras planteadas (pues el avance y la dinámica del espectáculo parecen depender en su mayor parte de la respuesta de la audiencia), se esconde un potente trabajo dramático cuya autoría se enmascara en las interfaces de los dispositivos tecnológicos, pero que, poco a poco, muestra sus marcadas directrices sobre el desarrollo de las piezas.

Si bien el uso de la tecnología se da en un inicio de forma *transparente*, progresivamente se pone de manifiesto un juego con la ambigüedad del rol central que los medios tecnológicos ocupan en los procesos socio-políticos sugeridos. Utilizamos aquí la diferencia conceptual entre transparencia y opacidad del medio aplicada por Bolter y Grusin (1999) a las nuevas tecnologías, retomada por Lellouche (2004), Gervais (2007), o Perrot (2010).

Le média tend vers une transparence toujours plus convaincante, comme si les fenêtres de notre ordinateur pouvaient s'ouvrir sur le monde et en reproduire l'expérience. La recherche d'une telle transparence est au cœur des développements informatiques des dernières décennies, dont témoigne l'efficacité grandissante des interfaces graphiques (Gervais, 2007: 2)

El medio tiende a una transparencia cada vez más convincente, como si las ventanas de nuestro ordenador pudieran abrirse hacia el mundo y reproducir esa experiencia. La búsqueda de una transparencia de ese tipo está en el centro de los desarrollos informáticos de las últimas décadas, como lo demuestra la eficacia creciente de las interfaces gráficas.

En el mismo sentido, Kattenbelt (2006: 38) afirma:

In our mediatized culture, technology-based media like film, television and digital media mainly function according to the mechanisms of the device paradigm, which as we have seen means that they hide their own mediality for the sake of their transparency and immediacy (illusion and immersion)

En nuestra cultura mediatizada los medios tecnológicos como el cine, la televisión y los medios digitales funcionan principalmente de acuerdo con los mecanismos del paradigma del artefacto, que como veíamos se refiere a que esconden su propia medialidad en pos de la transparencia y la inmediatez (ilusión e inmersión).

El dispositivo (definido por el propio Bernat, en la línea de las ideas de Agamben (2011) como una “estructura de poder que se esconde, que tiende a pasar desapercibida” [Pedullà, 2014: 68]) rompe su propia transparencia al final de las obras para mostrarse de forma evidente y autoritaria delante del espectador. El procedimiento es casi siempre el mismo.

Al final de *Domini Public*, el dispositivo sufre un pequeño cambio, desplazando la escena hacia un espacio nuevo, y no dejando ya el tiempo necesario al público para responder a las preguntas. Una catarata de preguntas se suceden, cada vez más incisivas, sin que el espectador tenga la oportunidad de reaccionar físicamente a ellas, pero provocando una sugerente reflexión sobre las mismas, dada la dinámica precedente del espectáculo, que ha obligado a cada participante a asumir respuestas rápidas y desinhibidas a las cuestiones planteadas. Además, como recuperación de la *mise en abyme*, el público encuentra en este espacio final una maqueta en miniatura del propio espacio de juego y de las dinámicas que han compuesto el espectáculo hasta ese momento.

Igualmente, al final de *Pendiente de Voto*, la pantalla que propone los temas para debatir y votar toma el poder, burlándose de los votos del público, respondiendo ella misma

a las preguntas que lanza de manera caprichosa y autolegitimándose por encima de cualquier crítica. Con ello, Bernat genera una gran reflexión sobre la integridad del sistema democrático, puesto que la evolución del espectáculo ha ido guiando paso a paso al espectador hacia nuevas etapas de mayor representatividad y delegación en las discusiones y votaciones realizadas, hasta que al final es el propio medio que parece facilitar el juego democrático el que se convierte en delegado y representante del conjunto.

En ambos casos, se diría que autor dramático y dispositivo tecnológico se confunden: autoritarios, difíciles de situar y delimitar; y que el propio Bernat (que presta su voz para las instrucciones de *Domini Public* cuando se ofrecen en español o en catalán) desaparece dentro de un marco continente mucho más amplio: el del *yo* que se dirige al público desde el dispositivo tecnológico, una primera persona oculta en la cara virtual del medio propuesto por la dramaturgia de cada uno de los espectáculos, que pregunta y responde a lo largo de *Pendiente de Voto* tal y como muestran estos ejemplos:

[Pantalla]: ¿Es justo tener un sistema que te hace votar 'sí' o 'no'?

[Respuesta del público]: No.

[Pantalla]: Continuemos votando...

[...]

[Pantalla]: ¿Crees que los trabajadores de la compañía y de la sala hacen su trabajo dándote a ti la capacidad de elección?

[...]

[Pantalla]: ¿Crees que pagas para no tener que tomar decisiones? [Bernat, 2012]

Más adelante, como decíamos, el sistema aumenta el grado de sus comentarios sobre las respuestas de la audiencia, al tiempo que inicia un discurso de mostración y juego con su estatus de poder:

[Pantalla]: ¿Crees que en el fondo no eliges nada y que todo ha sido decidido antes de que tú llegues?

[Respuesta del público]: No.

[Pantalla]: Eres un romántico.

[...]

[Pantalla]: ¿Es divertido votar?

[Respuesta del público]: Sí.

[Pantalla]: Los electores lo pasan en grande y aplauden.

[...]

[Pantalla]: Si te hubieras quedado en casa esta noche, ¿te habrías sentido más libre? [Bernat, 2012].

La dinámica continúa hasta el momento en que el sistema pasa por fin a hablar en primera persona, y a atribuirse el rol de ejecutor del poder:

[Pantalla]: ¿Votar sistemáticamente lo contrario de lo que se piensa sería un modo de derrocar el poder?

[Respuesta del público]: Sí.

[Pantalla]: ¿Pretendéis derrocarme? Tomo nota.

[...]

[Pantalla]: ¿Cómo se debería llamar la sesión: *Pendiente de Voto* o *The friendly face of Fascism*? [Bernat, 2012].

La deriva de este camino desemboca en el momento final del espectáculo, cuando el sistema acaba tomando el poder sin tener en cuenta el voto de la gente, en un gesto narcisista y autoelogioso:



[Pantalla]: Llegados a este punto de falta de legitimidad, ¿no sería más sensato que las consultas fueran votadas por uno cualquiera de nosotros?

[...]

Quiéreme.

Insúltame.

No mires la pantalla.

Mírame a mí [Bernat, 2012].

Ese *mi* con el que se señala a sí mismo el dispositivo de *Pendiente de Voto* al final del espectáculo resulta una instancia vacía, una primera persona difícil de situar, en la que más que al autor (Bernat) encontramos una cierta representación del sistema, entendido este como ejecutor invisible de poder tanto a nivel formal como de contenido, esto es: controlador del procedimiento de votación tanto como del contenido del debate supuestamente compartido, que acaba derivando en un monólogo impúdico y totalitario. Así pues, ese sujeto autoritario se mueve cargado de ambigüedad e ironía en el amplio abanico que va desde la mera creación artística del dramaturgo hasta la puesta en práctica de un experimento sociopolítico, cuyas barreras con el debate real contemporáneo (y el modelo de gobierno y participación ciudadana) acaban por difuminarse. El rol de autor, en su fusión con el medio tecnológico se pone así al servicio de una mayor dimensión de las reflexiones que *Pendiente de Voto* alcanza a evocar, al ir más allá del debate sobre el margen de atención y libertad que se da al público en tanto participante (hasta qué punto han sido tomados o no en cuenta sus votos) para trascender hasta la realidad sociológica y política de las democracias occidentales contemporáneas y su relación con el individuo a través de los medios de comunicación y los supuestos sistemas de participación a su disposición.

Esa disolución del autor dentro del dispositivo alcanza su clímax en el segundo mecanismo que queremos traer a colación, que aparece dentro de *Numax Fagor Plus*: el de la autoficción, tomado este concepto en el sentido laxo y ambivalente al que se refiere García Barrientos [2014: 138] cuando lo aplicamos al terreno teatral, por estar la inmediatez escénica estructurada de modo distinto al de los parámetros narrativos de la novela o el cine.

En *Numax Fagor Plus*, el dispositivo se muestra y evidencia a sí mismo (rompiendo su posible transparencia) durante prácticamente todo el espectáculo, poniendo en evidencia el carácter artificial del diálogo entre las distintas épocas y contextos que constituyen el discurso (y los movimientos) de la obra. El montaje, la yuxtaposición y la dialéctica son por ello explícitos desde los primeros compases de la pieza. Oímos varias veces las mismas frases, los mismos discursos: a veces es el público el que los enuncia, a veces son los protagonistas de la película *Numax presenta...*, a veces son los trabajadores de Fagor, e inclusive de nuevo los de Numax reunidos en 2014. A medida que la obra avanza, vamos ahondando en la toma de conciencia del carácter artificial de cada toma de palabra: de la nuestra, de la de los trabajadores de Fagor –que no se reconocen del todo en los debates de Numax de veinticinco años antes y que elaboran su propia discusión asamblearia-, e incluso también de la de los de Numax en 1979, que hicieron la película una vez que la fábrica ya había cerrado, decidiendo dedicar parte de los fondos económicos acumulados en el rodaje de un film que contara su experiencia, por parte de un profesional como Joaquim Jordà. *Numax presenta...* aparece entonces como una película compuesta también de ficción, con interpretación teatral por parte de los mismos trabajadores, donde los comentarios sobre el proceso asambleario ya concluido tienen mayor importancia que las verdaderas asambleas, algunas de las cuales son reinterpretadas delante de las cámaras.





Numax Fagor Plus. Fotos  
©Blenda, gentileza com-  
pañía de Roger Bernat.



Numax Fagor Plus. Fotos  
©Blenda, gentileza com-  
pañía de Roger Bernat.

Nos encontramos así con un vacío compartido: desde el inicio no ha habido sino *reconstrucciones* del discurso reivindicativo; todos formamos parte de una lista de dudosos actores que tratan de encarnar el discurso socio-político sin llegar a conseguirlo realmente, tanto aquellos trabajadores de finales de los 70 como nosotros hoy en una sala teatral. El dispositivo se presenta ante nuestros ojos para hablar de la complejidad, de las motivaciones y de las consecuencias de la toma de la palabra; del poder del discurso más allá de su enunciación; y quizá también de nuestro propio fracaso en el gesto revolucionario. Ninguna de las reconstrucciones de ese discurso dio pie a una verdadera revolución (a gran o pequeña escala), el movimiento asambleario no consiguió –sigue sin conseguirlo cada vez, en el seno de la sala teatral donde se desarrolla *Numax Fagor Plus*– un verdadero cambio de las condiciones sociales asociadas a los temas discutidos en él. De entre todos esos pequeños fracasos, la obra acaba centrándose en el fracaso del propio dramaturgo y director de escena, que se convierte él mismo en personaje del espectáculo hacia la mitad de la obra, diluyendo de nuevo su hazaña como creador del dispositivo y poniendo de relieve el modo en que ese propio dispositivo ha afectado al debate socio-político y a su propia disposición en tanto creador.

Así aparece en el juego escénico por primera vez:

LAURA: ¿Hay que conservar el personaje hasta el final?

ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO: Más o menos. Un solo personaje por persona.

MUJER JOVEN: Yo no me acuerdo de los personajes que he hecho hasta ahora (Bernat, 2014: 14)

El “Espectador que hace de director de escena” es un personaje más, que debe ser encarnado por alguno de los asistentes. De hecho, cuando en ocasiones el propio Roger Bernat participa como espectador en la asamblea de las representaciones de *Numax Fagor Plus*, suele jugar tomando el rol de alguno de los otros personajes, diluyéndose de nuevo en la ficción creada, en este caso en el *aquí y ahora* improvisado de la interpretación de los roles del guión. Sin embargo, trata de evitar dar voz al personaje que hace referencia a sí mismo, siendo otro de los espectadores el que encarne su rol de director de escena, abriendo por tanto la definición de ese papel a los matices que en cada caso el espectador en cuestión quiera aportar.

Tras esa primera intervención, en un momento dado, el personaje del director del espectáculo vuelve a tomar la palabra para explicar la situación:

ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO: Lo que dijisteis hace 35 años y lo que estáis diciendo ahora, de hecho, ya lo intentamos con los trabajadores de Fagor. De los 1800 despedidos vinieron 80. Pero el ordenador no funcionó y el encuentro se convirtió en una asamblea improvisada. Pero la idea era que en Fagor se volviera a decir lo que se dijo en Numax (Bernat, 2014: 16).

El personaje del propio Bernat comienza así a contarnos su decepción: las cosas no fueron como él esperaba en el proceso de creación. Lo hace –recordamos– cediendo (y perdiendo) voluntariamente su voz propia, dejando que sea otro de los espectadores el que comparta con la asamblea los pasos que dio en tanto creador de *Numax Fagor Plus*. Ya en la parte final del espectáculo, el mismo personaje resume su visión respecto al fracaso de su cometido:

ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO (*que sigue en pie*): Los trabajadores de Numax habían perdido pero, por unos meses, habían sido dueños de su destino. Los trabajadores de Fagor habían fracasado.

IDOIA (*Señalando al ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR*): Y tú también habías fracasado. Esperabas encontrar una historia heroica como la de Numax y te topaste con nosotros.

ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO: No es exactamente así, lo que pasó fue que me di cuenta de que no tenía ningún sentido hacer este espectáculo en la fábrica. Estaba condenado a hacerlo en teatros como éste. Y para un público de teatro. Ése era mi fracaso. Vosotros en la fábrica y yo aquí en el teatro. (Bernat, 2014: 19)

De alguna manera, como vemos –y nos narra el propio personaje que ha creado el espectáculo–, el despliegue del dispositivo dramático acabó siendo infructuoso para las expectativas que el propio Bernat tenía en mente. El teatro como medio, y sus límites en tanto espacio asambleario, acabaron imponiéndose a la voluntad del dramaturgo de inscribir su acción dentro del funcionamiento real de una fábrica. El



*Numax Fagor Plus*. Fotos  
©Blenda, gentileza com-  
pañía de Roger Bernat.

mecanismo que él mismo desarrolló para trascender esos límites, acabó obligándole a él, como autor, a ponerse también en juego dentro del mecanismo, como personaje, y así verse absorbido por la hegemonía del sistema que él mismo había creado. El medio -cuyo carácter tecnológico le permitió poner en discusión épocas y dinámicas distantes-, en su evidencia, le forzó a tomar parte para hablar de su fracaso, y no ya desde la posición anónima del creador enmascarado tras su obra, sino en calidad de personaje que se ve abocado a manifestarse dentro del juego que ha creado, para responder a otro personaje, que le señala de modo acusador, y precisamente explicar el modo en que su voluntad y sus objetivos como dramaturgo no lograron realizarse tanto como la propia lógica del mecanismo que para ese propósito creó y desarrolló. El medio acabó controlando el mensaje, pero también los emisores y los receptores del particular juego dramático planteado por Bernat. Y, precisamente, al insertarse esa mediación de manera central en *Numax Fagor Plus*, resultó posible el recurso de la autoficción<sup>2</sup>, en tanto sobrepasó la inmediatez escénica y el juego con múltiples elementos de tipo documental abrió la puerta a las diversas capas de ficción y realidad en que el propio rol del director del espectáculo acabó absorbido.

De esta forma, *Numax Fagor Plus* (como síntesis del conjunto de obras recientes de Roger Bernat al que nos hemos referido) ofrece en último término la posibilidad de un cuestionamiento sobre la sociedad de nuestro tiempo, no solo a través del juego entre la libertad y la manipulación (ahora tanto del espectador como del propio autor), sino a través de la puesta en evidencia de los mecanismos internos a los procedimientos socio-políticos de la realidad contemporánea en que todos nos encontramos inmersos. Porque, si decíamos al principio que Bernat obliga al público a interrogarse sobre su nivel de participación, sobre su capacidad de interpretar la situación en la que está participando, sobre el estatus formal de la obra y sobre el lugar del autor en la dramaturgia del espectáculo, la profundidad y la proyección de las temáticas abordadas y el desarrollo interno de estas obras permite trasladar esas preguntas -sobre el estatus, la participación, la interpretación de la situación y la búsqueda de causas previas u organizadores ocultos- a la sociedad contemporánea en la que vivimos, por la facilidad para establecer paralelismos entre los dispositivos de sus espectáculos y las múltiples dinámicas de decisión, identificación y debate en que nos vemos inmersos en tanto miembros de una sociedad.

Por otro lado, además, en esa sociedad el rol de la tecnología y los sistemas mediáticos se revela fundamental, aunque escondido a veces, como transparentes resultan los

2. Siguiendo de nuevo los parámetros teóricos aplicados por García Barrientos (2014: 130) respecto a las posibilidades de la autoficción en el teatro.

mecanismos diseñados por Bernat, para comprender nuestros modos de definición, articulación y respuesta identitaria, moral, social y política. Eso es al fin y al cabo lo que Roger Bernat consigue mostrar en la implicación de los múltiples dispositivos tecnológicos implicados en sus estructuras dramáticas, que pese a su simplicidad siempre logran mostrar su carácter hegemónico y decisivo, afectando esencialmente al desarrollo de las dinámicas que se plantean en cada espectáculo. Para llegar a mostrarlo de manera certera, como hemos visto, el propio Bernat acepta ser rehén del propio funcionamiento mediático, diluyendo su autoría en el dispositivo que marca la dramaturgia del espectáculo, hasta el punto de ceder su rol al de un personaje más encarnado por la audiencia, testigo de un cierto fracaso autorial y de su, más que autoficción, pertenencia al propio engranaje del sistema.

## Bibliografía

- » Agamben, G. (2011). "¿Qué es un dispositivo?", *Sociológica*, año 26, nº 73, 249-264.
- » Bernat, R. (2012). "1 de marzo de 2012. Sala Nieva. Centro Dramático Nacional, Madrid", en *Resultados – Pendiente de Voto* [en línea]. Consultado el 20 de Febrero de 2016 en: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/7531461/PdV-01-marzo-2012.pdf>
- » Bernat, R. (2014). *Numax Fagor Plus*, libreto del espectáculo, cortesía del autor.
- » Bolter, J. & Grusin, R. (1999). *Remediation*, Cambridge, Mit Press.
- » Cabo Aseguinolaza, F. (2014). "Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción". En Casas, A. (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, (pp. 25-44), Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- » Casas, A. (2012). "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". En Casas, A. (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, (pp. 9-42), Madrid: Arco Libros.
- » Casas, A. (2014). "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales". En Casas, A. (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, (pp. 7-24), Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- » García Barrientos, J.L. (2014). "Paradojas de la autoficción dramática". En Casas, A. (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, (pp. 127-148), Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- » Gervais, B. (2007): "L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace", *Archée*, nº 4.
- » Kattenbelt, C. (2006): "Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality". En Chapple, F. & Kattenbelt, C., (ed.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam: Rodopi B.V.
- » Lellouche, R. (2004). *Théorie de l'écran*, Paris: Centre Pompidou.
- » Pallarès, A. (2014). «Numax-Fagor-Plus, una experiència col·lectiva», en *L'apuntador*, [en línea]. Consultado el 20 de Febrero de 2016 en: <http://www.nuvol.com/critica/numax-fagor-plus-una-experiencia-col%C2%B7lectiva/>
- » Pedullà, C. (2014). *Il teatro partecipato a Barcellona: il caso Roger Bernat*, Bologna: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.
- » Perrot, E. (2010). "Présence et effets de présence in be-twin: entre transparence et opacité. L'exemple des Tragédies Romaines d'Ivo Van Hove". En *Théâtraliser, Revue Intermédialités*, nº 5.
- » T'Jonck, P. (2014): "Numax Fagor Plus". En *De Morgen*, 21 de Mayo de 2014.