



Fotografía: BLENDIA

País: España
Idioma: español
Género: teatro participativo

Música: Igor Stravinski
Creación escénica: Roger Bernat a partir de la coreografía de Pina Bausch
Con la colaboración de: Txalo Toloza, María Villalonga, Ray Garduño, José Manuel López Velarde, Tomás Alzogaray, Brenda Vargas, Diana Cardona, Annel Estrada y Viani Salinas
Dirección técnica: Txalo Toloza
Diseño de sonido: Rodrigo Espinosa
Edición: Juan Cristóbal Saavedra Vial
Diseño de imagen: Marie-Klara González
Luces: Ana Rovira
Coordinación: Helena Febrés
Producción ejecutiva México: Alicia Laguna

Coordinador textos programa de mano: Fernando Gandasegui

Coproducción: Teatre Lliure y Elèctrica Produccions (Barcelona), Festival Instal•laccions/Ajuntament Cambrils y Festival Transversales (México) con el apoyo del programa del Fondo de la Unión Europea en México

Distribución: febres@rogerbernat.org

Duración: 50 minutos

ACTIVIDADES PARALELAS

- Proyección de *Desplazamiento del palacio de La Moneda* (10'20", Santiago de Chile, 2014) y *The Place of the Thing* (10'32", Atenas-Kassel, 2017), de 19.00 a 20.00 h los días 16, 17, 18 y 19 de mayo en el vestíbulo de zona de taquillas.
- Charla-duelo: *Desplazamiento del palacio de La Moneda vs. The Place of the Thing*, a cargo de Óscar Cornago y Roberto Fratini, en Sala Roja al acabar la representación.

#LaConsagraciónDeLaPrimavera
@TeatrosCanal

 **TEATROS
DEL CANAL**

#LaConsagraciónDeLaPrimavera
@TeatrosCanal

 **TEATROS
DEL CANAL**

ROGER BERNAT/FFF

Fracaso interminable

MIRADAS

La consagración de la primavera

19 de mayo 2019

FFF: The Friendly Face of Fascism (La cara amable del fascismo) es el nombre de la compañía teatral formada por Roger Bernat, Roberto Fratini, Txalo Toloza, Cristóbal Saavedra, Ana Rovira, Marie-Klara González y Helena Febrés. El nombre de la compañía fue acuñado en 2008 por Pedro Soler y Roger Bernat.

Algunos espectáculos de la compañía son *Domini Públic* (Teatre Lliure, Barcelona, 2008), *La consagración de la primavera* (Teatro Milagro, México, 2010), *Please, continue (Hamlet)* (Théâtre du Grütli, Ginebra, 2011), *Pendiente de voto* (Centro Dramático Nacional, Madrid, 2012), *Desplazamiento del Palacio de La Moneda* (STML, Santiago de Chile, 2014), *Numax-Fagor, plus* (KunstenFestivalDesArts, Bruselas, 2014), *No se registran conversaciones de interés* (MUCEM, Marsella, 2016) o *The Place of the Thing* (Documenta 14, Atenas-Kassel, 2017).

Para el ciclo *Fracaso interminable* que Teatros del Canal dedica a Roger Bernat, publicamos el manifiesto inédito *Para una estética de los dispositivos*, escrito por el propio artista junto a Roberto Fratini.

FFF: The Friendly Face of Fascism Para una estética de los dispositivos'

FFF comparte con su época la vocación de mantener a la población permanentemente movilizada. En la "sociedad del espectáculo" todos somos intérpretes.

FFF no produce espectáculos para turistas ociosos, sino que diseña dispositivos para operarios motivados.

FFF confunde premeditadamente actor y espectador, como confunde actividad y pasividad. Los espectadores de FFF son a la vez víctimas y verdugos. FFF no pretende mejorar el mundo ni ahorrarle crueldad al teatro.

FFF produce dispositivos que sirven a la interacción. Los usuarios manipulan el dispositivo y el dispositivo manipula a los usuarios. Los dispositivos de FFF son por tanto artefactos políticos.

FFF no entiende de barreras entre escenario y platea, entre público y privado. Cualquier rincón, físico o mental, es susceptible de ser escenario de los deseos y aspiraciones del público.

FFF no imagina un afuera. El espacio donde se unen los usuarios motivados y aquellos que, quedándose a un lado, asumen la difícil tarea de interpretar el rol de público, tiende a ser global. FFF es teatro *total-itario*.

Nadie disfruta en los dispositivos de FFF. Actuando, el espectador interpreta como puede su emancipación y asume perplejo su nuevo rol de operario. Es legitimando las herramientas de la emancipación como el usuario hace desaparecer la diversión.

FFF reemplaza el disfrute con una forma compleja de goce o *jouissance*, recordando que la *jouissance* es la plenitud vivida de una carencia sustancial. La insatisfacción está en el núcleo mismo de la estética del dispositivo.

El espectador de FFF trabaja para producir su propia imagen. El espectador de FFF es un operario idealista que, en pago por su esfuerzo, recibe fragmentos de su ficción política.

El espectador de FFF es un trabajador sujeto a un sistema. Es abusar del espectador *-el exceso-* lo que confiere al sistema una forma, *la gracia*. FFF es la plusvalía del sistema, su *derroche*.

FFF encuentra su forma en la interacción que se produce entre el dispositivo y los usuarios, y posteriormente entre los propios usuarios. Cuanto más invisible es el dispositivo, más visible es la interacción. Para FFF la belleza es la interacción.

FFF, sin embargo, no cree en “estéticas relacionales” que apunten a sucedáneos de armonía. Considera que la única belleza de las relaciones es su invencible dificultad.

FFF no tiene lenguaje propio como tampoco tiene estilo. FFF no expresa la visión de un individuo, como tampoco es fruto de un territorio, paisaje o país. FFF toma prestado el lenguaje del poder. FFF es el calco del sistema, es su *realización*.

FFF es una tecnología y se despliega *mediante* la tecnología. Programación, planificación y diseño permiten tanto la autonomía del espectador como su control.

FFF promueve la movilización y reivindica la inhibición.

FFF promueve la interactividad y reivindica la interpasividad.

FFF promueve el juego y reivindica el tedio.

FFF promueve la explotación y reivindica la conspiración.

FFF promueve el ruido y reivindica el silencio.

FFF labra masas y recoge soledades. Esta aparente contradicción provoca un recuerdo ficticio, una fantasmagoría: la espectral aparición de un sujeto colectivo que alguna vez fue llamado a la emancipación. Este espectro es al espectador solitario lo que el espectro del padre fue a Hamlet: una instigación a “hacer teatro”.

FFF se dirige a la multitud confinada en la butaca -como el trabajador al portátil, el alumno al pupitre o el enfermo a la cama- y lo invita a fingir.

FFF no comparte el fantasma del teatro del siglo XX por el cual el espectador es un ser pasivo que ha de ser despertado. FFF desconfía de un teatro varón que imagina a un público hembra.

FFF tampoco comparte la fantasía del *teatro de prosa* donde un público progresista va a confirmar que también el artista lo es. FFF desconfía de un teatro que invita a lavar conciencias en las salvíficas aguas de la platea.

FFF es ficción consciente. FFF no representa la multitud sino que la produce. The Friendly Face of Fascism es el público hecho forma.

**Roger Bernat y Roberto Fratini,
en Barcelona a 21 de diciembre de 2018**

Para este trabajo Roger Bernat parte de la coreografía de la conocida obra homónima de Pina Bausch de 1975, quien a su vez la creó a partir de la música que Igor Stravinski compusiera para el histórico ballet estrenado con polémica en 1913 por su carácter experimental. *La consagración de la primavera* parece así una obra que versión tras versión sirve a la vanguardia para continuar investigando nuevas maneras de entender el teatro y la danza o, en este caso, los dispositivos que ponen en juego y el papel del espectador en ellos. *La consagración de la primavera* (2010) de Roger Bernat propone un *reenactment* o reconstrucción de la coreografía de Pina Bausch mediante auriculares, a través de los cuales escuchamos la composición de Stravinski mientras se nos indica cómo bailar o participar en la obra, si es que decidimos hacerlo.

¿Podrías explicarme un poco cómo fue el proceso creativo de esta pieza?

El proceso de *La consagración* fue muy sencillo. Fui a México a dar un taller de teatro y acabé haciendo un espectáculo de danza con los alumnos del taller. El proceso de elaboración del guion fue un proceso de traducción de imágenes-movimiento en palabras. Cogimos el vídeo de la pieza de Pina Bausch y la tradujimos a un espectáculo teatral. Era, de hecho, el proceso inverso que sigue cualquier coreógrafo. El coreógrafo traduce sus ideas-palabras en movimiento. Como yo no soy coreógrafo, nuestro proceso fue perverso: traducir lo que no tiene traducción en un discurso que tenía que permitir al público ponerse en la piel de los bailarines de la compañía de Wuppertal. En este proceso, de paso, se perdía toda la mística del ritual de *La consagración*. Toda liturgia está impregnada de actos misteriosos y es precisamente el hecho de ser actos intraducibles lo que convierte a la ceremonia en un acto sagrado. Al poner palabras a los movimientos estábamos traicionando el sentido sagrado de la danza y la estábamos llevando al espacio societario en el que los seres humanos discuten y negocian sus actos. Al poner palabras a la danza de Pina estábamos desnudándola de su sentido sagrado para darle una dimensión ética que nunca había tenido. El espectador estaba obligado a decidir qué hacer, que es al fin y al cabo la única pregunta a la que uno no puede dejar nunca de responder. La danza pasó a ser teatro. Aunque el público sueña que baila, lo que está haciendo es decidir que baila. Para nosotros no era importante que el público bailase sino que tomase una y otra vez la decisión de hacerlo o de mantenerse al margen y, aunque lo hiciese, que siguiese dudando de si estaba tomando la decisión correcta.

Roger Bernat en *La desacralización de La consagración de la primavera*,
de Joana Castellano

¿Participación? Prefiero hablar de inmersión: el público está involucrado, tanto si le gusta como si no. No hay escenografía ni instrucciones, solo un dispositivo que le permite generar un espectáculo que le reivindica como espectador. Ha de empezar a tomar decisiones: ¿me meto, o no?, ¿lo hago en serio o en broma? Se trata de reconstruir los mecanismos en los que vivimos. Cuando desaparece el aura del actor y el virtuosismo del bailarín, aparece la dimensión política de estos espectáculos, que en el fondo son juegos de poder. ¿Nos emancipa esta coreografía o nos sentimos pequeños soldados de un gran ejército?

Roger Bernat en *La Vanguardia*, 29 de abril de 2011