



© Roger Bernat

## **das paradies experiment**

**creació i direcció roger bernat**

Teatre Lliure: Montjuïc – Espai Lliure, del 18 al 28 de gener 2007

## **das paradies experiment**

creació i direcció **Roger Bernat**

---

escenografia **Max Glaenzel** i **Estel Cristià** / il·luminació **Luis Martí** / música **Johann Sebastian Bach** / espai sonor **Oriol Rosell**

---

intèrprets

**Vero Araúzo** / **Margalida Riera**

---

producció executiva **Anabel Labrador**

---

i els equips del **Teatre Lliure**

---

coproducció **Teatre Lliure**, **Elèctrica Produccions**

---

agraïments **Pep García Cors**, **Rafael Plana** i l'**Antic Teatre**

---

**durada de l'espectacle: variable**

---

*«Què és un marieta? Un home que, per la pròpia naturalesa, s'oposa a la marxa del món, es nega a entrar al sistema que organitza el món. El marieta es nega a això, nega això, ho soscava, tant si ho vol com si no. Per a ell el sentiment és només ximpleria i engany, només existeix el plaer. Viure de sorpreses, de canvis, acceptar els riscos, exposar-se als afronts, és el contrari de la coacció social, de la comèdia social.»*

Jean Genet

***Das Paradies Experiment***<sup>1</sup> és la continuació d'un treball videogràfic iniciat el 2004 que es va exhibir en algunes galeries i museus. Era el retrat d'una transsexual inspirat en l'*Hermafrodito*, una escultura que Velázquez va fer copiar de l'original romà i que ara es pot veure al Prado.

A l'espectacle, Vero Araúzo, la protagonista del vídeo, i Lida Riera s'ofereixen a la mirada del públic des de la mateixa habitació on treballen.

**roger bernat**



© Roger Bernat

---

<sup>1</sup> Títol extret d'un llibre homònim de l'artista Theo Altenberg sobre la vida a la Comuna Friedrichshof entre els anys 1973 i 1978, subtitulat *La utopia de la sexualitat lliure*.

## **l'equip artístic** **per roger bernat**

### **vero aráúzo**

Actriu. (Madrid, 1974). La vaig trobar darrera la barra d'un bar en un carreró negat de pixarades. No em feia gens de cas. Un dia em va convidar a casa seva a dinar. Les parets pintades de vermell estaven cobertes de fotos arrancades de revistes on posaven xulos de grans polles. Vam menjar alguna cosa que no recordo però que era molt bona. Ens en vam anar al llit, em vaig agenollar davant del seu sexe, el vaig ensumar i em va recordar el pernil dolç. Mai havia pensat que les polles feien olor. L'hi vaig xupar i després la vaig penetrar fins que ens vam escórrer. A la nit vam anar a una discoteca hip-hop i vam ballar molt. Jo tenia els ulls tancats però m'imaginava la cara dels nois de gorres dels New York Yankees.

### **margalida riera**

Actriu. (Palma, 1983). No venia mai a classe però em va demanar assistir als assaigs de *Das Paradies Experiment*. Li vaig dir que si volia ser a l'obra hauria de treballar i que jo l'explotaria. S'encarregava d'estar en contacte amb la gent del Lliure, de comprar les cerveses i els ganxitos per a l'assaig i un dia va portar una ensaïmada. Després es va posar a fer d'actriu. Crec que deu tenir uns pits molt bonics.

### **max glaenzel i estel cristià**

Escenògrafs. Els tenia vistos del barri. els encanta anar a mercadillos de vell, com a mi. I em porten a hangars de venda de moqueta al Vallès on hi trobem coses i persones tan boniques que mereixen que es faci un espectacle només per poder-les observar. Els vaig demanar que fessin l'escenografia d'Amnèsia de Fuga i va funcionar. Els vaig demanar que fessin dues vegades la de Tot és perfecte i van funcionar. Vaja, que ens entenem.

### **roger bernat**

Director. (Barcelona, 1968). Una tarda de 1993 la meva nòvia em va dir que havia d'estudiar teatre. Així ho vaig fer.

## **característiques del joc**

1a. lliure: a la qual el jugador no pot estar obligat sense que el joc perdi alhora la seva naturalesa de divertiment atractiu i alegre.

2a. separada: circumscrita en límits precisos d'espai i de temps, i fixats per avançat.

3a. incerta: el desenvolupament de la qual no pot estar determinat ni el resultat adquirit prèviament, deixant obligatòriament a la iniciativa del jugador una certa llibertat en la necessitat d'inventar.

4a. improductiva: no crea ni béns, ni riquesa, ni cap mena d'element nou; i desemboca, excepte en cas de desplaçament de la propietat en el si del cercle dels jugadors, en una situació idèntica a la del principi de la partida.

5a. regulada: sotmesa a convencions que suspenen les lleis ordinàries i instauren momentàniament una legislació nova, l'única que compta.

6a. fictícia: acompanyada per una consciència específica de segona realitat o de franca irrealitat en relació amb la vida normal.

**roger caillois**

*Les Jeux et les Hommes*

## les regles d'aquest joc

### fragments

La necessitat d'entendre la realitat ens ha dut a falsejar-la. El nostre desig de veure el món com un tot ordenat no ens ha permès contemplar els fets pel que són, sinó que els hem pres pel que «demostren».

L'esperit de la nostra feina és recuperar l'estètica dels fets i dels discursos. Per això hem hagut de deixar d'imposar-nos a la realitat i aprendre a crear les condicions perquè es pugui expressar com a tal.

Per a aquest treball ens ha estat útil ser testimonis del gir que ha fet la ciència de l'últim mig segle per abordar les apories a què ens enfronta la realitat.

#### 1.

Abans d'interpretar el que ens envolta, abans d'extraure conclusions d'uns fets que amb prou feines coneixem, volem un temps d'observació. Aquest moment ens agrada imaginar-lo com un instant en què l'observació és un pur plaer, un moment en què la realitat és observada com a manifestació de l'esdevenir. Desitgem que l'escenari sigui un espai d'observació. El nostre objectiu no és reproduir la realitat, ni tan sols re-presentar-la, sinó aconseguir que s'expressi en un context artificial.

Ja a finals del segle XVIII, a la cultura occidental s'imposa el plaer per l'observació de la realitat. En un principi, aquesta mirada s'interessa per la realitat exòtica. Es creen hàbitats no naturals i s'obren al públic els primers jardins zoològics. L'home occidental té la necessitat d'observar la realitat com a un espectacle i intenta reproduir els hàbitats amb tota fidelitat perquè animals i plantes salvatges s'expressin en tota la seva esplendor. Més endavant arriben les primeres fotografies i documents de viatgers i antropòlegs que exploren altres continents, i s'exposen com a grans espectacles elements de la realitat d'altres cultures. Aquest plaer per l'«espectacle de la vida» no para de créixer durant tot el segle XX fins que arriba a l'espectacularització de qualsevol racó de la realitat de la mà de la indústria de la imatge.

Només faran falta uns decennis perquè aquesta mirada dirigida a l'altre, als animals salvatges, a les cultures llunyanes, giri 180° i apunti a l'observador mateix. Es construeixen els primers miradors per observar el paisatge, disposats per admirar la naturalesa en estat salvatge. No es tracta dels petits balcons dels jardins versallescs on s'admirava el talent exquisit de l'home per «ordenar» la naturalesa, sinó els miradors on s'admira el paisatge tal com l'ha

disposat l'atzar. Són paisatges naturals però també paisatges de la pròpia ciutat, on es dona l'oportunitat d'observar la vida de les caòtiques ciutats des de prou distància com per poder obviar els petits drames i gaudir únicament del decorat. S'observa la ciutat com si es tractés d'un espectacle ordit exquisidament. Com en els diorames creats pel mateix Daguerre, als miradors podem gaudir de l'espectacle de la realitat.

Un segle més tard, el que ens impulsa a seguir el mateix recorregut és la certesa que, de tant re-presentar el que ens envolta, hem perdut la capacitat d'observar. La necessitat de trobar respostes ens ha fet oblidar les preguntes. Volem tornar a enfrontar-nos als misteris que planteja la realitat.

El teatre és un mitjà idoni per aïllar i observar la realitat. No pretenem fer servir les mateixes eines que els arquitectes que a primers del segle xx traslladaven castells sencers de les seves geografies originals als Estats Units d'Amèrica. No és la il·lusió quimèrica de traslladar els objectes peça per peça, obviant-ne el context, allò que ens permetrà observar-los sense haver perdut pel camí part del seu llinatge. Traslladar la realitat a un teatre és, sens dubte, modificar-la. Per tornar a trobar els seus elements intactes hem construït una màquina teatral que permet retrobar entre les quatre parets del teatre una realitat que s'expressa ferotge i complexa, i prou aïllada per poder observar sense interferències els mecanismes de la creació del mateix esdevenir.

Treballem fonamentalment amb estranys que situem a l'escenari per observar-los. Aquest és l'espectacle. Però desitgem alguna cosa més que estàtues dalt de l'escenari. No ens acontentem contemplant les persones com a objectes. El subjecte s'emancipa en la seva acció. En paraules d'E. Escohotado: «A

diferència dels objectes, que són sense necessitat de ser reconeguts, els subjectes estan bolcats sobre alguna identitat que demana reconeixement. D'aquí que els subjectes presentin l'acció com a efecte d'un si mateix, i els objectes, el si mateix com a acció».<sup>2</sup>

Quan el subjecte es veu abocat a l'acció, una cascada d'esdeveniments es bolca sobre l'observador com en un espectacle. Georges Perec, tot citant Marcel Mauss, definia així el valor de l'acció en l'ésser humà: «Fets trivials, observats en silenci, passats per alt, que es



<sup>2</sup> Dins *Caos y Orden*, Antonio Escohotado.

donen per entesos; (...) remetent, amb molta més agudesa i presència que la major part de les institucions i ideologies que solen nodrir els sociòlegs, a la història del nostre cos, a la cultura que ha modelat els nostres gestos i postures, a l'educació que ha modelat tant els nostres actes motors com els nostres actes mentals». <sup>3</sup> Aquests fets trivials són la partitura dels fets, a la qual assistim dalt de l'escenari sense necessitat d'entendre la lletra de la cançó.

## 2.

No obstant, traslladar una persona del seu hàbitat natural a l'escenari d'un teatre és una operació violenta. La inhibició que produeix ser en un medi estrany i la mirada del públic modifiquen irremeiablement el comportament dels intèrprets. <sup>4</sup> No pretenem que això no passi. La pròpia adaptació al medi teatral –un medi que l'intèrpret identifica amb unes convencions– serà el primer pas de la mecànica del joc que farem servir perquè la realitat es manifesti.

Construïm un context de regles que fa possible que els intèrprets vencin la inhibició i prenguin de nou l'acció i la paraula com a mitjans d'expressió de les seves identitats. L'intèrpret està contractat per a una feina amb unes mecàniques determinades; només ha de ser conscient de les feines que li han estat assignades. No es tracta de convertir els intèrprets en actors sinó de conservar el seu estatut de treballadors. Les pautes de l'acció, els períodes de descans i les remuneracions, són les que es donen habitualment en l'àmbit laboral. Les *Regles del Joc* són l'*Estatut Laboral* de l'intèrpret.

Aquest esquema està calcat premeditadament del que es produeix a les relacions professionals. No es contempen plusvàlues de tipus artístic. Intentem fer visible el fet teatral en tant que inserit a l'ordre econòmic de la societat. Tractar un fet cultural en abstracte, separat de les seves condicions econòmiques, seria una falsificació, no ja pel fet que es faci abstracció d'aquestes condicions i es practiqui una separació no realista, sinó en tant que el fet cultural ha de portar en la seva pròpia estructura l'empremta d'aquestes condicions socials. <sup>5</sup>

Havent buidat l'acte d'interpretar de qualsevol esperit artístic, la desviació que es produeix en el comportament de l'intèrpret degut a la presència del públic acaba sent un element deslligable de l'acció i té una lectura autònoma.

(...)

---

<sup>3</sup> *Pensar / Clasificar*. Georges Perec.

<sup>4</sup> Només els intèrprets professionals estan «entrenats» per minimitzar la pressió de la mirada de l'altre. Tant és així que les diverses tècniques d'interpretació poden llegir-se com a tantes altres estratègies per a obviar i/o fer servir la presència del públic.

<sup>5</sup> Vegeu en alguna banda Agustín García Calvo.

**6.**

Pot resultar ridícul que des del teatre vulguem reproduir la manera com funciona la realitat, però ¿no és potser una de les obsessions més grans de l'artista reproduir allò que l'envolta amb l'única finalitat de gaudir-ne i, en aquest plaer, entendre la realitat per la via de l'emoció? En el nostre cas –el meu però també el de l'equip que construeix un espectacle– l'objectiu no ha estat reproduir la realitat en les seves formes sinó en els seus mecanismes. Hem intentat reproduir els mecanismes de la vida en el moment que es generen, no quan cristal·litzen.

Treballar amb intèrprets que no saben què passarà durant la representació és reproduir el que ens passarà a tots nosaltres quan sortim d'aquest teatre, quan haguem de decidir què sopem o per on tornem a casa, quan haguem d'articular converses amb desconeguts o imaginar una vida millor. A cada decisió es trenca la simetria que s'estableix entre dues opcions. El nostre univers es defineix en la superació de cada una d'aquestes petites bifurcacions. En el nostre cas, el petit univers d'un espectacle teatral, en el seu, el de la realitat que a poc a poc construeixen.

**roger bernat**

agost 2006

**més informació:**[www.rogerbernat.com](http://www.rogerbernat.com)

## **roger bernat**

Barcelona 1968

Inicia la seva formació en el camp de l'arquitectura, a partir de la qual s'interessa pel teatre. Estudia direcció i dramaturgia a l'Institut del Teatre de Barcelona, on es gradua amb el Premi Extraordinari 1996. L'any 1997 funda General Elèctrica amb Tomàs Aragay, un Centre de Creació per al Teatre i la Dansa que tanca l'any 2001.

És autor i ha dirigit, entre d'altres, els següents espectacles: *10.000 Kg* (Premi Especial de la Crítica 96/97); *Confort Domèstic* (Premi de la Crítica al Text Dramàtic 97/98), *Trilogia 70* que inclou els títols: *Joventut EUROPEA*, *Flors* (Jordi Vilches: Premi de la Crítica Actor Revelació 99/00) i *Que algú em tapi la boca*; *Bona Gent* (2003) i *Amnèsia de Fuga* (2004). De la col·laboració regular amb el dramaturg Ignasi Duarte, en destaca *Rimuski*, el seu últim projecte teatral a partir de l'experiència de taxistes de diverses capitals del món. Des del 2005 col·labora regularment al diari El Mundo.

Al Teatre Lliure ha estrenat *Àlbum* (1998), *Bones Intencions* (2003), *LA LA LA LA LA* (2004) i *Tot és perfecte* (2005).

El vídeo originari de ***Das Paradies Experiment*** es va presentar al Centre d'Art La Panera de Lleida, al Festival Loop'05 de Barcelona i a la Galerie Anita Beckers de Frankfurt.



## **l'equip artístic**

### **max glaenzel – estel cristià**

escenografia

Desenvolupen la seva feina conjuntament des del 1993. Des del 2000 han treballat amb Sergi Belbel, Lurdes Barba, Toni Casares, Pep Anton Gómez, Ferran Madico, Manuel Dueso i Antonio Simón, entre d'altres. Destaca especialment la seva tasca a *Dissabte, diumenge i dilluns* d'Eduardo De Filippo (2002), *Forasters* de Sergi Belbel (2004), *Ròmul El Gran* de F. Dürrenmatt, *Amor, Fe, Esperança* d'Ödön Von Horváth, *Tot és perfecte*, de Roger Bernat, *Els estiuejants*, dir. Carlota Subirós (2005) i *Otel·lo*, dir. Carlota Subirós (2006).

### **oriol rosell**

espai sonor

Barcelona, 1972. Músic, periodista i programador musical independent. Participa com a crític a les revistes *Ruta 66* i *Trax*, a *La Vanguardia*, i a *RNE-Ràdio 4*. Ha treballat anteriorment per a *Rock de Lux*, *Factory* o *Voice*, entre d'altres. Ha estat responsable de la revista *Hz*, una publicació especialitzada en música experimental amb articles dedicats al sorollisme japonès o als sons més extrems. A banda de la seva activitat com a DJ, també és compositor i col·labora en espectacles de dansa contemporània i teatre amb les companyies del Teatre Lliure, Àngels Margarit/Mudances, Ballet Gulbenkian i Derivat. Fa també de comissari i participa en la confecció dels programes dels festivals *Sónar* i *Offf*.