

Los espacios escénicos del ciclo *Bona Gent* de Roger Bernat¹

Ivan Alcázar Serrat

(Universidad Politécnica de Cataluña).

Documentos gráficos: Guillem Aloy (Universidad Politécnica de Cataluña) e Ivan Alcázar

1. Roger Bernat

En el año 2001, un joven talento del teatro catalán, el director y dramaturgo Roger Bernat, apenas acaba de cerrar su compañía de teatro por falta de apoyo público, de mecenas privados y de un circuito teatral consistente en el que mostrar sus montajes. La compañía General Elèctrica, el "Centro de creación para el teatro y la danza", que Bernat había conducido con Tomàs Aragay, fue de 1997 a 2001 un grupo creativo imaginativo y potente, provocativo y renovador. Aparte de la calidad de sus montajes, la compañía dio un empujón a las carreras de muchos personajes que en los años siguientes serían nombres significativos en los escenarios más innovadores de Cataluña (el propio Aragay y Sofía Asencio, que fundarían Societat Dr. Alonso; Sònia Gómez, prolífica performer; Dolo Beltrán, cantante del grupo de pop Pastora; Mia Esteve, Jorge Vilches, Juan Navarro, Nico Baixas...). Pocos meses más tarde, sin compañía y con la idea en la cabeza de preparar unas "piezas de resistencia"², Bernat consigue que el Mercat de les Flors coproduzca los seis montajes del ciclo *Bona Gent* y encuentra los aliados ideales en seis espacios escénicos del sector emergente y *underground* barcelonés.

¹ Este texto forma parte de un proyecto en proceso. Sus primeras conclusiones fueron presentadas en una comunicación en el I Congreso Internacional del GRAE, Grup de Recerca en Arts Escèniques, en el CSIC de Barcelona (1, 2 y 3 de marzo del 2012). Se ha desarrollado posteriormente en una tesina del Máster de Teoría e Historia de la Arquitectura, ETSAB-UPC (junio 2012). Sigue en fase de desarrollo como línea de trabajo del Observatorio de Teatros en riesgo-Observatorio de Espacios Escénicos.

² Marcos Ordóñez. "Roger Bernat está en otro lado". *El País (Suplement cultural Babelia)*. 11 gener 2003; p. 22.



L'Antic Teatre. Ciclo Bona Gent.

Fuente imagen: L'Antic Teatre



El teatro del ciclo *Bona Gent* es un teatro de guerrilla, rápido y ágil, hecho con pocos recursos, antirrepresentativo, que boicotea las convenciones teatrales, mezcla disciplinas y géneros, diálogos y performances, se nutre de Fluxus, Beuys, Kaprow, Pollesch ... Y esta propuesta escénica de la *Bona Gent* encuentra su lugar en una red de espacios pequeños, autogestionados, reciclados, *infradiseñados*. Espacios *reales* y nada *abstractos*, que se muestran sin capas superpuestas que los envuelvan, ni caracterizaciones o elementos arquitectónicos que eliminen las rugosidades, las pátinas, las capas de lo que habían sido en el pasado.

Esta condición no es un obstáculo para la creación y, aún más, se postula como una virtud, un potencial de esos espacios escénicos. Cabe recordar que ya en el teatro de Shakespeare se sacaba partido, como ha recordado Peter Brook en alguna ocasión, de la desnudez de los escenarios, donde con una manta y poco más se recreaban batallas y paisajes. Pero si todavía el coro de *Enrique V* pedía excusas por la pobreza del lugar de la representación (y se dirigía al público disculpándose: "Piece out our imperfections with your thoughts ...")³, en los espacios que aquí estudiamos ya no es necesaria la imaginación, la evocación o el esfuerzo de los espectadores, porque precisamente lo que se quiere en el ciclo *Bona Gent* es un teatro directo, real, presente, del aquí y el ahora.

Los espacios escénicos estudiados aquí se encuentran, en su mayor parte, situados a la sombra de los grandes equipamientos culturales, muy cerca de ellos, y en áreas urbanas en transformación, barrios como el Raval, donde las nuevas arquitecturas *representativas* van apareciendo sucesivamente (desde mediada la

³ En el prólogo del acto I de *Henry V* de William Shakespeare, el coro dice: "But pardon, and gentles all,/ The flat unraised spirits that have dared/ On this unworthy scaffold to bring forth/ So great an object: can this cockpit hold/ The vasty fields of France? or may we cram/ Within this wooden O the very casques/ That did affright the air at Agincourt?/ O, pardon! since a crooked figure may/ Attest in little place a million;/ And let us, ciphers to this great accompt,/ On your imaginary forces work./ Suppose within the girdle of these walls/ Are now confined two mighty monarchies..."



década de los años noventa del siglo XX), como polos distinguidos, nuevos y elocuentes que van destacando entre el *bajorrelieve* de la ciudad vieja, mientras esta ciudad vieja se *presenta* con su humildad material, con la discreción y la continuidad formal y estilística, con la materialidad hecha de pliegues e imperfecciones. Así, un teatro que quiere ser directo (el del ciclo *Bona Gent* de Bernat) encuentra, coherentemente, el abrigo en espacios *reales*, alejados del modelo de espacio de las galerías de arte que acogían años atrás, por ejemplo, las performances de Yves Klein, pero igualmente lejanos del espacio y las posibilidades que ofrece la sofisticada máquina escénica del teatro a la italiana.

El hito artístico que supuso el ciclo *Bona Gent* tuvo cierta repercusión mediática y los críticos y periodistas que lo siguieron lo recibieron con entusiasmo. Pero, por sus características, el ciclo era una propuesta efímera, con voluntad de permanecer al margen del *mainstream* y no podía ser de otra forma: las dimensiones, la situación y los objetivos de los espacios del ciclo iban en la dirección de generar un nuevo brote contracultural, de añadirse a una escena difusa e intermitente. Si una experiencia como el ciclo *Bona Gent* tuvo una repercusión de público limitada en el momento en que se celebró, vista en perspectiva, podemos afirmar su importancia por la originalidad de su propuesta artística, por la valía del modelo de red cultural que planteó y como actividad aglutinadora de ciudadanos y colectivos de procedencias dispares.

El ciclo *Bona Gent* sería, si se me permite una comparación arriesgada, como un segundo capítulo, en formato punk, de aquellas sesiones de Mestres Quadreny y Brossa que tuvieron lugar en el marco exclusivo de la casa La Ricarda, en El Prat de los años sesenta del siglo XX. En aquella ocasión, un grupo refinado y selecto de la burguesía catalana, amantes de la vanguardia, intentaba escapar de la pesantez cultural del franquismo. Pero, en el ciclo *Bona Gent*, este puñado de artistas escénicos encabezados por Bernat, más bien pobres y despeinados, directos como los ácratas e ingeniosos como los situacionistas, ¿contra qué creaban? ¿Contra qué debían resistir? ¿De qué se alejaban o se escondían? ¿Y dónde encontraron refugio contra las adversidades?



2. La propuesta escénica de Roger Bernat: algunos objetivos y estrategias

No cristalizar

En su texto teórico del 2002 (*6 en 1*). *Para dejar de hacer teatro de una vez por todas*⁴, el dramaturgo y director Roger Bernat (Barcelona, 1968) propone, en forma de manifiesto, seis objetivos para su proyecto escénico:

- No pensar los espectáculos
- No dirigir
- No hacer ficción
- No construir personajes
- No construir escenografías
- No hacer bandas sonoras

Con este programa que nos recuerda el de Dogma en el cine o los juegos literarios del Oulipo, Bernat se acerca al hecho escénico desmontando sus convenciones principales. La primera, la de la estructura de los espectáculos, que Bernat quiere libres de "la mirada dramaturgica" y de la "fórmula hegeliana de introducción-nudo-desenlace"⁵ [sic] que los noveliza. Para Bernat, se trataría, más bien, de hacer que en escena nada "cristalizara"⁶. Ha sido José Antonio Sánchez, quien ha hablado de "la centralidad del diálogo con el otro" y "la transformación del concepto de autor" como rasgos característicos del teatro de Bernat, "un director que ya había obtenido el reconocimiento y el apoyo de las principales instituciones teatrales catalanas", y que en un momento dado, con el ciclo de piezas escénicas *Bona Gent*, "decide trasladar su creación, culturalmente central, a la periferia"⁷. A la periferia de la convención teatral, y a la periferia de los lugares del teatro, o en

⁴ Roger Bernat: *rogerbernat.info: Textos de teatro* [Online] "(6 en 1). Per deixar de fer teatre d'una vegada per totes". [Consulta el 5/2/2012]

Disponible en: <http://rogerbernat.info/txt/de%20teatre/2002-04.%206%20en%201.pdf>

⁵ Ibidem.

⁶ José Antonio Sánchez. "Prácticas indisciplinares: el teatro ensayístico de Roger Bernat". En: BERNAT, R. *Textos de teatro* [Online] [Consultat el 5/11/2011]. Disponible en:

http://rogerbernat.info/roger_bernat/premsa/Practicas_indisciplinaries.pdf

⁷ José Antonio Sánchez. *Prácticas De Lo Real En La Escena Contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007; p. 282.



lugares excéntricos, apartados de los circuitos habituales del teatro en la ciudad, como veremos. Según Sánchez, con este posicionamiento Bernat (coherente con la voluntad de "no cristalizar") renuncia "a una elaboración formal que podría condenar sus piezas a la clausura significante"⁸.



La Poderosa. Ciclo Bona Gent. Fuente: Roger Bernat

En estos 6 puntos, según Bernat, el director de teatro ("si es que los hay"), tiene ya el rol simplemente de ser *el impulsor de la voz de los actores*, y aquí es importante el hecho de que Bernat se refiera a *la voz* y le dé protagonismo, pues la importancia de los diálogos de los actantes son, con los actos performáticos intercalados, la base de sus montajes.

Convencido de que ya *no hay historias que contar*, Bernat cree (o pretende con su teatro) que *el teatro ya no representa nada, sino que presenta una realidad*. El teatro, para Bernat, es una ocasión para el encuentro entre creadores, directores, actores y público, en que estos y aquellos pierden su rol y objetivos tradicionales y pueden dedicarse a reflexionar sobre estos roles y objetivos, sobre sus intereses y necesidades reales, no ficticios, y sobre el marco artístico y social que los creó y los ha perpetuado. "Todo lo que sucede es aquí y ahora, en el mismo espacio-tiempo que el espectador", dice Bernat, para quien hay que "hacer todo lo posible para que esto sea evidente". La ficción (y la suspensión de la incredulidad que la máquina del teatro a la italiana persigue) es inadmisibles, en el teatro que Bernat propone: los actores no pueden actuar, o construir personajes; la escenografía tampoco puede "representar" un lugar, suplantándolo, las músicas o bandas sonoras "no pueden aparecer por arte de magia"⁹.

⁸ Ibidem.

⁹ Roger Bernat: *rogerbernat.info: Textos de teatro* [Online] "(6 en 1). Per deixar de fer teatre d'una vegada per totes". [Consulta el 5/2/2012]



Presentación y representación

Bernat, por su propio camino, con sus 6 puntos agudiza una propuesta ya anunciada años antes por Jerzy Grotowski, quien en *Hacia un teatro pobre* (en 1968) había afirmado:

Eliminando gradualmente lo que parecía superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (el escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido...¹⁰

Si con Grotowski no es el texto dramático el que determina el hecho escénico, Bernat plantea una propuesta escénica que puede situarse, por algunos de sus rasgos, enmarcada en el llamado teatro *posdramático*, esa forma de afrontar el hecho escénico que a lo largo del siglo XX ha fructificado en las obras de creadores como Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, Heiner Müller o Jan Fabre, en las que, según el caso, se rechaza el texto como fundamento del teatro y toma sentido la fragmentación, la poesía o el movimiento y el cuerpo. Por otro lado, Bernat parece retomar y proseguir con la lección de Samuel Beckett, cuando éste da la prioridad a la *representación* frente a la narratividad¹¹. Es una lección que Bernat continúa, hasta alargar (y extremar) su tarea reductiva: ahora lo que cuenta es ya la *presentación*.

Esta *presentación*, el acercamiento al espectador mediante el trabajo con el cuerpo, los objetos y las palabras en un discurso no narrativo, ni cerrado, es lo opuesto a la convención de la *representación* teatral. Óscar Cornago ha escrito:

Cada lenguaje debe *suced*er en escena, irrumpir como un accidente aquí y ahora: acontecen las palabras, los sonidos o los movimientos (...), haciéndose reales en su inmediatez física más allá de su posible construcción como representación¹².

Disponible en: <http://rogerbernat.info/txt/de%20teatre/2002-04.%206%20en%201.pdf>

¹⁰ Jerzy Grotowski, M. Glantz, P. Brook. *Hacia Un Teatro Pobre*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1999; p. 13

¹¹ Isabel Feliu. "Samuel Beckett. El teatro contemporani". En: Antoni Ramon. *El lloc del teatre. Ciutat, arquitectura i espai escènic*. Barcelona, Edicions UPC, 1997; p. 105

¹² Óscar Cornago. "Teatro posdramático: las resistencias de la representación". En: ARTEA. Archivo virtual de artes escénicas. *Textos* [Online] [Consultat el 10/2/2011]. Disponible en:



El enfrentamiento con la convención, con las formas y los sentidos impuestos por la tradición, funcionará tanto con respecto a la labor creativa en el escenario, como en la búsqueda de los espacios adecuados para que esta creación tenga un lugar coherente donde prepararse y exhibirse. A menudo, los espacios *tradicionales* del teatro serán vistos con desconfianza, por lo que se *representa* en sus escenarios y por lo que *representan* como institución. En este sentido, y a propósito del ciclo *Bona Gent*, Bernat opinaba en una entrevista con la escritora Mercedes Abad:

El teatro tiene que servir para que algo suceda y que sea una experiencia irrepetible, que sea cierta al fin esa patraña de que cada representación es diferente. Para las seis piezas Juan Navarro y yo partimos de un planteamiento cada vez más abierto, sin casi ensayos; nos reunimos a charlar en los espacios unos días antes y luego nos tiramos a la piscina. Si no corres el riesgo de romperte la crisma, ¿para qué subirte a un escenario? Yo concibo el teatro como una asamblea permanente y si el Teatre Lliure y el Nacional no sirven para eso, que los derriben¹³.



Imágenes de Guillem Aloy. Localización de los espacios del ciclo *Bona Gent*.

Izq.: En Barcelona.

Der.: En el barrio del Raval de Barcelona, y los equipamientos culturales.

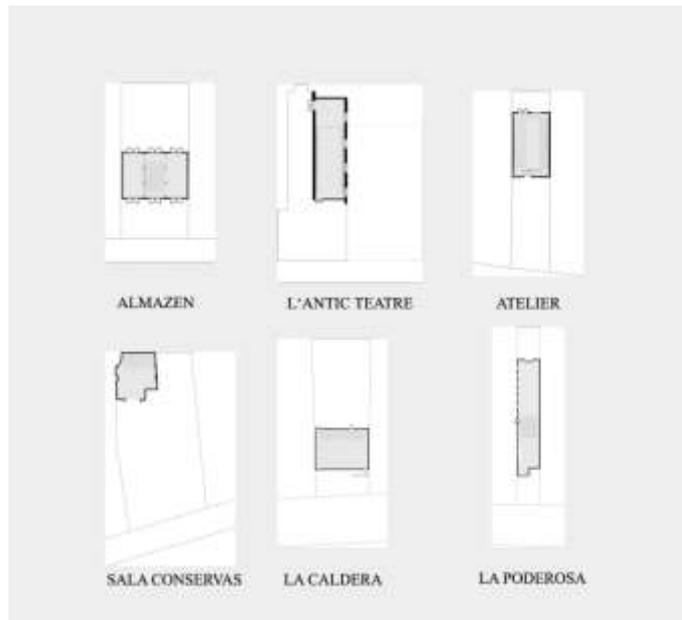


http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

¹³ Mercedes Abad. "Los espacios de Roger Bernat". *El País (Edición Cataluñá)*. 27 juny 2003.; p. 42.



Plantas de los espacios
del ciclo *Bona Gent*.
Autor: Guillem Aloy, Ivan Alcázar



La autonomía de las formas, por un lado, y la unidad del sentido de un teatro que se quiere superar, por el otro, se verán aceptada y cuestionada, respectivamente, por ciertos creadores, mientras se ponen en duda las convenciones y los lugares teatrales que han servido al tipo de teatro que ahora se cuestiona. Escribe Cornago:

Este nivel de la representación se enfrenta así al plano de la realidad escénica, como dos mundos que se cuestionan desde la necesidad de un sentido, de una unidad lógica, preguntándose el motivo de esa perversa (...) rebelión de las formas, su autonomía física y material; mientras éstas interrogan la posibilidad del sentido para denunciarlo como un ejercicio de imposición desde una instancia exterior al universo físico de la escena¹⁴.

¹⁴ Óscar Cornago. ob. cit.



Fragmentación y confesión

La radicalización de las formas de trabajo de una serie de creadores y colectivos que en la actualidad trabajan o muestran su obra regularmente en España (entre ellos Angélica Liddell, Rodrigo García, o Marta Galán, compañeros de generación de Bernat), les llevará, según Cornago, a aumentar la "frontalidad comunicativa" con el espectador, el "despojamiento poético" de los montajes, el "grado de fragmentación", y el "contenido político"¹⁵: "van a mirar de forma directa al público, para construir sus obras sobre ese espacio fronterizo que marca el encuentro entre la escena y el espectador, otra suerte de límite o resistencia desde los que se va a cuestionar el hecho de la representación". Esta comunicación nueva entre actores y espectadores, a partir de la década de los noventa del siglo XX, se verá potenciada por una "estrategia confesional", según lo ha descrito el propio Cornago en el texto "Actuar 'de verdad'. La confesión como estrategia escénica"¹⁶, donde insiste en esa propuesta escénica que presenta "un cuerpo que toma distancia respecto al plano ficcional para dejarse ver en primera persona".

Los montajes de Bernat del ciclo *Bona Gent*, o su obra *La la la la la*, donde Bernat se *desnudaba en escena* y proyectaba y mostraba sus pensamientos, inquietudes y recuerdos (enmarcado en un escenario con sus propios muebles y enseres, sus juegos, sus cosas), serían ejemplos de este tipo de estrategia. Escribe Cornago:

Si a medida que avanzan los años noventa y sobre todo ya a partir del 2000 llamaron la atención estos escenarios teatrales ocupados por una palabra (y un cuerpo) que ensayaron este tono confesional es porque no se estaba acostumbrado a este tipo de comunicación en el medio teatral (hoy ya no llamaría tanto la atención), pero también porque se sigue viendo el teatro como algo aislado del resto del paisaje cultural, mediático o artístico¹⁷.

¹⁵ Óscar Cornago. ob. cit.

¹⁶ Óscar Cornago. "Actuar "de verdad". La confesión como estrategia escénica". En: ARTEA. Archivo virtual de artes escénicas. *Textos* [Online] [Consultat el 10/2/2011]. Disponible en: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/obras/1513/Oscar%20Cornago%20-%20La%20confesion%20como%20estrategia%20escenica.pdf

¹⁷ Óscar Cornago, ob. cit.



Este aislamiento, Barnat y los creadores citados Galán, Liddell,...) intentan vencerlo por un lado mediante la mezcla de géneros, formatos y disciplinas, por otro lado con la actividad en lugares distintos al del edificio teatral y, finalmente, con la implicación de personajes y grupos de ámbitos diversos, que cortocircuiten la convención de los roles del acontecimiento artístico. El caso más claro de ello sería la participación de una serie variada de *profesionales* (un mago, un escenógrafo, un hacker, una lingüista, un showman...) en cada una de las piezas del ciclo *Bona Gent*, en funciones que tenían lugar en *espacios reciclados* para la escena. Otro caso reciente son *Las Superproducciones* de Marta Galán y Juan Navarro en la Nau Ivanow (Barcelona, 2009), donde se implicaba a grupos y entidades del barrio de la Sagrera en procesos de trabajo que concluían en performances colectivas.



La Caldera. Foto: Ivan Alcázar

Rechazo de la ficción y las convenciones, comunicación directa y fragmentaria, no tienen como propósito el choque, el disfrute de la simple confrontación con el teatro tradicional, la provocación por sí misma. Si a Bernat le inquieta, tal como él mismo ha escrito, "la distancia que nos separa del "público de teatro", la distancia que nos separa del teatro", es porque ve como problemática "la distancia cada día mayor que separa el teatro y la realidad"¹⁸. Bernat defiende su opción, que encuentra especialmente lógica, de búsqueda de otro teatro, diferente, necesario, apto para explorar el tiempo y el lugar donde ocurre. Esto le parece más importante que cualquier actitud ensimismada, aislada o elitista por parte del artista:

No, no somos ni radicales, ni modernos. Pero hace mucho tiempo que renunciamos a tener una visión global del mundo y, por tanto, también renunciamos a ofrecer una sola respuesta. Cuando ya no hay ficción capaz de reproducir lo que ocurre, o se muestran pedazos de realidad o se genera una realidad nueva. Es en lo que estamos metidos ahora¹⁹.

¹⁸ Roger Bernat. *rogerbernat.info: Textos en prensa* [Online] "Cinco aproximaciones a la realidad, a eso que hay ahí afuera". [Consulta el 6/3/2011]

Disponible en: http://rogerbernat.info/txt/en%20prensa/00_realidad.pdf

¹⁹ Ibidem.



Herencias y referentes

A pesar de la aparente humildad de sus principios, en la obra de Bernat encontramos resonancias fuertes e influencias bastante claras del arte y la creación contemporánea. El crítico teatral Marcos Ordóñez sugirió los nombres de algunos de los supuestos *maestros* o referentes de Bernat, al escribir en 2003 sobre el ciclo *Bona Gent*:

Padres espirituales (una selección): Thierry Salmon, Mickey Mouse, la facción más ácida de la Escuela de Barcelona, Johnny Rotten, Jean-Pierre Léaud en *La maman et la putain*, la mula Francis, Peter Sloterdijk. Y Guy Debord y sus *copains*: el humor glacial, el descaro como método, la yuxtaposición de materiales aleatorios, la voluntad de jugar en serio, la ausencia de proclamas y la extrema seguridad en la propia poética son (¡al fin!) netamente situacionistas²⁰

Es una lista posible, de las muchas que se podrían proponer. En el carácter performático del ciclo *Bona Gent* y en el trabajo en works in process de las obras de la compañía General Elèctrica de Bernat y Tomás Aragay (*Flors, 10.000 kg, ...*), resuena el John Cage que entendía el mundo y lo real como un proceso y no como un objeto; en las temáticas del ciclo *Bona Gent* de Bernat y en sus montajes participativos de los últimos años (*Domini públic, Pendent de votació*) coincide con el Joseph Beuys que implicaba socialmente a los espectadores y creía que todo el mundo es artista; en las improvisaciones del ciclo *Bona Gent* y en los últimos montajes con gadgets tecnológicos (*La consagració de la primavera*), hay también algunos rasgos del colectivo japonés Gutai, por lo que respecta a la búsqueda de la creación y la novedad a través del juego y la arbitrariedad.

Fachada de la Sala Conservas.

Foto: Ivan Alcázar



²⁰ Marcos Ordóñez. "Roger Bernat está en otro lado". *El País (Babelia)*. 11 gener 2003.; p. 22.



Hay también en Bernat, aunque más en su forma de trabajar que en la apariencia y los resultados concretos de sus montajes y propuestas, cierta influencia de Fluxus. La idea del arte según su principal aglutinador, George Maciunas (también con formación de arquitecto, como el propio Bernat), tenía una finalidad más social que estética²¹, y tenía como objetivo la "eliminación progresiva de las Bellas Artes", la oposición al profesionalismo del arte y al objeto artístico, y el carácter lúdico y heterogéneo del acto artístico. Todos estos conceptos tienen su paralelismo en el dramaturgo catalán y en su particular búsqueda de un "teatro diferente". De hecho, tan diferente y transgresor que quizás habría que definirlo ya no como teatro, sino de otra manera: ¿Como juego escénico?, ¿Como "antiteatro"? Si repasáramos las "ideas Fluxus" (que Dick Higgins propuso en 1981, y Ken Friedman amplió en 2002)²², veríamos cómo muchas de ellas se encuentran en la base de los montajes de Bernat: la unidad del arte y la vida, el experimentalismo, el azar, el carácter lúdico, la sencillez, la capacidad de implicación...

Este texto se iniciaba con los 6 puntos programáticos y restrictivos de Bernat "para dejar de hacer teatro de una vez por todas". Ahora podemos fijarnos, para mejor presentar el ciclo *Bona Gent* del dramaturgo y director catalán, a la definición que Allan Kaprow propuso para el *happening*, una forma de arte que también debía aportar la novedad y la diferencia a la disciplina artística, y que quería a toda costa evitar la narratividad lineal, e incitar a los espectadores a cambiar su rol estático. En *Assemblage, environments & Happenings* (1966)²³, Kaprow define el *happening* a partir de una serie de indicaciones que sintetizamos y proponemos como guía de lectura posible de una práctica escénica, la de Bernat, que es heredera de esta inquietud aparecida en los años sesenta del siglo XX, orientada a variar las condiciones del acto artístico, sus estructuras, sus temas y objetivos, sus espacios, sus tiempos, los roles de las partes implicadas:

²¹ Esther Ferrer. "Fluxus & Zaj". En: *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*. Març 1988, número 29; p. 26.

²² Ken Friedman. "Cuarenta años de Fluxus". En: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Fluxus y Fluxfilms :1962-2002*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002; p. 61-75.

²³ Allan Kaprow, J. Lebel, Gutai- Bijutsu- Kyokai. *Assemblage, Environments & Happenings*. New York: Abrams, 1966; p. 146-208.

- Mantener la línea divisoria entre el arte y la vida lo más fluida y indistinguible.
- Buscar los temas, materiales y acciones en cualquier otro ámbito fuera de las artes.
- Escenificar el *happening* en diversos ámbitos amplios, espaciosos, dinámicos y cambiantes.
- Procurar que el tiempo del *happening* sea variable y discontinuo.
- Escenificar el *happening* una única vez ..
- Eliminar el público.
- Procurar que la composición del *happening* surja como un collage de acontecimientos en una serie de períodos de tiempo y en espacios diversos.

Las piezas del ciclo *Bona Gent* (2002-03)

Cada espectáculo del ciclo *Bona Gent* cuenta con la participación de tres personas: un actor, Juan Navarro; un personaje invitado, que varía en cada pieza y que aporta el conocimiento específico de su profesión; y el propio director-dramaturgo, que aparece en escena. Cada mes, Bernat y Navarro se preparan a lo largo de tres semanas. La cuarta semana se encuentran con el invitado, y con dos o tres charlas lo incorporan a la pieza. Los movimientos y las disposiciones de los actores y *el escenario* se deciden al llegar al espacio escénico de exhibición, donde se escenifica con los mínimos elementos posibles. Las reservas de las entradas del público se hacen llamando a un número de teléfono móvil (como si se tratara de una *rave party* clandestina) y la pieza se presenta únicamente a lo largo de cuatro días.

Los temas varían según la pieza y diferentes géneros, disciplinas y artes se introducen en el teatro (el cine y la magia, la música y las nuevas tecnologías, el juego o la medicina...). En este planteamiento, el personaje invitado aporta su saber y su experiencia sobre la cuestión: Iago Pericot, que en ese momento había salido del tratamiento médico de una grave enfermedad, habla de la muerte; Pedro Soler, hacker y activista cultural, reflexiona y dialoga sobre la tecnología y la comunicación; Rubén Ametllé, actor, de la identidad o la fama... En los monólogos, dubitativos e improvisados, o en los diálogos fragmentarios, son recurrentes la

confesión, las reflexiones no conclusivas, los pensamientos lúcidos y desordenados sobre el contexto cultural y artístico, la sensación de pérdida de referentes y cierto vértigo ante el presente y hacia el futuro. Todo ello, como se ha comentado, con el trasfondo del rechazo o la burla hacia las convenciones teatrales, inserto en un discurso sobre las convenciones artísticas, y mediante una exaltación del juego, de la conversación y del teatro entendido como encuentro. El aforismo y la sorpresa filosófica abrupta, sorprendente, sincera e inoportuna son el atractivo de muchas de las obras de Bernat a lo largo de su trayectoria. Las palabras, ideas e imágenes se despliegan aquí con el humor, el ingenio y la ironía, y con cierto deje melancólico, que viene empujado por la autocrítica y la necesidad de autoanálisis, instrumentos eficientes para sugerir una crítica más amplia, social y política.

Almacen. Foto: Ivan Alcázar



Líneas de trabajo posteriores, búsqueda de otros lugares para el teatro

La experiencia del ciclo *Bona Gent* tendría, en los siguientes trabajos de Bernat, un epílogo escénico en piezas como *La la la la la* (2004), una pieza con formato similar (reflexiones y diálogos pautados por juegos y performances), pero presentado en una *barraca* en la plaza Margarida Xirgu (entre el Mercat de les Flors y el Teatre Lliure de Montjuïc, coproductores del espectáculo). También, con la pieza *Bones intencions* (2003), presentada en el Teatre Lliure de Gràcia, pero con una estructura y temática directamente deudora de las piezas dispersas del ciclo *Bona Gent*. Desde la experimentación inicial, la obra de Bernat evoluciona hacia el trabajo con actores no profesionales y, después, con la participación directa del espectador, que se convierte en actor (el *espectador*). Las piezas de Roger Bernat



han seguido explorando algunas de estas vías y han abierto vías nuevas: con un teatro de reunión y diálogo (los inmigrantes paquistaníes e indios a *Amnèsia de fuga*, 2004, o los adolescentes de *Tot és perfecte*, 2005) o de dispersión y huida del *lugar teatral cerrado* (en la pieza de teatro documental *Rimuski*, 2008, en la que el público seguía y guiaba, desde la sala del teatro, el recorrido en directo de un grupo de taxistas por una ciudad lejana). Más tarde, la búsqueda de un lugar diferente para el hecho teatral ha continuado y se ha acentuado, ya con la desmaterialización del hecho teatral y con el despojo de construcciones, estructuras y soportes tanto escenográficos como arquitectónicos que, en las piezas más recientes (un teatro de *inmersión*) se sustituyen por el juego con el público, las tecnologías y las coreografías en grupo y participativas (en *Domini Públic*, 2008, en *La consagració de la primavera* de 2010, o en *Pendent de votació*, 2012).

3. Los espacios del ciclo *Bona Gent*

Los espacios del ciclo *Bona Gent* eran los siguientes: en La Poderosa se programó la pieza *De la impossibilitat de concebre la pròpia mort*, con el escenógrafo Iago Pericot. Joan Amades escribió sobre el edificio en el que se sitúa La Poderosa, en su *Històries y llegendes de Barcelona*, recordando su nombre popular: Can Seixanta. Es una antigua casa-fábrica, una de las muchas que había en el barrio del Raval de la época y fue construida en 1833. En uno de sus pisos, el colectivo de danza Las Santas fundaron La Poderosa en 2001, como *espacio para la danza y sus contaminantes*. Ha conservado su estructura espacial hasta la fecha, la planta larga y estrecha alrededor de un patio central. En la pieza del ciclo, Bernat sacó partido a esta dimensión: a lo largo de la profunda sala se jugaba a fútbol, en el fondo se plantaba una tienda de camping de donde salía un personaje o, de repente, empezaba un concierto en primer plano, justo delante de los espectadores.



En imagen: L'Atelier. Ciclo *Bona Gent*. Fuente: Roger Bernat

L'Atelier acogió la pieza *De la impossibilitat d'entendre's a un mateix*, con el actor Rubén Ametllé. L'Atelier era un centro de creación y exhibición, situado en la calle Cadena, en la actual Rambla del Raval. El centro, que aprovechó en sus interiores materiales reciclados de los edificios vecinos que habían sido derribados en la transformación urbana, funcionó de 1997 a 2005, año en que fue clausurado por no tener licencia. El espacio había funcionado como lavadero público y conservaba (y aún conserva, ahora es un taller de pintores) las balsas de agua, que fueron aprovechadas para celebrar talleres y exhibiciones de circo y trapecio. En el ciclo de Bernat, en la piscina del lavadero se situaba la escena de la pieza, con el público situado en su perímetro, en una doble hilera.

En la Sala Conservas se hizo *De la impossibilitat de ser a tot arreu*, con el ciberactivista y artista Pedro Soler. El Conservas abrió como centro de arte y de activismo cultural en 1993, en un antiguo colmado de la calle Sant Pau del Raval de Barcelona, entre el Liceu y la Filmoteca. Tenía una distribución típica de los establecimientos de la época, la segunda mitad del siglo XIX: bajos profundos y estrechos, donde había la actividad comercial, y altillo para la vivienda de los propietarios. Actualmente, la sala ha sido reformada y centra su actividad en proyectos del ciberespacio, copyleft y propiedad intelectual.

En L'Antic Teatre se hizo la pieza *De la impossibilitat de conjugar el verb estimar*, con el actor y cantante Santi Maravillas. El Antic es una asociación cultural situada en la calle Verdaguer i Callís, a pocos metros del modernista Palau de la



Música, en una antigua casa señorial de finales del siglo XVIII que hasta hace pocos años había sido la sede del "Círculo Barcelonés de Obreros, bajo la advocación de San José". La pieza del ciclo *Bona Gent* inauguró el espacio en su nueva etapa como teatro emergente. En ese momento (2003), el antiguo espacio teatral se encontraba vacío, pues se había desmantelado el escenario y aún no contaba con las gradas actuales.

En el Almacen se hizo *De la impossibilitat de ser Déu*, con el mago Nicolás Acevedo. El Almacen es una asociación cultural centrada en el clown. Situada en unos bajos de la calle Guifré del barrio del Raval, cerca del Macba, el edificio residencial de 1863 fue levantado sobre una antigua masía con funciones de garaje de carruajes. La pieza del ciclo de Roger Bernat se hizo cuando el local todavía estaba vacío, diáfano (de ahí también su nombre de alma-zen). Antes de su etapa escénica, el local funcionaba como almacén de zapatillas y la adaptación a teatro se hizo, en parte, con materiales cedidos y reciclados, como por ejemplo las gradas y las sillas del Teatre Lliure de Gràcia.

En La Caldera se escenificó la pieza *De la impossibilitat de trobar la paraula justa*, con el cineasta Joaquim Jordà. La Caldera, en la calle Torrent d'en Viladet, de Gràcia, es un centro de creación de danza fundado en 1995 por un colectivo de compañías y coreógrafos, situado en un antiguo edificio industrial de principios de siglo XX. La pieza del ciclo se llevó a cabo en la sala 0, un amplio espacio diáfano de la planta baja.

Otros espacios en que se pensó a lo largo de la preparación del proyecto del ciclo escénico, pero que finalmente no formaron parte de éste, fueron el espacio Game-B en la Barceloneta, los talleres en la calle Mina en el Raval (donde ensayaba la compañía General Elèctrica, de Roger Bernat y Tomás Aragay), Les Naus de Gràcia (un centro social okupado, que acogía numerosas actividades escénicas y musicales) y la Nau Ivanow (centro cultural en la Sagrera, en un antiguo espacio industrial).



4. El amplio abanico de los espacios escénicos

Refugios, espacios incompletos, espacios vacíos

Fue Antoine Vitez quien habló de dos tipos diferenciados de espacio teatral, que él llamó el "edificio" y "el refugio"²⁴. Encargado entonces del Théâtre des Quartiers d'Ivry, un espacio teatral que había remodelado un antiguo granero, Vitez escribía: "Finalmente, sólo existen dos tipos de teatro, el refugio y el edificio. En el refugio podemos inventarnos espacios de ocio, mientras que el edificio impone de entrada una puesta en escena". Vitez continuaba su clasificación remarcando que uno era un sistema cerrado e inmutable, mientras el otro estaba abierto y permitía la adaptación: "El edificio dice "Yo soy el teatro ", mientras el refugio sugiere el carácter transitorio de los códigos de representación".

En los últimos años, en el ámbito de la ciudad de Barcelona, han sido numerosas las iniciativas que han buscado nuevos espacios para el teatro, encontrándolos en espacios *diferentes*, a los que podemos llamar de forma provisional *los otros* espacios para diferenciarlos del tipo *edificio teatral*. A menudo, los *emprendedores* de estos *otros* espacios estaban guiados por una necesidad urgente de espacio para ensayar sus obras o montar espectáculos propios o, más en general, por la idea de tener una plataforma desde donde poner en marcha proyectos culturales, y contaban con un presupuesto ajustado. Ambas características, la necesidad de mantener y usar un lugar propio y la búsqueda de un lugar asequible iban unidas a la urgencia del propósito y estos tres objetivos o requisitos llevaron a que los espacios no fueran normalmente edificios *teatrales* (ya fuera de nueva planta, reformados o restaurados) y que, a menudo entraran, dentro de la clasificación del "refugio" de Vitez.

Los "refugios", además de dotar de apertura y de flexibilidad a los espacios teatrales (una posibilidad que también encontraríamos, a otro nivel más sistematizado, en las salas polivalentes de algunos *edificios* teatrales), devolverían

²⁴ Antoine Vitez. "L'abri ou l'édifice". En: *L'architecture d'aujourd'hui*, núm. 199, monográfico *Les lieux du spectacle*, Christian Dupavillon (ed.), octubre 1978, p. 24 y 25. La versión castellana del texto se puede encontrar en este mismo dossier central de *telondefondo*, *Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 16, año 8, diciembre 2012 (www.telondefondo.org)



con creces a sus reactivadores la osadía y los esfuerzos invertidos en volver a dotarlos de actividad, de vida. El hecho escénico podría ganar mucha fuerza, carácter, intensidad, en estos espacios reciclados, adaptados, conquistados, ocupados... ¿Por qué razón? Pues porque, como ha escrito Jean-Guy Lecat, experto en *espacios encontrados*, algunos espacios para la escena, saben "mantener un equilibrio entre la presencia positiva en la arquitectura del edificio y la presencia del público y el mundo del escenario"²⁵. Si bien Lecat se refiere a algunos de los teatros que él ha *encontrado y adaptado* para los montajes de la compañía de Peter Brook (el Centro Internacional de Creation Théâtrales, el CICTA), creemos que estas observaciones son extensibles también a los *otros* espacios para la escena, espacios como los del ciclo *Bona Gent*, a los que nos referimos en este texto. Según Lecat, muchos *teatros modernos* (que no están "llenos de vida") no lograrían este equilibrio entre la arquitectura, el público y la escena. El estímulo de aquellos lugares del teatro que no son "teatros modernos", según Lecat, se encuentra en gran medida en su condición de incompletos ("¿No es precisamente el aspecto incompleto de una obra lo que estimula al espectador?", se pregunta Lecat en el texto citado), pero también en "el espíritu del lugar", que permanece e impregna la arquitectura, el público, y el hecho escénico mismo ("¿Podemos arreglar un lugar y quizás embellecerlo sin perjuicio de la atmósfera derivada de los seres humanos que lo habitaron en el pasado, y de su cultura?").

Se puede pensar en estos *otros* espacios, especialmente en los que formaron la red de espacios del ciclo referido de Roger Bernat, también como unos espacios que entrarían en el análisis y la propuesta de Peter Brook en su ensayo *El espacio vacío* (de 1968). A partir de la lectura de este texto de Brook, podemos entender mejor algunos de los rasgos de los montajes del ciclo de Bernat, escenificados más de cuarenta años después de la escritura del ensayo, así como poner en perspectiva los espacios escénicos donde estos montajes tuvieron lugar. Sobre todo, porque Brook entiende el teatro como un encuentro (Bernat propone un teatro *asambleario*), una ocasión para que actores y espectadores coincidan y compartan tiempo y espacio. Y porque es reveladora, para enfrentarnos al teatro y los espacios

²⁵ Jean-Guy Lecat y Andrew Todd. *El Círculo Abierto: Los Entornos Teatrales De Peter Brook*. Barcelona: Alba, 2003; p. 116.



escénicos de Bernat, la lectura que hace Brook de los momentos de inflexión de la Historia (cultural, social,...), y de las implicaciones artísticas de estos:

En un momento de cambio total surge automáticamente la búsqueda de la forma. Destrucción de las antiguas, experimentación con las nuevas: palabras, relaciones, lugares, edificios, todo pertenece al mismo proceso, y cualquier representación teatral es un disparo aislado a una diana invisible²⁶.

Es el horizonte de posibilidades abierto por el conocido concepto y la práctica continuada de Brook, del teatro como un "espacio vacío", lo que nos revaloriza estos *otros* espacios, y todo el teatro que en ellos se realiza, se ha hecho y se hará. La idea está resumida en la famosa primera frase de su libro:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral²⁷.

Una imagen que trabaja con la convicción, por parte de Brook, de "lo poco que se necesita para captar y desarrollar la imaginación"²⁸, a contracorriente de las convenciones teatrales. Y que cuestiona la máquina perfecta, exquisita y sofisticada a lo largo del tiempo, del "teatro a la italiana, que Brook ve como una herramienta con una faceta hipnótica, incluso alienante:

La característica, a lo largo de varios siglos, del que llamamos théâtre à l'italienne es que el público es invitado -aunque esto nunca funcione del todo- a participar en un juego diferente, que consiste en fingir que ellos mismos y su mundo han desaparecido por completo y que ese otro mundo que ve en el escenario es absolutamente real²⁹.

Esta idea sencilla, que quiere renovar, simplificar y experimentar el espacio teatral, y pues el hecho escénico que en él tenga lugar, también reverbera cuando Brook reflexiona sobre formas teatrales como los *happening*:

²⁶ Peter Brook. *El Espacio Vacío :Arte y Técnica Del Teatro*. 2ª ed. Barcelona: Península, 2001; p. 199.

²⁷ Peter Brook, ob. cit.; p. 11.

²⁸ Jean-Guy Lecat y Andrew Todd. ob. cit.; p. 51.

²⁹ Idem; p. 52.



un invento formidable que destruye de un golpe muchas formas muertas, por ejemplo lo que de lóbrego tienen las salas teatrales, los adornos sin encanto del telón, las acomodadoras, el guardarropa, el programa, el bar. El *happening* puede darse en cualquier sitio, en cualquier momento, sin importar la duración que tenga: nada se requiere, nada es tabú³⁰

(aunque Brook alerte a continuación del peligro de la banalidad y los tópicos de estas acciones escénicas). Y el anhelo de buscar un nuevo espacio, vacío y desnudo, lleva a Brook a traer a colación el teatro de Shakespeare. Dice Brook:

Cuanto más claramente veamos en qué consiste la fuerza del teatro shakespeariano, mejor prepararemos el camino a seguir. Por ejemplo, al fin nos hemos dado cuenta de que la ausencia de escenografía del teatro isabelino era una de sus mayores libertades³¹.

Las características que George Banu destacaba al escribir sobre la Cartoucherie de Vincennes, la antigua fábrica de explosivos que Ariane Mnouchkine reinventó como lugar teatral, coinciden también con algunos de los rasgos principales de buena parte de los "otros" espacios para el teatro. Banu escribía sobre "las virtudes de un lugar por descubrir, de un itinerario inédito"³²; de espacios que llevan la *marca* de la práctica de aquellos que los encontraron y reinventaron, lugares que pueden convertirse, con el tiempo, en un punto de referencia de la topografía de las ciudades o los barrios en los que se sitúan (aunque lo hagan de manera tranquila, silenciosa, incluso camuflada); son espacios que, según Banu, juegan siempre, en su interior, con el juego entre lo estable y lo transformable, entre lo que se modifica y lo que es constante.

³⁰ Peter Brook, ob. cit.; p. 80.

³¹ Peter Brook ob. cit.; p. 128.

³² George Banu: "Per una estètica dels "llocs refugi". *Barcelona Metròpolis.Revista d'Informació i Pensament Urbans*, no. 83, verano 2011; p. 50.



Así, los *otros* espacios a los que nos referimos aquí, entre los que podríamos situar los del ciclo *Bona Gent*, son distintos los unos de los otros, pero cumplen en buena medida estos rasgos que hemos comentado más arriba. El "otro espacio" para el teatro es un "espacio abierto", un "refugio" en el sentido que Vitez le otorgaba; es singular o ha sido adaptado en un trabajo progresivo de reciclaje, largo y no concluso, en etapas sucesivas y con arreglos superpuestos, según las posibilidades y los deseos de los coordinadores, con su "marca", según Banu; y se presenta con ciertas características singulares, propias, diferenciadas. No cuestiones estilísticas, arquitectónicas, sino sobre todo materiales, espaciales, de una situación urbana singular. Periférica en el plano de la ciudad o por encontrarse en zonas en transformación. Excéntrica en cuanto a usos o camuflada en el tejido urbano. Estos espacios harán posible el descubrimiento de un capítulo oculto de la ciudad (el de la historia de las casa-fábrica del Raval, por ejemplo). Por estas razones, este tipo de espacio escénico es capaz de mantener el "equilibrio" señalado por Lecat entre la arquitectura, la escena y el público, sin que una se imponga al otro; está "lleno de vida", porque mantiene en sus paredes, o entre ellas, elementos de lo que allí se hizo, se construyó, se vivió, el recuerdo de los usos y los usuarios anteriores; permanece *incompleto*, porque nunca se trata de restauraciones o reformas exhaustivas, sino que tiende a ser un espacio *infradiseñado*, y en proceso continuo de transformación. Finalmente, y siguiendo las ideas (y también la práctica escénica) de Brook, el *otro* espacio escénico es un espacio que propicia el encuentro, la proximidad, el contacto entre los actores y los espectadores, la coincidencia en un lugar *real*, que no hace olvidar la realidad material, espacial, temporal, incluso histórica, las circunstancias del espectador. Se trata de un lugar que es a la vez un lugar para el cambio de las convenciones y un taller para la manipulación y la experimentación con las nuevas formas. Y que es, en sí mismo, el objeto de una transformación espacial. Un lugar que puede mostrarse desnudo sin sentir vergüenza y puede ofrecerse vacío para que el acto escénico tenga toda la fuerza posible. Para que la creación, la novedad creativa, brille y se refleje en las viejas paredes, salpicándolas de contrastes.



docus24@gmail.com

guillemaloy@gmail.com

Abstract:

Between the years 2002 and 2003, the dramatist and director Roger Bernat created a cycle of six theatrical pieces at six venues in Barcelona's old town and in Gracia, produced by the Mercat de les Flors. These were all recycled spaces: they had been a factory, a small business, a slipper warehouse, a grocery store and a public laundry. They had been (or were in the process of being) transformed into rehearsal spaces, theatrical venues and creative workshops. A link will be established between the theatrical pieces of the *Bona Gent* cycle and the architectural and artistic reality of the venues which hosted them, a network of venues which existed in the shade of large cultural infrastructures.

Palabras clave: Bernat, Teatro posdramático, Espacios escénicos, Espacios reciclados, Tejido urbano

Keywords: Bernat, Post-dramatic theatre, Performance sites, Converted venues, Urban context