



EL TEATRE DE CARRER I LES POLÍTIQUES CULTURALS

PAU LLACUNA I ORTÍNEZ

1. PUNT DE PARTIDA

Crec que podem dir que el teatre de carrer ha estat un dels instruments més utilitzats per les administracions quan el seu objectiu era organitzar un acte significatiu i de gran lluïment, celebracions d'aniversaris, centenaris, mil·lenaris, grans esdeveniments o, simplement, les festes patronals de qual-sevol poble modest; s'han servit del teatre de carrer per aconseguir la màxima espectacularitat.

De tota manera, és evident que programar teatre al carrer és un risc per als polítics. Les societats molt jerarquitzades i no democràtiques no ho permeten, ja que escapa al seu control. Què farà l'actor?, com respondrà l'espectador?

L'estat excepcional que produeix la festa al carrer altera l'ordre establert, el traspasa i pot desintegrar-lo com a conseqüència de l'obertura que suposa la incertesa i l'atzar.¹

En el teatre de carrer s'hi troben englobats molts conceptes: ritus, moviment, dansa, circ, tradicions..., amb infinitat d'efectes de llum o jocs pirotècnics que, amb una música encisadora, fan vibrar el públic i, si realment aconsegueix la comunicació, el trasllada a un lloc gairebé sobrenatural i màgic.

1. Manuel Delgado (coord.), *Carrer, festa i revolea. Els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona (1951-2000)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003, p. 50 (Grup de Recerca Etnografia dels Espais Públics de l'Institut Català d'Antropologia).

La improvisació de la companyia i la reacció del públic fan d'aquest tipus de teatre una aposta de llibertat; el carrer, la plaça, el mercat o els molls d'una ciutat són espais oberts on el públic participa de l'espectacle —potser no hi assisteix sinó que se'l troba. Com va dir Catherine Tasca quan era ministra de Cultura a França: «*Hem d'agrair al teatre de carrer la seva gran capacitat creativa i la seva habilitat per haver recuperat els espais públics com a espais de convivència*».²

Amb aquestes paraules trobem el segon gran factor que ajuda a projectar o a utilitzar el teatre de carrer en una política cultural: la recuperació del carrer, el fet de poder estar al carrer, de manifestar-s'hi, que el carrer sigui un lloc de convivència, una àgora, una escola de democràcia.

A l'Estat espanyol, aquest fet va ser un dels grans èxits de la democràcia recuperada a partir de la mort del dictador. Amb ella arribà la voluntat de retrobar-nos amb la festa, la transgressió. Els governs locals van jugar un paper molt important en aquesta recuperació, ja que són els que estan més a prop dels ciutadans.

Va canviar el model organitzatiu jeràrquic, basat en un ordre imposat, distant, per un model de relació amb el ciutadà, basat en els béns i els serveis. L'oci i la cultura van passar a ser un servei, un bé comú, s'obrien nous mercats, es democratitzava la cultura.

2. Pasqual Vicent, «Aurillac, el valle encantado del teatro. Otro ministerio de cultura», a *Fiestacultura*, núm. 8, tardor 2001, p. 9.

2. LA FESTA

Què entenem per festa? Segons diuen els sociòlegs, la festa és un esdeveniment socio-cultural de primer ordre que representa l'oci per excel·lència. És una activitat específicament humana, un element diferencial respecte a la resta dels animals.³

*«Els éssers humans fem festes perquè gràcies a elles ens sentim millor i arribem a fer-nos millors: tant en capacitat de treball i organització social com en benestar corporal i capacitat de fer-nos feliços els uns als altres. És per això que fer festa és una necessitat antropològica i biològicament evolutiva, és a dir, física i corporal».*⁴

És precisament a les societats mediterrànies on, per raons climàtiques, de tradició i cultura, la festa arriba al seu màxim desenvolupament, en contraposició als països nòrdics i centreuropeus. I dins els països mediterranis, l'Estat espanyol hi ocupa un lloc prominent.

Tots ordenem les nostres vides segons les festes, la festa marca la cronologia,⁵ el descans setmanal, l'aniversari personal, l'arribada de les estacions de l'any; les festes patronals i les cívicoreligioses formen part de la nostra distribució del temps al llarg de l'any i fins i tot de les nostres vides.

*«A les societats urbanitzades les festes propicien la imatge d'autèntics coàguls d'identitat en un espai públic en el qual en condicions normals ningú no té identitat, o millor dit, on les persones poden ser i sovint són anònimes, mantenen reservat qui són, què pensen, què senten o què volen. La festa anul·la el principi de reserva i discreció que presideix l'activitat pública de les persones en contextos urbans, permetent que renunciïn a la privacitat dels seus sentiments i les seves idees».*⁶

3. Iñaki López de Aguilera, *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*. Gijón: Ed. Trea, 2000, p. 212.

4. Gil Calvo, *Estado de Fiesta*, Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 26.

5. Manuel Delgado (coord.), *Carrer, festa i revolea...*, p. 44.

6. *Ibidem*, p. 44-45.

Amb el pas dels anys, la festa ha canviat els seus paràmetres. A les societats premodernes la festa es contextualitzava en una comunitat que es reunia per celebrar una efemèride, un aniversari, o bé per reivindicar alguna cosa; per tant, la comunitat és anterior a la festa. Aquí podríem incloure les festes de moltes societats privades, o veure com molts dels programes d'actes de festes patronals d'una ciutat eren la suma de les activitats extraordinàries que aquestes societats feien per celebrar-les.

Avui la festa propicia la comunitat, sobretot si l'analitzem en les grans urbs. El pes de les societats privades en les grans festes i en les grans ciutats ha disminuït. Els creixements urbans donen més sentit a «viure a» que no pas a «ser de». Tot i que el sentiment d'origen sempre preval, sobretot en l'emigració de ciutadans camp/ciutat, en realitat és circumstancial en el temps i disminueix en desaparèixer els vincles familiars directes. Així, doncs, la festa propicia i precipita el sentiment de col·lectivitat.⁷

Per estudiar la festa i veure les seves característiques, com actua en la societat, utilitzarem les que cita Iñaki López de Aguilera —que fou director de Cultura de l'ajuntament de Pamplona— en referir-se a un dels màxims exponents de la festa a l'Estat espanyol, els *Sanfermines*:⁸

- La Festa és **llibertat**. Si alguna cosa hi ha que sigui oposada al poder, això és la festa. I una vegada hi ets a dins, el seu caràcter expressiu t'atorga una sensació de llibertat, de trobar-te al marge de les regles. La llibertat individual i col·lectiva: viu i deixa viure.

- La Festa és **esdeveniment col·lectiu**. La festa és un esdeveniment social, impossible de realitzar aïlladament, sempre té una dimensió de grup, de comunitat, genera identitat grupal.

7. Més informació a Manuel Delgado (coord.), *Carrer, festa i revolea...*, cit.

8. López de Aguilera, *Cultura y ciudad...*, p. 212-213.

• La Festa es **ruptura de la norma quotidiana...** El control social d'allò rutinari se suspèn: tot està permès, es perd la por al que diran. La festa és un moment d'inversió de l'ordre establert, en què es permet allò que ordinàriament està prohibit.

• **...dins d'uns límits.** Evidentment, la transgressió té uns límits. D'una banda, la festa és una excepció, temporalment limitada, concentrada en uns pocs dies. De l'altra, la transgressió és fonamentalment simbòlica, viscuda com a representació.

• La Festa és **participació**. En una festa pot haver-hi espectadors, però només des de dins es viu en profunditat, es crea un nosaltres, un espai de comunicació. No es pot entendre una festa sense participar-hi activament, sense submergir-se en el seu ambient.

• La Festa té **caràcter seductor, gratificant, agradable**. Les festes atreuen per un motiu obvi: perquè s'hi gaudeix; sovint prendre part de la festa és esgotador físicament. I, encara que sembli el contrari, pel seu caràcter de llibertat, té una estructura, un ordre, unes normes autoimposades. «La disciplina festiva», que diu Gil Calvo.

Però no hem de confondre la festa amb un espectacle. L'espectacle, el teatre, la música, els balls, els entremesos i les danses folklòriques o, fins i tot parlant dels *Sanfermines*, els «encierros» mateixos, formen part del programa de la festa, poden impulsar a la participació de la festa, però no poden substituir la implicació dels ciutadans en ella, «la seva festa».⁹

El desordre festiu ve marcat pel soroll, la transgressió, la massificació i l'allau de visitants, la gent que se sent festa quan s'hi troba. Dins d'aquest «caos lúdic», els seus participants saben de l'«anarquia organitzada» i proposen referències i s'autolimiten, perquè la llibertat d'un comença on acaba la de l'altre.

I si Javier Iturbe ens proposava les característiques de la festa, ell mateix ens diu quins són

9. López de Aguilera, *Cultura y ciudad...*, p. 203.

els atributs que ha de tenir una programació per a la festa:

• **consolidada**: la programació ha de mantenir i reforçar els actes consolidats pel temps i la programació.

• **participativa**: la programació fomentarà les activitats que propiciïn la participació i l'ambient festiu.

• **atenta a tots els sectors**: el programa oficial oferirà activitats per a tots els sectors socials que participen a la festa.

• **variada**: les activitats proposades han d'oferir una àmplia gamma de suggestions.

• **equilibrada**: no s'ha de supeditar la grandiositat basada en els espectacles singulars a l'eficàcia d'una seqüència ininterrompuda de propostes lúdiques.

• **contínua**: s'ha de distribuir la programació al llarg de la jornada.

• **cultural**: entre la bullícia de la festa i l'espectacle permanent que ofereix el carrer, s'ha de deixar espai i temps per a l'assossec dels espectacles culturals.

• **consensuada**: la programació de la festa ha de comptar amb el criteri i els suggeriments de les associacions veïnals i festives amb la finalitat d'oferir un conjunt d'activitats i amb el recolzament social.¹⁰

I on es fan les festes populars? Fàcil pregunta. La festa es fa al carrer, a l'àgora, a la plaça; recuperar la festa és recuperar el carrer, és fer protagonistes els ciutadans que voluntàriament assisteixen a un espectacle, a un pregó de carnaval, a una sàtira politicoreligiosa.

La festa tindrà el seu escenari natural a la via pública, l'espai que congrega els protagonistes de la festa. La música de carrer constitueix un element fonamental per aconseguir una programació oberta, participativa.¹¹

10. López de Aguilera, *Cultura y ciudad...*, p. 203-204.

11. Javier Iturbe Díaz, *La Política Cultural en el Municipio. Sanfermines y Ayuntamiento*. Madrid: Fundación Autor, 2002, p. 204.

La plaça del poble deixa de ser només el lloc del mercat un dia a la setmana, del ball el dia de les festa major; és també el lloc de reunió per al Carnestoltes, per als Sants Innocents, per a l'Enterrament de la Sardina, per protestar, per veure un grup de teatre anomenat Comediants que, vestits de dimonis, lluiten i, victoriosos enfront dels àngels, encenen un gran foc i ens conviden a cantar, ballar i beure, a gaudir de tots els plaers carnals.

La festa canvia el sentit del carrer; les places, carrers, encreuaments, parcs... adquireixen un significat diferent segons l'esdeveniment que s'hi faci, i sempre és diferent a la planificació que els arquitectes i els urbanistes en van fer. La festa també canvia el seu valor semàntic, trastoca aquests escenaris i els obliga a desvetllar altres funcions ocultes.¹²

Col·locar la festa al carrer, posar en un pla d'igualtat tots els ciutadans, que tots puguin gaudir d'una cultura, no és només trobar en el carrer simplement la suma de diferents activitats, sinó que és tenir un nou estil de vida.¹³

L'ocupació del carrer pel teatre és el triomf simbòlic de les forces de la cultura.

3. DE LA DICTADURA A LA DEMOCRÀCIA

Ni tot és fàcil ni ens ho donen tot fet. Avui, a l'Estat espanyol, el teatre de carrer està present amb una certa normalitat, moltes vegades amb més voluntarisme per part dels seus components i comprensió per part del seu públic que no pas amb respecte per part del propi sector.

La festa al carrer era un fet quotidià en la vida social espanyola anterior a la guerra civil (1936-1939). Des de les fires de bestiar popu-

lars a les Festes Modernistes, elitistes, inventades per Santiago Rusiñol a Sitges, hi havia un ampli repertori de celebracions en què els ciutadans podien gaudir de la seva llibertat. L'espai que té avui la festa, i amb ella el teatre de carrer, es va haver de reconquerir. La dictadura (1939-1975) imposada després de la guerra civil feia difícil —si no impossible— usar/actuar al carrer. Ser en una dictadura o ser en una democràcia, per a molts ha estat això: poder gaudir del carrer, i en el carrer de la festa.

«La calle es mía»

El 3 de febrer de 1937, una ordre datada a Burgos prohibia el Carnestoltes a tot el territori franquista. Estàvem en plena guerra i el nacionalcatolicisme començava a deixar veure la seva força a possibles crítiques populars que es poguessin exercir des de la transgressió. El 1939, amb el triomf de les forces feixistes del general Franco a tot el territori anomenat «nacional», aquesta ordre es va fer extensiva a tot l'Estat espanyol.¹⁴

La prohibició del Carnestoltes era l'exemple de la idea que les noves forces governamentals tenien de la festa, i de quina manera es podia utilitzar el carrer, reduït ara a un simple punt de pas per anar d'un lloc a un altre, o a un recinte per als grans esdeveniments religiosos i, excepcionalment, d'exaltació política nacionalsindicalista. Aquí podríem recordar el raonament que el cap de la policia de Berlín va donar per prohibir una manifestació obrera l'any 1912: «*El carrer serveix únicament per circular*».¹⁵

Al'existència del règim autoritari i dictatorial del general Franco a Espanya, amb tot el que això comportava, s'hi ha d'afegir la naturalesa d'una legislació que, des de les Leyes Fundamentales del Movimiento fins a la llei de Bases del Règim Local, atribuïen al govern pràcticament totes les facultats i limitaven

12. Per a més informació sobre els aspectes de canvi que produeix la festa al carrer, vegeu Manuel Delgado (coord.), *Carrer, festa i revolea...*, cit.

13. Toni Puig, *Interacció '94. De la cultura de l'espectacle a la cultura de la presència*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1995, p. 69.

14. Bienve Moya, «Días de Carnaval en Vilanova i la Geltrú», a *Fiestacultura*, núm. 18, primavera 2004, p. 45.

15. Manuel Delgado (coord.), *Carrer, festa i revolea...*, p.17.

abusivament la capacitat d'actuació de l'administració local, produint un autèntic erm cultural.¹⁶

L'oci estava en mans privades i en les associacions afines al règim. Excepte escasses excepcions, des de l'ajuntament només s'organitzaven festes majors —amb molta força en l'aspecte religiós— i amb una base folklòrica per identificar-se amb els aspectes anomenats regionals o locals.¹⁷

El 1966 es dona un primer punt d'inflexió, amb la promulgació de la llei de Premsa, coneguda com a «llei Fraga» (al·ludint al llavors ministre d'Informació i Turisme) que va substituir la llei de Guerra de Serrano Súñer i que va suposar una ruptura amb la concepció que la dictadura tenia dels mitjans de comunicació.¹⁸ En aquest moment apunta un besllum d'obertura, però recordem que és el mateix Manuel Fraga qui més tard pronunciarà la cèlebre frase «*la calle es mía*», deixant clar un cop més qui podia utilitzar el carrer i qui no.

La Constitució: tots tenim dret a la Cultura

El 20 de novembre de 1975 mor Francisco Franco i s'inicia una transició política que culmina amb l'aprovació de la Constitució Espanyola l'any 1978.

La Constitució Espanyola estableix que l'Estat s'organitza territorialment en municipis, províncies i les comunitats autònomes que s'estableixin, gaudint totes aquestes entitats d'autonomia per a la gestió dels seus interessos. Desapareix l'anterior organització jeràrquica, en què l'Estat (central per definició, en absència d'autonomies) era superior a la província i aquesta al municipi. Enfront de la verticalitat, el nou criteri és la distribució de com-

petències entre les diverses entitats. En els anys vuitanta, la necessitat de trencar amb el règim anterior i demostrar una millor gestió va obligar els municipis a multiplicar les seves iniciatives en tots els terrenys, configurant un model centrat en la prestació de serveis i la proximitat a la població, model del qual els serveis culturals són el millor aparador.¹⁹

La Constitució, en el seu article 44.1, diu: «*Els poders públics promouran i tutelaran la cultura, a la qual tothom té dret*». De tota manera, a la Constitució Espanyola no hi trobem cap referència que defineixi la relació entre la cultura i l'administració local.²⁰ Així i tot, els ajuntaments espanyols es van convertir, des dels seus inicis, en veritables agents de desenvolupament cultural.

Si bé la llei de Bases de Règim Local no articula uns compromisos mínims dels serveis culturals que ha de prestar un ajuntament, fent únicament referència a l'obligatorietat de disposar d'un servei de biblioteca per a aquells municipis que tinguin més de 5.000 habitants²¹ i afegint genèricament que «*els municipis poden realitzar activitats complementàries de les pròpies d'altres administracions públiques i, en particular, les relatives a l'educació, la cultura, la promoció de la dona, l'habitatge, la sanitat i la protecció del medi ambient*»,²² aquesta mateixa indefinició, aquesta falta de compromís legal, no va ser excusa perquè els ajuntaments es llancesin a promoure centres culturals, teatres, poliesportius, biblioteques, escoles de música, de teatre, de dansa, tallers, etc. A principi dels anys vuitanta, el liderat dels ajuntaments i la seva contribució a la descentralització de la cultura és una cosa evident i fora de tot dubte.²³

16. Pere Reig, *Modelos culturales y gestión cultural: teoría y práctica. La gestión cultural desde la perspectiva pública*. Alacant: Universidad de Alicante, 2002, p.146.

17. Milagros Gascó Hernández, *L'avaluació de polítiques públiques culturals*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Escola d'Administració Pública, 2003, p. 25.

18. Vanessa Saiz Echezarreta i Adrián Perez Checa, «*La España Democrática y la primera revista de Izquierdas "La Calle"*», a *Revista Latina de Comunicación Social*, La Laguna (Tenerife), núm. 23, novembre 1999.

19. López de Aguilera, *Cultura y ciudad...*, p. 60.

20. Els articles 148 i 149 defineixen més o menys, entre d'altres aspectes, la política cultural de l'Estat i de les Comunitats Autònomes.

21. Ley de Bases del Régimen Local, art. 26.

22. Ley de Bases del Régimen Local, art. 28.

23. Arturo Rubio Arostegui, *Modelos culturales y gestión cultural: teoría y práctica. La gestión de calidad y la evaluación de las políticas culturales de los ayuntamientos*. Alacant: Universidad de Alicante, 2002, p. 70.

A Espanya, amb la recuperació dels ajuntaments democràtics, molts dels regidors que es van fer càrrec de l'àrea de Cultura eren persones que provenien de la resistència cultural de l'anterior etapa del règim franquista. Persones que, per la seva antiga militància cultural, havien estat en contacte amb altres models culturals, que per veïnatge coneixien la cultura francesa i que, m'atreviria a dir, n'havien quedat fascinats. Una gran majoria eren professors, historiadors, gent d'entitats culturals, molts dels quals havien estat a Perpinyà per poder veure el cinema que estava prohibit a Espanya, o bé viatjaven a Avinyó per gaudir d'un fenomen teatral que era impossible d'organitzar, gairebé ni de concebre, en un futur immediat, a la seva pròpia ciutat.

Aquestes persones coneixien el Maig del 68, molts l'havien viscut o eren fills directes d'aquella revolució, coneixien les teories de Jean Vilar, creador del Festival d'Avinyó, la seva teoria del teatre com a servei públic, «*la resposta a una necessitat social que l'economia de mercat no pot satisfer i que llavors és assumida per l'estat*».²⁴

Un servei públic que havia de ser «com tots els serveis públics», universal, és a dir que havia de garantir que tots els ciutadans en gaudissin. Com que determinades capes de la ciutadania (la burgesia i les classes mitjanes de la capital i d'algunes ciutats) ja tenien accés al teatre, l'objectiu del servei públic era dirigir-lo a les capes més desfavorides i al conjunt del país; és a dir, que la naturalesa mateixa del servei exigia la popularització i la descentralització d'aquest bé de la cultura col·lectiva que és el teatre.²⁵

Amb la democràcia, la festa, el teatre de carrer, es va dignificar. Era possible veure grans i bons espectacles a la plaça pública, escoltar els grans ídols de la música, a la vegada que es potenciaven aquells actes tradicionals que sostenien una identitat.

24. Jean Vilar, *El Teatre, Servei Públic*. Barcelona: Institut del Teatre, 1977, p. 9.

25. *Ibidem*, p. 10.

La nova política de festes és una política d'imatge, és «*una finestra, un balcó de l'ajuntament al poble. D'aquesta manera, el polític es dona a conèixer als ciutadans*».²⁶

4. EL TEATRE DE CARRER²⁷

¿Quins antecedents hem de buscar a aquest nou teatre de carrer que sorgeix a partir de la mort del dictador i de la recuperació dels ajuntaments democràtics? Bàsicament dos: el teatre independent i les influències de les noves tendències estrangeres.

En les últimes etapes del franquisme hi va haver un moviment a tot Espanya —molt centrat a Catalunya, Galícia i Euskadi— denominat «teatre independent». Era una contraposició, un revulsiu al teatre oficial, al teatre imposat des del poder. El teatre independent intentava oferir una altra manera de veure l'escena, el públic, fins i tot diria que les escenografies i el vestuari.

Les noves generacions d'actors que intentaven fer teatre de carrer van fixar també les seves mirades en el teatre que feien Dread a Bread and Puppet Theatre de Peter Schuman, Odin Teatret d'Eugenio Barba, Jacques Lecoq, Living Theater i Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine. És, sobretot, la influència de Jacques Lecoq, que, amb el seu llenguatge del gest i les seves idees sobre la provocació i l'animació, així com la seva dramaturgia en els espais oberts, aporta la tècnica a un grup, incipient llavors, però estrella molt poc després, com Comediants.

És impossible entendre el fenomen que es va donar en aquell moment a Espanya sense estudiar

26. M. Gascó, *L'avaluació de polítiques...*, p. 238.

27. Parlem sempre de «teatre de carrer», i no de «teatre al carrer». Cal recordar que la proliferació de festivals al carrer, dels quals parlarem més endavant, ha fet que molts grups presentin també les seves obres al carrer, utilitzant l'espai urbà com un teatre sense sostre. Entenem que el «teatre de carrer» és aquell que utilitza l'espai urbà i l'integra en el seu espectacle, un espectacle que sense l'entorn urbà no té sentit.

el grup Comediants. Les aportacions d'aquest grup van ser el revulsiu per a molts grups que, a la seva ombra, van créixer i van desenvolupar el seu propi llenguatge. Tal i com preocupava a Eugeni Barba, Comediants fa que cada component del seu «públic» sigui un «espectador» conscient. I això sense oblidar que la celebració teatral és també una cerimònia de grup, susceptible de convertir-se en un dels actes més lúcids de reconeixement intern d'una col·lectivitat.²⁸

Comediants practicava sistemàticament la transgressió, no per satiritzar els gèneres festius, sinó per fer-los accessibles, intel·ligents i participatius. Comediants manipulava la iconografia tradicional no per ridiculitzar-la, sinó per rescatar-la del caràcter patrimonial que posseeix. La seva transgressió consistirà a tornar a cada fragment de la festa el seu nom original i a despertar els sentits del públic.²⁹

L'èxit del teatre de carrer de Comediants rau en «la seva capacitat de conjugar les amenaces de caos visceral que provoquen els seus espectacles oberts, i de posar al seu lloc una enorme litúrgia de sensacions de comunicació».³⁰ Provocar sensacions, vendre noves experiències, que posen tot l'èmfasi a aconseguir estimular i no pretenen comunicar grans missatges. Ells canvien i fan seu el contacte tradicional que existeix entre el poble i la festa; el poble es converteix en públic. I la festa són ells.³¹

El cas Comediants / *Dimonis*

Seguint Comediants, analitzarem l'espectacle més internacional del grup: *Dimonis*. Així enten-

28. Joan-Anton Benach, «Crónica de una fascinante transgresión. Comediants 15 años», a *Cuadernos El Público*, núm. 27, Madrid, octubre de 1997, p-21.

29. *Ibidem*, p. 8.

30. María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel Literatura Crítica, 1996, p. 92.

31. Joan Castells i Altarriba, «Utilización y transgresión de la fiesta. Comediants 15 años», a *Cuadernos El Público*, núm. 27, cit., p. 49.

drem millor els llaços d'unió que existeixen entre la festa, la tradició i el teatre de carrer que sorgeixen a partir dels anys setanta i la retroalimentació que hi ha entre ells. *Dimonis* va ser estrenat per Comediants l'1 de març de 1981 a Venècia.

El diable, el dimoni, és molt present en totes les cultures com a representació del mal, però a la zona mediterrània, i a Catalunya en particular, la seva presència va des dels entremesos teatrals a les figuretes del pessebre de Nadal, passant pels titelles de guant infantils i les cançons populars. És, per tant, un element molt present a l'imaginari popular.

Amb la idea de recuperar la iconografia tradicional i singularitzar-la, Comediants reprèn el personatge del dimoni d'un ball popular, hereu dels entremesos medievals. L'origen dels grups del ball de «diables» és remot, si bé es comencen a tenir dades fiables de la seva existència a partir de l'ús que en fa l'Església catòlica a l'edat mitjana, com a escenificació de les lluites del Bé (àngels) i del Mal (dimonis). Algunes teories veuen la gènesi dels «Diables» en uns rituals de culte al sol, on s'utilitzava el foc, o bé en les manifestacions de divinitats de la naturalesa. De tota manera, es comença a popularitzar la seva presència quan el papa Joan XXII es decideix, l'any 1317, a popularitzar el Corpus a través de la processó.³²

El ball de diables/dimonis tradicional el formen un grup d'homes coberts amb unes túniques de sac pintades, unes banyes al cap i amb una maça a la mà, que reciten versos satírics adreçats al poder. Van acompanyats per una diablessa —home disfressat de dona— i també per un nen vestit de Sant Miquel que al final els guanyarà. Aquesta comparsa té el complement de la pirotècnia, que explota cada vegada que acaba de parlar un dels components. També hi ha una explosió conjunta de las maces, de manera apoteòsica, quan tots acaben els seus discursos i abans que l'àngel els acabi guanyant.

32. *Catalunya a fons. Cultura popular*, vol. 8, Barcelona: La Vanguardia, 2005, p. 96-99.



Comediants - Fira Tàrraga 2005

FOTO: NÚRIA BOLEDA

Quan Comediants decideix elaborar, a partir d'aquesta antiga tradició de diables, una proposta autònoma i autosuficient, pren, a més d'aquests personatges, algunes figures del bestiar popular com els dracs, també presents a la processó del Corpus, els allibera dels aspectes teològics cristians que encara perviuen i els eleva a conceptes universals del bé i del mal. Esdevenen, a partir d'aquell moment, figures emblemàtiques d'un imperi, un imperi terrenal, capaç d'apoderar-se d'un ajuntament, un poliesportiu, un centre cívic o de tot un poble sense trobar resistència. El seu regne no és l'infern tenebrós, sinó l'«hàbitat» de la nostra pròpia ciutat. La utilització del foc deixa de ser complementària i passa a ser protagonista; ens provoquen i intenten excitar les nostres passions més profundes.

Amb el foc donen el tret de sortida a la festa, marquen el territori, impliquen el públic. El foc és un element permanent a les festes populars dels territoris de parla catalana. A Catalunya, al País Valencià o a les Illes Balears, el foc modela algunes de les principals celebracions. Tinguem presents les festes de Sant Joan, amb la preparació popular i crema de grans fogueres i explosió per tot arreu de coets; o València, on la pirotècnia és contínua a les falles per Sant Josep. També podem constatar que és gairebé una tradició que moltes ciutats i pobles culminin les seves festes amb la màgia dels focs d'artifici i, quan poden, amb música —piromusical— per donar-hi més grandiositat.³³

Hi ha, doncs, un canvi significatiu pel que fa a aquesta presa en consideració d'un ball popular per transformar-lo en un espectacle. El públic no és passiu sinó actiu, els actors es barregen amb ell i, utilitzant el foc, el mouen d'un lloc a un altre.

La paraula passa a un segon pla i són els efectes visuals dels focs d'artifici els que ocupen un lloc destacat; la música, quasi inexistent en el ball tradicional, és part de la cobertura que l'envolta i que ajudarà a produir sensacions a l'espectador.

33. J.A. Benach, «Crònica de una fascinante transgresión...», p. 20.

La conseqüència d'aquesta reinterpretació de la tradició va creant nous resultats —la retroalimentació que dèiem abans. Comediants havia fet un salt, havia plantejat una altra manera de veure les nostres tradicions i de prendre consciència dels elements tradicionals, i això va tenir la seva resposta en la renovació i reestructuració dels mateixos entremesos tradicionals. A tot Catalunya es dona un procés de formació de nous grups de «diablers», però aquesta vegada com a grups de cercavila que recorren les ciutats i els pobles cremant coets i provocant l'espectador; no tenen una dramaturgia, la seva intenció és espantar i com a molt alguns grups més perfeccionistes i tècnicament més preparats fan alguna coreografia amb les seves maces de foc.

Una altra de les conseqüències col·laterals d'aquesta presa de consciència és el «Correfoc». Des de l'any 1979 és una de les activitats que té més popularitat entre els joves en moltes festes patronals, sobretot a les festes de la Mercè de Barcelona. Cal buscar-ne l'origen en la casualitat, quan l'ajuntament de Barcelona preparava les festes de la Mercè, en un moment de plena efervescència de la cultura popular catalana en què es multiplicaven les iniciatives populars i la recerca de l'expressió de la identitat pròpia. Els organitzadors de la Mercè van citar a Barcelona peces històriques, com «els dracs» de Vilanova i la Geltrú, de Solsona o d'Olot, al costat d'altres que representaven una nova onada de bestiari. Quan van sortir com si fossin una processó des de l'edifici de l'Ajuntament, fent explotar els seus coets i traques, van veure com el públic no s'apartava, sinó al contrari, es posava sota el foc amb una clara voluntat de participar-hi i de trencar les barreres imaginatives que separen els elements de foc i els espectadors.

Es produïa un canvi, estàvem davant d'un nou model de processó profana, una processó dionisiaca, davant d'un nou ritual social, inhibid de tota racionalitat. Manuel V. Vilanova director fundador del grup Xarxa Teatre diu: «*La nostra festa ha de ser dionisiaca; de fet ho és. Ordenar-la, dotar-la de cotilles abusives,*

intentar convertir-la en apol·línica és contrari a la nostra manera de ser».³⁴

Per tot això, és evident que *Comediants* i, amb ells, el teatre de carrer en general, incideixen i revolucionen la festa, provocant la presa de consciència de tradicions i costums. Van ser, doncs, importadors i a la vegada exportadors d'idees.³⁵

Així, doncs, el naixement del teatre de carrer va lligat a la festa, a la recuperació de la memòria i la tradició. En aquest primer moment podem parlar d'espectacles de *transgressió*; el mer fet de sortir al carrer era ja reivindicatiu, només col·locar en escena un capgròs, una música popular, fer del foc un personatge ja era transgressió i per a això s'utilitza tot un imaginari popular: les processons religioses, les iconografies del poder, els elements del bestiari tradicional i els personatges dels entremesos satírics. Tot això barrejat amb les celebracions màgiques de les estacions: primavera, estiu, tardor i hivern, i la utilització dels quatre elements: terra, aigua, foc i aire.

Ja a partir dels vuitanta, una vegada normalitzada la situació política, els espectacles adquireixen unes formes en què l'estètica pot arribar a ser l'element central i bàsic. És el que en diem corrent *esteticista*, un teatre del qual «*han extret qualsevol intenció crítica, qualsevol intenció ètica, qualsevol compromís, i s'han exaltat els sentits i les sensacions*».³⁶

De tota manera no podem pensar que els espectacles de transgressió no tenen els seus punts formalment estètics; al contrari, no estem parlant de productes estancs, tot s'interrelaciona i suma en el moment de fer i valorar una posada en escena.

Hi ha l'opinió que, dels grups sorgits en aquells anys, només Els Joglars mantenen actualment una actitud de crítica política. Ni els matei-

34. Manuel V. Vilanova, «Dionisios versus Apolo», a *Fiestacultura*, núm. 3, hivern 2002 p. 24.

35. M. Gascó, *L'avaluació de polítiques...*, p.112.

36. Xavier Vellón, «¿Un teatro sin compromiso?», a *Fiestacultura*, núm. 18, primavera 2004, p. 34.

xos Comediants ni altres grups que sorgeixen més tard, com La Fura dels Baus, La Cubana, Zotal, o Sèmola,³⁷ continuen fent un teatre crític, sinó un teatre basat més en la imatge. Igualment s'ha de dir que grups com La Fura del Baus o La Cubana, si bé no entren directament en la crítica política, sí que inclouen —a vegades— a les seves obres una intencionalitat de sàtira social i sensacions revulsives. També podem trobar altres grups que, tot i seguir unes pautes estètiques, volen transmetre en les seves obres algun tipus de missatge més universal com la pau, la lluita contra la fam, la violència, missatges ecològics o d'antiglobalització: aquí podem citar Xarxa Teatre de València, de qui recordarem un espectacle com *Tombatossals*.

En aquests últims anys trobem també grups de dansa i circ que busquen en el carrer el seu camp d'experimentació, des de la dansa vertical —ballar a les façanes dels edificis— fins a fer variacions circenses amb teles penjades d'una gran grua, o com l'espectacle de Sol Picó que ens presenta una reinterpretació del mite de la bella i la bèstia a *Amor Diesel*, on la bèstia és interpretada per tres grans excavadores.

Vista la barreja entre transgressió, esteticisme, quotidianitat, dansa i circ, si volem resumir les temàtiques dels grups actuals de carrer a l'Estat espanyol, trobem el següent:

1. Aquells que utilitzen els elements de la tradició i els elements festius per a la transmissió dels valors.

- a. Xarxa Teatre: *Tombatossals i Déus o bèsties*
- b. Artristras: Pandora
- c. Markeliñe: DSO
- d. Comediants: L'arbre de la memòria

2. Les cercaviles estètico-decoratives amb grans ninos, «xanca-flor» o «animal-xanca», un teatre per complaure.

- a. Teatro del Azar: Barroco Roll
 - b. Xirriquiteula: Girafes
 - c. Sarruga: *Formica Rufa*
 - d. Industrial Teatrera: Tauromania
 - e. Xip-Xap: Trastocat
 - f. La Baldufa: Zepeling
3. La descontextualització de la quotidianitat.
- a. Fadunito: La gran família
 - b. Sèmola: Enlloc com a casa
 - c. Claire: De paseo
4. Les cercaviles que fan del foc l'element central i final (els diables / dimonis, els correfocs).
- a. Comediants: Dimonis
 - b. Xarxa Teatre: El foc de mar
 - c. Deabru Beltzak: Les tambours de feu
5. La dansa i el circ
- a. B612: Romero, que se vaya lo malo...
 - b. Fura: Catorce, el corazón del ángel
 - c. Producciones Imperdibles: Mirando al cielo
 - d. Deambulants: T.I.R.

Si aquesta era una classificació temàtica, també podem veure que formalment hi ha dues maneres molt diferents d'utilitzar el carrer. Així, trobarem aquells grups que es concentren en un espai urbà, preferentment una plaça, per desenvolupar el seu espectacle. El públic és atret a un punt, i la gran majoria són espectadors que saben alguna cosa de la representació. Podem anomenar-los grups **concèntrics**.

Contràriament a aquests, n'hi ha d'altres que recorren pels carrers: són els **itinerants**. Entre aquests grups podem distingir dues modalitats: aquells l'acció dels quals es desenvolupa a través de diversos espais, siguin carrers o places, seguint el format d'una cercavila; o aquells que, partint d'un espectacle itinerant inicial, finalitzen l'acció en un únic espai com si fos un espectacle concèntric. El públic, en la majoria dels casos, són ciutadans que en el seu passeig diari o en el seu deambular pels carrers topen amb una acció que els capta i els converteix en espectadors.

En tots els casos la música hi és sempre present, ja que constitueix un element que serveix de reclam i envolta l'espectador.

37. Maria-José Ragué-Arias, *Teatro, utopía y revolución. Del Teatro de Guerrilla a la Perplejidad y la utopía*. València: Universitat de València, 2004, p. 151.

Per tant, i com a resum, podem concloure dient que els fonaments essencials del teatre de carrer a l'Estat espanyol són:

- El públic es converteix en espectador.
- La participació es basa en la transgressió festiva.
- La iconografia tradicional obté singularitat.
- El caos de la festa arriba a ser una litúrgia.
- La festa és una experiència irrepetible.
- Finalment, el teatre es fa amo de la festa, és «la festa».

I tot això dins la més estricta teatralitat mediterrània perquè, com ens diu José Monleón, aquesta es pot centrar en:

1. L'espai a l'aire lliure com a valor.
2. Hi ha una integració de valors com el plaer, la sensibilitat, el sentiment, la participació, la comunitat, allò sagrat.
3. El text no és el centre ni la raó de ser de la representació, ja que els codis representats el superen.
4. L'acceptació del caràcter fugaç de l'expressió teatral, enfront de l'intent de fixar-la, de conservar-la, a través de l'escriptura. Cada representació és irrepetible, essència del teatre de carrer.
5. La percepció de la teatralitat dins d'un marc major que estableix els seus requisits. Aquest marc sol ser la festa.
6. Integració del llenguatge del cos, juntament amb la música i la cançó enfront de la superioritat atribuïda a la paraula i a la vida psicològica del personatge per al teatre modern.
7. Dimensió política de l'espectacle, sense fer d'això un objectiu específic (...). La tradició teatral popular mediterrània, a partir ja dels grecs, ha integrat de manera harmònica, ja sigui en la comèdia o en la tragèdia, amb la reflexió o amb la sàtira, la crítica dels abusos de poder en els seus diferents camps o nivells.³⁸

38. José Monleón, «Sobre la teatralidad mediterránea», a Josep Lluís Sirera i Manuel V. Vilanova (ed.), *Les arrels del teatre Valencià actual*, Vila-real, 1993, p.13-18.



FOTOS: ASSUMPTA BURGÉS

Companyia La Baldufa - Fira Tàrrrega 2004



Claire - Fira Tàrrrega 2004



B-612 - Fira Tàrrrega 2004

5. FESTIVALS I FIRES DE TEATRE DE CARRER

Amb els anys, el que suposava una novetat i una sorpresa inicial entra a formar part de la vida quotidiana de ciutats, pobles i barris. Si fer teatre al carrer era inicialment un element democratitzador de la cultura, amb una clara intenció de millorar la qualitat de vida o fins i tot d'intentar trobar, en alguns casos, una identitat col·lectiva, complerts ja aquests objectius polítics, fer teatre de carrer va més enllà i avui és una activitat més de l'oferta lúdica d'una ciutat, que també vol, i en molts casos aconsegueix, crear un nou atractiu turístic per a la zona, buscar un prestigi i projectar el seu nom, no només en l'àmbit nacional sinó també internacional.

Moltes de les polítiques culturals han entrat de ple en aquesta línia i ja no sols programen teatre de carrer com a espectacle de referència a festes, sinó que organitzen festivals i fires que juguen un paper important en la promoció de la pròpia ciutat.

Les polítiques interdepartamentals anomenades «transversals» també influeixen en la decisió d'organitzar festivals i fires. En els primers anys la política cultural era entesa com a una «animació cultural» i més tard, a finals dels vuitanta i començaments dels noranta, com a «acció cultural». Actualment, i des de mitjan noranta, estem en el moment de la «gestió cultural», el moment de les estratègies transversals que impliquen en un mateix programa polítiques culturals, educatives, urbanisme, cohesió social, etc.³⁹

«Summa non nulla»

La política transversal entra de ple en la teoria que Robert Wright —assessor de Clinton en política exterior— anomenava «*Summa non nulla*», és a dir,

39. Jordi Font i Cardona, *La política cultural en el municipi. Radiografia de la política cultural local: competències, funcions y perspectives*. Madrid: Fundación Autor, 2002, p. 23., i també apunts de la conferència de Jordi Coca en el marc de Sitges Teatre Internacional celebrada el juny de 1995.

el que és bo per a l'altre és bo per a mi, sumar factors i no contrarestar-los, fugir del «*si ell hi guanya, jo hi perdo*» o del que és bo per a mi és dolent per a ell; aquesta seria la política de «*summa nulla*».

Per això, quan es programa un festival o una fira, la política que els mou pot intentar diversos objectius, interrelacionant diversos departaments, fugint del que es coneix com a «regnes de taifes».

Per aquest motiu, en una política cultural, local, autonòmica o estatal, podem trobar-hi entre d'altres les transversalitats següents:

- La vertebració social de les ciutats.
- Les interaccions entre la cultura, l'ecologia, la solidaritat.
- El voluntariat cultural.
- Les unions entre serveis culturals, socials o educatius.
- Els joves, l'oci, el temps lliure i el turisme.

Alfredo Mateos, que va ser gerent de la Fundació Municipal de Cultura de l'ajuntament de Valladolid, en parlar del Festival de Teatre de Carrer de Valladolid, diu: «*La millor manera de captar nou públic és atansar-li el teatre en la seva vida quotidiana i mostrant-li com és una activitat cultural. Les ciutats espanyoles, com també ha passat en els països centreeuropeus, han anat convertint en lloc per als vianants el seu centre històric, i aquest espai és l'idoni per al gaudi col·lectiu de la cultura. Valladolid és representativa en aquest sentit; l'anterior regidor d'Urbanisme, que va posar a disposició del vianant els carrers del centre, és avui el regidor de Cultura que ha impulsat la celebració d'un gran festival de teatre de carrer*».⁴⁰

En aquest sentit veiem com han anat sorgint diferents festivals i fires que, a vegades amb una intenció més de «política d'imatge» que de «política cultural», ofereixen una àmplia programació que possibilita veure tant espectacles nacionals com internacionals.

40. Alfredo Mateos Paramo. *La política cultural en el municipio. Difusión y formación: un binomio cultural*. Madrid: Fundación Autor, 2002, p. 117.

Un paper important en la proliferació de festivals de teatre de carrer l'ha jugat la utilització d'aquests espectacles a les inauguracions dels grans esdeveniments —els jocs olímpics, exposicions internacionals, grans monuments, vies de comunicació— i l'èxit que generalment han obtingut.⁴¹ Com a conseqüència, podem assenyalar la utilització que, des d'una política electoralista municipal, s'ha fet d'aquest tipus de teatre. Així, a França —país on el fenomen de les arts del carrer està més present— el 1995 van sorgir 11 festivals de carrer en època electoral.

Podem constatar, doncs, que hi ha una línia que uneix els festivals i les fires de teatre de carrer, les polítiques d'imatge i la possibilitat d'intervenir en les experiències vivencials dels ciutadans, que aglutina, i moltes vegades justifica, tota una política cultural, tant local com de comunitat autònoma. Aquesta política incideix en dues vessants a la vegada: d'una banda, com ja hem vist, influeix en el ciutadà, mentre que, de l'altra, juga un paper important en el nou concepte d'indústria cultural —la cultura com a fenomen de mercat— que ha passat també a formar part d'una nova realitat econòmica. La cultura ha deixat de ser aquell apèndix que donava color i prestigi a un esdeveniment i ha adquirit valor per ella mateixa. Per això, les fires i els festivals en general, i els de carrer en particular, són importants i impactants en la política cultural que es desenvolupa des d'una institució primer cap al ciutadà i després, lògicament, cap al sector de les arts escèniques.

6. FINAL

En resum podem dir, citant Jean Vilar: «*El carrer és el millor espai social on presentar bones obres artístiques... la cohesió social d'una ciutat*

comença en els seus espais públics». Així, doncs, hem pogut veure com el teatre de carrer va servir a la democràcia per recuperar la festa i com la democràcia va servir al teatre de carrer per poder fer-se visible tant socialment com culturalment.

No sé, doncs, si podem parlar de polítiques culturals quan ens referim al teatre de carrer, o si hauríem de parlar de la utilització del teatre de carrer en benefici de les polítiques culturals.

Acabem amb un pensament de Guy-Ernest Debord, que veu la vida actual com un espectacle:⁴² «*La nostra és una societat espectacular. Tot, la política, la justícia, la medicina, la religió i fins i tot la vida quotidiana s'ha tornat espectacle*».⁴³ Potser podríem dir que el teatre de carrer ens ha convertit de públic en espectadors, i d'espectadors en actors.

PAU LLACUNA I ORTÍNEZ (Igualdada, 1952). Llicenciat en Història de l'Art i gestor cultural, és el gerent de FiraTàrraga i president de COFAE (Coordinadora de Ferias de Artes Escènicas del Estado español). Aquest article va formar part d'una ponència llegida a la Universitat Catòlica de Xile en el marc del Festival de Teatre Santiago a Mil – 2007.

41. Elena Dapporto i Dominique Sagot-Duvaroux, *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. París: Ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation française, 2000.

42. Pensador i escriptor francès del segle XX.

43. Nel Diago, *Teatro, utopía y revolución. Dos utopías: teatro en la revolución, revolución en el teatro*. València: Universidad de Valencia, 2004, p. 41.