

Dramatúrgies de l'emergència, dispositius relacionals i teatres d'invasió a l'escena balear actual

Martí B. FONS SASTRE

ORCID: 0000-0001-6974-5594

martinfonssastre@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Investigador en arts escèniques. Membre i docent del laboratori LADAT de la Universitat de les Illes Balears (UIB). Doctor en Història de l'Art per la Universitat de les Illes Balears (UIB) amb la tesi: *Fonaments científics del procés creatiu de l'actor. Perspectives d'estudi*. Ha publicat diferents llibres i articles sobre la creació escènica contemporània i el procés creatiu de l'actor.

Resum

El present estudi analitza dues propostes escèniques, *Krekovic camina* i *Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat*, desenvolupades durant el 2018 en el marc del projecte de recerca *Arts escèniques al servei de la conscienciació social* dut a terme per l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB). Aquest projecte es concretava en un treball d'investigació i creació artístiques on es feien visibles, escènicament, determinats sectors i àmbits relacionats amb el món del turisme que havien patit marginació i precarietat laboral. El treball consistia a crear propostes escèniques que donaven lloc a una recerca sobre la pròpia praxi teatral contemporània, jugant amb dramatúrgies invasores en els espais públics a partir de dispositius relacionals des d'estratègies participatives que donessin lloc a l'acció col·lectiva. Els dos dispositius tenien, per una banda, un clar objectiu de conscienciació social i, per l'altra, un objectiu experimental i d'innovació. Tot això va provocar una reflexió sobre la performativitat, la teatralitat i els components del joc dramàtic, especialment la funció activa de l'espectador.

Els dispositius presentats aconseguiren activar una potència transformadora de la realitat social a través de l'activitat artística mitjançant la invitació a convertir els espectadors en actors participants de l'acció realitzada: des de la defensa de la identitat d'un barri marginat fins a la intervenció i la subversió de la lògica urbana per lluitar contra la massificació turística de les ciutats, retornant al seu encant des d'una vessant poètica.

Paraules clau: dispositius escènics, dramatúrgies de l'emergència, teatres d'invasió, performativitat, teatralitat, teatre balear

Martí B. FONS SASTRE

Dramatúrgies de l'emergència, dispositius relacionals i teatres d'invasió a l'escena balear actual

Performativitat, teatralitat i compromís social

El teatre i les arts escèniques, en general, sempre han tingut una dimensió clarament social com a mirall de la realitat i l'espai on es convoca a la comunitat per transmetre un missatge des de l'acció representada o presentada. Però, també, el teatre ha estat i és una arma per intentar transformar la societat des de la reflexió, la participació, la crítica o la denúncia de les desigualtats socials. Al començament del segle XXI, seguint l'estela dels creadors teatrals del segle anterior, ens trobem amb una diversitat de propostes escèniques on s'entrellacen les estratègies d'experimentació i innovació amb la conscienciació social.

Per a l'investigador Óscar Cornago, el compromís social en la creació escènica actual és: «un valor en alza, lo que ha llevado a lo que podría llamarse de forma irónica los teatros del compromiso social» (Cornago, 2015: 262). En conseqüència, les arts escèniques contemporànies presenten pràctiques artístiques centrades en el desenvolupament d'un esdeveniment performatiu obert que manifesta clarament la seva qualitat social com a acte d'acció compartida, en què es privilegia la participació com a element clau (Cornago, 2016a: 191-213). Els nous formats escènics plantegen un espai d'actuació comuna del qual formen part els artistes i no artistes, *performers* tots ells del fenomen col·lectiu emergent.

L'escena balear actual contempla diferents propostes escèniques que es basen en la creació de dispositius relacionals on s'entremesclen l'experimentació i el compromís social, el risc i la responsabilitat, i on destaquen companyies com a As Marías, els Hermanos Picohueso o el Col·lectiu Güilis,¹ que

1. Les tres companyies citades han nascut els darrers cinc anys a les Balears i estan conformades principalment per actors i actrius que varen sortir de les promocions de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB). Les tres companyies tenen com a membre l'actriu i creadora Lluqui Portas, exalumna de l'ESADIB que va ampliar els estudis sobre teatre de carrer i teatres d'invasió fora de les Illes Balears, afavorint la creació d'espectacles escènics experimentals on el joc entre la performativitat i la teatralitat i la connexió dels actors amb l'espai públic són els eixos fonamentals.

treballen des de l'experimentació del joc escènic relacional i la interacció entre l'espai públic i l'espai privat.

El present estudi, però, se centrarà en el projecte de recerca *Arts escèniques al servei de la conscienciació social* dut a terme per l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB) entre el 2017 i el 2018, i finançat pel programa SOIB-Joves Qualificats Sector Públic de la Conselleria de Treball del Govern Balear, conjuntament amb el Fons Social Europeu i la Conselleria d'Educació i Universitat amb les ajudes per als grups de recerca d'ensenyaments artístics superiors en la convocatòria del 2017, amb una durada de tres anys (2018-2020).

Aquest projecte es concretava en un treball d'investigació i creació artístiques en què es feien visibles, escènicament, determinats sectors i àmbits relacionats amb el món de l'hostaleria i el turisme que havien patit marginació i precarietat laboral, donant veu a tots aquells testimonis que, tot i ser part fonamental del desenvolupament turístic a les Illes Balears, havien restat i resten invisibles davant d'una societat que ha privilegiat la imatge idíl·lica del «sol i platja».

D'una banda, el projecte tenia un clar objectiu de conscienciació social i, de l'altra, un objectiu experimental i d'innovació, ja que pretenia crear propostes escèniques a partir de nous formats, donant lloc a una investigació sobre la pròpia praxi teatral contemporània que jugava amb dramatúrgies invasores en els espais públics a partir de la creació de dispositius escènics des d'estratègies participatives que donessin lloc a l'acció col·lectiva. Tot això provocava una reflexió sobre la performativitat, la teatralitat i els components del joc escènic, especialment la funció activa de l'espectador, de manera que el marc teòric d'aquests plantejaments artístics s'inscrivía en els postulats del *teatre postdramàtic* proposat per Hans-Thies Lehmann, en les característiques de la *representació rapsòdica* defensades per Rafaëlle Jolivet, en el *teatre relacional* a partir de les idees estètiques de Nicolas Bourriaud o en el *teatre d'invasió* d'André Carreira.

Dels treballs escènics desenvolupats al llarg de tot el període de recerca passarem a detallar-ne dos, que són els següents: *Krekovic camina* i *Un buco nella città / Una esclatxa a la ciutat*. Aquestes dues propostes es varen presentar com a dispositius escènics realitzats en espais públics, abordant aquests indrets no com a escenografia sinó com a dramatúrgia, on la participació era un eix fonamental per a la construcció de la pròpia representació. Tots aquests elements treballats es varen relacionar directament amb les diferents temàtiques i problemàtiques presents a la creació escènica actual. Per tant, abans de passar a la reflexió sobre aquestes propostes escèniques, comentarem el marc teòric de pensament escènic i dramàtic dins el qual s'engloben.

Dispositius relacionals i estratègies postdramàtiques a la creació escènica actual

La noció de dispositiu s'ha transformat en les darreres dècades en un concepte gravitatori per a les pràctiques escèniques. Com expressa Arnaud Rykner (2015: 283), el concepte de dispositiu es revela com una forma oberta de la

teatralitat moderna. Aquest concepte, utilitzat també pels artistes plàstics en relació amb la noció d'instal·lació, es va començar a difondre en la creació escènica contemporània de finals dels anys vuitanta i, en anys posteriors, va adquirir una major importància que ha perdurat fins ara. Per Rykner, els aspectes definitoris dels dispositius es troben primerament en la seva dimensió espacial, on l'espectador s'endinsa en un espai semànticament obert i, com a segona característica, en la implicació per als que ha estat fet, és a dir: «extrae sus efectos de la forma en la que todos sus actantes, empezando por los espectadores a los que está destinado, se implican física, psicológica y/o cognitivamente» (Rykner, 2015: 285). Per tant, el significat de l'estructura creada va variant, perquè és un procés continu i no un sistema tancat, depenent directament de la interrelació activa de tots els agents que hi participen, tant actors com espectadors.

D'altra banda, Óscar Cornago considera que el terme *dispositiu*, provinent de la teoria artística, és el concepte més adequat per abordar avui dia la teatralitat com a forma d'actuació i percepció dels mecanismes socials i l'espai públic, i el defineix com una maquinària de creació col·lectiva (Cornago, 2015: 268-269). Recolzant en les tesis de Deleuze, Foucault, Tiqqun, Lazarato o Agamben, l'investigador espanyol presenta els dispositius escènics com a màquines o aparells que permeten fer visible un joc on l'espectador recupera un lloc central que li permet tenir una funció activa i interactiva en l'acció col·lectiva de la qual forma part: «lo que se entrega al público no es una representación, sino un juego para que se represente a través de él, de forma individual y colectiva al mismo tiempo» (Cornago, 2015: 286).

Del que s'ha exposat, podem observar com el dispositiu escènic es manifesta mitjançant un engranatge o estructura performativa oberta que es manté viu per la potència d'acció dels seus executants, a fi de produir un subjecte col·lectiu que intervé en un context públic, de manera que l'espectador entra en la matèria mateixa de la teatralitat. Això ens connecta amb altres conceptes com *teatre relacional* (Enrile, 2016), *teatre participatiu* o *teatre ciutadà* (Reck, 2016: 1-7), on l'espectador adquireix una funció activa i interactiva en els muntatges, en un desig col·lectiu de crear nous espais de sociabilitat a través de l'art, tal com expressava Nicolas Bourriaud en el seu conegut assaig *Esthétique relationnelle*, de manera que intercedeix per comunitats de figurants a partir d'intersticis socials com a espais per als intercanvis humans (Bourriaud, 2001; trad. 2008).

Aquests nous formats escènics s'allunyen de les estructures teatrals basades en la noció de *drama absolut*, destacada per Peter Szondi (1956; trad. 1988) per definir les manifestacions dramàtiques fins al segle XIX creades a partir d'una perspectiva textocèntrica de l'escena, per endinsar-se en els terrenys de l'anomenat *teatre postdramàtic* propugnat per Hans-Thies Lehmann.

El *teatre postdramàtic*, concebut inicialment per Lehmann en el seu famós llibre de 1999 com a terme que englobava l'estudi de la creació escènica des dels anys setanta fins als noranta, es troba, segons l'autor, encara avui vigent i és útil i productiu per parlar de les manifestacions escèniques en l'actualitat, perquè presenta una gran amplitud de possibilitats estètiques de la pràctica teatral que superen l'associació entre teatre i literatura dramàtica

i permeten analitzar altres pràctiques escèniques que transcendeixen les fronteres entre l'art, la pràctica social i el teatre (Lehmann, 2011: 309-329).

A les conegudes característiques o signes del *teatre postdramàtic* (Lehmann, 1999: 143-236; trad. 2013) es destaca la importància de la disposició no jeràrquica dels components que conformen l'espectacle, l'anomenada parataxi, on el text dramàtic es presentaria com un element o material més del text performatiu (Batlle, 2016: 45-65). Per tant, no parlariem de l'espectacle teatral com una transcripció del text dramàtic a l'escena, com es concebia en èpoques anteriors, sinó com un esdeveniment o situació que es presenta davant l'espectador, concepte on tindrien cabuda les tendències performatives, tecnològiques o digitals, així com les propostes de teatre físic i la irrupció del fet real. Tot això donaria lloc a una varietat de paisatges, assajos, dispositius o poemes escènics que es manifestarien actualment en les obres de Romeo Castellucci, René Pollesch, DV8 Physical Theatre, Angélica Liddell, She She Pop, Roger Bernat, Rimini Protokoll o Rodrigo García, entre molts d'altres (Bottin, 2016).

Aquests creadors i companyies presenten noves formes escèniques que qüestionen els components bàsics del fet teatral com són la mimesi, la faula, el diàleg o els personatges, proposant altres perspectives de joc. Aquesta crisi dels components del drama clàssic es destacada per Jean-Pierre Sarrazac quan parla del concepte de *pulsió rapsòdica* del drama contemporani. El terme proposat per Sarrazac estaria més connectat amb l'escriptura dramàtica o les obres literàries dramàtiques contemporànies que no amb l'enfocament global de l'espectacle teatral, però també ens explica com actualment el model dramàtic es barreja amb elements lírics, discursius i èpics que, a partir d'estratègies diegètiques o oníriques, conformen noves orientacions de l'estructura teatral que ens porten cap a la novel·lització de l'escena, l'assaig o el poema dramàtic (Sarrazac, 2005; trad. 2009).

Si les tesis rapsòdiques de Sarrazac les podem veure reflectides en l'escriptura dramàtica actual, el mateix terme és utilitzat, darrerament, per parlar dels processos d'escenificació, com és l'anomenada *representació rapsòdica*, destacada per la professora Rafaëlle Jolivet (2015). La transposició a l'escena de la *pulsió rapsòdica* del text dramàtic expressada per Sarrazac porta Jolivet a definir els processos de creació realitzats per directors com Simon McBurney, Romeo Castellucci o François Tanguy d'*escriptura d'escenari* (Jolivet, 2015: 29-58), que construeixen el text, en aquest cas el text espectacular, des de l'escena i mitjançant processos acumulatius, contaminants i sobreabundants de diferents materials que es relacionen a partir de la tècnica del muntatge o *collage* i conformant una creació heterogènia.

Aquestes noves concepcions de l'escena obren el camí a propostes artístiques que pretenen conquerir nous espais per a la seva escenificació: un cas destacable són els espais públics urbans. André Carreira (2017) ens parla dels *teatres d'invasió* per denominar totes aquelles pràctiques escèniques que aborden l'espai de la ciutat com a dramatúrgia, no simplement com a escenografia. Aquestes propostes que ocupen l'espai urbà proposen una resignificació dels sentits de la ciutat, i presenten urbs espectacularitzades com a textos que poden ser llegits en termes dramatúrgics. Els dispositius escènics immersos en l'espai públic són un bon exemple d'això.

Totes aquestes concepcions teòriques descrites ens permeten delimitar les coordenades escèniques a partir de les quals es presenten les propostes artístiques desenvolupades al laboratori de recerca *Arts escèniques al servei de la conscienciació social* que passem a analitzar.

Dramatúrgies de l'emergència: *Krekovic camina*

El dispositiu *Krekovic camina* va néixer com una investigació des de la perspectiva de les arts escèniques sobre les conseqüències que van tenir els fluxos migratoris dels peninsulars a les Illes Balears per treballar en l'emergent sector turístic i la seva implicació dins de la indústria hotelera en relació amb la ciutat de Palma. L'arribada d'aquests treballadors va provocar un creixement demogràfic considerable que va donar lloc a la creació de nous barris a la ciutat de Palma, com és el cas del Polígon de Llevant, barriada que es va construir a partir de l'assentament de la nova població obrera, conseqüència de l'emergent indústria turística.

El Polígon de Llevant ha estat i és un barri de la classe obrera que va néixer als anys setanta i que, progressivament, ha patit una degradació social, donant lloc a episodis de marginalitat per problemes de delinqüència i drogoaddicció. Una imatge allunyada del projecte i els objectius inicials, que els veïns de la zona han denunciat reiteradament davant les institucions municipals per tornar al barri el seu estatus inicial. En aquests moments es du a terme un projecte de transformació integral del barri que, a partir d'ara, es denominarà Nou Llevant i que suposarà una reconversió urbanística cap a un model d'alt nivell adquisitiu que pot provocar la desaparició dels signes que marquen la identitat de l'antic Polígon de Llevant. Tots aquests elements van ser el punt de partida per a la construcció de la proposta escènica.

Els cinc actors que participaven en el projecte van començar amb un treball d'investigació sobre la barriada, amb entrevistes als veïns del barri, la descoberta física de la seva configuració urbanística, reunions amb l'associació veïnal i l'elaboració de treballs d'hemeroteca per estudiar-ne la història. Tot això per aconseguir la màxima documentació possible al respecte. Un cop recopilat tot el material documental, es varen marcar un objectiu: reescriure el barri escènicament. Per fer-ho realitat, varen començar a articular una proposta en forma de dispositiu performatiu on fos fonamental la participació dels veïns, una estructura oberta que permetés la inclusió dels relats de barri contats pels mateixos protagonistes.

El concepte inicial es basaria en una trobada generacional i multicultural que visibilitzàs la realitat social del barri i que defensàs els seus trets d'identitat. Per dur-ho a terme, s'utilitzaria la forma de festa i cerimonial a fi de configurar un recorregut històric pel Polígon de Llevant amb diferents parades en llocs emblemàtics, conformant un mosaic de realitats i testimonis. En definitiva, una dramatúrgia de la memòria per a la defensa de la identitat urbana.

Per construir dramàticament la proposta va ser fonamental l'assessorament del creador escènic Roger Bernat, qui va ajudar activament a la configuració de l'estructura definitiva.

Els últims treballs del creador català s'han presentat de forma explícita com a dispositius escènics que s'activen amb la participació del públic. És el cas de *Domini públic* (2008), *Insults al públic* (2009), *La consagració* (2010), *Please continue: Hamlet* (2011), *Pendent de vot* (2012), *Re-presentació: Numax-Fagor-Plus* (2013) i, molt especialment per a la proposta que ens pertoca, *Desplazamiento del Palacio de la Moneda*, realitzada a Santiago de Xile el gener de 2014.²

Bernat defineix aquestes creacions escèniques des de la noció de *dramatúrgies de l'emergència*, concepte molt relacionat amb la terminologia actual en els treballs que es fan en el camp de les neurociències i ciències cognitives, en estreta relació amb les arts escèniques. En el text *Las reglas de este juego* (Bernat, 2010: 307-314), el creador català definia el text dramàtic com un llibre d'instruccions amb normes necessàries per desenvolupar el joc teatral, i advocava per organismes teatrals que es basessin en l'autoorganització i l'autoreproducció: «Se trata de crear reglas que no impongan significados sino que condicionen realidades» (Bernat, 2010: 309). En els seus dispositius, els intèrprets se sotmeten a unes regles o normes donades i, alhora, els dona la llibertat de fer en aquest context el que creguin oportú. Són sistemes autoorganitzats que permeten ser modificats des de l'interior i que generen, per ells mateixos, canvis i evolució, a fi de donar lloc a un procés emergent. Dins aquestes estructures performatives, l'espectador es fa càrrec de la representació com a fet social. Carme Pedullà (2019: 1-8) assenyala que els dispositius creats per Bernat són dissenys que donen forma a esdeveniments escènics on l'espectador s'enfronta a la dificultat i la responsabilitat de la *justa elecció*. Bernat concretava: «En el teatro llamado de participación de lo que se trata no es de movilizarse, sino de verse movilizado» (Cornago, 2016b: 216).

Les màquines teatrals dissenyades per Bernat responen a un conjunt de regles que organitzen una trobada entre persones, i que col·loquen l'espectador en una posició de manipulador i executant i no només d'observador i intèrpret. Christina Schmutz (2019: 1-12) considera que podríem parlar de dispositius tècnics d'*autoempoderament manipulat* de l'espectador. Bernat sentència al respecte: «Yo organizo las reglas del juego, después de juego» (Cornago, 2016b: 224).

Al *Desplazamiento del Palacio de la Moneda*, l'objectiu del dispositiu consistia a portar una maqueta del Palau de Govern de Xile des del seu emplaçament real fins a La Legua, el barri amb la renda per càpita més baixa de la ciutat, transportat per diferents associacions i col·lectius als quals, a canvi, se'ls donava l'oportunitat de pujar a la balconada presidencial de la maqueta per expressar les seves reivindicacions. El recorregut es va realitzar en dos dies.

A partir de tots els suggeriments, idees i reflexions que Roger Bernat va aportar al grup de recerca es va configurar el dispositiu escènic *Krekovic camina*, que es va realitzar el 12 de maig de 2018, amb motiu de la festa de la barriada, com a celebració d'una identitat ferida, la identitat del barri del

2. Al número 44 de la revista de l'Institut del Teatre *Estudis Escènics*, es publica íntegrament el manifest que Roger Bernat i Roberto Fratini varen redactar per la seva companyia, *FFF: Friendly Face of Fascism* («La cara afable del feixisme») on s'expliquen i dicten les normes i principis per configurar una estètica dels dispositius (Bernat; Fratini: 2019: 1-4).

Polígon de Llevant, escenificada a partir d'una dramatúrgia emergent protagonitzada pels mateixos veïns.

Per dur a terme la proposta, primerament, es va marcar com a punt de partida de l'esdeveniment la Fundació-Museu Krekovic, museu públic i centre cultural del barri que alberga la col·lecció de pintor iugoslau Kristian Krekovic, qui es va instal·lar a Mallorca durant la primera meitat del segle XX i, en morir, va donar a la ciutat part del seu patrimoni pictòric amb què es va instituir el fons artístic del museu. En aquest cas, l'objectiu del dispositiu va ser traslladar, des de la Fundació-Museu a l'escola pública del barri CEIP Pintor Joan Miró, una reproducció a mida real del seu quadre *Èxode*. La pintura, que representava l'essència del barri que s'havia configurat a partir de l'èxode peninsular, va ser transportada pels diferents veïns i col·lectius a través d'un itinerari històric i performatiu pels diferents espais que han estat motiu d'orgull i conflicte al llarg de la seva història. La comitiva generacional i multicultural va recórrer els carrers, parcs i places del Polígon de Llevant, en forma d'estacions de la cerimònia urbana, amb parades als llocs emblemàtics on van succeir els fets més rellevants.

A cada lloc, diferents testimonis relataven els fets que hi havien tingut lloc i es realitzava una acció simbòlica relacionada amb els esdeveniments. En aquest cas, els veïns es transformaven en experts que contaven, en primera o en tercera persona, les vivències del barri: els problemes amb la drogoaddicció, els inicis del barri, quan se'ls va posar un semàfor en un lloc molt conflictiu que havia provocat molts accidents, o quan es va construir el parc de Llevant per al gaudi de tots els veïns. A cada estació, per commemorar el que havia passat, els veïns duïen a terme una acció col·lectiva.

L'estructura creada responia a les característiques dels dispositius escènics de participació col·lectiva, a partir de les *dramatúrgies de l'emergència* que hem descrit anteriorment, utilitzant la forma de *drama modern en estacions*, concepte que Sarrazac (2012: 130-141; trad. 2019) presenta per a l'escriptura del drama modern i contemporani, però que es podria transferir perfectament a l'escriptura escènica. *Krekovic camina* seria un clar exemple d'això.

Respecte a l'actuació, podíem observar dos tipus de treball. D'una banda, la participació dels veïns amb el relat dels seus testimonis i l'execució de les accions col·lectives. En aquest cas, com que estaríem davant d'actors laics o cossos quotidians dins d'un context performatiu o teatralitzat, es podria parlar d'*experts*, tal com els defineix la companyia Rimini Protokoll (Gimber, 2017: 116-126), és a dir, testimonis reals que fan de si mateixos dins el dispositiu escènic. D'una altra banda, la funció dels actors professionals en aquesta proposta es relaciona amb el concepte d'*actor-compositor* definit per André Carreira (2017) o la noció d'*operador social* proposada per Bourriaud (2001; trad. 2008) en la seva estètica relacional. Els cinc actors es van dedicar a construir l'estructura performativa, a treballar conjuntament amb els participants i a guiar la proposta des del seu punt d'origen fins al final, provocant que el procés emergent del dispositiu es desenvolupés a partir de les normes de joc establertes.



Figura 1. *Krekovic camina*. ©ESADIB



Figura 2. *Krekovic camina*. ©ESADIB

Roger Bernat considerava que *Desplazamiento del Palacio de la Moneda* no era un projecte social sinó artístic i que es relacionava amb el fet poètic, cosa que no impedia que tingués una projecció social (Cornago, 2015: 278-279). En el cas de *Krekovic camina*, sí que hi havia un objectiu inicial de conscienciació social, a part del joc escènic que es va articular, que era la defensa de la identitat d'un barri poc considerat per les institucions públiques. Per aquest motiu, el barri era *pres* escènicaament en un clar posicionament de resistència a ser fagocitat pel projecte de remodelació urbanística del Nou Llevant, que podria fer-li perdre la seva essència, transformant-lo en un *no-lloc*, com molt bé definia Marc Augé (1992, trad. 1994).

Els *no-llocs* són espais no relacionals, no històrics, no antropològics; en definitiva, espais que no conformen identitats, representatius de la condició contemporània postmoderna. Són zones de consum o de trànsit que formen part de la cartografia de les ciutats: barris privats de luxe, centres comercials, hipermercats, aeroports; són noves barriades netes i immunes de zones contradictòries, etc. En contraposició, una barriada tradicional, amb identitat pròpia, com és el Polígon de Llevant va reivindicar, a partir de les possibilitats expressives de les pràctiques escèniques, la resistència als processos d'homogeneïtzació dels espais. Arts escèniques i compromís social es varen donar la mà a *Krekovic camina*.

Teatres d'invasió: *Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat*

Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat es va presentar com una peça de teatre d'incògnit dirigida per Charlie Windleschmidt, de la companyia francesa Dérézo, en col·laboració amb el Centre d'Investigació Escènica (C.I.N.E), de Sineu (Mallorca), el projecte *Arts escèniques al servei de la conscienciació social* de l'ESADIB i la Compagnia della Quarta (Itàlia). El treball, presentat a Mallorca, Milà i Bolonya, se centrava en l'actuació de diferents actors en espais urbans definits per representar una obra silenciosa i invisible per a la resta de vianants; només uns pocs espectadors amb auriculars podien escoltar la representació i assistir-hi. Els actors interpretaven per a ells una ficció en temps real i, com hem dit, només aquests espectadors els podien escoltar. De nou, estem davant d'un dispositiu connectat amb el teatre invisible i les dramatúrgies d'invasió que es realitzava ocupant l'espai urbà per proposar una resignificació poètica interferint, des de la dramatització, en el flux de la ciutat per provocar l'espectacularització de la vida.

La proposta dramàtica que presentava Charlie Windleschmidt es basava en una estructura performativa conformada per actors mallorquins, francesos i italians, que anava acompanyada d'un dispositiu tècnic format per trenta auriculars per al públic que mirava la peça, micròfons d'ambient i micròfons no visibles per als actors. Tot això estava unit a una taula de so, on un tècnic jugava amb diferents músiques i enregistraments de sorolls ambientals per crear espais sonors que acompanyaven el treball escènic que realitzaven els actors amb els vianants. Així, el públic tenia un sentit d'espectador cinematogràfic i una vista d'espectador teatral.

La dramatúrgia de la proposta tenia quatre pilars bàsics: la partitura creada pels actors que envaïen l'espai públic en interacció directa amb els ciutadans, els textos que els intèrprets pronunciaven al llarg de la peça, els espais sonors que ambientaven la proposta escènica i la dramatúrgia de la ciutat. El fet que hi hagués factors variables aleatoris, com és el flux urbà de la ciutat viva, dotava la peça d'una mutabilitat constant amb el resultat d'experiències molt diverses en cada funció. En total es van fer dinou actuacions en cinc llocs diferents amb públic i horaris variats, cosa que provocava situacions dramàtiques que depenien de la multiplicitat de factors que entraven en joc. De nou, es creava un dispositiu escènic en espais públics en forma de procés emergent, un sistema autoorganitzat no lineal que, a partir de les accions

dramàtiques que s'anaven gestant en el seu interior, es modificava en forma i en contingut i anava evolucionant davant els ulls de l'espectador, contribuint a crear una dimensió poètica pròpia.

Per a Charlie Windleschmidt l'objectiu del procés creatiu era introduir a la silueta urbana quotidiana una dimensió poètica, obrir un forat, una esquerda o una esclatxa artística per transformar la ciutat per uns instants. Estem, doncs, davant d'un *teatre d'invasió*, tal com el defineix André Carreira (2017), on la intervenció escènica s'insereix en la lògica funcional urbana per subvertir els procediments quotidians, per tal de crear un estat de ruptura, de fallida, amb el seu flux habitual.

Ciutats com Palma, Milà o Venècia, entre moltes altres, pateixen una massificació turística, principalment en les èpoques estivals, que porta a situacions de col·lapse urbà, que interfereix en els fluxos normals de la vida de les pròpies ciutats i, com hem assenyalat anteriorment, en els seus senyals d'identitat. La peça escènica *Un buco nella città / Una esclatxa a la ciutat* reivindicava crear esclatxes artístiques a les ciutats per poder transformar la seva visió quotidiana, de vegades aclaparadora i estressant, en una visió poètica a partir de les arts escèniques.

A més a més, la proposta duta a terme suggereix la necessitat de repensar el treball de l'actor i la funció de l'espectador. En el cas dels actors, *actors-invasors* per Carreira, la seva interpretació presenta tot un seguit de característiques a tenir en compte:

- El joc entre realitat i ficció. L'espectacle presenta moments de realitat que han de ser integrats en l'estructura performativa i els actors han de jugar a integrar-se en la realitat quotidiana.
- El desenvolupament de la partitura conformada per situacions dramàtiques en interacció amb l'espai urbà, que es va creant en evolució contínua a partir d'escoltar l'entorn i deixar-se sorprendre per la realitat de la ciutat en aquell moment.
- La consciència del camp visual que ha de tenir l'intèrpret respecte als espectadors que miren les accions que succeeixen, sense oblidar la relació que ha d'establir amb els espectadors-actors, que són els vianants amb qui es relaciona.
- El treball global de l'elenc, que requereix una tasca d'escolta molt intensa, perquè s'ha d'aprofitar qualsevol fet que passi per incorporar-lo.
- La disponibilitat d'aparèixer i desaparèixer de l'escena, és a dir, saber atrapar el focus quan l'actor és protagonista del seu text i saber quan ha de passar a ser un ciutadà més que transita pels carrers.

Cada dia, l'actuació era una experiència diferent. Els fluxos urbans i els espais canviaven i la partitura interpretativa havia d'adaptar-se necessàriament. L'actor, en aquest tipus de treball, es posava al servei de la situació; per tant, era tant un actor-intèrpret com un actor-creador, creava a partir de les situacions que es plantejaven en temps real. En aquest cas, ens trobem

davant d'un joc amb els límits de l'actuació i la no-actuació. Els cossos dels actors professionals, cossos virtuoses com els defineix José Antonio Sánchez (2017: 119-130), es barregen amb els cossos quotidians dels vianants i propicien el joc dramàtic creat a partir de la comunicació que s'estableix entre tots dos. André Carreira destaca que l'actor que es prepara per envair l'espai urbà ha de portar una estructura flexible, aproximar-se més a les dimensions del joc, tenir en compte el component de risc com a factor primordial i treballar tècnicament des de la seva capacitat d'adaptabilitat (Carreira, 2010: 87-98).

En el cas de l'espectador ens trobem, en primer lloc, amb un espectador que és conscient de la seva funció, com és el públic que porta auriculars i observa les accions dramàtiques que se succeeixen al llarg de la peça urbana que se'ls presenta. Però, d'altra banda, tenim aquell espectador-actor, o *espect-actor*, que participa de manera activa en les situacions teatrals que proposen els actors, però que no sap que està immers en el dispositiu escènic invisible. Observa i participa de l'acció sense ser conscient de la seva funció dins d'ella, la veu com un transeüent més de la ciutat.

La companyia multicultural, conformada per actors espanyols, francesos i italians va poder experimentar l'evolució de la proposta escènica en diferents ciutats i contextos: al poble mallorquí de Sineu dins el Festival Ciclop de teatre visual i físic que organitza el C.IN.E, a la ciutat de Palma, als barris de Bolonya i, a Milà, al Festival Tramedautore al Piccolo Teatro di Milano. El text espectacular es modulava i condicionava per donar lloc a resultats que oferien, a partir de la potència transformadora de l'activitat poètica, una relectura escènica de cada marc urbà envaït.



Figura 3. *Un buco nella città / Una esclatxa a la ciutat.* ©ESADIB



Figura 4. *Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat.* ©ESADIB

Conclusió

La recerca duta a terme durant el projecte que hem exposat al llarg d'aquest estudi, ha donat lloc a la creació de diferents propostes escèniques, en forma de dispositius relacionals, on es posaven en qüestió els fonaments clàssics de l'estructura teatral i es proposaven artefactes o mecanismes escènics col·lectius en espais públics.

Com hem pogut observar, les propostes escèniques descrites anteriorment responen a estructures performatives que neixen de processos emergents. Les peces *Krekovic camina* i *Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat* emergeixen de les interrelacions que es generen entre els seus components (actors, participants, espectadors) i les normes d'organització proposades, amb la qual cosa configuren una unitat global producte de la pròpia autoorganització.

L'aplicació de les normes del joc dramàtic en contextos i amb agents diferents donava lloc a noves formulacions del mecanisme escènic a través de l'acció col·lectiva que es desenvolupava, provocant un procés dinàmic no lineal, activat contínuament per una diversitat de components o factors que hi entraven en joc i que conformaven un circuit que es retroalimentava constantment. Un mecanisme que se succeïa constantment, a partir de cada situació i cada acció. La partitura es nodria d'una multiplicitat de variables aleatòries que, en cada instant, la feien evolucionar.

Els dispositius presentats cercaven activar una potència transformadora de la realitat a través de l'activitat artística, mitjançant la invitació a convertir els espectadors en actors participants de l'acció realitzada. Tot això amb una finalitat clara de conscienciació social: des de la defensa de la identitat d'un barri fins a la intervenció i la subversió de la lògica urbana per lluitar contra la massificació turística de les ciutats i retornar-los el seu encant des d'una vessant poètica.

En els treballs teatrals realitzats es va intentar canalitzar la potència social de l'art amb la construcció d'unes estructures performatives obertes a partir de mecanismes relacionals, on la participació dels espectadors, *espect-actors*, era un eix vertebrador fonamental. La invasió escènica dels espais públics, de les ciutats i dels barris tenia un impuls social i estètic que obligava a repensar les formes espectaculars per poder fer front als nous reptes que la societat actual demana.



Bibliografia

- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Traducció del francès de Margarita Mizraji. Edició original: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992). Barcelona: Gedisa, 1994.
- BATLLE, Carles. «Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució». A: BATLLE, Carles; GALLÉN, Enric i GÜELL, Mònica (eds.). *Drama contemporani: renaixença o extinció?* Barcelona/Lleida/París: Punctum / Institut del Teatre / Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 45-65.
- BERNAT, Roger. «Las reglas de este juego». A: CORNAGO, Óscar (coord.). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Conca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2010, p. 307-314.
- BERNAT, Roger; FRATINI, Roberto. «FFF: The Friendly Face of Fascism. Per una estètica dels dispositius». *Estudis Escènics* [en línia] (Barcelona: Institut del Teatre), núm. 44 (2019), p. 1-4.
<<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/412/pdf>> [Consulta: 7 octubre 2020].
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Traducció del francès de Cecilia Beceyro i Sergio Delgado. Edició original: *Esthétique relationnelle* (2001). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BOTTIN, Beatrice (coord.). *Nuevos asedios al teatro contemporáneo. Creación, experimentación y difusión en los siglos xx y xxi (España-Francia-América)*. Madrid: Fundamentos, 2016.
- CARREIRA, André. «Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad». A: CORNAGO, Óscar (coord.). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Conca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2010, p. 87-98.
- CARREIRA, André. *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Còrdova: Ediciones Documenta/Escénicas, 2017.
- CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores, 2015.
- CORNAGO, Óscar. «Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro». *Telón de Fondo* [en línia], núm. 24, (2016a), p. 191-213. <<https://bit.ly/3oXDCAT>> [Consulta: 7 octubre 2020].
- CORNAGO, Óscar. «Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat». *Telón de Fondo* [en línia], núm. 24, (2016b), p. 214-226.
<<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero24/articulo/636/uno-va-al-teatro-a-ser-manipulado-una-conversacion-con-roger-bernat.html>> [Consulta: 7 octubre 2020].

- ENRILE, Juan Pedro. *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. Madrid: Fundamentos, 2016.
- GIMBER, Arano. «Los expertos en el teatro documento postdramático». A: Romera Castillo, José (ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2017, p. 116-126.
- JOLIVET, Rafaëlle. *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*. París: L'Entretemps éditions, 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. «Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después». A: BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José i ÉCIJA, Amparo (eds.). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC, 2011, p. 309-329.
- LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Traducció de l'alemany de Diana González et al. Edició original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.
- PEDULLÀ, Carme. «El desconocimiento de la participación como acto de resistencia poética: introducción al manifiesto de la compañía FFF, *The Friendly Face of Fascism*». *Estudis Escènics* [en línia] (Barcelona: Institut del Teatre), núm. 44 (2019), p. 1-8.
<<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/459/pdf>> [Consulta: 15 octubre 2020].
- RECK, Isabelle. «Teatro relacional o cuando el teatro agudiza la elocuencia del espectador». *Don Galán. Revista de investigación teatral* [en línia], núm. 7 (2016), p. 1-7. <<https://bit.ly/3xqA3yX>> [Consulta: 15 octubre 2020].
- RYKNER, Arnaud. «Sobre el dispositivo y su uso en el teatro». A: GARNIER, Emmanuelle; GÓMEZ GRANDE, Fernando i CORRAL, Anna (eds.). *Antología de teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai, 2015, p. 281-295.
- SÁNCHEZ, José A. *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación*. Segòvia: Ediciones La uña RoTa/ Ediciones Universidad de Castilla - La Mancha, 2017.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (coord.). *Lèxic del drama modern i contemporani*. Traducció del francès de Nàdia Casellas. Edició original: *Lexique du drame moderne et contemporani* (2005). Barcelona: Institut del Teatre, 2009 (Escrits teòrics; núm.13).
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética del drama moderno. De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*. Traducció del francès de Fernando Gómez Grande. Edició original: *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès* (2012). Bilbao: Artezblai, 2019.
- SCHMUTZ, Christina. «Parlar com a acte d'autoempoderament: instal·lació teatral i dispositiu de mediació tècnica al museu. *Numax-Fagor-Plus*, de Roger Bernat». *Estudis Escènics* [en línia] (Barcelona: Institut del Teatre), núm. 44 (2019), p. 1-12.
<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/419/pdf_1> [Consulta: 7 octubre 2020].
- ZONDI, Peter. *Teoría del drama modern (1880-1950)*. Traducció de l'alemany de Mercè Figueras. Edició original: *Theorie des modernen dramas (1880-1950)* (1956). Barcelona: Institut del Teatre, 1988 (Monografies de teatre; núm. 27).