

Conferencia de **Pau Llacuna i Ortínez**,
Gerente de la Fira de Teatre de Tàrrrega

“EL TEATRO DE CALLE EN LAS POLÍTICAS CULTURALES”

1. Punto de partida

Creo que podemos decir que el teatro de calle ha sido uno de los instrumentos más utilizados por las administraciones cuando su objeto era organizar un acto significativo y de gran lucimiento, celebraciones de aniversarios, centenarios, milenios, grandes eventos o, simplemente, las fiestas patronales de cualquier pueblo modesto; se han servido del teatro de calle para lograr la máxima espectacularidad.

De todas formas, es evidente que programar teatro en la calle es un riesgo para los políticos. Las sociedades muy jerarquizadas y no democráticas no lo permiten, pues escapa a su control. ¿Qué hará el actor?, ¿cómo responderá el espectador?

El estado excepcional que produce la fiesta en la calle altera el orden establecido, lo traspasa y puede desintegrarlo como consecuencia de la apertura que supone la incertidumbre y el azar.¹

En el teatro de calle se hallan englobados muchos conceptos: rito, movimiento, danza, circo, tradiciones, con un sinfín de efectos de luz o juegos pirotécnicos que, con una música envolvente, hacen vibrar al público y -si realmente logra la comunicación- lo traslada a un lugar casi sobrenatural y mágico.

La improvisación de la compañía, la reacción del público, hacen de este tipo de teatro una apuesta de libertad; la calle, la plaza, el mercado o los muelles de una ciudad son espacios abiertos donde el público –que quizás no asiste a un espectáculo sino que se lo encuentra– participa de él. Como dijo Catherine Tasca cuando era Ministra de Cultura en Francia: “Debemos agradecer al teatro de calle su gran capacidad creativa y su habilidad al haber recuperado los espacios públicos como espacios de convivencia”².

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

² Pasqual Vicent *Aurillac, el valle encantado del teatro – Otro ministerio de cultura - Fiestacultura –* otoño 2001, núm. 8 – p- 9

Con estas palabras encontramos el segundo gran factor que ayuda a proyectar o a utilizar el teatro de calle en una política cultural: la recuperación de la calle, el poder estar en la calle, el manifestarse en la calle, que la calle sea un lugar de convivencia, un ágora, una escuela de democracia.

En el Estado español, este hecho fue uno de los grandes éxitos de la democracia recuperada a partir de la muerte del dictador. Con ella llegó la voluntad de reencontrarnos con la fiesta, la transgresión. Los gobiernos locales jugaron un papel muy importante en esta recuperación, ya que son los que están más cerca de los ciudadanos.

Cambió el modelo organizativo jerárquico, basado en un orden impuesto, distante, por un modelo de relación con el ciudadano, basado en los bienes y servicios. El ocio y la cultura pasaron a ser un servicio, un bien común, se abrían nuevos mercados, se democratizaba la cultura.

2. La fiesta

¿Qué entendemos por fiesta?

Según nos dicen los sociólogos, la fiesta es un acontecimiento socio-cultural de primer orden que representa el ocio por excelencia. Es una actividad específicamente humana, un elemento diferencial respecto al resto de los animales.³

“Los seres humanos hacemos fiestas porque gracias a ello nos sentimos mejor y llegamos a hacernos mejores: tanto en capacidad de trabajo y organización social como en bienestar corporal y capacidad de hacernos felices unos a otros. Es por eso que hacer fiesta es una necesidad antropológica y biológicamente evolutiva, es decir, física y corporal”.⁴

Es precisamente en las sociedades mediterráneas donde, por razones climáticas, de tradición y cultura, la fiesta alcanza su máximo desarrollo, en oposición a los países nórdicos y centro-europeos. Y dentro de los países mediterráneos, el Estado español ocupa un lugar preeminente.

Todos ordenamos nuestras vidas según las fiestas, la fiesta marca cronología⁵, el descanso semanal, el aniversario personal, la llegada de las estaciones del año, las fiestas patronales y las cívico-religiosas, forman parte de nuestra distribución del tiempo a lo largo del año y, si apuramos, hasta de nuestras vidas.

“En las sociedades urbanizadas las fiestas propician la imagen de auténticos coágulos de identidad en un espacio público en el cual en condiciones normales nadie tiene identidad, o mejor dicho, donde las personas pueden y a menudo son anónimas, mantienen en reserva quién son, qué piensan, qué sienten o qué quieren. La fiesta anula el principio de reserva y discreción que preside la actividad pública de las personas en contextos urbanos, permitiendo que renuncien a la privacidad de sus sentimientos y a las ideas.”⁶

Con el paso de los años, la fiesta ha cambiado sus parámetros. En las sociedades premodernas la fiesta se contextualizaba en una comunidad que se reunía para celebrar una efeméride, aniversario, o reivindicar algo; por consiguiente, la comunidad es anterior a la fiesta.

³ Iñaki López de Aguilera - Cultura y ciudad- Manual de política cultural municipal - Trea – Gijón 2000. p.212

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

⁵ Grup de Recerca Etnografia dels Espais Públics de l'Institut Català d'Antropologia . Manuel Delgado – coordinador. – *Carrer, festa i revolea . Els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona (1951-2000)* Generalitat de Catalunya, Barcelona 2003 – p.44

⁶ Grup de Recerca Etnografia dels Espais Públics de l'Institut Català d'Antropologia . Manuel Delgado – coordinador. – *Carrer, festa i revolea . Els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona (1951-2000)* Generalitat de Catalunya, Barcelona 2003 – p. 44-45

Aquí podríamos incluir las fiestas de muchas sociedades privadas, o ver cómo muchos de los programas de actos de fiestas patronales de una ciudad eran la suma de las actividades extraordinarias que dichas sociedades hacían para celebrarlas.

Hoy la fiesta propicia la comunidad, sobre todo si la analizamos en las grandes urbes. El peso de las sociedades privadas en las grandes fiestas y en las grandes ciudades ha disminuido. Los crecimientos urbanos dan más sentido a “estar viviendo en” que “ser de”, aunque el sentimiento de origen siempre prevalece, sobre todo en la emigración de ciudadanos campo/ciudad, es circunstancial en el tiempo y disminuye al desaparecer los vínculos familiares directos. Así pues la fiesta propicia y precipita el sentimiento de colectividad.⁷

Para estudiar la fiesta y ver sus características, cómo actúa en la sociedad, utilizaremos las que cita Iñaki López de Aguilera –que fue director de cultura del Ayuntamiento de Pamplona– al referirse a uno de los máximos exponentes de la fiesta en el Estado español: los Sanfermines⁸:

La Fiesta es Libertad. Si algo hay opuesto al poder, eso es la fiesta. Y una vez dentro de ella, su carácter expresivo otorga una sensación de libertad, de encontrarse al margen de las reglas. La libertad individual y colectiva: vive y deja vivir.

La Fiesta es Acontecimiento colectivo. La fiesta es un acontecimiento social, imposible de realizar en aislamiento, siempre tiene dimensión de grupo, de comunidad, genera identidad grupal.

La Fiesta es Ruptura de la norma cotidiana... El control social de lo rutinario se suspende: todo está permitido, se pierde el miedo al qué dirán. La fiesta es un momento de inversión del orden establecido, permitiéndose lo que de ordinario está prohibido.

...dentro de unos límites. Evidentemente, la transgresión tiene unos límites. Por una parte la fiesta es una excepción, temporalmente limitada, concentrada en unos pocos días. Por otra parte, la transgresión es fundamentalmente simbólica, vivida como representación.

La Fiesta es Participación. En una fiesta puede haber espectadores, pero solamente desde dentro se vive en profundidad, se crea un nosotros, un espacio de comunicación. No se puede entender una fiesta sin participar activamente en ella, sin sumergirse en su ambiente.

La Fiesta tiene Carácter seductor, gratificante, placentero. Las fiestas atraen por un motivo obvio: porque se disfruta; a menudo tomar parte de la fiesta es agotador físicamente. Y, aunque parezca lo contrario, por su carácter de libertad, tiene una estructura, un orden, unas normas auto-impuestas. “La disciplina festiva” que llama Gil Calvo.

⁷ Para ampliar información ver: Grup de Recerca Etnografia dels Espais Públics de l’Institut Català d’Antropologia . Manuel Delgado – coordinador. – *Carrer, festa i revolea . Els usos simbòlics de l’espai públic a Barcelona (1951-2000)* Generalitat de Catalunya, Barcelona 2003.

⁸ Iñaki López de Aguilera - *Cultura y ciudad- Manual de política cultural municipal* - Trea – Gijón 2000. p.212-213

Pero no confundamos la fiesta con un espectáculo. El espectáculo, el teatro, la música, los bailes, los entremeses y las danzas folklóricas o, incluso hablando de los Sanfermines, los propios encierros, forman parte del programa de la fiesta, pueden impulsar a la participación de la fiesta, pero no pueden sustituir la implicación de los ciudadanos en ella, “su fiesta”⁹.

El desorden festivo viene marcado por el ruido, la transgresión, la masificación y la avalancha de visitantes, la gente que se siente fiesta al estar en ella. Dentro de este “caos lúdico”, sus participantes saben de la “anarquía organizada” y proponen referencias y se auto-limitan, porque la libertad de uno empieza donde termina la del otro.

Y si Javier Iturbe nos proponía las características de la fiesta, él mismo nos dice cuáles son los atributos que debe tener una programación para la fiesta:

Consolidación: La programación ha de mantener y reforzar los actos consolidados por el tiempo y la programación.

Participativa: La programación fomentará las actividades que propicien la participación y el ambiente festivo.

Sectoriales: El programa oficial ofrecerá actividades para todos los sectores sociales que toman parte en la fiesta.

Variada: Las actividades propuestas han de ofrecer una amplia gama de sugerencias.

Equilibrada: no hay que supeditar la grandiosidad basada en los espectáculos singulares a la eficacia de una secuencia ininterrumpida de propuestas lúdicas.

Continua: hay que distribuir la programación a lo largo de la jornada.

Cultural: Entre el bullicio de la fiesta y el espectáculo permanente que ofrece la calle, hay que brindar espacio y tiempo para el sosiego de los espectáculos culturales.

Consensuada: la programación de la fiesta debe contar con el criterio y las sugerencias de las asociaciones vecinales y festivas con el fin de ofrecer un conjunto de actividades y con el respaldo social.¹⁰

¿Y dónde se hacen las fiestas populares?

Fácil pregunta. La fiesta se hace en la calle, en el ágora, en la plaza; recuperar la fiesta es recuperar la calle, es hacer protagonistas a los ciudadanos, que voluntariamente asisten a un espectáculo, a un pregón de carnaval, a una sátira político-religiosa.

⁹ Iñaki López de Aguilera – *Cultura y ciudad. Manuel de política cultural municipal*. Gijón; Trea, 2000. p. 203.

¹⁰ Iñaki López de Aguilera – *Cultura y ciudad. Manuel de política cultural municipal*. Gijón; Trea, 2000. p. 203- 204.

La fiesta tendrá su escenario natural en la vía pública, el espacio que congrega a los protagonistas de la fiesta. La música de calle constituye un elemento fundamental para conseguir una programación abierta, participativa.¹¹

La plaza del pueblo deja de ser sólo el lugar del mercado un día a la semana, del baile el día de las fiestas patronales o la plaza de toros improvisada año tras año para unas corridas después de un encierro; es también el lugar de reunión para el Carnaval, para los Santos Inocentes, para el Entierro de la Sardina, para protestar, para ver a un grupo de teatro llamado “Comediants” que, vestidos de demonios, luchando y victoriosos frente a los ángeles, encienden un gran fuego y nos invitan a cantar, bailar y beber, a disfrutar de todos los placeres carnales.

La fiesta cambia el sentido de la calle; las plazas, calles, cruces, parques... adquieren un significado distinto según el evento que se haga, y siempre es diferente a la planificación que arquitectos y urbanistas hicieron de los mismos. La fiesta también cambia su valor semántico, trastoca estos escenarios y les obliga a desvelar otras funciones ocultas.¹²

Colocar la fiesta en la calle, poner en un plano de igualdad a todos los ciudadanos, que todos puedan disfrutar de una cultura, no es sólo encontrar en la calle la mera suma de diferentes actividades, es tener un nuevo estilo de vida”¹³.

La ocupación de la calle por el teatro, es el triunfo simbólico de las fuerzas de la cultura.

¹¹ Javier Itúrbe Díaz - *La Política Cultural en el Municipio – Sanfermines y Ayuntamiento*- Fundación Autor – Madrid 2002 – p. 204.

¹² Para más información sobre los aspectos de cambio que produce la fiesta en la calle ver: Grup de Recerca Etnografia dels Espais Públics de l’Institut Català d’Antropologia . Manuel Delgado – coordinador. – *Carrer, festa i revolta . Els usos simbòlics de l’espai públic a Barcelona (1951-2000)* Generalitat de Catalunya, Barcelona 2003.

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

3. De la dictadura a la democracia

No todo el campo es orégano. Hoy, en el Estado español, el teatro de calle está presente con una cierta normalidad, muchas veces con más voluntarismo por parte de sus componentes y comprensión por parte de su público que respeto por parte del propio sector.

La fiesta en la calle era un hecho cotidiano en la vida social española anterior a la Guerra Civil (1936-1939). Desde las ferias de ganado populares a las Fiestas Modernistas, elitistas, inventadas por Santiago Rusiñol en Sitges, había un amplio repertorio de celebraciones en que el ciudadano podía disfrutar de su libertad. El espacio que tiene hoy la fiesta, y con ella el teatro de calle, se tuvo que reconquistar. La dictadura (1939-1975) impuesta después de la Guerra Civil hacía difícil sino imposible usar/actuar en la calle. Estar en dictadura o estar en democracia, para muchos ha sido esto: poder disfrutar de la calle, y en la calle de la fiesta.

“La calle es mía”

El 3 de febrero de 1937, una orden fechada en Burgos prohibía el Carnaval en todo el territorio franquista. Estábamos en plena guerra y el nacional-catolicismo empezaba a mostrar su fuerza a posibles críticas populares que se pudieran ejercer desde la transgresión. En 1939, con el triunfo de las fuerzas fascistas del general Franco en todo el territorio llamado “nacional”, esta orden se hizo extensiva a todo el Estado español.¹⁴

Con la prohibición del Carnaval se ejemplarizaba la idea que las nuevas fuerzas gubernamentales tenían de la fiesta, y de qué manera se podía utilizar la calle, reducida ahora a un mero lugar de paso para ir de un lado a otro, o a un recinto para los grandes acontecimientos religiosos y, excepcionalmente, de exaltación política nacional-sindicalista. Aquí podríamos recordar el razonamiento que el jefe de la policía de Berlín dio para prohibir una manifestación obrera en el año 1912: “la calle sirve únicamente para circular”¹⁵

A la existencia del régimen autoritario y dictatorial del general Franco en España, con todo lo que ello conlleva, hay que añadir la naturaleza de una legislación que, desde las Leyes Fundamentales del Movimiento, hasta la Ley de Bases del Régimen Local, atribuían al Gobierno prácticamente todas las facultades, y limitaban abusivamente la capacidad de actuación de la administración local, produciendo un auténtico erial cultural¹⁶.

¹⁴ Bienve Moya *Días de Carnaval en Vilanova i la Geltrú* - Fiestacultura. Primavera 2004. núm. 18. p. 45.

¹⁵ Grup de Recerca Etnografia dels Espais Públics de l'Institut Català d'Antropologia . Manuel Delgado – coordinador. – *Carrer, festa i revolea . Els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona (1951-2000)* Generalitat de Catalunya, Barcelona 2003 – p.17.

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

El ocio estaba en manos privadas y de asociaciones afines al régimen. Salvo escasas excepciones, desde el ayuntamiento sólo se organizaban fiestas patronales –con mucha fuerza en el aspecto religioso– y con una base folklórica para identificarse con los aspectos llamados regionales o locales.¹⁷

En 1966 se da un primer punto de inflexión, con la promulgación de la Ley de Prensa, conocida como “Ley Fraga” (aludiendo al entonces Ministro de Información y Turismo) que sustituyó a la Ley de Guerra Serrano Suñer y que supuso una ruptura con la concepción que la dictadura tenía de los medios de comunicación¹⁸. Es este momento asoma un atisbo de apertura, pero recordemos que es el propio Manuel Fraga quien más tarde pronunciará la celebre frase “la calle es mía”, dejando claro una vez más quién podía utilizarla y quién no.

La Constitución: todos tenemos derecho a la Cultura

El 20 de noviembre de 1975 muere Francisco Franco y con su muerte se inicia una transición política que culmina con la aprobación de la Constitución Española en el año 1978.

La Constitución Española establece que el Estado se organiza territorialmente en municipios, provincias y las comunidades autónomas que se establezcan, gozando todas estas entidades de autonomía para la gestión de sus intereses. Desparece la anterior organización jerárquica, en la que el Estado (central por definición, en ausencia de autonomías) era superior a la provincia y ésta al municipio. Frente a la verticalidad, el nuevo criterio es la distribución de competencias entre las diversas entidades. En los años ochenta, la necesidad de romper con el régimen anterior y demostrar una mejor gestión obligó a los municipios a multiplicar sus iniciativas en todos los terrenos, configurando un modelo centrado en la presentación de servicios y la cercanía a la población, modelo del que los servicios culturales son el mejor escaparate.”¹⁹

La Constitución, en su artículo 44.1, dice: “Los poderes públicos promoverán y tutelarán a la cultura, a la que todos tienen derecho”.

De todas formas, en la Constitución Española no encontramos ninguna referencia que defina la relación entre la cultura y la administración local.²⁰ Aún así, los ayuntamientos españoles se convirtieron, desde sus inicios, en verdaderos agentes de desarrollo cultural.

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

¹⁸ Vanessa Sàiz Echezarreta, Adrián Perez Checa – *La España Democrática y la primera revista de Izquierdas “la Calle”* - Revista Latina de Comunicación Social- La Laguna (Tenerife) Noviembre 1999 núm. 23

¹⁹ Iñaki López de Aguilera - *Cultura y ciudad- Manual de política cultural municipal* - Trea – Gijón 2000. p.60

²⁰ Los artículos 148 y 149 definen más o menos, entre otros aspectos, la política cultural del Estado y de las Comunidades Autónomas. (...)

Si bien la Ley de Bases de Régimen Local no articula unos compromisos mínimos de los servicios culturales que debe prestar un ayuntamiento, haciendo únicamente referencia a la obligatoriedad de disponer un servicio de biblioteca en aquellos municipios que tengan más de 5.000 habitantes²¹ y añadiendo genéricamente que “los municipios pueden realizar actividades complementarias de las propias de otras administraciones públicas y, en particular, las relativas a la educación, la cultura, la promoción de la mujer, la vivienda, la sanidad y la protección al medio ambiente”²², esta misma indefinición, esta falta de compromiso legal, no fue excusa para que los ayuntamientos se lanzaran a promover centros culturales, teatros, polideportivos, bibliotecas, escuelas de música, de teatro de danza, talleres etc. A inicios de los años ochenta, el liderazgo de los ayuntamientos y su contribución a la descentralización de la cultura es algo evidente y fuera de toda duda.”²³

En España, con la recuperación de los ayuntamientos democráticos, muchos de los concejales que se hicieron cargo del área de Cultura eran personas provenientes de la resistencia cultural en la anterior etapa del régimen franquista. Personas que, por su antigua militancia cultural, habían estado en contacto con otros modelos culturales, que por vecindad conocían la cultura francesa y que, me atrevería a decir, habían quedado fascinados por ella. Una gran mayoría eran profesores, historiadores, gente de entidades culturales, muchos de los cuales habían estado en Perpinyà para poder ver el cine que estaba prohibido en España, o viajaban a Avinyó para disfrutar de un fenómeno teatral que era imposible de organizar, casi ni de concebir, en un futuro inmediato, en su propia ciudad.

Estas personas conocían el Mayo del 68, muchos lo habían vivido o eran hijos directos de tal revolución, conocían las teorías de Jean Vilar, creador del Festival de Avinyó, su teoría del teatro como servicio público, “la respuesta a una necesidad social que la economía de mercado no puede satisfacer y que entonces es asumida por el estado.”²⁴

Un servicio público que tenía que ser “como todos los servicios públicos, universal, es decir que tenía que garantizar que todos los ciudadanos lo disfrutasen. Como ciertas capas de la ciudadanía (la burguesa y las clases medias de la capital y de algunas ciudades) ya tenían acceso al teatro, el objetivo del servicio público era dirigirlo a las capas más desfavorecidas y al conjunto del país, es decir que la naturaleza misma del servicio exigía la popularización y la descentralización de este bien de la cultura colectiva que es el teatro.”²⁵

²¹ Ley de Bases del Régimen Local - Art. 26.

²² Ley de Bases del Régimen Local - Art. 28.

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

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

²⁵ Jean Vilar *El Teatre, Servei Públic* – Institut del Teatre – Barcelona, 1977 p. 10

Con la democracia, la fiesta, el teatro de calle, se dignificó. Era posible ver grandes y buenos espectáculos en la plaza pública, escuchar a los grandes ídolos de la música, a la vez que potenciar aquellos actos tradicionales que sustentan una identidad.

La nueva política de fiestas es una política de imagen es “una ventana, un balcón del ayuntamiento al pueblo. De este modo, el político se da a conocer a los ciudadanos”²⁶

²⁶ Milagros Gascó Hernández *L'Avaluació de polítiques públiques culturals*. Generalitat de Catalunya – Escola d'Administració Pública, Barcelona 2003 .p.238

4. El teatro de calle²⁷

¿En qué antecedentes debemos buscar este nuevo teatro de calle que surge a partir de la muerte del dictador y la recuperación de los ayuntamientos democráticos? Básicamente en dos: el teatro independiente y las influencias de las nuevas tendencias extranjeras.

En las últimas etapas del franquismo hubo un movimiento en toda España -muy centrado en Catalunya, Galicia y Euskadi- denominado “teatro independiente”. Era una contraposición, un revulsivo al teatro oficial, al teatro impuesto desde el poder. El teatro independiente intentaba ofrecer otra manera de ver la escena, el público, incluso diría que las escenografías y el vestuario.

Las nuevas generaciones de actores que intentaban hacer teatro de calle fijaron también sus miradas en el teatro que hacían Dread a Bread and Puppet Theatre de Peter Schuman, Odin Teatret de Eugenio Barba., Jacques Lecoq, Living Theater y Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine. Es, sobre todo, la influencia de Jacques Lecoq, que, con su lenguaje del gesto y sus ideas sobre la provocación y la animación, así como su dramaturgia en los espacios abiertos, aporta la técnica a un grupo, incipiente en aquel entonces, pero estrella muy poco después, como Comediants.

Es imposible entender el fenómeno que se dio en aquel momento en España sin estudiar al grupo Comediants. Las aportaciones de este grupo fueron el revulsivo para muchos grupos que, a su sombra, crecieron y desarrollaron su propio lenguaje.

Tal como preocupaba a Eugenio Barba, Comediants hace que cada componente de su “público” sea un “espectador” consciente. Y ello sin olvidar que la celebración teatral es también una ceremonia de grupo, susceptible de convertirse en uno de los actos más lúcidos de reconocimiento interno de una colectividad.²⁸

Comediants practica sistemáticamente la transgresión, no para satirizar los géneros festivos, sino para hacerlos accesibles, inteligentes y participativos. Comediants manipula la iconografía tradicional no para ridiculizarla, sino para rescatarla del carácter patrimonial que posee. Su

²⁷ Hablamos siempre de “teatro de calle”, no de “teatro en la calle”. Cabe recordar que la proliferación de festivales en la calle, de los que hablaremos más adelante, ha motivado que muchos grupos presenten también sus obras en la calle, utilizando el espacio urbano como un teatro sin techo. Entendemos que el “teatro de calle” es aquel que utiliza el espacio urbano y lo integra en su espectáculo, un espectáculo que sin el entorno urbano no tiene sentido.

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

transgresión consistirá en devolver a cada fragmento de la fiesta su nombre original y en despertar los sentidos del público²⁹.

El éxito del teatro de calle de Comediants está en “su capacidad de conjugar las amenazas de caos visceral que sus espectáculos abiertos provocan, y de poner en su sitio una enorme liturgia de sensaciones de comunicación”³⁰ Provocar sensaciones, vender nuevas experiencias, que ponen todo el énfasis en conseguir estimular y no pretenden comunicar grandes mensajes. Ellos cambian y hacen suyo el contacto tradicional que existe entre el pueblo y la fiesta,; el pueblo se convierte en público. Y la fiesta son ellos.³¹

El caso Comediants / Dimonis

Siguiendo a Comediants, analizaremos el espectáculo más internacional del grupo: “Dimonis”. Así entenderemos mejor los lazos de unión que existen entre la fiesta, la tradición y el teatro de calle que surgen a partir de los años setenta y la retroalimentación que hay entre ellos.

“Dimonis” quiere decir “Demonios” y fue estrenado por Comediants el 1 de marzo de 1981 en Venecia.

El diablo, el demonio, está muy presente en todas las culturas como representación del mal, pero en la zona mediterránea, y en Catalunya en particular, su presencia va desde los entremeses teatrales a las figurillas para el Belén en Navidad, pasando por los títeres de guante infantiles y canciones populares. Es, por consiguiente, un elemento muy presente en el imaginario popular.

Con la idea de recuperar la iconografía tradicional y singularizarla, Comediants retoma el personaje del demonio de un baile popular, heredero de los entremeses medievales. El origen de los grupos del baile de “diables” es remoto, si bien se empieza a tener datos fiables de su existencia a partir del uso que hace de ellos la iglesia católica en la Edad Media, como escenificación de las luchas del Bien (ángeles) y el Mal (demonios). Algunas teorías ven el génesis de los “Diables” en unos rituales de culto al sol, donde se utilizaba el fuego, o bien en las manifestaciones de divinidades de la naturaleza. De todas formas, se empieza a popularizar su presencia cuando el papa Juan XXII se decide, en 1317, a popularizar el Corpus a través de la procesión.³²

²⁹ Joan-Anton Benach *Crónica de una fascinante transgresión* -Comediants 15 años – Cuadernos El Público núm. 27 – Madrid – octubre de 1997 – p-8.

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

³¹ Joan Castells i Altarriba-*Utilización y transgresión de la fiesta* -Comediants 15 años – Cuadernos El Público núm. 27 – Madrid – octubre de 1997 – p-49.

³² *Catalunya a fons . cultura popular Vol. 8* La Vanguardia, Barcelona 2005 . pp.96-99.

El baile de diables/demonios tradicional lo forman un grupo de hombres cubiertos con unas túnicas de saco pintarrajeadas, unos cuernos en la cabeza y con un maza en la mano, recitan versos satíricos hacia el poder, van acompañados por una diablesa –hombre disfrazado de mujer- y también por un niño vestido de San Miguel que al final les vencerá. Esta comparsa tiene el complemento de la pirotecnia, que explota cada vez que acaba de hablar uno de los competentes. También hay una explosión conjunta de las mazas, a modo de apoteosis, cuando todos terminan sus discursos y antes de que el ángel los acabe venciendo.

Cuando Comediants decide elaborar con esta antigua tradición de diablos, una propuesta autónoma y autosuficiente, toma esos personajes más algunas figuras del bestiario popular como los dragones, también presentes en la procesión del Corpus, los libera de los aspectos teológicos cristianos que aún pervivían y los eleva a conceptos universales del bien y del mal. Devienen, a partir de aquel momento, figuras emblemáticas de un imperio, un imperio terrenal, capaz de adueñarse de un ayuntamiento, un polideportivo, un centro cívico o de todo un pueblo sin encontrar resistencia. Su reino no es el infierno tenebroso, sino el “hábitat” de nuestra propia ciudad. La utilización del fuego deja de ser complementaria y pasa a ser protagonista; nos provocan e intentan excitar nuestras pasiones más profundas.

Con el fuego dan inicio a la Fiesta, marcan territorio, implican al público. El fuego es un elemento permanente en las fiestas populares de los territorios de habla catalana. En Catalunya, en el País Valenciano o en las Islas Baleares, el fuego modela algunas de las principales celebraciones. Tengamos presente las fiestas de San Juan, con la preparación popular y quema de grandes hogueras y explosión por doquier de cohetes; o en Valencia donde la pirotecnia es continua en las fallas por San José. También podemos constatar que es casi una tradición que muchas ciudades y pueblos culminen sus fiestas con la magia de los fuegos artificiales, a poder ser con música -piromusical- para dar más grandiosidad.³³

Hay pues un cambio significativo en lo que supone esta toma en consideración de un baile popular para transformarlo en un espectáculo. El público no es pasivo sino activo, los actores se mezclan con él y utilizando el fuego lo mueven de un lado a otro.

La palabra pasa a un segundo plano y son los efectos visuales de los fuegos artificiales los que ocupan un lugar destacado; la música, casi inexistente en el baile tradicional, es parte de la cobertura envolvente que ayudará a producir sensaciones al espectador.

La consecuencia de esta reinterpretación de la tradición va creando nuevos resultados -la retroalimentación que decíamos antes-. Comediants había dado un salto, habían planteado otra forma de ver nuestras tradiciones y de tomar consciencia de los elementos tradicionales, y

³³ Joan-Anton Benach *Crónica de una fascinante transgresión* -Comediants 15 años – Cuadernos El Público núm. 27 – Madrid – octubre de 1997 – p-20.

eso tuvo su respuesta, en la renovación y reestructuración de los propios entremeses tradicionales. En toda Catalunya se da un proceso de formación de nuevos grupos de “diables”, pero esta vez como grupos de pasacalles que recorren las ciudades y los pueblos quemando cohetes y provocando al espectador; no tienen una dramaturgia, su intención es asustar y como mucho algunos grupos más perfeccionistas y técnicamente más preparados hacen alguna coreografía con sus mazas de fuego.

Otra de las consecuencias colaterales de esta toma de conciencia es el “Correfoc”. Desde 1979 es una de las actividades que tiene más popularidad entre los jóvenes en muchas fiestas patronales, sobre todo en las fiestas de la Mercè de Barcelona. Su origen hay que buscarlo en la casualidad, cuando el Ayuntamiento de Barcelona preparaba las fiestas de la Mercè, en un momento de plena efervescencia de la cultura popular catalana donde se multiplicaban las iniciativas populares y la búsqueda de la expresión de la identidad propia. Los organizadores de la Mercè citaron en Barcelona piezas históricas, como “els dracs” de Vilanova i la Geltrú, de Solsona o de Olot, al lado de otros que representaban a una nueva ola de bestiario. Al salir a modo de procesión desde el edificio del Ayuntamiento, haciendo explotar sus cohetes y tracas, vieron como el público no se apartaba, al contrario se ponía bajo el fuego con una clara voluntad de participar y de romper las barreras imaginativas que separan los elementos de fuego y los espectadores.

Se producía un cambio, estábamos ante un nuevo modelo de procesión profana, una procesión dionisiaca, ante un nuevo ritual social, inhibido de toda racionalidad. Manuel V. Vilanova director fundador del grupo Xarxa Teatre dice: “Nuestra fiesta ha de ser dionisiaca; de hecho lo es. Ordenarla, dotarla de corsés abusivos, intentar convertirla en apolínea es contrario a nuestra forma de ser”³⁴

Por todo lo dicho, es evidente que Comediants, y con ellos el teatro de calle en general, inciden y revolucionan la fiesta, provocan la toma de conciencia de tradiciones y costumbres. Fueron, pues, importadores y a la vez exportadores de ideas. 35

Así pues, el nacimiento del teatro de calle va ligado a la fiesta, a la recuperación de la memoria y la tradición. En este primer momento podemos hablar de espectáculos de transgresión, el mero hecho de salir a la calle era ya reivindicativo, sólo colocar en escena un cabezudo, una música popular, hacer del fuego un personaje ya era transgresión y para esto se utiliza todo un imaginario popular: las procesiones religiosas, las iconografías del poder, los elementos del bestiario tradicional y los personajes de los entremeses satíricos eran los instrumentos

³⁴ Manuel V. Vilanova - *Dionisios versus Apolo* - Fiestacultura – invierno 2002 núm. 3 p. 24

³⁵ Milagros Gascó Hernández *L’Avaluació de polítiques públiques culturals*. Generalitat de Catalunya – Escola d’Administració Pública, Barcelona 2003 .p.112

utilizados. Todo esto mezclado con las celebraciones mágicas de las estaciones: primavera, verano, otoño e invierno, y la utilización de los cuatro elementos: tierra, agua, fuego y aire.

Ya a partir de los ochenta, una vez normalizada la situación política, los espectáculos adquieren unas formas en que la estética puede llegar a ser el elemento central y básico. Es lo que llamamos la corriente esteticista, un teatro del que “han sustraído cualquier intención crítica, cualquier intención ética, cualquier compromiso, y se ha exaltado de los sentidos de las sensaciones”.³⁶

De todas formas no podemos pensar que los espectáculos de transgresión no tienen sus puntos formalmente estéticos; al contrario, no estamos hablando de productos estancos, todo se interrelaciona y suma en el momento de hacer y valorar una puesta en escena.

Hay la opinión que, de los grupos surgidos en aquellos años, sólo Els Joglars mantiene actualmente una actitud de crítica política. Ni los propios Comediants ni otros grupos que surgen más tarde, como La Fura dels Baus, La Cubana, Zotal, o Sèmola,³⁷ siguen haciendo un teatro crítico, sino un teatro basado más en la imagen. De todas formas hay que decir que grupos como La Fura del Baus o La Cubana, si bien no entran directamente en la crítica política, sí incluyen -algunas veces- en sus obras una intencionalidad de sátira social y sensaciones revulsivas. También podemos encontrar otros grupos que, aun siguiendo unas pautas esteticistas, quieren transmitir en sus obras algún tipo de mensaje más universal como la paz, la lucha contra el hambre, la violencia, mensajes ecológicos o antiglobalización: aquí podemos citar a Xarxa Teatre de Valencia de quien recordaremos un espectáculo como *Tombatossals*.

En estos últimos años encontramos también grupos de danza y circo que buscan en la calle su campo de experimentación, desde la danza vertical -bailar en las fachadas de los edificios- a hacer variaciones circenses con telas colgadas de una gran grúa, o como el espectáculo de Sol Picó que nos presenta una reinterpretación del mito de la bella y la bestia en *Amor Diesel*, donde la bestia es interpretada por tres grandes excavadoras.

Vista la mezcla entre transgresión, esteticismo, cotidianidad, danza y circo, si queremos ver las temáticas de los grupos actuales de calle en el Estado español, encontramos:

Los que utilizan, los elementos de la tradición y los elementos festivos para la transmisión de los valores.

Xarxa Teatre: “*Tombatossals*” i “*Déus o bèsties*”

³⁶ Xavier Vellón ¿*Un teatro sin compromiso*” Fiestacultura. Primavera 2004 núm. 18 . p. 34

³⁷ María-José Ragué-Arias- *Teatro, utopía y revolución – Del Teatro de Guerrilla a la Perplejidad y la utopía.* _ Universidad de Valencia , Valencia, 2004 – p.151

Artristas: “Pandora”

Markeliñe: “DSO”

Comediants: “El árbol de la memoria”

Los pasacalles estético-decorativos con grandes muñecos, “zancos-flor” o “animal-zanco”, un teatro para complacer.

Teatro del Azar: “Barroco Roll”

Xirriquiteula: “Jirafas”

Sarruga: “Formica Rufa”

Industrial Teatrera: “Tauromanía”

La descontextualización de la cotidianeidad.

Fadunito: “La gran familia”

Sèmola: “Enlloc com a casa”

Claire: “De paseo”

Los pasacalles que hacen del fuego elemento central y final (els diables / demonios, els correfocs).

Comediants: “Dimonis”

Xarxa Teatre: “El foc de mar”

Deabru Belzak: “Les tambours de feu”

La danza y el circo

B612: “Romero, que se vaya lo malo...”

Fura: “Catorce, el corazón del ángel”

Producciones Imperdibles: “Mirando al cielo”

Si esta era una clasificación temática, también podemos ver que formalmente hay dos modos muy distintos de utilizar la calle. Así, encontramos aquellos grupos que se concentran en un espacio urbano, preferentemente una plaza, para desarrollar su espectáculo. El público es atraído a un punto, en su mayoría son espectadores que saben de la función. Podemos llamarles grupos concéntricos.

Por el contrario, hay otros que discurren por las calles: son los itinerantes. Entre estos grupos podemos distinguir dos modalidades: aquellos cuya acción se desarrolla a través de diversos espacios, sean calles o plazas, a modo de pasacalle; o aquellos que, partiendo de una itinerancia inicial, finalizan la acción en un único espacio a modo de espectáculo concéntrico. El público, en la mayoría de los casos, son ciudadanos que en su paseo diario o en su deambular por las calles topan con una acción que les capta y los convierte en espectadores.

En todos los casos la música está siempre presente, es un elemento que sirve de reclamo y envuelve al espectador.

Por consiguiente, y a modo de resumen, podemos concluir diciendo que los fundamentos esenciales del teatro de calle en el Estado español son:

El público se convierte en espectador.

La participación se basa en la transgresión festiva.

La iconografía tradicional obtiene singularidad.

El caos de la fiesta llega a ser una liturgia.

La fiesta es una experiencia irrepetible.

Por último, el teatro se hace dueño de la fiesta, es “la fiesta”.

Y todo esto dentro de la más estricta teatralidad mediterránea porque, como nos dice Jose Monleón, esta se puede centrar en:

El espacio al aire libre como valor.

Hay una integración de los valores como el placer, la sensorialidad, el sentimiento, la participación, la comunidad, la sacralidad.

El texto no es el centro y razón de ser de la representación, los códigos representados le superan.

La aceptación del carácter fugaz de la expresión teatral, frente al intento de fijarla, de conservarla, a través de la escritura. Cada representación es irrepetible, esencia del teatro de calle.

La percepción de la teatralidad dentro de un marco mayor que establece sus requisitos. Este marco suele ser la fiesta.

Integración del lenguaje del cuerpo, junto a la música y la canción frente a la superioridad atribuida a la palabra y a la vida psicológica del personaje por el teatro moderno.

Dimensión política del espectáculo, sin hacer de ello un objetivo específico (...) la tradición teatral popular mediterránea, a partir ya de los griegos, ha integrado de manera armónica, sea en la comedia o en la tragedia, con la reflexión o con la sátira, la crítica de los abusos de poder en sus distintos campos o niveles³⁸

³⁸ José Monleón – *Sobre la Teatralidad Mediterránea – Les arrels del Teatre Valencia Actual* – Edició de Joseph Lluís Sirera Manuel V. Vilanova – Vila-real 1993 – pp.13-18

5. Festivales y ferias de teatro de calle

Con los años, lo que suponía una novedad y una sorpresa inicial, entra a formar parte de la vida cotidiana de ciudades, pueblos y barrios. Si hacer teatro en la calle era inicialmente un elemento democratizador de la cultura, con una clara intención de mejorar la calidad de vida o incluso de intentar encontrar, en algunos casos, una identidad colectiva, cumplidos ya estos objetivos políticos, hacer teatro de calle va más allá y hoy es una actividad más de la oferta lúdica de una ciudad, que también quiere, y en muchos casos consigue, crear un nuevo atractivo turístico para la zona, buscar un prestigio y proyectar su nombre, no sólo a nivel nacional sino también internacional.

Muchas de las políticas culturales han entrado de lleno en esta línea y ya no sólo programan teatro de calle como espectáculo de referencia en fiestas, sino que organizan festivales y ferias que juegan un papel importante en la promoción de la propia ciudad.

Las políticas interdepartamentales denominadas “transversales” también influyen en la decisión de organizar festivales y ferias. En los primeros años la política cultural era entendida como una “animación cultural” y más tarde, a finales de los ochenta y principios de los noventa, como “acción cultural”. Actualmente, y desde mediados de los noventa, estamos en el momento de la “gestión cultural”, el momento de las estrategias transversales que implican en un mismo programa políticas culturales, educativas, urbanismo, cohesión social, etc.³⁹.

“Summa non nulla”

La política transversal entra de lleno en la teoría que Robert Wright –asesor de Clinton en política exterior– llama “Summa non nulla”, es decir lo que es bueno para el otro es bueno para mí, sumar factores no contrarrestarlos, huír del “si él gana yo pierdo” o de lo que es bueno para mí es malo para él; esta sería la política de “summa nulla”.

Por ello, al programar un festival o una feria, la política que los mueve puede intentar varios objetivos, interrelacionando diversos departamentos, huyendo de lo que se conoce como “reinos de taifas”.

Estos objetivos pueden ser:

La vertebración social de las ciudades. Hacer la programación del festival tanto en el centro histórico como en los nuevos barrios y así integrar a su nueva población. Por ejemplo, la Feria de Artistas Callejeros de Humor de Leioa (Euskadi) “Umore Azoka” o la Feria de Teatro de Calle. La Teatral de Espartinas, en Andalucía.

³⁹ Jordi Font i Cardona - *La Política Cultural en el Municipio - Radiografía de la política cultural local: Competencias, funciones y perspectivas*- Fundación Autor – Madrid 2002 – p. 23. y también apuntes de la conferencia de Jordi Coca en el marco de Sitges Teatro Internacional celebrada en junio de 1995.

Las interacciones entre la cultura, la ecología, la solidaridad. Podemos hablar de la “Fiesta de la Solidaridad” que, a modo de festival de globalización, se celebra anualmente en “El Moll de la Fusta” de Barcelona. Allí encontramos música, teatro y danza de países en subdesarrollo y ONG que trabajan en las mismas.

El voluntariado cultural. Es bastante común la aportación desinteresada de ciudadanos en un festival o feria. Destacaremos la Feria de Teatro de Castilla y León, en Ciudad Rodrigo, donde la aportación del voluntariado a través de la asociación que la organiza, hace posible muchos de los aspectos que en ella se desarrollan.

Las uniones entre servicios culturales, sociales o educativos.⁴⁰ Quizás sea este uno de los aspectos que actualmente más se tienen en cuenta a la hora de organizar un festival o una feria. Ejemplos podrían ser los descuentos a jubilados, personas en paro, gente joven o colectivos, ya sean de sociedades culturales o recreativas. También las ofertas a escolares que se brindan en FETEN, en Gijón (Asturias), o las actividades para niños que se organizan en el marco de la Feria de Castilla León, en Ciudad Rodrigo.

Los jóvenes, el ocio, tiempo libre y turismo. Este es uno de los objetivos comunes en prácticamente todas las ferias y festivales. El turismo cultural, en auge en estos últimos años, entra de lleno. La captación de jóvenes en sus momentos de ocio semanal, también. En este apartado podemos citar la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrrega, que mueve alrededor de 100.000 personas en 4 días y que es un incentivo económico para una zona, no muy boyante en lo que se refiere a la atracción de turismo. En muchos proyectos culturales se busca la financiación, ya sea privada o pública, a partir de estos ítems⁴¹.

Los festivales y las ferias

Alfredo Mateos, que fue gerente de la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, al hablar del Festival de Teatro de Calle de Valladolid dice: “La mejor forma de captar nuevo público es abordándole en su discurrir cotidiano y mostrarle cómo es una actividad cultural. Las ciudades españolas, al igual que ha ocurrido en países centro-europeos, han ido convirtiendo en peatonal su centro histórico, y ese espacio es el idóneo para el disfrute colectivo de la cultura. Valladolid es representativa en ese sentido; el anterior concejal de

⁴⁰ Toni Puig - *Interacció '94 - De la cultura de l'espectacle a la cultura de la presència* - Diputació de Barcelona, Barcelona 1995. p. 68

⁴¹ Alfons Martinell - *Interacció '94 - Lleure i polítiques culturals*- Diputació de Barcelona, Barcelona 1995. p. 94-95

Urbanismo, que puso a disposición del peatón las calles del centro, es hoy el concejal de Cultura que ha impulsado la celebración de un gran festival de teatro de calle.” 42

En este sentido vemos como en España han ido surgiendo diferentes festivales y ferias que, algunas veces con una intención más de “política de imagen” que de “política cultural”, ofrecen una amplia programación que posibilita ver tanto espectáculos nacionales como internacionales.

Un papel importante en la proliferación de festivales de teatro de calle lo ha jugado la utilización de estos espectáculos en las inauguraciones de los grandes eventos⁴³ -los juegos olímpicos, exposiciones internacionales, grandes monumentos, vías de comunicación- y el éxito que generalmente han obtenido. Como consecuencia podemos señalar la utilización que desde una política electoralista municipal, se ha hecho de este tipo de teatro. Así, en Francia -país donde el fenómeno de las artes de la calle está más presente- en 1995 surgieron 11 festivales de calle en época electoral.

Podemos constatar, pues, que hay una línea que une los festivales y las ferias de teatro de calle, las políticas de imagen, y la posibilidad de intervenir en las experiencias vivenciales de los ciudadanos, que aglutina, y muchas veces justifica, toda una política cultural, tanto local como de comunidad autónoma. Esta política incide en dos vertientes a la vez; por un lado, como ya hemos visto, influye en el ciudadano de a pie, mientras que por otro lado juega un papel importante en el nuevo concepto de industria cultural -la cultura como un fenómeno de mercado- que ha pasado también a formar parte de una nueva realidad económica. La cultura ha dejado de ser aquel apéndice que daba color y prestigio a un evento y ha adquirido valor por sí misma. Por ello, las ferias y los festivales son importantes e impactantes en la política cultural que se desarrolla desde una institución hacia el sector de las artes escénicas.

¿Qué es una feria, qué es un festival?

Feria

Entendemos por ferias aquellos encuentros anuales que se organizan para poner en contacto los grupos de teatro con los agentes o programadores que los han de comprar; es, por tanto, un encuentro comercial. Quiere estimular la producción artística, facilitar la contratación de espectáculos y hacer posible la circulación de artistas y de productos por los circuitos de exhibición teatrales tanto nacionales como internacionales.

⁴² Alfredo Mateos Paramo - *La Política Cultural en el Municipio – Difusión y formación: un binomio cultural*- Fundación Autor – Madrid 2002 – p. 117. (Gerente de la Fundación Municipal de Cultura – Ayuntamiento de Valladolid)

⁴³ Elena Dapporto, Dominique Sagot-Duvaroux - *Les arts de la Rue – portrait économique d’un secteur en pleine effervescence* - Ministère de la Culture et de la Communication. Paris, La Documentation française –2000.

En Europa, las ferias de teatro son un producto que sólo encontramos en el Estado español. Su origen está en la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega que, en 1981, iniciaron el ayuntamiento de la localidad y Comediants.

Actualmente en España hay un total de 15 “ferias de teatro” repartidas por todo el estado⁴⁴. Todas estas ferias tienen en su programación teatro de calle, y cuatro son básicamente de calle: Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega, Trapezi -Feria del Circo-, Feria de Artistas Callejeros de Humor de Leioa y la Feria de Teatro de Calle. La Teatral de Espartinas.

La mayoría de ellas tiene una programación genérica, pero también existen ferias especializadas: FETEN, de Gijón, está dedicada al teatro infantil, Trapezi, centrada en las artes circenses y Titelles de Lleida, en los títeres.

Aunque todas intentan tener algún espectáculo internacional y/o de otras comunidades autónomas, el objetivo primordial de algunas de estas ferias está básicamente orientado a difundir los productos de su propia comunidad autónoma: la Feria de Madrid, la Feria de Andalucía en Palma del Río, la de Castilla la Mancha en Puerto Llano, la de Galicia en Santiago de Compostela, la de Baleares en Manacor o la de Valencia en Alcoi.

Otras quieren jugar un papel más internacional, como la Fira de Teatre de Tàrrega en Catalunya, la de Aragón en Huesca, la de Donosti en Euskadi. Un caso un poco diferente es la de Castilla León en Ciudad Rodrigo que muestra espectáculos de su propia comunidad, Extremadura, y Portugal, desarrollando una labor que supera los límites de la comunidad autónoma, pero restringida por un criterio de territorialidad a las propuestas procedentes de una zona con grandes relaciones socio-culturales.

A excepción de Madrid, Galicia y Euskadi, cuyas ferias se organizan en la capital de la propia comunidad, el resto de las 12 ferias de teatro se desarrollan en ciudades de un segundo o tercer nivel dentro de su comunidad autónoma. Este elemento da a entender que, al organizar dichos eventos, se buscan también otros objetivos, quizás no tan teatrales -como dar dinamismo económico-turístico a la zona, impulsar una nueva imagen exterior de la ciudad- y otros que coincidirían con los que he enumerado al hablar de las políticas transversales.

Festival

Festival es un encuentro también anual que está pensado para la exhibición, se dirige al ciudadano no especializado y que, como se puede deducir, es parte del mercado que quiere potenciar una feria.

⁴⁴Más información sobre las ferias de Teatro en: *Ferias de Teatro del Estado Español – Coordinadora de Ferias de Teatro* - INAEM – Ministerio de Cultura y Educación, Madrid, 2002.

Aunque hay, también como en las ferias, festivales especializados en teatro de calle, también casi todos tienen en su programación espectáculos de calle o en la calle, que en muchos casos suponen la ventana -el marketing- para captar al espectador más generalista.

La mayoría de estos festivales y más concretamente los de calle, tienen lugar durante la primavera y el verano, evidentemente por razones climatológicas y porque en muchos casos coinciden con las programaciones que los municipios desarrollan como campañas turísticas de verano, en muchos casos a causa de la indefinición de los objetivos en los programas de las políticas culturales y en la uniformidad de las mismas, ya que entre los municipios el mimetismo ha sido una constante en la realidad española⁴⁵.

Por el contrario, las grandes capitales casi no desarrollan en sus programas culturales festivales de calle, a excepción de Burgos -Enclave de Calle-, Granada -Festival de Artes Escénicas de Calle y Valladolid -Festival Internacional de Teatro de Calle-. Las grandes capitales, cuando los han desarrollado, ha sido siempre ligados a las fiestas patronales. Así, en Zaragoza lo está a las Fiestas del Pilar y no tiene un programa específico; y Barcelona a las fiestas de la Mercè con el "Festival Arts de Carrer". Es curioso comprobar que el gran festival de verano de Barcelona -el Grec- que se desarrolla en pleno mes de julio, tiene en su programación poco teatro de calle. Cabe pensar también en los problemas de tipo logístico que, para una gran ciudad, supone un espectáculo de calle, y es mucho más comprensible por parte del ciudadano, entender las molestias de un corte al tráfico, si se hace en los días de las grandes fiestas de la ciudad.

Si los festivales y las ferias forman parte de la política que puede ejercer una administración, ya sea central, autonómica o local respecto al teatro de calle, hay también otras líneas de ayuda al mismo. Desde la administración central y autonómica se elaboran cada año las bases que regulan las subvenciones tanto a la producción como a los desplazamientos al extranjero, entre otras actividades. Pocos gobiernos locales tienen otro tipo de soporte al teatro que no sea su intervención en festivales y ferias. Algunos desde estas organizaciones intervienen en la coproducción de espectáculos; tal es el caso de Valladolid y de Tàrrega, aunque estos eventos tienen también ayuda financiera de administraciones superiores.

Por último hagamos una mención a la importancia que los festivales y las ferias tienen para las compañías. Para estas, los festivales y las ferias juegan un papel primordial, pues hacen posible su visibilidad, tanto para el público como para los profesionales, si bien no es muy importante en número de actuaciones tanto porcentuales como absolutas, su impacto en términos de notoriedad es importante. La presencia en la programación oficial de un festival

⁴⁵ Arturo Rubio y Arostegui *Modelos culturales y gestión cultural: teoría y práctica - La gestión de calidad y la evaluación de las políticas culturales de los ayuntamientos*. — Universidad de Alicante-2002 p. 71

internacional o de una feria es el pasaje obligado para salir del anonimato y entrar en las etapas de reconocimiento tanto social como institucional⁴⁶.

De todos modos, me gustaría pensar que los festivales y las ferias son el resultado de un país normalizado teatralmente, cosa que seguramente no es del todo cierta. En muchas ciudades o comunidades autónomas, es más rentable políticamente hacer un festival o una feria que destinar el dinero previsto para el teatro a obras de infraestructura, promover la producción e intensificar la difusión. Y esto aun es más evidente en los festivales de calle ya que, en ellos, el elemento infraestructura, no es tan necesario; “si no hay paredes hay calle” decía Pedro Barea hace poco en una conferencia en Bilbao.

Los festivales, especialmente si son internacionales, proporcionan una pirotecnia colorista hacia la ciudadanía que muchas veces no ayuda a sentar las bases de un auténtico desarrollo del espectáculo y de fidelización del público. Sería más lógico pensar que los festivales y las ferias tienen sentido en la medida que se sustentan en dicha normalidad y que se formulan como algo específico en una vida teatral consolidada⁴⁷.

⁴⁶ Elena Dapporto, Dominique Sagot-Duvaroux - *Les arts de la Rue – portrait économique d'un secteur en pleine effervescence* - Ministère de la Culture et de la Communication. Paris, La Documentation française –2000 (las notas no son textuales) p.185

⁴⁷ Juan Antoni Hormigón - *Luces y sombras del presente teatral* – El público, marzo 1984 p. 4

6. Conclusiones

En resumen podemos decir citando a Jean Vilar: “la calle es el mejor espacio social donde presentar buenas obras artísticas... la cohesión social de una ciudad empieza en sus espacios públicos”. Así pues, hemos podido ver como el teatro de calle sirvió a la democracia para recuperar la fiesta y como la democracia sirvió al teatro de calle para poder hacerse visible tanto social como culturalmente.

No sé, pues, si podemos hablar de políticas culturales al referirnos al teatro de calle, o mejor tenemos que hablar de utilización del teatro de calle en beneficio de las políticas culturales.

Guy-Ernest Debord, pensador y escritor francés del siglo XX, decía que hoy todo es espectáculo: “la nuestra es una sociedad espectacular. Todo, la política, la justicia, la medicina, la religión y hasta la vida cotidiana se ha vuelto espectáculo”⁴⁸. Quizás podamos decir que el teatro de calle nos ha convertido de público en espectadores, y de espectadores en actores; y si esto es cierto, por mi parte acabaré recordando a León Felipe cuando dijo: “No sabiendo los oficios, los haremos con respeto”.⁴⁹

⁴⁸ Nel Diago- *Teatro, Utopía y revolución Dos utopías: teatro en la revolución, revolución en el teatro* – Universidad de Valencia, Valencia 2004 p. 41

⁴⁹ Jaime Salom – *Teatro y Democracia – Teatro y convivencia* – Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 2001 p. 66