

# OTRAS LÍNEAS DE CREACIÓN TEATRAL EN BARCELONA

---

Lily Duffau

Becaria de la Agencia Española de Cooperación Internacional

...me gusta imaginar el espectáculo como una autopsia abrir un cuerpo —el mío— y mostrarlo hasta su último rincón no hay nada más un espectáculo con aspiración de transparencia.

Roger Bernat-Silvia Pereira, LA LA LA LA LA

Dentro de las jóvenes promociones de directores de escena que han surgido en esta última década en el panorama teatral de Barcelona, nos parece importante establecer líneas diversas de creación. Fundamentalmente porque creemos interesante comprender y promover el trabajo que realizan ciertos profesionales catalanes que conciben el fenómeno teatral, en la actualidad, de manera distinta y se enfrentan a la creación con una metodología y procesos diferentes. Resulta necesario marcar esta distinción de base, incluso en sus motivaciones y objetivos, en las formas y discursos, para evitar así calificar un teatro a través de un sólo criterio que obedece a menudo a juicios de valor ceñidos y no apropiados a la diversidad de formas de creación que afortunadamente encontramos en nuestro medio; así, se habla de espectáculos más o menos modernos, o para un público más o menos joven, de lenguajes nuevos o repetidos, de dramaturgias bien o mal logradas, etc. Nos interesa una apertura en la disposición para aproximarnos a la creación teatral local, y ver cómo y con qué intensidad, en cada línea, se desarrolla o no un proyecto interesante del que podamos hablar sobre puesta en escena actual en Cataluña, y con el que podamos problematizar y dinamizar una idea de teatro.

Cuando hablamos de proyecto, pensamos en un teatro que se desarrolla y crece en la medida que evoluciona a través de procesos de investigación; lo que, en cambio, nos parece difícil que se produzca o perdure cuando los grupos de trabajo y directores dependen de las líneas de programación y del ejercicio vertiginoso de producción al que condicionan las salas para cumplir con la extensa programación de sus temporadas.

Creemos que, así como es necesario poner en escena la prolifera dramaturgia catalana de los últimos diez años, nos parece necesario también el énfasis en la renovación de la propia puesta en escena. Y para ello no es correcto seguir pensando en el teatro sólo como el momento de traspaso físico-estético de textos dramáticos (sean éstos clásicos o no) llevados a escena por un director que los interpreta o recrea. Cada vez más nos limitamos a ir al teatro a ver la puesta en escena de un clásico o de una obra contemporánea en la versión o adaptación de otro director

más. No deberíamos resignarnos al hecho que así se mantiene y se rige el teatro, según el funcionamiento de la industria cultural de esta ciudad, y que no importan tanto los trayectos y progresos de la creación teatral, sino que interesa más la producción teatral y su rentabilidad, asegurar el éxito de taquilla y la proyección nacional o internacional.

¿Qué es lo que reclamamos? Más teatro. Un teatro más vivo, más cercano a nuestra realidad, a nuestra experiencia. Pocas personas están dispuestas a realizar el esfuerzo de hablar y de presentar la realidad desde su propia visión y no a través de otros, de otras palabras, de otro tiempo. Es más arriesgado, es más atrevido. Es otra forma de enfrentar la creación, no hay una sola fórmula correcta de hacer teatro, así como no hay una sola forma de pintar un cuadro, de escribir un libro o de tocar la guitarra. Existen modos de hacer y modos de decir y en ello radica la riqueza del arte, en la diversidad (no nos confundamos con la novedad). Pero, cuán preparados estamos o cuán tolerantes somos para posibilitar su existencia (o per-sistencia).

Hablaremos del trabajo de Roger Bernat y de Marta Galán, y de qué manera, desde sus modos diferentes de hacer y desde su ubicación en el medio teatral, ayudan o no a esta apertura en la forma de concebir el teatro actual y a su crecimiento. Contrastaremos por momentos su trabajo con otro ejemplo cuya cercanía generacional y forma distinta de afrontar la creación escénica nos servirá como referente más central en lo que respecta a las políticas de programación en Barcelona hoy, pero no por ello menos interesante en el momento de hablar de una «renovación escénica». Esta función en nuestro comentario la cumplirá Àlex Rigola.

### ***Diferencia de base (performativa vs textual)***

Tanto Bernat como Galán, en algún momento, al principio de sus carreras, toman la decisión de formar sus grupos de trabajo para desarrollar un trabajo teatral alternativo. Para Bernat ese momento llegó tras su período de colaboración como asistente de dirección de Thierry Salmon en Palermo (1996), cuando decide desarrollar su propia autoría pero a través de la dirección, sin la necesidad de ser filtrada por ningún texto, y cortar definitivamente con aquella línea de trabajo (dramaturgia basada en el texto) de la que todos participaban como sumidos dentro de una gran «oleada teatral».<sup>1</sup> De algún modo, la influencia del método grotowskiano en el trabajo de Salmon condicionó en adelante su idea de teatro, partiendo de la necesidad de una implicación a fondo en el proyecto en desarrollo. Ese nivel de intensidad y profundidad de trabajo teatral era algo que Bernat no relacionaba con el teatro que se hacía en Cataluña, y era lo que pretendía rescatar con urgencia para el suyo. Al volver de Palermo, funda junto a Tomás Agaray y Mía Esteve el Centre de Creació General Elèctrica.

Similar fue el caso de Galán, quien al regresar de su experiencia en Buenos Aires<sup>2</sup> decide formar un grupo de trabajo para hacer un teatro alternativo e independiente, y trabajar sobre una línea de dramaturgia que le interesaba desde sus años en los talleres del Teatro Fronterizo, y cuyo referente hasta hoy es el tipo de textualidad de Rodrigo García. Pero, igual que Bernat, no se basa en la creación a partir de un texto dramático sino en la creación escénica y textual de los propios intérpretes a partir del proceso.

Distinto es el caso de Àlex Rigola, cuyo trabajo se funda sobre la base del texto dramático, no obstante ha desarrollado un lenguaje propio incorporando y articulando (cada vez mejor) una serie de elementos visuales y performativos, de danza, música, rock, movimiento, etc. De alguna manera, este lenguaje propio se apoya en la solidez de textos clásicos y contemporáneos que él llama por igual «clásicos» en la medida que son universales y atemporales, y cuya solidez dramática llega a un público de toda edad. Su trabajo, pues, se limita por un lado a adaptar los textos, reduciendo y simplificando los clásicos a través de un análisis cuidado de su estructura argumental y de su descomposición semántica en metatextos con los que practica aquello que resulta más interesante en su trabajo: el silenciamiento del texto original. Da paso así a la creación sobre las pautas metafóricas que subyacen al texto, con las que él juega y deja abiertas a la lectura de un público que siempre espera una cierta cuota de lenguaje visual, icónico, poético, musical, etc., y en el cual liberar estéticamente la tensión dramática acumulada. Por otro lado, su preocupación es la de entretener a través de la escena y recuperar al público joven para el teatro.



K.O.S. (Fer-se el mort), de Marta Galán (Cía. La Vuelta).  
Espectacle que formà part del STI 2001.

## Un lugar en el medio teatral

La General Elèctrica comenzó siendo un centro de creación artística con el propósito de conseguir una autonomía, como entidad independiente de creación, y poder así desarrollar proyectos experimentales con propuestas nuevas y plazos adecuados a sus necesidades, sin tener que depender de la institucionalidad cultural y la vorágine teatral a la cual se veían condicionados directores y actores y, por cierto, también las compañías teatrales. El hecho de pertenecer a un sector de creación más bien periférico hacía evidente la necesidad de recurrir a una vía paralela al circuito oficial, y que fuera legitimándose a través de sus espectáculos, de las invitaciones a festivales, de las coproducciones, giras, y todo cuanto pudiera crecer. De otra manera, dentro del circuito, no era posible. No sólo porque sus creaciones e intereses se desmarcaban totalmente de aquellas líneas, sino que, además, los plazos de creación (uno y medio o dos meses) y la falta de garantía de ser programados cada temporada (a menos que se cumpliera con los requerimientos del mercado y las políticas de programación) hacían insostenible un proyecto de investigación como el de ellos. La única forma era atraer el interés desde afuera. Así fue como el Festival d'Estiu Grec, bajo la dirección de Xavier Albertí, actuó como medio de «subvención» para la creación de espectáculos de la General Elèctrica en cuatro versiones del Festival: *Una historia de amor* (1996), *10.000 kg.* (1997), *Álbum* (1998), *Una juventut europea* (1999); y luego, una última en el 2001, *Trilogía 70*. Esto posibilitó una continuidad en su proyecto; lo que Bernat agradece, reconociendo en este apoyo un eje fundamental para la supervivencia de la compañía. Pero, por otra parte, opina que no son los festivales desde donde esa ayuda económica —o confianza— debería proporcionarse a un grupo de creación independiente.

En el caso de Àlex Rigola, también en sus primeros años encontró cobijo por los festivales de verano. En su caso particular se trató del Sitges Teatre Internacional, que bajo la dirección de Joan Ollé acogió durante cuatro años consecutivos sus montajes. Un período que sin duda le sirvió como crecimiento, logrando también el reconocimiento de la crítica en 1999, en 2000 y en el Grec del 2001, consolidándose con éxito como nueva figura de la dirección escénica con su *Titus Andrònic* (Grec 2000). Con esto, y con su línea de trabajo e ideas sobre un teatro más contemporáneo (más europeo), y más acorde a los patrones de programación de los teatros de Barcelona, Rigola no tarda en incorporarse a un sector más cómodo desde donde poder seguir realizando sus proyectos, manteniéndose dentro del circuito institucional como parte del consejo de programación del Teatre Lliure, hasta convertirse en marzo de 2003 en su actual director.

Varias veces, la crítica alineó el trabajo de Marta Galán y *La Vuelta*<sup>3</sup> con el teatro de la General Elèctrica. Es que las bases de ambas puestas en escena coincidían en la herencia común de las vanguardias, la *performance*, los procesos de creación colectiva, etc. En comparación con las posibilidades del teatro de textos clásicos o contemporáneos, un teatro que resulta más bien tosco e improvisado, donde la ausencia de argumento y de estructura dramática son sus fundamentos, no tiene una carta de entrada fácil para entrar en circulación por el mercado de Cataluña y España (que ya está copado de programación tradicional) y menos en el extranjero. Es evidente que estos dos directores no cuentan con un respaldo que vele porque sus procesos creativos puedan tener continuidad y oportunidades. Bernat, con más trayectoria y un público a cuestas,

ha sabido mantener una relación más estratégica con los teatros y ha podido llevar dos proyectos a escena en la última temporada 2002-2003, proyectando otro estreno para diciembre de 2003 en el Teatre Lliure: *LA LA LA LA LA*.

Por su lado, el montaje más exitoso de Galán junto a La Vuelta fue *K.O.S. (Fer-se el mort)*. Exitoso no sólo en el sentido que logró despertar la atención de la crítica e incluso entusiasmarla, sino que abrió otro foco de atención más para un público que estaba a la espera de otra forma de hacer y entender el teatro.<sup>4</sup> La fuerte impresión que provocó *K.O.S.* en Sitges 2001 les dio la posibilidad de tener una temporada en el Espai Escènic Joan Brossa, hacer varias funciones en Cataluña, en España y Francia. Pero al año siguiente, en Sitges 2002, cuando presentaron su cuarto trabajo, *Estamos un poco perplejos*, sectores influyentes de la crítica parecían estar tan impacientes de ver qué les había preparado La Vuelta para ese año que, sin saber con qué novedad se encontrarían (la mayoría sólo tenía el precedente de *K.O.S.*) quedaron descontentos (o desencantados) con el resultado de esa nueva creación. Tal vez no era el segundo punto en el plano que esperaban y con el que pensaban arrojar la recta que definiría, para ellos, la línea de trabajo futuro.<sup>5</sup> Sumado a esto, La Vuelta tampoco tuvo apoyo económico esta vez y, a pesar de tener funciones programadas en Francia, la compañía no resistió y se disolvió antes de llevarlas a cabo.

Marta Galán sigue trabajando en nuevos proyectos después de disuelta La Vuelta. El primero de estos trabajos ha sido *Lola*, una cocreación junto al cantante Santiago Maravilla. También autogestionado.<sup>6</sup>

Ahora, encontramos a Galán preparándose desde octubre para estrenar en febrero un proyecto en Sabadell y en marzo en el Mercat de les Flors, subvencionado además por la Generalitat de Catalunya. El elenco para esta nueva creación lo forman: Ana Rubira, Víctor Pérez Raluy, Víctor Israel y Santiago Maravilla, un nuevo grupo de trabajo para Galán, muy heterogéneo en edades, mundos y disciplinas artísticas; un nuevo desafío para hablar de temas urbanos, del viaje y de la muerte. Para ello, el proyecto explora dos soportes, el escénico y el video digital que componen la primera y la segunda parte del espectáculo.

Este tipo de teatro, como el de Bernat y Galán, que subsiste periféricamente (o parasitaria-mente) al circuito, sí que corre reales «riesgos» en su trabajo. Son riesgos que van más allá del contenido de sus propuestas y de sus formas de enfrentar la escena, más bien se trata de un riesgo mayor, que es el de sobrevivir al mercado.

## **Ideas y resistencias**

Bernat, hemos dicho, no comienza por un texto. Parte de unas «líneas de fuga» que permiten correr en una dirección más o menos clara. El punto final, ahí donde acaba esa línea, es totalmente desconocido. La idea, dice, es que mientras más rico y más concreto sea el punto de partida, mejor se podrá llegar al final del espectáculo, con una serie de parámetros mínimamente claros. El proceso no nace de un tema —menos de una historia— sino de la pregunta por un tema, de la puesta en cuestión de ese tema hasta ser agotado en el proceso. Tal vez no se agota en la escena, ya que la intención no es clausurarlo sino abrirlo. Los deseos en general, las rela-



*A la fotografia, el darrer projecte de creació de Marta Galán.  
(Fotografia cedida per Mar Pérez Unanue).*

ciones afectivas y amorosas hoy, la herencia cultural de los años setenta, la memoria, la individualidad, la muerte, la necesidad de estar en todas partes, la (in)comunicación, etc., son algunas de las bases temáticas sobre las que ha trabajado Bernat.

Normalmente, dice, «yo hago espectáculos para hacerme preguntas y para intentar descubrir cosas». <sup>7</sup> Es así como «cosas que me han aporreado y contra las que quiero revelarme» <sup>8</sup> se transforman en pequeñas piezas de resistencia en las que se pregunta por las «imposibilidades». Imposibilidades que trazan la distancia entre la voluntad inocente e impulsiva de la niñez o la rebeldía de un adolescente o el idealismo de un fracasado, y los constructos sociales, psicológicos y culturales erigidos por nuestra sociedad e instituciones. Estas imposibilidades son el motor de aquellas «rebeliones sin esperanza». <sup>9</sup>

«(...) a los doce años me di cuenta que hacerse adulto significaba aprender a bajar la cabeza y a aceptar el peso de la Realidad. Aceptar que uno tiene que trabajar para comer; aceptar que uno tiene que jugar al amor en serio; aceptar que uno se va a morir. A los doce años todavía sabemos que todo eso es una mierda, una mentira. Hablar de imposibilidades es negar lo que nos ha estado mandado, plantearse si de verdad tiene algún sentido hacerse adulto. Hace unos momentos me ha llamado el director del Teatro Nacional de Catalunya para pedirme que no les pare las funciones los miércoles entre 10 y 10:15. Me decía que tenía que tener respeto por el

trabajo de los actores. ¿Se puede hablar de respeto cuando se está bombardeando un país? Hay que tener cuidado con hacerse adulto, con civilizarse demasiado.»

En este teatro vivo y abierto, es necesario contar con personas sinceras, dice Bernat, más que con buenos actores. Buenas personas (*Bona gent*) que están dispuestos a abrir su corazón, su intimidad y compartir lo que piensan con desconocidos. Eso es suficiente para establecer un lazo de confianza, como para abrir la casa al público (*Confort domèstic*) o desnudarse frente al él y confesar deseos, miedos e indignaciones.

## Performatividad

La raíz performativa de los espectáculos de Bernat y Galán los llevan a crear a partir de la indeterminación (de las improvisaciones) y de la preexistencia escénica. Es evidente que sus referentes son tomados básicamente de sus experiencias y de información documental, pero también de modelos de trabajo que no son precisamente nuevos. A veces se malentiende su trabajo, y se ve como una supuesta tendencia vanguardista (o que pretende serlo) o un teatro que busca lenguajes nuevos. Pero no es en la innovación donde radica la motivación de estos creadores, ya lo hemos dicho, sino en la diferencia, y en ello, su resistencia a las formas tradicionales de representación y a enmascarar discursos detrás de la obra de otros. Su preocupación no consiste en encontrar un lenguaje nuevo, sino sólo en no usar uno viejo.

Bernat comienza su fase de experimentación en el Institut del Teatre realizando *performances*. Fue una forma de apropiarse de la teatralidad desde una manera más cercana al final del siglo xx, una forma de teatralidad utilizada desde los años setenta por las artes visuales.

«(...) Hacer teatro en el siglo xxi sin tener en cuenta las vanguardias de los años sesenta y setenta es estar ciego y la mayor parte del teatro y la literatura actuales le dan la espalda.»<sup>10</sup>

La actividad de los situacionistas, la danza contemporánea, video arte, el arte pop, la *performance*, el teatro de objetos, etc., son fuentes poéticas y procesuales que alimentan la búsqueda de una teatralidad más cercana, de la manera en que se utilizaba la *performance* para las artes plásticas y las neovanguardias. Entonces, en rigor, no se trata de «una nueva forma de ver el teatro»<sup>11</sup> sino de formas distintas a la establecida para hacer teatro.

Lo que separa el trabajo de Marta Galán del de Bernat, básicamente, es que él quiebra con los parámetros de representación mucho más que ella. Galán reconoce que sí le preocupa romper esos parámetros, pero al mismo tiempo, no se deja apartar demasiado de lo que concibe como ritmo escénico. Tampoco deja de trabajar con el actor como intérprete y como creador; el *training* para ella es muy importante y jugar a veces con lo formal en el trabajo del actor es algo que no ve en el trabajo de Bernat:

Roger busca esa especie de neutralidad o de lugar muy del actor como individuo y como tal se expresa y busca esa neutralidad; en la expresión es mucho más coloquial. Y yo creo que no me he acabado de despegar de un trabajo mucho más formal en el sentido de buscar esos registros en el actor que me permitan hacer una reelaboración de la realidad. No tengo bastante con que un actor me explique una cosa y me la explique así, coloquialmente. A veces sí, depende de dónde y en qué

momento, sí (...). Pero en otros momentos me gusta jugar con los niveles de interpretación y de repente poner a un actor a llorar; a llorar de verdad, a buscar esos registros más artaudianos yo diría, más a trabajar con la interpretación y con el actor como creador de formas, formas que se alejan de la realidad, aunque remiten a ella, y hablar de ella, pero de otra manera, desde un lugar más poético.<sup>12</sup>

### **Porque el texto ya no es fábula**

El teatro de Bernat y de Galán no busca trascendencia, sino suplir una necesidad inmediata. Son creaciones urgentes. Urgentes para ellos, para el grupo que crea cada pieza. Entonces, en ambos, se trata de una misma forma de necesitar el teatro, que no nace de un texto previo, de la literatura dramática, de roles y tramas prehechas, de narrativas ajenas, sino del texto propio generado a partir del trabajo en escena y de las improvisaciones.

(...) No me gusta el texto previo, no me gusta que alguien me escriba una historia que yo tengo que representar. Creo que ahí choca con mi concepto del trabajo con el actor; con mi concepto del trabajo, con la no consecución de causa y efecto (...). Pues en general los textos de dramaturgia contemporánea no me interesan. Es que creo que las propuestas y el trabajo tienen que salir de los individuos con los que estás trabajando. Coger un texto de alguien y más por ejemplo de un dramaturgo alemán, o de un dramaturgo inglés, no tienen nada que ver ni con la persona que lo va a trabajar, ni conmigo.<sup>13</sup>

La textualidad se va generando en el período de los ensayos, hasta quedar fijado en el caso de los espectáculos de Bernat, en un noventa por ciento para el momento del estreno. Un porcentaje intencionado, para así contar con un margen mínimo de juego y búsqueda abierta a lo que acontezca en cada espectáculo entre actores y público. Este margen de reescritura, esta cojera o precariedad de la textualidad, más aún, la ausencia de texto en algunas de las obras de Bernat, nos remiten a la actividad de la *performance* en sus inicios, incluso a la experimentalidad de los *happenings*. Y es que lo que aparenta ser un trabajo sucio e inacabado, se trata más bien de una impronta expresiva, una opción estética como cualquier otra. Es el trazo que deja el trabajo que se ensaya intencionalmente hasta el último día antes del estreno.

Sin duda que, para ambos, más allá de la mayor o menor sujeción a un texto, es la falta de una estructura dramática, la ausencia de una lógica de causalidad, y la ausencia de roles dramáticos lo que más radicalmente alejan su trabajo de una idea de teatralidad convencional. La falta de estructura causal da lugar a una transversalidad crítica del discurso (transposición de narrativas individuales) que permiten la conflictividad, el contraste, la tensión, en la reflexión sobre la experiencia real-actual del sujeto en su ciudad.

La palabra cobra importancia en la medida que el lenguaje ya no es comunicación, es más un vehículo de incomunicación y de males entendidos que tiende al error; a la repetición, y donde la metáfora, lo icónico, el objeto, cobra una importancia trascendental, cultural. El sentido ya no está en la narración ni en el diálogo, sino en la acción, en la red de relaciones, en las decisiones, en la jerarquía de aquellas decisiones de montaje, en las secuencias y no en las causalidades, en la falta de sentido, en el silencio, en el testimonio. Es por esto que el texto teatral, como tradición

retórica, como narrativa, es puesto en cuestión. Más bien se busca la forma personal, cotidiana, rápida de la palabra viva, de la boca de los actores, y no la palabra de otros que espera en los textos para ser interpretada.

Aquí parlem del món tal com és. El nostre teatre es troba més proper d'una autopista que no pas de Shakespeare, però és que jo transito més per les autopistes que no pas per l'obra de Shakespeare.<sup>14</sup>

En el teatro de Rigola hay, en su trabajo con los textos dramáticos clásicos, una forma, una estrategia escénica que doblaga y distorsiona el texto ahí donde él decide minarlo. Para ello recurre a un empleo continuo de metáforas que dejan la textualidad en suspensión. El movimiento, la danza, el lenguaje del cuerpo operan cuando la metatextualidad mitiga a la palabra, como una opción de significar el texto con un lenguaje más sugestivo, de romper la linealidad discursiva del texto por medio de un cuerpo parlante, del movimiento como texto silenciado que desestabiliza la base de los constructos de la razón. Sin duda una solución acertada que ofrece un contrapunto escénico al protagonismo que en Juli Cèsar tiene la retórica de la palabra. Como estrategia contradiscursiva, la herencia de la danza contemporánea funciona como recurso esencial a la puesta en escena y Rigola lo ha sabido utilizar.

Pero hay algo que no hace mucho sentido ni resulta del todo «honesto», tal vez, cuando hablamos acerca del discurso en la puesta en escena. Rigola dice:

Uno de los problemas del teatro actual es que ha perdido muchas veces su punto de mira. Una de las razones por las que hacemos teatro es para agilizar la mente, criticar, denunciar. Creo que es importante no perder la denuncia, siempre lo hacemos muy metafóricamente y sobre sitios muy lejanos, ¿por qué no hablar un poquito más directamente sobre los poderes actuales y reales?<sup>15</sup>

Pero si esto es un sentimiento generalizado, entonces, por qué se hace tan necesario acudir siempre a los clásicos para encontrar una voz y tomar prestado un discurso, cuando en realidad tenemos clara nuestras denuncias y resistencias... ¿Por qué es a través de *Ubú Rey*, por ejemplo, y no de una creación propia, que se denuncia y se critica lo que nos tiene desconformes? ¿Creamos con más seguridad sobre lo que ya está autorizado y legitimado?

«Esta obra te posibilita gritar; vomitar todo lo que no te gusta sin dar explicaciones. Permite gritar me cago en Dios y no explicar por qué, te puedes cagar en la monarquía, en el gobierno actual, en el machismo reinante, incluso en ti mismo, o en George Bush y en la política norteamericana, absolutamente en todo. Es un texto que escandalizó en su época a la nobleza y a la burguesía...»<sup>16</sup>

¿Es acaso una opción más seria y respetada por el peso histórico de la pieza como soporte? ¿O es una evasión para no asumir nuestra mediocridad de no ser capaces de dar forma a nuestro propio discurso?

## Teatralidad

Dónde la encontramos, o cómo se establece la teatralidad de un espectáculo, no es un tema que podamos resolver exclusivamente, por ejemplo, a partir del espacio donde se desarrolla. Para unos se manifiesta en las relaciones y situaciones que genera el acontecimiento teatral. Para otros, en el actor, su presencia y acciones, y otros, en la calidad dramática y simbólica del texto.

A Bernat no le interesa pensar en el espacio de un teatro como un lugar donde comienza la creación de una escenografía teatral. Para él comienza por la ciudad, por el «urbanismo de las pasiones», por la necesidad de crear el espectáculo. Y de cómo el teatro, situado en una calle determinada de la ciudad, puede expresar y puede concertar unas pasiones que vienen de las diferentes casas de los espectadores. Esas rutas o líneas quedan inscritas en una memoria afectiva sobre la trama urbana, sobre su geografía («psicogeografías»). A partir de ahí es de donde se debe crear un espacio, un espacio de comunicación. El espacio se va reduciendo desde este urbanismo espacioso hacia el espacio teatral.<sup>17</sup>

Por eso, una parte de mis espectáculos no se estrena en teatros; se han estrenado en discotecas, se han estrenado en salas de conferencias, se han estrenado hasta en pisos (...) quizá en el teatro, actualmente, vemos poca vida, y, en cambio, es evidente que en las calles, en las discotecas, los apartamentos, en las salas de conferencias quizá hay más vida que en estos lugares cerrados que denominamos teatro.<sup>18</sup>

Tal vez lo que debamos entender por teatralidad hoy (una nueva teatralidad), es muy distinto a la idea de un teatro más burgués que obedece a la tradición de la puesta en escena del realismo psicológico y el drama universal. Más bien, se trata de lo que genera un espectáculo, el poder de convocatoria y expectación de otro tipo de actividad escénica y performativa, mucho más cercana a las personas. Es la *otra* teatralidad de la que nos habla Lepage, que surgió para él del interés por los espectáculos más masivos, de la danza, de la *performance*, de los recitales de Genesis, Jethro Tull, etc., y no de ver «un teatro que ya estaba muerto»,<sup>19</sup> con el que nadie se identificaba, que seguía la tradición del realismo psicológico del drama burgués europeo. Bernat también lo manifiesta:

Nuestros espectáculos son como el mundo que nos envuelve: brutos e imperfectos, muy lejos de lo que se entiende por teatro. Me agradaría que nuestros espectáculos pareciesen más bien conciertos de *rock-and-roll* o ruedas de prensa porque el verdadero teatro no se encuentra ya en los grandes textos shakespearianos.<sup>20</sup>

## Estrategias

Su opción-acción contra el texto dramático, da paso a la supremacía de las emociones y de las interrelaciones afectivas por sobre las normas de conducta establecidas y el protocolo social. Lo que supone el texto es la consolidación de un sistema cerrado, un orden superior establecido o impuesto que va siempre en contra de la inestabilidad que presupone el avance de un pen-

samiento silencioso pero activo (marginal). Parte de la resistencia del teatro de Bernat radica en esto, en la subversión frente a la narratividad, a las estructuras, a lo productivo, a lo unívoco.

Plantea el teatro como una experiencia sociológica, no como un evento social, cuyo propósito es más bien el de desconcertar y no el de entretener: «Si el teatre només tingués una funció lúdica, no hauria d'estar subvencionat. Ha de servir com espai de comunicació obert.»<sup>21</sup>

Su preocupación por el fenómeno performativo de la experiencia teatral lo acerca, por un lado, a una forma antropológica de abordar las relaciones humanas (urbanas y privadas). Con el espectáculo como un campo dialéctico de acción, relaciona la actualidad con la memoria, lo documental y lo mediático, lo personal y lo cultural, personas con personajes, etc.

Por otro lado, el concepto de autoría de Bernat, así como el de Galán, rechaza al autor como creador único, omnipotente en la escena. La univisión del espectáculo tiende a desaparecer en favor de la autoría del colectivo, en favor de un discurso polifónico bajo la dirección de una persona. Reconocemos en la intención de Bernat la influencia de Joseph Beuys de que «cada hombre es un artista», de los situacionistas, de la idea del «arte como experiencia» que desarrolla Kaprow (desde la estética de Dewey) como premisa teórica para experimentar sobre la cotidianidad del arte como vida: «Qualsevol persona del carrer és un creador; només cal que desenvolupi tot el seu potencial i que sigui conscient que la seva vida quotidiana és ja de per si



*Un moment de Bones intencions, de Roger Bernat. Espectacle a partir de Platònov de Txèkhov. Teatre Lliure de Gràcia, abril del 2003.*

objecte artístic. Això implica acabar amb la importància del director dels anys setanta i vuitanta, i amb la de l'autor que vam viure a principis de segle i que sembla que durant els anys noranta s'intenta recuperar: Autors som cadascú de nosaltres...»<sup>22</sup>

El material de trabajo de Bernat y Galán fluctúa por zonas imprecisas de la experiencia y el pensamiento (las emociones, las pasiones, los miedos, los hábitos, la muerte, la duda, los ideales, etc.), y con ello, sus proyectos de creación tienen una continuidad procesual que les permite investigar acerca de la materialidad y metatextualidad escénica y del teatro como fenómeno socio-antropológico. Es pues el escenario aquella matriz que da forma a las pasiones pero no una función lógica. Es una matriz porque en ella abunda el caos creador y no existen estructuras, ni jerarquías. El espectador de Bernat y Galán asistirá a una discusión en proceso, pero que no acaba articulándose como una sola narración, sino que se compone de una secuencia inconexa de situaciones y textos dichos, gritados o callados (movimiento, manipulación de objetos, música, acciones, imágenes, proyección de vídeos o diapositivas, etc.) sin línea argumental, pero en cuya secuencialidad o yuxtaposición en el espectáculo articulan un discurso interesante que genera siempre una discusión necesaria.

## NOTAS

1. «En aquesta suposada bonança teatral, el que s'amaga precisament és una incompetència teatral. Una incompetència per parlar del món que ens envolta, una incompetència per realment fer propostes noves que afectin les noves generacions. Penso que aquesta bonança teatral ha estat gràcies a l'increment del poder adquisitiu de la jubilació catalana, no per un increment d'interès dels productes teatrals que s'han fet en els darrers anys». Roger Bernat. Entrevista por J. García Castro «Una nova manera de veure el teatre», ASSAIG DE TEATRE, n. 18-19-20, «La posada en escena II», diciembre de 1999.

2. «(...) donde se vincula con otro tipo de formas de creación y dramaturgia en talleres con Ricardo Barts, Odin Teatret, Periférico de Objetos, la Escuela Municipal de Arte Dramático. Y repara en que allí, para hacer teatro, las dificultades económicas y de producción no suponían un obstáculo válido frente a la voluntad, vocación y dedicación como elementos suficientes para dar vida y continuidad a un proyecto de creación con profesionalismo: «La capital argentina es un hervidero de creatividad con compromiso social y talento vocacional», entrevista José Ribas, «Niñas Malas» *El Mundo-Cataluña*, 24-11-2001.

3. Compañía que forma junto a Xavi Bovés, Mireia Serra, Núria Lloansi y Óscar Alvadalejo al regreso de su período de formación de un año y medio en Argentina.

4. El trabajo de K.O.S. partía del material teórico de Baudrillard acerca del simulacro y las teorías del mal. Sobre ese material se trabajaron textos que Marta Galán proporcionaba a los actores para iniciar el trabajo de improvisaciones, y para trazar el campo donde se buscaría el lenguaje con el cuerpo y la música. Así, los lenguajes con que se iba articulando el espectáculo variaban compositivamente con una precisión «milimétrica» que no daba cabida a improvisaciones.

4. «Lo que se estaba pidiendo a Marta Galán y a su equipo de actores es que avanzaran en alguna de las líneas apuntadas sin limitarse a la simple repetición. (...) Formalmente el espectáculo es correcto, pero eso ya no basta». (Pablo Ley, *El País*, 09-06-2002). Tal vez, idealizar un año de trabajo, poniendo las

esperanzas en la idea de un teatro de punta fue una actitud demasiado entusiasta y desproporcionada que desembocó en una descalificación del espectáculo y llevó en consecuencia a *La Vuelta de la cima* al piso. Criterios tan categóricos (y contrastantes) como éste hacia el trabajo de un mismo grupo parecen no tener el cuidado de en qué medida afectan o no su futuro, hasta el punto de poder provocar la caída a pique de un proyecto cuidado como el de *La Vuelta*. La propia crítica eleva y sepulta, eso no es nuevo. Pero no es posible que un colectivo alternativo tenga la más remota posibilidad de continuidad, si un día se los lapida porque su espectáculo sólo ha sido «correcto». Un «ya no basta» no es un incentivo, sino, más bien a cualquiera puede dar la impresión de un «basta ya». Da igual, después de tratar de «*Snoopies sin fronteras*» a un grupo de investigación teatral (de los pocos que logran sobrevivir), no hay palabras que puedan rescatar lo mucho o poco de bueno que tuviera el espectáculo, y menos, borrar de la cabeza del lector calificativos tan poco respetuosos que, sin embargo, tienen toda la credibilidad y efectividad al provenir de la crítica especializada.

5. Un espectáculo unipersonal donde el proceso de creación transitó por un mundo referencial totalmente distinto al de la directora, donde el travestimiento en escena al rol de mujer, se cruza con la estética *trash, punk*, la canción ligera y tópicos de un romanticismo femenino cliché.
6. «Experimento, doncs existeixo» por Begoña García, *BCN Teatre*, 01-06-2000.
7. Entrevista por Begoña García, *BCN Teatre*, diciembre de 2002.
8. Programa de mano de *Bones intencions: «Swing»*, Roger Bernat, Lliure de Gràcia 2003.
9. «El montaje enseña más de lo que oculta, dice el director» (Flors), por Nuria Cuadrado, *El Mundo-Cataluña*, 18-04-2000.
10. GARCÍA CASTRO, Jaume. «Una nova manera de veure el teatre». *ASSAIG DE TEATRE*, n. 18-19-20, «La posada en escena II», diciembre de 1999.
11. Marta Galán, entrevista por L. Duffau, 16-04-2003, Barcelona.
12. Marta Galán, entrevista por L. Duffau, 16-04-2003, Barcelona.
13. «La relació text, espai, imatge i so», en *Les darreres generacions teatrals del segle*, *ASSAIG DE TEATRE*, n. 24, Barcelona, AIET, septiembre de 2000.
14. Àlex Rigola, reportaje de Esther Montero sobre el estreno de *Ubú Rey* en La Abadía en Madrid, Campus, elmundo.es, 21-03-2002.
15. *Ibidem*.
16. «(...) la interpretación no es sólo el homenaje que la mediocridad rinde al genio. Es precisamente, la manera moderna de comprender algo», Susan Sontag, «Contra la interpretación», en *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996, p. 28-39.
17. «Más que pensar en espacios teatrales y espacios no teatrales, me interesa pensar en la relación que voy a establecer con el público. El teatro, la sala teatral, preconice la relación que vas a tener con ese público, porque el público está acostumbrado a un protocolo determinado y normalmente el creador teatral se pliega a ese protocolo. Pero yo no tengo especial pasión por estar o no estar fuera o dentro del teatro, lo que tengo pasión es por cuando hago el amor con alguien saber en qué términos lo vamos a hacer, y si lo hago realmente, y que no porque estemos en algún lugar u otro tengamos que separarnos más, o menos.

»(...) A mí lo que me gusta pensar es que el espectáculo empieza probablemente cuando esa persona está en su casa cambiándose para ir hacia el teatro, ahí empieza el espectáculo. Porque uno se está preparando, sin saberlo, emocionalmente para ir a tener un intercambio con un grupo de gente, y eso ocurre sin lugar a dudas del otro lado, del actor una hora antes de la función está ya nervioso y pendiente de estar en una situación idónea para llevar a cabo esa relación amorosa. Me gusta imaginar eso espacialmente: gente en diferentes puntos de la ciudad que se encuentran en un mismo punto...»  
»(...) Lo que yo echo en falta es que un director de teatro no se plantee la dirección teatral ya desde fuera de las paredes del teatro, teniendo en cuenta que el espectáculo parte por la casa del espectador y que nosotros probablemente deberíamos ser capaces de trabajar con ello, aunque sólo sea mentalmente. (...) Por eso me gusta ver o hacer espectáculos en lugares no teatrales porque el espectador no está protegido en su construcción protocolar». Roger Bernat, entrevista de L. Duffau, 03-04-2002, Barcelona.

18. «La relació text, espai, imatge i so», en *Les darreres generacions teatrals del segle*, ASSAIG DE TEATRE, n. 24. Barcelona: AIET, septiembre de 2000. P. 77-78

19. Lepage, entrevista por Richard Eyre, *The Twentieth Century Performance Reader*, London, Routledge, 1996, p. 238

20. GARCÍA CASTRO, Jaume. «Una nova manera de veure el teatre». ASSAIG DE TEATRE, n. 18-19-20: «La posada en escena II», diciembre de 1999.

21. «De bones intencions, l'infern n'és ple», Marçal Vinyals, Canal Cultura –Actualitat, 19-03-2003.

22. «Experimento, doncs existeixo», por Begoña García, *BCN Teatre*, 01-06-2000.

## BIBLIOGRAFÍA

HUXLEY, Michel (ed.), WITTS, Noel. *The Twentieth Century Performance Reader*. London: Routledge, 1996.

KAPROW, Allan. *Essays on Blurring of Art and Life*, Jeff Kelley (ed.). Los Angeles-London: University California Press, 1993.

SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002 (1994)./

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.

## TRAYECTORIAS

Roger Bernat de Naeyer: Nace en Barcelona en 1968. Estudia arquitectura, antes de terminar la carrera forma una cooperativa con un grupo de arquitectos donde trabaja por dos años. Más tarde, decide no reintegrarse en la carrera sino que ingresa en el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona en la carrera de Dramaturgia y Dirección.

Montajes bajo la dirección de Roger Bernat:

- 1996 *El desig de ser dona*. Enero de 1996, en La Capella de Se7Se7.
- 1996 *Una historia de amor*. Julio de 1996, Mercat de les Flors, Festival Grec 96.
- 1996 *Confort domèstic (un espectacle contra la teva vida)*. Un espectáculo por capítulos estrenado en diciembre de 1996 (a enero de 1997) en las casas de los miembros de la compañía. Recibieron el premio de la Crítica 97-98 al reestrenarse para el Festival Internacional de Sitges en junio de 1998, Torre los Arcos.
- 1996 *10.000 kg (Un espectacle per a Werner Schwab)* gana el Premio Especial de la Crítica 96-97, un espectáculo hecho en coproducción con el Festival d'Estiu Grec 1997, Sala Apolo de Barcelona, del 27-06-1996 al 05-07-1996.
- 1998 *Àlbum*, una coproducción del Festival d'Estiu Grec 1998, estrenado en el Teatre Lliure de Barcelona el 19-07-1998.
- 1999 *Juventut catalana: una conferència*, coproducción con el Festival de Sitges Teatre Internacional (STI), Palau Miramar de Sitges, 05-06-1999.
- 1999 *Trilogía 70: Una joventut europea*, Festival Grec, Teatre Lliure, julio.
- 2000 *Trilogía 70: Flors*, Mercat de les Flors, maig.
- 2001 *Trilogía 70: Que algú em tapi la boca*, TNC, marzo.
- 2001 *Trilogía 70*, Grec 2001, Mercat de les Flors, julio.
- 2003 *Bona gent*, Elèctrica Produccions con el apoyo del Mercat de les Flors. Seis espectáculos de pequeño formato con la actuación de Juan Navarro y Roger Bernat, más un invitado distinto cada vez, en diferentes salas no convencionales de Barcelona:
- *De la impossibilitat d'entendre's un mateix*, con Ruben Ametllé, L'Atelier, octubre 2002.
  - *De la impossibilitat de concebre la pròpia mort*, con Iago Pericot, La Poderosa, noviembre de 2002.
  - *De la impossibilitat de ser a tot arreu*, con Pedro Soler, Conservas, del 19 al 22 diciembre 2002.
  - *De la impossibilitat de conjugar el verb estimar*, con Santiago Maravillas, L'Antic Teatre, del 24 al 27 abril 2003.
  - *De la impossibilitat de parlar clar*, con Imma Codorniu y otros, La Caldera, del 22 al 25 de mayo 2003.
  - *De la impossibilitat de ser Déu*, con Nicolás Acevedo, AlmaZen, del 26 al 29 junio 2003.
- Bones intencions*, a partir de *Platònov* de Txèkhov, Teatre Lliure de Gràcia, del 13 marzo al 13 abril.
- LA LA LA LA LA*, Teatre Lliure - plaça de Margarida Xirgu, del 17-12-2003 al 18-01-2004.

Marta Galán Sala: Nace en Barcelona en 1973. Estudia Filología Hispánica en Girona y termina la carrera en Barcelona. Se inserta en el mundo teatral de la ciudad a través de la Sala Beckett, en talleres con Sanchis Sinisterra. En Buenos Aires entra en el Sportivo Teatral, tomó talleres con Ricardo Bartis y con el Odin Teatret. Se integró en el Periférico de Objetos, con Veronese y en la escuela Municipal de Arte Dramático. Actualmente realiza su tesis de doctorado en el programa de Artes Escénicas del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

- 1998-99 *Lu blanc du le groc*, La Vuelta (sótano de Món Obert).  
*Desvínculos*, La Vuelta (Conservas).
- 2001 *K.O.S o Fer-se el mort*, La Vuelta (STI 2001 - Barcelona Art Report, CCCB, 04-10-2001- Sala Planeta, Temporada Alta Festival Internacional, 06-10-2001- Espai Escènic Joan Brossa, del 22-11-2001 al 23-12-2002).
- 2002 *Estamos un poco perplejos*, La Vuelta (STI 2002).
- 2003 *Lola*, con Santiago Maravillas. (La Poderosa y L'Antic Teatre 10-07 –13-07).
- 2004 Nueva creación (Mercat de les Flors, por estrenar en marzo).

Àlex Rigola: Nace en Barcelona en 1969. Licenciado en Interpretación por la Escuela Superior de Art Dramàtic del Institut del Teatre de Barcelona. Formaba parte de la dirección de programación del Teatre Lliure y desde marzo de 2003, es su actual director hasta el año 2007.

Como director de escena y adaptador:

- 1996 *Carní de Wolokolamsk (I)*, de Heiner Müller. Homenatge a Heiner Müller al Teatre Artenbrut.
- 1997 *Kafka: el procés*, de Franz Kafka. (STI 97).
- 1998 *Les Troianes*, d'Eurípides. Sitges Teatre Internacional.
- 1999 *La màquina d'aigua*, de David Mamet. Sitges Teatre Internacional y Sala Beckett. Premi de la Crítica Teatral de Barcelona a la mejor dirección.
- 2000 *Un cop baix*, de Richard Dresser. Sitges Teatre Internacional y Sala Beckett. Premio de la Crítica Teatral de Barcelona a la mejor dirección.
- 2000 *Titus Andrònic*, de W. Shakespeare, Teatre Zorrilla de Badalona, estreno (Grec 2000).
- 2001 *Woyzeck*, de Büchner. Grec 2001. Romea.  
*Titus Andrònic*, de W. Shakespeare, Teatre Lliure de Gracia, del 20-04-2001 al 13-05-2001 Premio de la Crítica Teatral de Barcelona a la mejor dirección.
- 2001 *Les variacions Goldberg*, de George Tabori. Cía. Kronos. Teatre Nacional de Catalunya. Sala Tallers. Del 18 enero al 11 febrero.
- 2001 *Susuki I y II* de Alexei Xipenko (Nuevo Teatre Lliure, inauguración). Del 19-12-2001 al 20-01-2002.
- 2002 *Juli Cèsar*, Lluire de Gracia del 21-11-2002 al 05-01-2003. Premio José Luis Alonso per a Joves directors d'ADE 2000.  
*Ubú Rey*, Alfred Jarry, La Abadía, Madrid, marzo del 2003.
- 2003 *Cancionero de Palacio* (espectáculo musical recopilatorio de melodías populares renacentistas del archivo de la biblioteca del Palacio Real). Festival de Peralada, estreno 1 agosto.  
*Cançons d'amor i droga*, de Pep Sales, con Albert Pla y Judith Farrés, Espai Lliure, del 18-09-2003 al 19-10-2003.  
*Glengarry Glen Ross*, de David Mamet, Teatre Lliure, del 06-11-2003 al 28-12-2003.