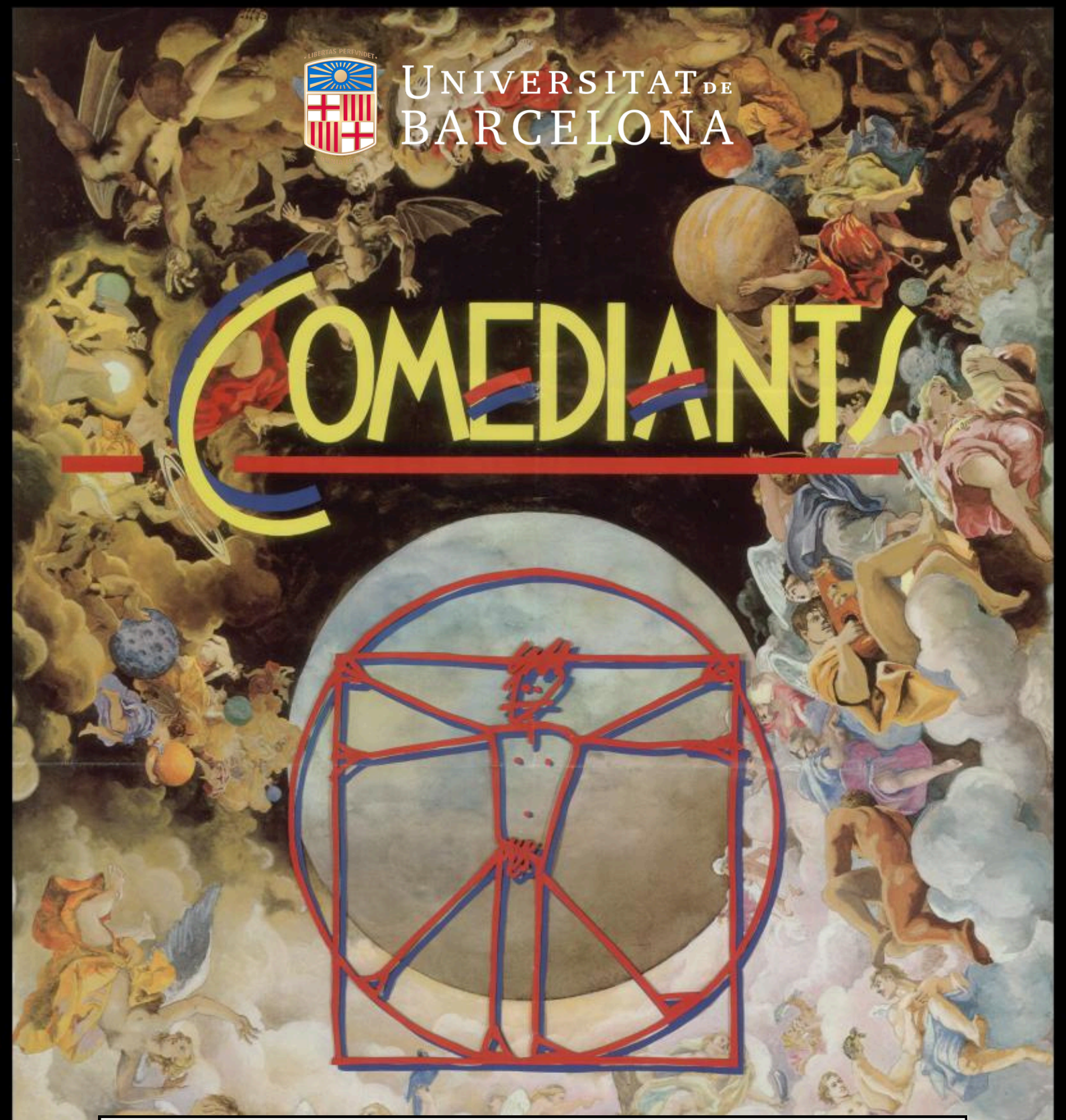


COMEDIANTS:

UNA APROXIMACIÓ CAP A L'IDEARI I L'UNIVERS VISUAL

TREBALL DE FI DE GRAU
HISTÒRIA DE L'ART
RITA MONTANÉ GALIMANY
CURS 2025 –2026

TUTORA: NÚRIA ARAGONÈS
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
UNIVERSITAT DE BARCELONA
JUNY DEL 2026

RESUM

Aquest Treball de Final de Grau, titulat *Comediants: Una aproximació cap a l'ideari i l'univers visual*, té com a objectiu oferir una panoràmica general de la companyia de teatre Comediants. Davant els múltiples matisos que presenta el grup, es planteja un anàlisi del seu llenguatge escènic a través de l'elaboració d'un estat de la qüestió de com s'ha tractat i analitzat aquesta formació teatral en l'àmbit acadèmic. En aquesta investigació, es posarà l'accent en la història de la companyia per poder comprendre en quin context neix i es desenvolupa. També s'intentaran analitzar els seus processos de creació, com es despleguen en les arts de carrer, la implicació que tenen en la gènesi del *teatre-festa* i el canvi de paradigma en relació amb l'espectador i la concepció de ritual. Per altra banda, també es durà a terme un primer contacte amb el seu imaginari visual i la seva aplicació en els espectacles.

PARAULES CLAU: Comediants, arts de carrer, creació col·lectiva, *teatre-festa,* folklore.

ABSTRACT

This Bachelor's Thesis, titled *Comediants: An Approach to the Mindset and the Visual Universe*, aims to offer a general overview of the theatre company Comediants. This theater group presents numerous nuances. Therefore, this work wants to analyze its stage language through the development of a state of the question on how this theatrical formation has been addressed and analyzed in the academic field. This research will place particular emphasis on the company's history in order to understand the context in which it was born and developed. Furthermore, it will attempt to analyze their creative processes, how they unfold in the street arts, their involvement in the genesis of *teatre-festa* (festive theatre), and the paradigm shift regarding the spectator and the conception of ritual. On the other hand, an initial approach to their visual imaginary and its application in their shows will also be carried out.

KEYWORDS: Comediants, Street arts, Collective creation, *Festive theater*, Folklore.

CONTRIBUCIÓ DEL TFG A LA CONSECUCIÓ DELS OBJECTIUS DE DESENVOLUPAMENT SOSTENIBLE (ODS)

El present treball contribeuix a la consecució dels ODS relacionats amb l'accés a una educació de qualitat (4) i la reducció de les desigualtats (10). En primer lloc, entenem que qualsevol recerca desenvolupada en l'esfera universitària, al marge de la seva temàtica específica, col·labora en la difusió i el progrés del coneixement. En segon lloc, el treball promou activament la igualtat de gènere mitjançant pràctiques com l'ús d'un llenguatge inclusiu, la visibilització de la recerca històrica feta per dones, l'anàlisi de creadores de l'àmbit artístic i la deconstrucció dels rols i estereotips sexistes transmesos a través de les imatges.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ **1**

I. Presentació i justificació del tema d'estudi 1

II. Objectius i hipòtesis inicials 2

III. Metodologia 3

IV. Estat de la qüestió 5

1. LA COMPANYIA DE COMEDIANTS **9**

1.1. Gènesis i trajectòria 9

1.1.1. L'impuls inicial i la renovació escènica 9

1.1.2. La Fira de Tàrrega com a reconquesta de l'espai 12

1.1.3. El salt de Comediants al format audiovisual 15

1.1.4. De les plaçes a les pàgines 16

1.1.5. Cerimònia de clausura dels jocs olímpics 16

1.2. La dramaturgia de la festa 18

1.2.1. Els processos de creació 18

1.2.2. L'articulació del teatre-festa en l'àmbit de les arts de carrer 20

1.2.3. L'influencia de Jacques-Lecoq 24

1.2.4. Noves relacións amb l'espectador 26

1.3. La dimensió antropològica 29

2. UNA APROXIMACIÓ A L'UNIVERS VISUAL DE COMEDIANTS **32**

2.1. L'espai escènic i la configuració escenogràfica 32

2.2. La màscara i el folklore com a eix estructural 35

2.3. El vestuari 38

2.4. La tecnologia i el llenguatge de les ombres i de la música 40

3. CONCLUSIONS **43**

4. BIBLIOGRAFIA **46**

INTRODUCCIÓ

I. Presentació i justificació del tema d'estudi

Durant el meu pas pel grau d'Història de l'Art he cursat moltes assignatures; d'entre totes elles, destaquen *Fonaments de les Arts Escèniques*, impartida pel Dr. Ciurans durant el primer any, i posteriorment *Història de les Arts Escèniques*, a càrrec de la Dr. Aragonès. Aquestes dues matèries m'han marcat profundament; així doncs, vaig tenir molt clar que volia fer unes pràctiques relacionades amb aquest àmbit. Quan vaig veure a la llista el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre, el MAE, no vaig tenir cap dubte. El meu objectiu en aquesta institució era poder tractar de primera mà l'aspecte de l'art que més m'omplia. Ha estat precisament en aquestes pràctiques, gràcies al contacte directe amb l'àmbit teatral, on he descobert el tema del meu Treball de Final de Grau: la companyia de teatre Comediants.

Durant la meva estada a la institució, va arribar a la reserva la donació de la companyia de Comediants. De sobte, el MAE es va omplir de fotografies, documents, guions, vestits i màscares que s'havien de catalogar, una tasca que ens van encomanar a les estudiants de pràctiques. Poder treballar tan de prop amb tots aquests materials em va oferir una dimensió de la realitat de l'obra d'art i de la seva magnitud que mai no havia assolit a l'aula. Animada per la meva tutora de pràctiques, Carme Carreño, vaig decidir que dedicaria el meu TFG a Comediants. El fet d'entrar en contacte amb aquest món de fantasia i imaginació que m'envoltava a la reserva, i haver pogut conèixer de primera mà tots els seus materials i documents inèdits, em va portar a fer-me tot un seguit de preguntes: Com va néixer aquesta companyia? Què els va impulsar a dissenyar aquells vestuaris? Per què incloïen capgrossos en les seves propostes? Com creaven? Per què buscaven un món tan allunyat de la realitat a través d'aquells objectes?

Així doncs, vaig decidir buscar les respostes a tots els dubtes que em van sorgir durant les pràctiques. En aquells mesos vaig veure gran part del material físic, però en desconeixia la història del darrere, ja que no havia sentit mai a parlar d'aquesta companyia. El meu treball, per tant, va néixer del desig de voler comprendre com es va originar, com s'estructurava i com es va acabar realitzant tot aquell univers visual dins de la companyia de Comediants.

II. Objectius i hipòtesis inicials

Aquest Treball de Final de Grau sorgeix de la voluntat d'aproximar-se a l'univers creatiu i visual de la companyia Comediants. Tot i que existeix bibliografia sobre el grup, aquesta tendeix a centrar-se exclusivament a enfocaments conceptuals, sovint diluïts amb informació d'altres col·lectius de l'època, o bé a limitar-se a reculls fotogràfics amb escàs contingut textual. Com que la informació disponible sol presentar-se de manera fragmentada, reconstruir-ne la trajectòria lineal, els mètodes de creació, el context fundacional i la seva identitat plàstica pot resultar confús. Per aquest motiu, l'objectiu principal d'aquesta recerca és acostar una visió global i integradora de la companyia i dels elements que la configuren. Com a primer objectiu específic, es planteja reconstruir la gènesi i evolució de Comediants dins del teatre contemporani, identificant aquells trets que emergeixen de manera natural en la seva trajectòria i que acaben articulant la seva posada en escena. Aquesta aproximació històrica i contextual vehicularà la comprensió de la resta de factors analitzats.

El segon objectiu d'aquesta recerca és analitzar els models de creació col·lectiva de la companyia i identificar els elements propis de les arts de carrer que s'activen en les seves produccions. Per fer-ho, es planteja com a hipòtesi conceptual l'estudi de la "dramatúrgia de la festa" dins l'univers de Comediants, tot explorant les influències que van contribuir a configurar la seva identitat artística. Així mateix, es volen analitzar els mecanismes mitjançant els quals es dilueixen les fronteres entre l'espectador i l'escena, i com es prioritzen els llenguatges visuals, sensorials i festius per sobre del text dramàtic tradicional. En darrera instància, l'objectiu pretén comprendre la planificació artística d'aquestes celebracions per tal de desgranar com aconsegueixen estructurar-se com a fet teatral sense perdre la seva essència festiva i participativa. Aquest plantejament condueix al tercer objectiu de la recerca, el qual proposa un acostament a la dimensió antropològica de Comediants a través del seu retorn a les arrels i als rituals. En aquest sentit, es pretén determinar si la seva pràctica escènica busca connectar de manera conscient amb el comportament humà més primitiu, col·lectiu i festiu, transformant l'espectacle en una manifestació cultural profunda.

Finalment, el quart objectiu es planteja com una anàlisi crítica i sistemàtica de l'univers visual de Comediants. Atès que la majoria de les fonts gràfiques disponibles no n'ofereixen una contextualització teòrica, aquesta recerca proposa una hibridació metodològica que vinculi la imatge amb la seva justificació funcional i artística. D'aquesta manera, es pretén esbrinar el propòsit darrere de l'ús de determinats recursos plàstics, tot il·lustrant l'anàlisi amb exemples concrets dels espectacles més emblemàtics de la companyia on aquestes característiques es manifesten de forma més explícita.

En relació amb els objectius plantejats, es formulen un seguit d'hipòtesis inicials que guien la investigació. Com a primera premissa, s'estableix que la companyia de Comediants s'emmarca plenament dins del corrent del teatre independent català; tot i això, atès que una definició exhaustiva

d'aquest moviment excediria l'abast d'aquest treball, el marc teòric es delimitarà exclusivament a analitzar com els corrents contemporanis interpel·len i influeixen en la trajectòria específica del grup estudiat. En segon lloc, es parteix de la base que l'essència profunda de Comediants rau en el seu caràcter comunitari, assembleari i coral, de manera que el col·lectiu ha de ser interpretat i analitzat com una entitat conjunta i unificada on la creació compartida preval per sobre de les individualitats. Per acabar, es soste que l'univers visual de Comediants respon a un codi plàstic transversal i homogeni al llarg de la seva trajectòria; sota aquesta premissa, es formula la hipòtesi que els espectacles amb major recorregut i documentació històrica condensen i reflecteixen de manera fidedigna els elements iconogràfics essencials de la companyia, actuant com a models representatius de la seva identitat estètica global.

III. Metodologia

Un cop acceptat el tema del treball, vaig iniciar la recerca de les fonts. El fet d'haver fet pràctiques al Museu de les Arts Escèniques em va permetre tenir accés a l'Escena Digital de Catalunya, una xarxa que recull un gran volum d'imatges i d'informació digitalitzada. Tot i això, aquest portal m'aportava principalment material de caràcter gràfic i documental, per la qual cosa vaig haver d'emprendre una nova cerca de fonts que ens proporcionessin un marc més teòric i d'anàlisi.

Així doncs, vaig començar la cerca amb el material proporcionat pel CRAI de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, utilitzant recursos tant físics com digitals. Tanmateix, de seguida em vaig adonar que la informació era més aviat reduïda; hi havia textos sobre la companyia, però inclosos en llibres de teatre generalistes i no pas específics sobre Comediants. Per aquest motiu, durant la primera fase de recerca vaig considerar necessari analitzar les publicacions pròpies i el material bibliogràfic editat pel mateix grup de Comediants. Com que aquests llibres autopublicats no es trobaven a la biblioteca de Geografia i Història, vaig haver de recopilar-los en diverses biblioteques municipals de la Diputació de Barcelona i a la biblioteca de l'Institut del Teatre. Les obres localitzades van ser: *Sol, solet* , *La Nit* , *Somnis, llibre per llegir a les fosques* , *Agenda Perpètua* i *Comediants 50 anys*. *Històries d'una història*. *1972-2022 un viatge de somni.* Aquests llibres em van proporcionar una imatge clara del seu univers visual i vaig poder conèixer el seu propi discurs. En la segona fase de la recerca, vaig trobar el llibre de Piti Español titulat *Joan Font: La descoberta d'un nou llenguatge teatral*, el qual recull una conversa amb el director i creador de la companyia. En la tercera fase, vaig fer una recopilació d'articles que tractaven sobre Comediants; alguns es limitaven a espectacles concrets, de manera que vaig descartar els que eren purament ressenyes crítiques de premsa per centrar-me en aquells que oferien una anàlisi de l'espectacle i, per extensió, de la companyia. D'entre aquests, destaquen l'article de Pedro Celedón, *"Dimonis" de Els Comediants: el aliento de lo local en una obra universal*, o el d'Enric Ciurans, *Tendències teatrals presentades a la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega*. Va ser durant aquesta cerca d'articles que va

aparèixer l'autora Mercè Saumell, de qui vaig acabar descobrint la seva tesi doctoral, *Teatre contemporani de dramatúrgia visual a Catalunya. (1960-1992). (Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional). Els joglars, Els Comediants i la Fura dels Baus*, així com un seguit d'articles de la mateixa autora. Finalment, en l'última fase de cerca de material, em vaig dedicar a localitzar llibres de caràcter general que esmentessin la companyia en capítols específics.

Així doncs, en la recerca s'han combinat tant fonts primàries com secundàries, les quals han estat tractades de manera homogènia com a objecte d'anàlisi crítica, un enfocament indispensable en tractar-se d'un estat de la qüestió. D'una banda, les fonts primàries, constituïdes pels llibres autopublicats per la companyia i l'obra de Piti Español, no s'han utilitzat com a simples cronologies, sinó que s'han analitzat per entendre el discurs, l'autoimatge i les intencions estètiques dels mateixos creadors. D'altra banda, les fonts secundàries, com la tesi de Mercè Saumell i els articles d'altres investigadors s'han examinat de la mateixa manera per tal de confrontar la mirada interna de la companyia amb l'anàlisi teòrica i la distància crítica de l'acadèmia. Cal destacar que la cerca d'aquest corpus bibliogràfic no ha estat una tasca fàcil, atès que el material no es trobava centralitzat en un únic lloc. Per aquest motiu, ha estat necessari un desplaçament constant de recerca tant a la xarxa com a diferents biblioteques del territori per poder recopilar, buidar i contrastar tota la documentació.

La metodologia emprada en aquesta recerca es basa en l'anàlisi crítica i comparativa de les fonts seleccionades. Més enllà d'una lectura lineal, s'ha dut a terme un buidatge de la informació per identificar-ne les idees clau. Posteriorment, aquestes fonts s'han posat en contrast i diàleg les unes amb les altres amb l'objectiu d'enriquir el debat teòric, confrontar diferents perspectives per oferir una síntesi interpretativa pròpia que respongui als objectius del treball.

El present treball es divideix en dos grans capítols. El primer d'ells ofereix un recorregut cronològic per la història de Comediants, destacant-ne les principals fites: des de la fundació de la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega fins a la seva incursió en l'univers audiovisual o la seva participació històrica en la cloenda de les Olimpíades de Barcelona 92, servint així d'introducció a la seva trajectòria. En aquest mateix apartat s'analitzen els seus mètodes de creació, com neix el concepte de *teatre-festa*, com la companyia ocupa el carrer i com aconsegueix trencar amb les fronteres escèniques establertes fins al moment. Dins d'aquest marc metodològic, s'examinen també les influències i l'herència rebuda de l'escola de Jacques Lecoq, un referent fonamental per entendre la importància que la companyia atorga al gest, la màscara i el moviment corporal. Per tancar el bloc, s'explora la dimensió ritualista i antropològica de les seves produccions, valorant com Comediants recuperen aquest component elemental. La urgència de reapropiar-se de l'espai públic i de restablir llaços comunitaris a través de la catarsi de la festa popular. En definitiva, aquest primer capítol no pretén ser una mera descripció històrica, sinó un buidatge crític indispensable. Establir com es va construir la seva trajectòria, com

creaven els seus espectacles i quin substrat ritual els sustentava és el pas previ i obligatori per poder comprendre, en el segon capítol, la funció de la seva plàstica teatral, la seva iconografia i la gènesi del seu univers visual.

El segon i últim capítol, de caràcter més concís, se centra exclusivament en l'univers visual de la companyia. En aquest apartat es realitza una aproximació als seus elements definitoris més clau, analitzant com es transforma l'espai escènic i quines són les característiques de les seves escenografies. Així mateix, s'examina l'ús de la màscara i de components folklòrics i populars, com els capgrossos i els gegants, a més del paper de la pirotècnia i la música com a connectors de l'espectacle, entre d'altres. Finalment, per aterrar i il·lustrar de manera empírica tota aquesta anàlisi teòrica, el capítol posa el focus en determinats estudis de cas. L'anàlisi d'algunes de les seves produccions més emblemàtiques permetrà exemplificar com interactua aquesta plàstica escènica en un context real, servint de mostra gràfica i conceptual de la gènesi i evolució del seu llenguatge visual.

IV. Estat de la qüestió

Basant-nos en els objectius presentats, el nostre treball es planteja com un estat de la qüestió sobre la companyia de Comediants. Es posa especial èmfasi a la configuració de la seva identitat visual, exposant com la seva trajectòria històrica, els seus mètodes de treball i el seu univers conceptual s'articulen per donar forma a una plàstica escènica única.

Per endinsar-nos en aquest univers cal conèixer i citar les persones que han tractat aquest tema acadèmicament. Els pilars teòrics d'aquesta recerca es fonamenten en el material publicat per la mateixa companyia, atès que els seus membres van ser els primers interessats a documentar la seva pròpia trajectòria i l'ideari del seu procés creatiu. Si bé disposem de diverses publicacions, moltes de les quals funcionen com a imaginaris visuals dels seus viatges i espectacles, és a l'obra *Comediants 50 anys. Històries d'una història. 1972-2022 un viatge de somni*[1], en què es troba el compendi més exhaustiu i amb una voluntat de reflexió crítica i autoanàlisi més profunda. Jaume Bernadet i Joan Font, figures clau i membres fonamentals de la companyia, assumeixen la tasca de recollir-ne la trajectòria històrica i de sintetitzar-ne els trets definitoris. Tot i que l'apartat textual és de caràcter més aviat breu i concís, l'obra esdevé un document de gran valor historiogràfic gràcies a la inclusió d'un vast repertori d'imatges inèdites. Aquest fons gràfic no només il·lustra el text, sinó que actua com un testimoni visual de primera mà per a comprendre l'evolució de l'univers estètic de Comediants al llarg dels seus cinquanta anys d'història. Pel que fa a la resta de publicacions com ara *Sol, solet*[2], *La Nit*[3] ,

[1]Jaume Bernadet i Joan Font. *Comediants 50 anys. Històries d'una història. 1972 - 2022 un viatge de somni.* Barcelona: Edicions de l'Eixample, 2022.
[2]Comediants. *Sol Solet.* Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1984.
[3]Comediants. *La Nit.* Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1987.

Somnis. Llibre per llegir a les fosques[4] o *Agenda Perpètua*[5] la companyia es decanta més per explorar el joc i la creativitat del seu propi llenguatge i per expandir-lo en tots els formats possibles. Així doncs, aquests llibres no busquen oferir una anàlisi retrospectiva de la companyia, sinó que esdevenen un recurs creatiu més a través del qual estenen el seu univers artístic.

D'altra banda, l'obra de Piti Espanyol, *Joan Font: La descoberta d'un nou llenguatge teatral*[6], aporta una perspectiva altament valuosa per a aquesta recerca, ja que s'estructura a partir d'una extensa entrevista amb el director i creador de la companyia, Joan Font. Així mateix, el volum inclou un apartat amb textos de caràcter analític escrits pel mateix Joan Font on s'examinen els mètodes de treball del grup teatral. Aquesta font resulta de gran utilitat, atès que ofereix un relat en primera persona, proper i realista, que permet analitzar la dinàmica interna de Comediants a partir de les vivències i de la pràctica real dels seus integrants.

Pel que fa a la bibliografia acadèmica més extensa sobre la matèria, la principal referència historiogràfica és, sens dubte, la investigadora Mercè Saumell. El primer estudi de gran rellevància publicat per l'autora és la seva tesi doctoral, *Teatre contemporani de dramatúrgia visual a Catalunya. (1960-1992). (Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional). Els joglars, Els Comediants i la Fura dels Baus.*[7] En aquest primer estudi, Saumell analitza aquestes tres companyies clau en tots els seus matisos: des de la inserció en el context polític i social de la Transició i les seves influències estètiques, al seu impacte en el teatre europeu, entre molts altres temes. L'autora entrellaça les seves trajectòries no de manera aïllada, sinó per construir una visió de conjunt i un marc analític compartit que defineix el fenomen de la renovació dels llenguatges escènics a Catalunya. Posteriorment, Saumell ha continuat investigant i consolidant la línia de recerca sobre Comediants a través de diverses publicacions que esdevenen de referència per a aquest treball. En són exemples obres com *La representació teatral*[8], un volum col·lectiu on Saumell escriu el capítol «Moviments escènics contemporanis» per examinar els codis de la posada en escena i l'ús de l'espai públic, així com la seva participació en un altre llibre col·lectiu *L'escena del futur: Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*[9]. En aquest darrer llibre, l'autora signa el capítol «Els grups o l'altre teatre català», on traça un recorregut detallat per aquesta vessant teatral. A més

[4]Comediants.*Somnis. Llibre per llegir a les fosques.* Barcelona: Editorial Aliorna,1987.
[5]Comediants.*Agenda Perpètua.* Barcelona: Editorial Barcanova,1998.
[6]Piti Español. *Joan Font:La descoberta d'un nou llenguatge teatral.*Barcelona: Institut del Teatre Edicions, 2022.
[7]Saumell, Mercè. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual a Catalunya. (1960-1992). (Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional). Els joglars, Els Comediants i la Fura dels Baus.* Barcelona: Tesis de doctorat, Universitat de Barcelona, 2001.
[8]Mercè Saumell. "Moviements escènics contemporanis". *La representació tearal,* coordinat per Carles Batlle, Francesc Foguet i Enric Gallén. Barcelona: Editorial UOC, 2003, pp.259-291.
[9]Mercè Saumell. "Els grups o l'altre teatre català". *L'escena del futur: Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, coordinat per Francesc Foguet i Pep Martorell. Barcelona: El Cep i la Nansa Edicions, 2006, pp.103-122.

d'aquestes obres de caràcter general, resulta imprescindible per a aquesta recerca l'article de l'autora titulat *Ritual i dramatúrgia neomedieval. El cas de Dimonis (1981), de Comediants*[10]. En aquest article, Saumell s'endinsa de manera específica en un dels espectacles més emblemàtics de la formació. L'interès d'aquesta font rau en com l'autora teoritza sobre la recuperació del carrer i de la festa popular a través del concepte de "dramatúrgia neomedieval", utilitzant els elements del foc, la música i el mite. Aquesta aportació és clau pel present treball, ja que ofereix un marc teòric precís per a desgranar les estructures rituals i l'univers visual que Comediants va desplegar a partir de la dècada dels vuitanta.

A causa de la solidesa i l'especificitat dels seus estudis, la presència de Saumell és una constant en el cos d'aquest TFG, essent l'autora que millor ha acotat i exposat aquestes dinàmiques escèniques. Per aquest motiu, en l'anàlisi de la companyia s'ha optat per posar en diàleg les diferents publicacions de l'autora entre si; enfrontar la seva tesis doctoral amb els seus articles permet contrastar l'evolució dels seus propis arguments i, en conseqüència, enriquir i dotar de més profunditat l'estudi d'aquest treball.

Més enllà dels estudis monogràfics, la investigació es recolza en una bibliografia de caràcter més general de la qual s'han extret capítols específics, així com en diversos articles i llibres col·lectius. D'una banda, de l'obra d'Óscar Cornago, *La vanguardia teatral en España (1965-1975): Del ritual al juego*[11], s'ha seleccionat el capítol dedicat exclusivament a Comediants, on s'analitza la seva trajectòria i la seva rellevància en el panorama estatal. En una línia similar se situa el llibre de Gabriel Padilla, *Anthologia. Passeig per Comediants*[12], tot i tractar-se d'una obra de caràcter més divulgatiu i resumit, resulta de gran utilitat per a extreure nocions fonamentals sobre els seus mètodes de creació, la seva història i les seves primeres actuacions. D'altra banda, per a comprendre l'impacte i la contextualització de la companyia en l'espai públic, destaquen els escrits vinculats als seus orígens. És imprescindible citar Xavier Fàbregas i el seu text *Tàrrega: el teatre de carrer*[13], Fàbregas, un dels grans crítics del moment i testimoni directe de l'època, aporta idees molt clares sobre la metodologia de treball del col·lectiu. L'article d'Enric Ciurans constitueix una altra de les fonts d'anàlisi fonamentals per a aquesta recerca, *Tendències teatrals presentades a la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega (1981-1992)*[14] esdevé una font essencial per a analitzar el naixement d'aquest festival i constatar la profunda implicació que hi va tenir Comediants. El treball també incorpora l'article de Maria José Sánchez, titulat *La tradición medieval en la escena contemporánea española. Dimonis de*

[10]Mercè Saumell. "Ritual i dramatúrgia neomedieval. El cas de Dimonis (1981), de Comediants". *Pausa.Quadern de Teatre Contemporani,* Vol. 26, 2007.
[11]Óscar Cornago. *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego.* Madrid:Visor Libros, 2000.
[12]Gabriel Padilla. *Anthologia.Passeig per Comediants.* Canet de Mar: Comediants, 1996.
[13]Xavier Fàbregas. *Tàrrega: el teatre de carrer. Programa de la Fira de Teatre Trifulgues Xim Xam al Carrer de Tàrrega.* Tàrrega: Edicions de l'Ajuntament, 1981.
[14]Enric Ciurans. "Tendències teatrals presentades a la Fira del Teatre al Carrer de Tàrrega (1981-1992)". *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, Vol. 6, 1994, pp. 241-55.

Comediants[15], juntament amb el de Pedro Celedón, *Dimonis de Els Comediants: el aliento de lo local en una obra universal*[16]. Ambdós textos exploren en profunditat l'espectacle *Dimonis* i resulten fonamentals per comprendre com la companyia unifica tot l'imaginari medieval, l'ús de la pirotècnia i els seus processos de creació col·lectiva.

Per a l'estudi específic de les arts de carrer s'han utilitzat les obres d'Albert Pallarès i Manuel Pérez *El carrer és nostre*[17] i de Pasqual Mas *Teatro de calle actual*[18]. Ambdós llibres exploren els orígens i la conceptualització d'aquesta disciplina escènica, així com la seva evolució terminològica. Així mateix, els autors analitzen les primeres companyies que van revifar l'espai públic com a escenari, destacant el paper pioner de Comediants. D'aquesta manera, ambdues obres entren en diàleg i ofereixen un marc teòric sòlid per a contextualitzar el fenomen de l'ocupació del carrer.

D'altra banda, per a l'estudi de la influència pedagògica de Jacques Lecoq, esdevé una font imprescindible l'obra de Simon Murray, *Jacques Lecoq*[19] la qual ofereix un repàs essencial de la trajectòria del mestre francès i dels fonaments de la seva doctrina institucional. A més, es posa en relació directa amb la tesi doctoral de Carlos Salvatierra *La escuela Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática*[20]. Aquesta investigació és clau per al present treball, ja que examina de manera específica la petjada i la implicació de Comediants, així com d'altres companyies catalanes del període, en l'escola de Lecoq. Aquest fet permet comprendre la transcendència i l'impacte d'aquesta pedagogia del gest en el panorama escènic català.

Per acabar, en l'àmbit de l'univers visual, s'examinen els articles de Maria Codinachs, *Teatre de màscares a Catalunya a la segona meitat del segle XX*[21] i de Joan Abellan *El trasllat de miralls (Consideracions sobre l'escenografia catalana dels vuitanta)*[22]. El primer treball analitza l'ús de la màscara en el panorama català contemporani i se centra de manera particular en la seva implementació per part de Comediants. El segon article, d'altra banda, exposa l'evolució i les característiques de l'escenografia del període, fet que ofereix un marc analític de gran utilitat per a estudiar la plàstica escènica de la companyia.

---

[15]María José Sánchez. "La tradición Medieval En La Escena contemporánea Espola. Dimonis De Comediants". *Revista De Literatura Medieval*, vol. 29, 2018, pp. 225-3.
[16]Pedro Celedón. "DIMONIS De Els Comediants: El Aliento De Lo Local En Una Obra Universal". *Apuntes De Teatro*, n.º 125, 2023, pp. 81-87.
[17]Aída Pallarès i Manuel Pérez. *El carrer és nostre.* Barcelona: Raig Verd Editorial, 2017.
[18]Pasqual Mas. *Teatro de calle actual.* Madrid: Ediciones Amargord, 2013.
[19]Simon Murray. *Jacques-Lecoq.* Londres: Taylor & Francis Group, 2003.
[20] Carimina Salvatierra. *La escuela Jacques Lecoq:Una pedagogía para la craeción dramática.* Barcelona: Tesis de doctorat, Univerista de Barcelona, 2006.
[21]Maria Codinachs."Teatre de màscares a Catalunya a la segona meitat del segle XX". *Estudis escènics:quaderns de L'Institut del Teatre,* Vol.41*,* 2015, pp.21 -33.
[22]Joan Abellan."El trasllat de miralls (Consideracions sobre l'escenografia catalana dels vuitanta)". *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre,* Vol.31, 1990, pp.5-43.

Així doncs, la bibliografia analitzada no s'estructura com un llistat de dades aïllades, sinó com un espai de diàleg constant. Les vivències de la pràctica real i el relat intern de la companyia es creuen directament amb la teorització acadèmica, de la mateixa manera que la pedagogia del gest es troba amb l'anàlisi de la seva plàstica visual. L'objectiu d'aquest estat de la qüestió és, precisament, fer parlar aquestes informacions entre si, generant un encreuament conceptual que serveix de fonament per al desenvolupament d'aquest treball.

1. LA COMPANYIA DE COMEDIANTS

1.1. Gènesis i trajectòria

1.1.1. L'impuls inicial i la renovació escènica

El naixement de la companyia Comediants és el resultat directe del convulsiu context social i teatral dels anys seixanta i setanta a Catalunya. La seva aparició en el panorama escènic espanyol va marcar un punt d'inflexió en el Teatre Independent, convertint-los en pioners i referents absoluts de les arts de carrer, de cercaviles i del concepte de *teatre-festa.* Comediants és un producte genuí del seu temps: una època marcada pel desig de deixar enrere el franquisme i recuperar l'espai públic. En un moment on els carrers havien estat expoliats per la censura, la vigilància dels "grisos" i l'opressió dictatorial, el grup proposa una celebració col·lectiva per celebrar un nou inici social.[23]

La companyia neix el 19 de novembre de 1971 de la mà d'uns quants estudiants del Grup d'Estudis Teatrals d'Horta i del Centre d'Estudis Nous d'Expressió, dos centres barcelonins d'avantguarda del moment.[24] La seva voluntat és connectar amb nous públics, transformant el fet teatral en una explosió de colors, formes i sentits una proposta que trenca definitivament amb les convencions del teatre de càmera l'espai escènic fix, tancat i rígid i fan un salt cap a l'exterior. Aquesta ocupació de l'espai permet que l'individu recuperi la seva condició de membre d'un col·lectiu humà estretament lligat a la terra i a les seves arrels.[25] Curiosament, el grup sorgeix de forma gairebé accidental. Com explica Joan Font, la seva primera obra, *Non Plus Plis*, havia de ser inicialment un simple treball de fi de curs.[26] Tanmateix, seguint un instint profundament humà, aquesta peça es va convertir en el tret de sortida d'un viatge artístic sense precedents. Estrenada el 3 de juny de 1972 a Olesa de Montserrat, i presentada pocs dies després a l'Institut del Teatre de Barcelona, l'obra ja contenia l'essència de la companyia: creació col·lectiva, transgressió sota una aparença festiva i animació en espais oberts. El que havia de ser un exercici acadèmic va acabar recorrent els festivals de teatre independent durant més de dos anys, establint les bases d'un nou llenguatge escènic basat en el treball de l'actor, l'ús d'objectes, gegants i capgrossos, i la provocació festiva.[27] Segons recorden els mateixos membres de la companyia, l'essència de Comediants va néixer precisament d'una ruptura amb les jerarquies

[23]Óscar Cornago. *La vanguardia teatral en España...*op.cit.,p.217.
[24]Gabriel Padilla. *Comediants…*op.cit.,p.5.
[25]Óscar Cornago. *La vanguardia teatral en España...*op.cit.,p.217.
[26]Piti Español. *Joan Font…*op.cit., p.50.
[27]Jaume Bernadet i Joan Font. *Històries d'una història…*op.cit., p. 24.

tradicionals; no es veien a si mateixos simplement com a actors, ajudants de direcció o tècnics de llums, sinó que aspiraven a aportar una visió total de l'espectacle. Fruit d'aquesta ambició va sorgir la seva primera obra *Non Plus Plis*, que la concebien com un carnaval autèntic i salvatge, fins al punt que, en aquell moment d'eufòria creativa, es preguntaven seriosament si serien capaços de repetir una proesa semblant una segona vegada.[28] Com exposa el mateix Joan Font, l'obra es configura com una metàfora sobre la dialèctica entre la festa i la quotidianitat; un trànsit entre el somni i el malson de despertar-se per viure la realitat imposada. Es defineix com una història musical sense paraules on els poders fàctics guien, marquen i frustren el destí dels personatges.[29] Mercè Saumell racionalitza aquestes paraules i descriu la proposta com una jovial reunió de gegants i capgrossos, un "càndid festejament" que conté una llavor de transgressió, provocació i animació. Aquesta visió posa l'accent en l'ús dels espais oberts, el treball actoral i la integració dels objectes; elements que marquen l'inici d'un nou llenguatge escènic amb una clara voluntat d'ocupar els espais públics i connectar amb l'espectador.[30]

L'evolució de la companyia continua amb l'estrena de *Catacroc!*, el 18 d'octubre de 1973 a Vigo i la seva seqüela *Catacroc 2!*, Aquest espectacle representa la primera incursió decidida de Comediants en el teatre per a infants, tot i que amb una voluntat clarament transgressora: la de superar les velles divisions entre el teatre dirigit exclusivament als nens i el teatre per a adults. La companyia esdevé pionera en defensar el joc com a element pedagògic i escènic universal, eliminant les barreres generacionals a través de la disbauxa i la participació.[31] La historiografia i les declaracions de Font coincideixen a assenyalar-la com la "primera porta" cap a una nova concepció del teatre infantil. Sobre aquest període fundacional, Joan Font reflexiona sobre la intuïció que guiava el grup:

> «Hàviem encès una història que no havíem sabut controlar, però que es podia conduir. *Non Plus Plis* i el *Catacroc* van iniciar tot el que després ha estat Comediants. I això que ningú de nosaltres era conscient del que estàvem fent; ho fèiem perquè ens venia de gust i perquè era el moment que tocava. [...] Però la realitat era que nosaltres no reivindicàvem la llibertat, sinó que la posàvem en pràctica a través del joc i la festa.»[32]

Aquesta filosofia d'acció directa i vitalisme es convertiria en el segell distintiu de la formació, convertint l'escenari, o el carrer, en un espai d'exercici democràtic i llibertari en els últims anys de la dictadura. Així doncs, l'arrelament definitiu de la companyia es produeix a Canet de Mar, localitat que acabaria esdevenint el seu quarter general i centre neuràlgic. El primer contacte significatiu té lloc el 22 de setembre de 1974, quan actuen al poble contractats pel grup de teatre local El Canyer. Aquesta

[28]Óscar Cornago. *La vanguardia teatral en España*...op.cit.,p.217.
[29]Piti Español. *Joan Font*...op.cit.,p.156.
[30]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.169.
[31]Óscar Cornago. *La vanguardia teatral en España*...op.cit.,p. 220.
[32]Piti Español. *Joan Font*...op.cit.,p.61.

col·laboració els ofereix la possibilitat d'assajar al local de l'Odèon, un espai que acabarien ocupant de manera permanent l'any 1975 com a lloc de residència i treball.[33] El trasllat a l'Odèon no va ser només una decisió logística, sinó el fruit de la necessitat orgànica de fer convergir la vida personal amb la creació artística. En aquest sentit, Comediants es constitueixen com una comuna, on el treball col·lectiu desborda els límits de l'assaig teatral per transformar-se en un projecte de dinamització social i cultural.[34] Així, el projecte de Canet de Mar va transcendir l'escenari per convertir-se en una forma de vida on l'art, la convivència i el territori esdevenien una sola cosa.

Aquesta etapa a Canet de Mar és fonamental per entendre la identitat del grup, la creació no s'entén sense el teixit comunitari, i la seva llar esdevé un laboratori permanent on la vida quotidiana i l'espectacle formen un tot indissociable. El testimoni de Font és, novament, la font principal per documentar aquesta dimensió de dinamització social, que converteix el grup en un col·lectiu que desborda els límits del teatre per esdevenir un fenomen de vida comunitària i transformació del teixit urbà. La companyia es comença a consolidar l'any 1976 amb les Cercaviles i l'espectacle *Moros i Cristians*, tot i que es pot afirmar que la seva plenitud arriba amb l'obra *Plou i fa sol*. Des d'aquest moment, són reconeguts com una de les primeres companyies del teatre europeu i inicien les seves gires internacionals, col·laborant amb formacions del nivell de *Bread and Puppet Theatre*.[35] Comediants assoleix el seu màxim nivell d'èxit amb l'espectacle *Sol solet*, l'any 1978, i posteriorment amb *Dimonis*, el 1981. Aquesta darrera obra es converteix en un referent imprescindible del seu imaginari i els permet viatjar per tot el món realitzant 250 actuacions, fet que els posiciona com un clar exemple de teatre independent, caracteritzat principalment per l'ús de l'espai públic i el carrer.[36]

L'any 1985, els membres de la companyia es traslladen a viure a Villa Soledad, a Canet de Mar, on construeixen La Vinya, un espai integral de creació situat en un entorn agrícola. Paral·lelament, aquell mateix any inicien el projecte de La Fàbrica de Somnis. Malauradament, l'any 1990 un incendi destrueix el centre de creació de La Vinya.[37] A partir de la dècada dels 90, la companyia emprèn un nou rumb organitzatiu. Deixen de compartir habitatge i d'apostar per la creació exclusivament col·lectiva per començar a ampliar els seus equips de producció i construcció. D'aquesta manera, incorporen nous escenògrafs, coreògrafs, ajudants de direcció, compositors i guionistes. Segons les necessitats de cada repte artístic, la companyia integra nous actors, ballarins i músics mitjançant processos de càsting. A la dècada dels 90, aquest canvi de rumb estratègic i organitzatiu es reflecteix també en la identitat corporativa de la formació. La companyia decideix simplificar el seu nom original, passant d'anomenar-se "Els Comediants" a, senzillament, "Comediants". Aquest matís nominal no és una qüestió menor, sinó que simbolitza el tancament de l'etapa fundacional i el pas cap

[33]Jaume Bernadet i Joan Font. *Històries d'una història*...op.cit.,p.35.
[34]Ibidem, p.36.
[35]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.19.
[36]Jaume Bernadet i Joan Font. *Històries d'una història*...op.cit.,p.62.
[37]Ibidem,p.112.

a una estructura més professionalitzada i internacional. [38]Gràcies a aquesta evolució, han actuat als cinc continents i han estat guardonats amb nombrosos premis al llarg de la seva extensa trajectòria.

Tota la recerca acadèmica i documental coincideix a assenyalar que la magnitud de Comediants no es limita exclusivament a l'àmbit teatral convencional. La seva producció és immensa i diversa, amb un catàleg que s'apropa al centenar de creacions artístiques al llarg de més de cinquanta anys d'història. Dins d'aquest extens llegat, les fonts subratllen com a fita internacional incontestable la seva participació en grans esdeveniments de masses, especialment la direcció de la cerimònia de clausura dels Jocs Olímpics de Barcelona 1992, que va projectar la seva iconografia a escala planetària o també la Cavalcada de la Expo de Sevilla del 1992, on exploren la màgia del temps. Així mateix, les fonts revelen una clara voluntat interdisciplinària que ha portat la companyia a explorar altres llenguatges. S'identifiquen col·laboracions destacades en el món de l'òpera, amb la direcció de muntatges per als principals teatres lírics del món, i també en el camp audiovisual, amb produccions cinematogràfiques com el llargmetratge *Karnabal*. Aquesta polivalència artística, sumada a la seva capacitat per sobreposar-se a les crisis econòmiques i als canvis en el seu model de vida i treball, ha consolidat Comediants com una companyia clau per entendre l'evolució de les arts escèniques contemporànies i la seva capacitat de transformar la cultura popular en un espectacle global.

1.1.2. La Fira de Tàrrega com a reconquesta de l'espai

Durant la dècada dels 70, l'escena cultural catalana experimenta una transformació significativa amb la consolidació de les cercaviles i les arts de carrer com a formes d'expressió artística popular i reivindicativa. En aquest contxt d'efervescència, neix la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega, fruit de la voluntat institucional i artística de professionalitzar, dignificar i consolidar aquestes arts escèniques fora dels espais convencionals.[39]

Aquest fira no es pot entendre sense la companyia de Comediants, que va assumir el lideratge en els moments fundacionals del projecte. Sota el guiatge de Joan Font, director i creador creatiu del grup, la fira va adoptar una personalitat pròpia. La implicació directa de Font com a capdavanter durant els primers anys no només va dotar l'esdeveniment de contingut artístic, sinó que va establir les bases teòriques i organitzatives que acabarien assentant la Fira de Tàrrega com un referent internacional de les arts de carrer.[40] Durant els primers anys de la Fira de Tàrrega, la companyia va aconseguir transformar radicalment la fisonomia de la ciutat. Tot i comptar amb un pressupost ajustat, Comediants van demostrar ser uns veritables mestres del teatre mediterrani, apostant per un llenguatge de carrer, nocturn, lúdic i profundament festiu. Amb la seva intervenció, no només van omplir les

[38]Idem.
[39]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.,203.
[40]Piti Español. *Joan Font*...op.cit.,p.91.

places de vida, sinó que van propiciar el marc conceptual i organitzatiu que ha fet possible el desenvolupament i l'èxit posterior de la mostra fins als nostres dies.[41] Tal com exposa Enric Ciurans, aquests referents estableixen les bases d'un nou concepte de festa que revoluciona l'espai urbà i prioritza, per sobre de tot, la voluntat de joc i de celebració. En aquest sentit, s'introdueixen el mim, l'objecte i la música com a elements vertebradors de l'acte festiu. Aquesta proposta aposta per un increment del nombre d'espectacles i una clara diversificació de tendències, amb l'objectiu d'apropar les arts escèniques a una perspectiva més popular. D'aquesta manera, es pretén donar cabuda a tota mena de manifestacions i festivitats d'arrel tradicional, integrant-les en el nou llenguatge de la modernitat teatral.[42] L'establiment de la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega se situa en un punt d'inflexió clau per a les arts escèniques a Catalunya. El certamen va inaugurar la seva trajectòria els dies 12, 13 i 14 de setembre de 1981, sorgint no només com un esdeveniment cultural, sinó com un projecte amb una clara intencionalitat política i social.[43] Aquesta iniciativa, impulsada per l'alcalde d'aleshores Eugeni Nadal i el poeta Joan Brossa, responia a la voluntat de recuperar i posar en valor la tradició mediterrània de convivència en els espais oberts. En un context de post-transició, l'objectiu era retornar la paraula i l'acció artística a la ciutadania, transformant l'espai públic, el carrer, en un escenari col·lectiu i democràtic.[44]

En l'anàlisi de la gènesi de la fira, resulta imprescindible citar la figura de Xavier Fàbregas, que subratlla la transcendència fonamental que va tenir la participació de Comediants:

> «Els comediants, a més de dirigir i de coordinar, han presentat a Tàrrega un seguit d'espectacles. Caldria estudiar amb un cert deteniment quines són les línies d'elaboració dramatúrgiques que sorgeixen en les noves propostes de la companyia de Canet de Mar. Els espectacles d'Els Comediants són objectuals en molta més mesura que verbals; la paraula hi és emprada com un estímul de l'acció, l'acció és la que posa en relació els personatges, desenfocats sempre d'un context naturalista. Sense l'enregistrament que en permeti un anàlisi a posteriori els espectacles d'Els Comediants esdevenen de difícil reconstrucció. I en aquesta dificultat rau bona part del seu encant: els espectacles, cal transpirar-los cada moment, ja que si no procedim així les sensacions que n'emanen ens passaran de llarg per sempre més. En ésser preponderantment objectuals, els espectacles d'Els Comediants entren en una relació directa amb l'espai, i el modifiquen, Ara bé, com el modifiquen? Per ocupació i per desbordament. Per a Els Comediants, l'espai urbà és un una realitat tridiemnsional que cal omplir amb mòbils.»[45]

---

[41]Enric Ciurans.*Tendències teatrals presentades a la Fira de Teatre*...op.cit.,p.244.
[42]Ibidem,p.248.
[43]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.204.
[44]Idem.
[45]Xavier Fàbregas. *Tàrrega: el teatre de*…op.cit.,p.43.

En el seu text, Xavier Fàbregas ens explica que el teatre de Comediants és una experiència física que va molt més enllà de les paraules, centrant-se en els objectes i el moviment per sobre del guió. La Fira de Tàrrega és l'escenari fonamental d'aquesta revolució perquè ofereix l'espai urbà necessari per ser transformat radicalment; la companyia no es limita a actuar-hi, sinó que "desborda" la ciutat i la converteix en una realitat tridimensional plena de vida.

Mercè Saumell afirma que les intervencions de la companyia de Comediants durant les primeres edicions de la fira van establir una clara influència de la iconologia popular i un ús abundant de la pirotècnia. Segons l'autora, aquesta proposta estètica inicial va anar evolucionant cap a nous horitzons creatius: d'una banda, cap a models de petit format centrats en temàtiques humorístiques i quotidianes i, de l'altra, cap a terrenys propis de la ciència-ficció. Aquesta darrera línia es va caracteritzar per la profusió d'animals fantàstics i la creació d'entorns amb una major càrrega tecnològica, diversificant així el llenguatge visual del teatre de carrer del moment.[46] Posteriorment, la participació de Comediants va anar minvant, però és essencial entendre com van plantar la primera llavor d'aquesta fira de teatre de carrer. El consens entre les fonts historiogràfiques assenyala que la companyia va proposar una fira basada en la complicitat de tots els grups catalans, i alguns de fora, amb una entrega total que abraçava totes les disciplines de les arts escèniques i la música.[47] Amb el pas del temps, la Fira de Tàrrega ha anat evolucionant i configurant-se, fins a tal punt que no és possible l'estudi del teatre català més recent sense aturar-se davant les moltes propostes que han sorgit i s'han desenvolupat en aquesta ciutat. [48]

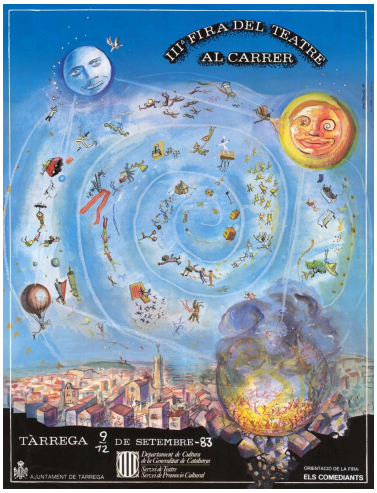


Fig.1. *3a Fira del Teatre al Carrer de Tàrrega. Del 9 al 12 de setembre del 1983,* de Josep Minguell (1983). Escena Digital de Catalunya, http://hdl.handle.net/20.500.12268/284609



Fig.2. *Fira de Teatre al de Tàrrega 1983. Comediants,* de Pau Barceló (1983). Escena Digital de Catalunya, http://hdl.handle.net/20.500.12268/220411

[46]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.206.
[47]Jaume Bernadet i Joan Font. *Històries d'una història*...op.cit.,p.69.
[48]Enric Ciurans.*Tendències teatrals presentades a la Fira de Teatre*...op.cit.,p.251.

1.1.3. El salt de Comediants al format audiovisual

El col·lectiu teatral es defineix com un grup capdavanter en l'ús del cinema, el vídeo i la televisió, liderant l'organització d'esdeveniments i productes multidisciplinaris. L'objectiu estratègic d'aquesta activitat és la consolidació d'una marca que transcendeixi la naturalesa efímera de la representació teatral, dotant el grup d'una presència constant en l'imaginari col·lectiu.[49] Com ens exposen Bernadet i Font, la companyia no s'autodefineix únicament com un col·lectiu d'intèrprets, sinó com una unitat estètica i ideològica reconeixible amb capacitat per ser aplicada a múltiples formats. Aquesta visió de marca permet que el seu segell, fonamentat en una iconografia pròpia i en valors festius, mantingui la coherència i l'impacte independentment del suport, garantint així la pervivència del seu univers creatiu més enllà de l'estricta representació escènica.[50]

Pel que fa a la producció audiovisual, el relat històric destaca que la trajectòria comença ja el 1975 amb la incursió en programes i sèries com *Catacroc Infantil*, *Crac*, *Patam* i *Terra d'Escudella*. Aquesta activitat s'intensifica el 1981 amb l'especial de TVE *Que vienen los cómicos*, centrat en les festes de San Isidro, i s'internacionalitza el 1983 amb la gravació als estudis "Cinecittà de Roma" per a la sèrie *Don Quijote* de Mauricio Scaparro.[51] L'evolució en el medi televisiu continua amb la sèrie de tretze capítols *Teveo de noche* per a TVE el 1990, seguida de projectes com *Expresso 2000* l'any 1999 i *Lost in la Mancha* el 2002. Més recentment, les fonts subratllen la persistència d'aquest vincle amb la pantalla a través de l'especial de cap d'any *Hola 2016* i la col·laboració en el llargmetratge de Terry Gilliam *The Man Who Killed Don Quixote* el 2017.[52]

Tot i la dispersió de la informació existent, l'anàlisi d'aquestes fites permet afirmar que aquestes produccions són els referents que marquen la identitat de Comediants com a creadors totals, més enllà dels escenaris convencionals.

Paral·lelament, la companyia trasllada el seu univers narratiu a la gran pantalla, explorant el llenguatge cinematogràfic des de l'any 1982 amb el curtmetratge *Somni d'un carrer*, una ficció en format de guinyol que sintetitza la seva experiència en el teatre de carrer. Aquesta línia continua amb el llargmetratge *Karnabal*, 1985, una ficció que reflexiona sobre els cicles de la vida i la mort a través d'un carnaval imaginari, i amb l'adaptació del text de Salvador Dalí, *Babaouo*, el 1997. Finalment el documental de 2013, *Amb el sol a la maleta* es tanca aquest cercle narratiu oferint un testimoni dels seus quaranta anys de recorregut mundial.[53]

[49]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.295.
[50]Jaume Bernadet i Joan Font. *Històries d'una història*...op.cit.,172.
[51]Idem.
[52]Idem.
[53]Ibidem,p.170.

1.1.4. De les plaçes a les pàgines

En l'anàlisi de la trajectòria de Comediants, s'observa que una de les seves característiques més rellevants és la prolífica producció en l'àmbit editorial, on la companyia actua com a font documental autònoma a través de l'autoedició. Dins d'aquest corpus bibliogràfic, cal diferenciar clarament dues tipologies de publicacions que configuren el seu llegat.

D'una banda, trobem les obres de caràcter acadèmic i historiogràfic, com els volums editats amb motiu dels seus 50 anys de trajectòria. Aquest llibre funciona com a balanç institucional i crònica documental necessària per situar l'evolució del grup dins del context teatral català i internacional. D'altra banda, la seva aportació més singular rau en una sèrie de publicacions que van suposar una revolució en el món editorial: els llibres centrats en la pedagogia, el joc i l'exploració sensorial. Aquestes obres, guardonades amb diversos premis nacionals i internacionals, es dediquen a traslladar la màgia dels seus espectacles al paper.[54]

Dins d'aquest corpus bibliogràfic, la historiografia de la companyia destacan títols fonamentals com *Sol Solet*, 1986, que trasllada l'espectacle a una dimensió sensorial i còsmica. Posteriorment, amb *La Nit*, 1987, la companyia va innovar en el procés creatiu utilitzant el llibre com a base documental i emocional del mateix espectacle. Aquesta línia d'exploració de nous llenguatges es referma amb *Somnis,* 1990, centrat en la lectura en la penombra, i l'*Agenda perpètua*, 1998, que integra la memòria dels 25 anys del grup amb l'experiència vital del lector. Finalment, l'estat d'aquesta qüestió es completa amb projectes com *El libro del día y de la noche*, 2002, on la col·laboració amb el dissenyador J.J. Guillén i el guionista Moisès Maicas permet portar la il·lusió de la màgia al format imprès.[55]

1.1.5. Cerimònia de clausura dels jocs olímpics

Segons les observacions de Mercè Saumell, l'anàlisi de l'espectacle de cloenda dels Jocs Olímpics de Barcelona del 1992, se centra en la capacitat de la companyia Comediants per traslladar el seu llenguatge festiu a un format de masses. La proposta es basava en una dramatúrgia essencialista que pivotava al voltant del foc com a símbol cosmogònic i element creador, íntimament lligat a la flama olímpica. Aquesta narrativa visual, que s'allunyava de la complexitat textual, buscava connectar amb una audiència global a través de l'espectacle sensorial i la mitologia mediterrània.[56]

L'obra, titulada *El foc de la festa*, es va configurar com una síntesi evolutiva de la trajectòria del grup, recollint i redimensionant elements escènics de muntatges previs com *Alé* i *Dimonis*. L'arrencada de

[54]Ibidem,p.164.
[55]Idem.
[56]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.316.

l'espectacle proposava una representació del caos primigeni a través d'una dansa còsmica on planetes, estrelles, el sol i la lluna interactuaven en una coreografia de l'univers. Aquesta dimensió visual es va veure reforçada per l'ús de focs artificials i efectes visuals pautats per la composició musical de Carles Santos, qui va aportar el caràcter sonor del Mediterrani dirigint la Banda Simfònica de Llíria, dotant l'acte d'una identitat cultural molt marcada.[57] Des d'un punt de vista organitzatiu i protocol·lari, la cerimònia es va caracteritzar per una estructura més flexible i menys rígida que la d'obertura. L'espectacle de Comediants va tenir una durada de 26 minuts i va requerir una coordinació humana massiva, amb la participació de 850 figurants. Un dels aspectes més rellevants de la seva estructura interna va ser la interrupció pautada d'uns quatre minuts per donar pas a la interpretació de l'himne *Amics per sempre* a càrrec de Josep Carreras i Sarah Brightman. Aquesta integració del component líric i popular va permetre compaginar la celebració lúdica amb el vessant més emotiu i institucional del tancament.[58]

L'anàlisi de la participació de Comediants en la cloenda revela que no es va tractar d'una elecció atzarosa, sinó d'una conseqüència directa de l'èxit internacional de la seva obra *Dimonis*. Segons paraules del mateix Joan Font, aquesta peça s'havia consolidat com un fenomen itinerant que, després de recórrer escenaris tan diversos com Venècia, Chicago, Sidney o Moscou, trobaria la seva culminació global a l'Estadi Olímpic.[59] Aquest bagatge previ va ser el que va seduir els productors olímpics, especialment per la gestió innovadora de l'espai escènic. La historiografia destaca la fascinació dels tècnics davant la capacitat de la companyia per "utilitzar-ho tot", trencant la bidimensionalitat de l'escenari convencional. Mitjançant l'ús audaç de dracs que irrompien des de l'exterior, globus aerostàtics i una distribució del foc i el ritme que mantenia l'espectador en un estat de sorpresa permanent, Comediants va aconseguir traslladar els conceptes de vitalitat i energia propis de les arts de carrer a una producció de gran format, transformant la cloenda en una experiència immersiva sense precedents.[60]

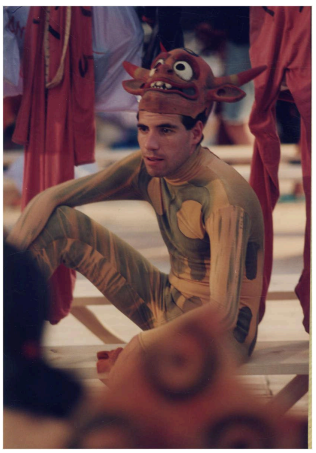


Fig.3. *Assaig. "El foc de la festa". 1992, Cloenda dels Jocs Olímpics Barcelona 1992,* d'autor anònim (1992). Escena Digital de Catalunya, https://hdl.handle.net/20.500.12268/354142

[57]Jaume Bernadet i Joan Font. *Històries d'una història*...op.cit.,p.80.
[58]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.316.
[59]Piti Español. *Joan Font*...op.cit.,p.86.
[60]Ibidem,p.78.



Fig.4. *El foc de la festa. Jocs Olímpics. Barcelona,* de Josep Gol (1992). Escena Digital de Catalunya, https://hdl.handle.net/20.500.12268/339698

1.2. La dramaturgia de la festa

1.2.1. Els processos de creació

Per entendre la naturalesa dels processos de creació de Comediants, cal, situar la companyia en el marc de les transformacions estructurals que van sacsejar l'escena catalana durant la segona meitat del segle XX. El seu mètode de treball no és un fet aïllat, sinó el resultat d'una conjuntura històrica que va forçar el naixement de nous llenguatges i formes d'organització col·lectiva.

La delimitació conceptual del Teatre Independent en aquest text es basa en les diverses aportacions teòriques de Mercè Saumell. Al llarg de la seva trajectòria, l'autora ha publicat nombrosos estudis on analitza aquest àmbit, oferint una base sòlida i contrastada. L'autora creu vital analitzar les causes estructurals del seu naixement per entendre l'essència d'aquest nou llenguatge teatral. Després de dècades de conflictes bèl·lics que van fragmentar el teixit social, va sorgir una pulsió col·lectiva per recuperar l'esfera pública i els espais que havien estat intermitentment censurats o destruïts. En el cas específic del territori català, aquest fenomen va cristal·litzar durant la dècada dels seixanta com una resposta directa a l'immobilisme del franquisme. Mentre que el "Teatro de Cámara" de l'època restava confinat a temàtiques innòcues, el Teatre Independent va emergir des dels marges per trencar amb la rigidesa del teatre comercial. Així, el moviment es defineix no només per una necessitat d'expressió política, sinó també com una voluntat disruptiva d'ocupació de l'espai públic.[61] La naturalesa d'aquest teatre es defineix per la gènesi d'un metallenguatge compartit. Aquest codi simbòlic permetia als intèrprets satiritzar l'opressió mitjançant gestualitats que esquivaven la literalitat de la censura. Aquesta estratègia no era un exercici intel·lectualista, sinó que s'erigia com un llenguatge de caràcter popular. La clau de la seva eficàcia residia en la recepció: el públic no només desxifrava el missatge,

[61]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.112.

sinó que hi connectava emocionalment. Així, el Teatre Independent aconseguia comunicar una realitat latent, transformant l'acte teatral en un mirall de la consciència compartida.[62]

Més enllà de la innovació lingüística, el Teatre Independent es va articular a través d'una ruptura logística fonamentada en la itinerància. La seva supervivència depenia de l'autogestió, fet que va impulsar una estructura cooperativa on es pretenia l'abolició de les jerarquies tradicionals. No obstant això, les formacions més estables van acabar gravitant al voltant d'un creador-director aglutinador. Aquest procés va estar marcat per una combinació d'inexperiència i gosadia, ja que el trencament amb el teatre oficial va situar una generació molt jove a primera línia. Finalment, el moviment es va nodrir de materials de la cultura popular, hibridant aquestes tradicions amb la modernitat.[63] És precisament sota aquestes condicions on s'han de situar els processos de creació de Comediants. El seu mètode no és una elecció aïllada, sinó la conseqüència directa de les pulsions dels anys seixanta i setanta; un context de renovació on els processos de creació de la companyia s'insereixen de ple en el marc de l'avantguarda escènica, la pràctica del *happening* i la creació col·lectiva. En aquest nou paradigma, es produeix un desplaçament de l'hegemonia de la paraula en favor del gest, el to i el moviment coreogràfic, prioritzant l'expressió física i sensorial per sobre del significat intel·lectual del text. [64]

L'auge de la creació col·lectiva durant els anys seixanta va anar estretament lligat als moviments de la contracultura. Aquest model teatral va sacsejar les estructures tradicionals i va posar en dubte les jerarquies clàssiques de directors, autors i primers actors. Es perseguia la utopia d'una escena totalment igualitària, on el focus es desplaçava cap a la reivindicació política, l'espontaneïtat i la força del llenguatge corporal.[65] Durant el procés de professionalització diverses companyies van transformar les seves metodologies de treball. L'aposta pel caràcter col·lectiu servia com a barrera contra l'anomenat *Star Syndrome* propi del teatre empresarial del tardofranquisme. D'aquesta manera, els grups buscaven un model de creació compartida i democràtica, allunyant-se deliberadament de la figura del creador individual que predominava en l'escena comercial.[66] D'aquesta voluntat de ruptura neix la creació col·lectiva com a eix central dels processos de producció. Aquest model no només funciona com una eina metodològica, sinó que esdevé l'emblema ideològic de l'avantguarda en dissoldre les jerarquies històriques del teatre tradicional.[67] En els inicis de Comediants, la creació col·lectiva és l'instrument que millor s'ajusta a la seva identitat, ja que els factors de cohesió, organització i relació entre els membres neixen d'una estructura de comuna; una microsocietat on la convivència domèstica i l'experimentació artística es fonen en un sol projecte vital.[68] En paraules del mateix Joan Font: "No s'havia de deixar ningú mai a fora del fet teatral. Perquè el fet teatral no és

[62]Idem.
[63]Ibidem,p.114.
[64]Ibidem,p.259.
[65]Mercè Saumell. *La representació teatral*...op.cit.,p.270.
[66]Mercè Saumell. *L'escena del futur*...op.cit.,p.108.
[67]Idem.
[68]Ibidem,p.260.

només actuar, el teatre engloba una quantitat enorme de penya! És un treball de creació col·lectiva, sempre".[69] Aquest sistema de treball es basa en l'experimentació empírica, un procés de cerca constant que prova i invalida idees a través de la pràctica. En aquest sentit, la improvisació esdevé l'element clau que determina la noció de joc com a component primari del seu llenguatge.[70] El procés creatiu compartit sol seguir una estructura definida: s'inicia amb l'elecció d'un tema i un període de documentació, seguit de primeres improvisacions a partir del material recollit; posteriorment, s'entra en una etapa de síntesi on es rebutgen les dades supèrflues i s'aprofundeix en els elements seleccionats mitjançant una segona fase d'improvisacions que permeten fixar i enriquir el material definitiu. Cal subratllar que no es tracta d'una improvisació pura, sinó d'un treball rigorós sobre un material donat. La creació col·lectiva i la improvisació van de la mà, però sempre treballant sobre un material donat.[71]

És necessari matisar que, en el cas específic de Comediants, la companyia prefereix parlar de "treball en equip" més que de "creació col·lectiva". Aquesta distinció respon a l'existència d'un lideratge artístic i personal clar que recau sobre la figura de Joan Font. I és que, a la pràctica, l'ideari horitzontal d'aquells anys sovint coexistia amb personalitats de gran carisma i visió que acabaven liderant els projectes; generalment, homes joves que assumien de manera natural les funcions de dramaturg i director per centralitzar el rumb creatiu.[72] Aquest és precisament el cas de Joan Font, la presència del qual com a director-creador ha estat el motor principal del grup i un factor determinant per a la seva supervivència. La seva figura ha permès una evolució constant on, tot i que la gestió i la creació s'han anat diferenciant professionalment amb el temps, mai s'ha perdut l'essència col·laborativa original que defineix la identitat de la companyia.[73]

1.2.2. L'articulació del teatre-festa en l'àmbit de les arts de carrer

Amb l'objectiu de valorar l'impacte determinant dels Comediants en el panorama de l'escena catalana actual, resulta imprescindible dimensionar la seva petjada en l'àmbit de les arts de carrer. Aquest exercici requereix, però, una anàlisi prèvia sobre l'aparició d'aquest gènere, un debat terminològic sobre la seva definició i l'estudi de l'evolució de la companyia cap al paradigma del *teatre-festa*. Dins d'aquest recorregut per les arts escèniques a l'espai públic, és ineludible citar la figura de Joan Brossa. Ja l'any 1945, l'autor va escriure la peça titulada, precisament, *Teatre de carrer*, revisada posteriorment el 1962, on plantejava una acció situada en una plaça real, obligant l'espectador a posicionar-se davant d'una casa particular per seguir la trama. Aquesta proposta es pot considerar un primer esbós, de caràcter lúdic i basat en l'efectisme, que malauradament va tenir una repercussió

[69]Piti Español. *Joan Font*...op.cit.,p.119.
[70]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.260.
[71]Ibidem,p.261.
[72]Mercè Saumell. *L'escena del futur*...op.cit.,p.108.
[73]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.260.

limitada a causa de l'hermetisme cultural de l'època franquista. Tot i que plantejava un trencament radical amb els escenaris convencionals, la seva intenció no era tant una revolució política com una reivindicació essencialista: el retorn de l'expressió dramàtica al seu entorn primigeni i original, que no és altre que el carrer.[74]

Així doncs, en primer lloc, és fonamental delimitar el concepte d'arts de carrer i comprendre per què aquesta denominació resulta més precisa que la de "teatre de carrer". Tal com analítzen Aída Pallarès i Manuel Pérez a la seva obra *El carrer és nostre*, tot i que habitualment s'utilitzen els termes "teatre de carrer" i "teatre al carrer" de manera intercanviable, la terminologia més encertada és la "d'arts del carrer", un calc de la tradició francesa *arts de la rue*. Aquesta noció engloba totes aquelles manifestacions artístiques que tenen lloc fora dels recintes convencionals, com ara teatres, auditoris o sales de concerts, i proposa un marc molt més heterogeni i inclusiu. En lloc de cenyir-se estrictament a l'edifici teatral o a la representació dramàtica clàssica, es planteja un paradigma obert que abraça qualsevol disciplina concebuda per a l'espai públic: des de la dansa i el circ fins a la *performance*, el vídeo o les arts plàstiques. Lluny de ser una etiqueta restrictiva, aquesta definició reivindica l'espai comú, els carrers i les places, com el gran escenari de la representació.[75]

En segon lloc, ens centrarem en l'anàlisi de Pasqual Mas sobre la contextualització d'aquest gènere teatral, ja que per comprendre el context actual de les arts de carrer, cal remuntar-nos a la gènesi del teatre de carrer modern, que neix com una eina de reacció cívica i d'agitació social als Estats Units. Durant la dècada dels seixanta i posteriorment la dècada dels setanta, col·lectius com *Bread and Puppet*, 1965, o *Snake Theatre*, 1972, van ser pioners en el denominat *Environmental Theater*. En aquest escenari, les protestes contra la intervenció bèl·lica a Vietnam van esdevenir el motor d'un moviment que no només va transformar l'espai urbà en escenari, sinó que va redefinir la mirada de l'espectador.[76] La ruptura amb la disposició tradicional i la recerca d'un públic heterogeni van obrir pas a un teatre on el text perdia la seva hegemonia en favor de l'acció directa i la força revolucionària. Aquest corrent d'agitació cultural va creuar l'Atlàntic i va impulsar companyies franceses, com l'emblemàtica *Théâtre du Soleil*, a conquerir l'espai públic. Mentrestant, a l'Estat espanyol, la irrupció d'aquestes noves formes d'expressió va ser més lenta a causa de la repressió de la dictadura franquista. Inicialment, les sortides a l'exterior es concebien gairebé com un reclam per atreure el públic cap a l'interior de les sales, però la llavor del Teatre Independent ja començava a germinar.[77] Aquesta nova pràctica escènica, centrada en la conscienciació social i l'accés universal a la cultura, va recuperar tècniques ancestrals de la tradició joglaresca, el circ i el folklore. Lluny de caure en una visió

[74]Aída Pallarès i Manuel Pérez. *El carrer és nostre*...op.cit.,p.22.
[75]Ibidem,p.19.
[76]Pasqual Mas.*Teatro de calle actual*...op.cit.,p.47.
[77]Ibidem,p.48.

nostàlgica, aquests elements es van integrar en espectacles contemporanis totalment innovadors.[78]Fou en aquest punt d'ebullició internacional i reivindicació festiva quan van aparèixer Comediants, la irrupció dels quals suposaria un punt d'inflexió decisiu en les arts de carrer i el concepte de *teatre-festa* com una nova forma de celebració col·lectiva.[79] Pasqual Mas afageix que a partir de la dècada dels vuitanta hi haurà una clara apropoiació de les arts de carrer i espais obert per part de les institucions que l'utilitzaran en homenatges, aniversaris, cerimònies emblemàtiques, events esportius i altres fets diversos.[80]

En sintonia amb les tesis de Pasqual Mas, Mercè Saumell amplia l'anàlisi en destacar que sovint subestimat com un gènere menor o secundari, les arts de carrer han estat, en realitat, un dels motors de transformació més rellevants de l'escena del segle XX. La seva aportació ha renovat els fonaments de l'estètica i la dramatúrgia convencionals, proposant noves dinàmiques d'interacció amb l'espectador i prioritzant el llenguatge visual. Aquesta disciplina es va consolidar durant les dècades dels seixanta i setanta a través d'un hibridisme cultural que bevia de la cultura popular, el cabaret, el circ contemporani i la potència del rock. Aquesta amalgama d'influències ha cristal·litzat en un ventall de formats extremadament ampli que avui dia comprèn des de la intimitat d'una *performance* individual fins a la magnitud de les grans cerimònies de masses.[81] Si bé Saumell subratlla el caràcter revelador d'aquestes manifestacions, Pasqual Mas precisa que les arts de carrer representen, en essència, una reconquesta de l'espai públic. Segons l'autor, aquesta pràctica implica que la ciutadania ha de normalitzar l'ús del carrer com un escenari d'expressió legítim; un fet que, al seu torn, interpel·la directament les autoritats, obligant-les a gestionar la tensió entre allò que es considera permissible i allò que infringeix la normativa.[82]

En tercer lloc, Aída Pallarès i Manuel Pérez posen de relleu que la intervenció de Comediants no només va transformar el carrer, sinó que va dotar Catalunya d'un nou imaginari col·lectiu basat en el foc i la participació. Aquesta voluntat de reapropiació del carrer que s'ha esmentat anteriorment es materialitza clarament en la trajectòria inicial de la companyia. Més enllà dels seus primers muntatges, com *Non Plus Plis* o *Catacroc*, la companyia va exercir un paper fonamental en la revitalització de les festes majors catalanes. Un dels seus llegats més visibles és, sens dubte, la popularització del foc com a element escènic i festiu; de fet, el model de celebració actual a Catalunya seria indistingible sense la seva aportació.[83] Un moment clau d'aquesta evolució es produeix l'any 1981, quan la Biennal de Venècia va encarregar al col·lectiu la tasca de reinventar el seu històric carnaval. Inspirant-se en la tradició de la Patum de Berga, el grup va crear la proposta *Tauromàquia*

[78]Ibidem,p.49.
[79]Ibidem,p.50.
[80]Ibidem,p.54.
[81]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.200.
[82]Pasqual Mas.*Teatro de calle actual*...op.cit.,p.20.
[83]Aída Pallarès i Manuel Pérez. *El carrer és nostre*...op.cit.,p.31.

una processó fluvial de foc i percussió pels canals venecians que culminava amb la crema d'un bou simbòlic. Aquell mateix any, aquesta experiència es va traslladar a Barcelona per les Festes de la Mercè, on l'Ajuntament els va demanar d'organitzar una trobada de bèsties de foc d'arreu del territori. Aquest esdeveniment va marcar el naixement del primer correfoc de la història, un terme batejat per Joan Brossa que fins aleshores no existia.[84]

Mercè Saumell analitza com, dins l'univers de les arts de carrer, resulta indispensable aprofundir en el concepte de *teatre-festa*, ja que ambdues entitats formen un binomi indissociable. Comediants no només en són els màxims exponents, sinó que són els encarregats de donar forma a aquesta denominació teatral, *teatre-festa,* entesa com una representació estretament lligada a la recuperació del ritual i a l'exaltació de la participació comunitària. Tot i que l'hàbitat natural del *teatre-festa* és l'espai públic, la seva versatilitat permet que també es traslladi a espais tancats sense perdre l'essència col·lectiva.[85] Aquest corrent sorgeix de les mateixes arrels que les arts de carrer, però hi afegeix una dimensió on la festa esdevé sinònim de transgressió, vivència i ruptura. Sota aquesta premissa, s'entén que, si bé la festa per si sola no transforma l'estructura social, el canvi polític i social és la condició necessària per conquerir el dret a la celebració lliure. A Catalunya, l'arribada d'aquests nous corrents coincideix amb la urgència de revitalitzar l'asfíxia cultural de la dictadura franquista. Aquesta necessitat de renovació connecta directament amb les propostes visionàries de Joan Brossa, comentada a l'inici del punt, i es nutreix, alhora, dels moviments d'agitació social nascuts als Estats Units, creant així el clima perfecte per a la irrupció de la companyia.[86]

Així doncs, Saumell expossa que cal posar l'accent en el mecanisme de participació que defineix aquesta proposta. La voluntat principal del *teatre-festa* és generar escenaris de gran intensitat simbòlica que forcin l'espectador a abandonar la seva passivitat i adoptar un paper de dinamisme creatiu. En aquest context, el públic no pot limitar-se a una observació contemplativa; al contrari, es veu immers en un corrent constant d'imatges insòlites i significats profunds que sovint el sacsegen. El gest essencial d'aquest brot teatral és la provocació, entesa com un desafiament festiu que convida l'individu a integrar-se plenament en l'esdeveniment, buscant una connexió emocional i física que recorda la funció dels antics rituals.[87] D'altra banda l'autora també expossa que el *teatre-festa* de Comediants es fonamenta en una combinació de referents historicoetnològics i corrents disruptius dels anys seixanta, com els *happenings* o l'*environmental theatre*. La companyia explora les interseccions entre els rituals de la vida quotidiana i els mecanismes escènics, entenent la festa com un fet col·lectiu que emana de les arrels de la comunitat. En aquesta trobada tangible entre actors i públic, la realitat s'exorcisa per assolir una dimensió mítica i utòpica. Per aquest motiu, el grup defugi conscientment el

[84]Ibidem,p.32.
[85]Mercè Saumell. *La representació teatral*...op.cit.,p.273.
[86]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.169.
[87]Mercè Saumell. *Ritual i dramatúrgia neomedieval*…op.cit.,p.1.

realisme i aposta per un llenguatge d'imatges arquetípiques, dissenyades per activar la memòria col·lectiva i els substrats mítics que resideixen en el nostre inconscient.[88]

Així doncs, ja des de la seva primera obra, Comediants mostren aquesta essència primordial de les arts de carrer a través del *teatre-festa*, on la celebració, la provocació i l'animació se situen per sobre de qualsevol altra convenció. En sintonia amb l'anàlisi proporcionada per Saumell, la professora Montes aprofundeix que aquesta festa que la companyia presenta es vincula estretament amb la recuperació del ritual i el folklore, un retorn al ritu que s'observa clarament en els seus inicis amb *Non Plus Plis* i que assoleix el seu èxtasi participatiu amb l'espectacle *Dimonis*. D'aquesta manera, el grup recupera la concepció del teatre com una festivitat que, per la seva pròpia naturalesa, transgredeix els gèneres convencionals i sacseja els hàbits de l'espectador. Comediants aconsegueix que les estructures festives siguin accessibles i participatives per a tothom. [89]





Fig.5, 6 i 7. *Sol, Solet. Granollers, 4 Novembre 1978*, de Pere Cornellas (1978).
Escena Digital de Catalunya, http://hdl.handle.net/20.500.12268/233736

1.2.3. L'influencia de Jacques-Lecoq

Per comprendre plenament l'essència de Comediants, és imprescindible analitzar la seva estreta connexió amb l'escola de Jacques Lecoq. La historiografia teatral subratlla la profunda influència d'aquest mestre sobre la companyia, destacant com la seva producció artística està marcada pels aprenentatges adquirits en els seus mètodes. Aquest apartat no pretén aprofundir en les doctrines teòriques de Jacques Lecoq, sinó posar de relleu com el seu llegat pedagògic va esdevenir un pilar fonamental en la configuració del llenguatge escènic de Comediants. Tal com ens indica Simon Murray, Jacques Lecoq va ser un pedagog teatral, mestre, mim i actor francès que va revolucionar l'escena amb el seu mètode basat en el teatre físic i el moviment. A la seva escola de París, fundada el 1956 i esdevinguda referent mundial, s'ensenya a crear a partir del cos, el silenci i la màscara neutra. L'objectiu no és només formar actors, sinó 'creadors' capaços d'entendre les lleis de la natura per

[88]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.69.
[89]Maria José Sánchez. *La tradición Medieval En La escena*...op.cit.,p.234.

portar-les a l'escenari, partint de la premissa que la paraula neix sempre d'una necessitat física prèvia.[90]Com ens indiquen Jaume Bernadet i Joan Font, el resultat d'una sèrie de circumstàncies fortuïtes, la introducció de l'imaginari i la metodologia francesa en el si de la companyia es produeix arran de l'èxit de *Non Plus Plis* a l'Institut del Teatre. La mediació de Madame Colin, representant de l'Institut Francès de Barcelona, resulta decisiva en oferir una beca d'estudis a París a Joan Font, que obre les portes de l'avantguarda europea al grup. Tot i que l'accés a l'escola de Jacques Lecoq no va ser immediat, la tenacitat de Joan Font va permet que finalment fos admès en el centre que esdevé el bressol del seu futur llenguatge escènic.[91] El mateix Font descriu l'estada a l'escola com una experiència transformadora:

> «T'obria un nou món, una nova manera de mirar, veure i viure la creació; et donava eines per poder avançar tant físicament com conceptualment. Es feia un treball en profunditat que t'ensenyava a treballar en equip i a prendre decisions escèniques. Treballàvem conceptes com la màscara neutra, la tragèdia grega i el cor, els bufons, el clown, les màscares, l'espai, els altres i tu mateix...»[92]

Seguint l'anàlisis de Carmina Salvatierra, aquesta immersió pedagògica dota la companyia d'una base metodològica sòlida, permet que Comediants integrés el rigor del teatre físic amb la seva pròpia pulsió festiva. La figura de Joan Font destaca en ser un dels primers alumnes catalans a formar-se a l'escola de Jacques Lecoq, es situa com un dels referents pioners que es traslladen a França per estudiar teatre durant la primera meitat dels anys setanta. Aquest desplaçament té connotacions que van més enllà de l'àmbit acadèmic, és una resposta directa a la precarietat pedagògica i política de l'Espanya franquista. En un context on la manca d'una tradició teatral pròpia i actualitzada obligava els creadors a buscar ensenyaments a l'estranger, l'escola de Lecoq esdevé un espai d'experimentació i llibertat, inexistents a la Catalunya d'aquell moment.[93] Aquesta estela la segueixen poc després figures clau en la fundació de Comediants, com Anna Lizaran i Imma Colomer, i altres referents del teatre gestual i la pantomima com Albert Vidal, Clara del Ruste, Jordi Purtí…[94] Actualment, la influència que inicia Font es considera un procés normalitzat i consolidat. El que comença com una sortida excepcional d'uns pocs que desitjaven fer un altre teatre acaba per vertebrar gran part del teatre català contemporani, on la presència de professionals formats en aquesta tradició és massiva i fonamental per entendre la modernització de les arts escèniques de l'Estat espanyol a partir de l'arribada de la democràcia.[95]

---

[90]Simone Murray.*Jacques-Lecoq*...op.cit.,p.5.
[91]Bernadet i Font: *Històries d'una història*... Op.cit., p.29.
[92]Piti Español. *Joan Font*...op.cit.,p.56.
[93]Carmina Salvatierra. *La escuela Jacques Lecoq*...op.cit.,p.185.
[94]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.244.
[95]Carmina Salvatierra. *La escuela Jacques Lecoq*...op.cit.,p.186

Procedint amb la seva anàlisis, Salvatierra indica que l'escola de Lecoq aporta una coherència metodològica basada en el teatre físic i gestual que esdevé la matèria primera per a la fundació i el desenvolupament de noves poètiques. En aquest sentit, Comediants s'erigeix com un dels exponents més reeixits d'aquest aprenentatge a París, integrant-se en una genealogia internacional de renovació escènica compartida amb col·lectius com el *Théâtre du Soleil* o *Els Joglars*.[96] Aquest anàlisi es complementa amb la visió de Mercè Saumell, qui afirma que Comediants beu des del seu inici d'aquestes doctrines: el treball amb màscares, que transformen tant la veu com el moviment corporal, la figura del clown que és actor, la inscripció del cos en l'espai i l'ús d'objectes de totes les mides com a complements escènics. Jacques Lecoq transmet la idea del mim dinàmic, que es mou dins d'una arquitectura d'espais, uns principis que resulten indispensables per a la creació d'esdeveniments a gran escala, uns ensenyaments que Joan Font, com a director-creador, s'encarrega d'articular per definir l'estètica de la companyia.[97] Tornant a l'anàlisi de Salvatierra, les ensenyances de Jacques Lecoq s'allunyen dels paradigmes de la formació dramàtica convencional mitjançant una proposta pedagògica que defuig la interpretació clàssica i la supeditació al text. A diferència d'altres models, la metodologia de Lecoq no compartimenta les tasques d'interpretació, dramatúrgia i direcció, sinó que les integra en un procés de creació unificat. Els punts claus de la seva metodologia són el cos com a centre, l'unitat creativa, l'experiència directa i l'actor com autor.[98] Així doncs, l'objectiu de l'ensenyament de Lecoq es centra en la creació dramàtica, dins d'una relació directa entre la vida i l'art que es basa en el cos i en el *mimisme* humà, entès com un mitjà de coneixement per copsar la vida aparent de la realitat, i no com una finalitat en si mateixa.[99]

Aquesta simbiosi entre vida i art permet que la proposta de Comediants transcendeixi la mera representació per esdevenir una eina de coneixement i transformació de la realitat escènica.

1.2.4. Noves relacións amb l'espectador

Aquesta nova concepció de l'escena, desplaça definitivament el focus d'atenció cap a la figura de l'espectador. Aquesta transformació no és casual, ja que el receptor s'erigeix com l'eix central de l'esdeveniment escènic; sense la seva presència i participació, qualsevol producció perd el seu sentit i la seva raó de ser. En abandonar els espais delimitats i convencionals, el públic es veu obligat a assumir rols actius que històricament li havien estat negats per la rigidesa de la quarta paret. Com bé assenyala Mercè Saumell, aquest nou paradigma teatral ha provocat una notable alteració de l'esquema tradicional que reglamentava les relacions entre l'escena i el públic a escala internacional. Aquest trencament de la jerarquia espacial i interpretativa permet la reactivació dels valors sensorials i

[96]Idem.
[97]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.245.
[98]Carmina Salvatierra. *La escuela Jacques Lecoq*...op.cit.,p.187
[99]Ibidem,p.188.

de la teatralitat pura, recuperant l'essència mítica i catàrtica que sovint es perd en els formats més institucionals. En aquest sentit, el teatre independent i les arts de carrer no només ocupen l'espai públic, sinó que recupera l'espai sensorial compartit, trencant la distància física i emocional per situar l'actor i l'espectador en un mateix pla d'existència. Aquesta nova configuració de l'espai escènic comporta una redefinició profunda dels rols establerts. L'espectador ja no és un subjecte passiu que consumeix una imatge des de la foscor de la platea, sinó que es converteix en un agent que habita l'obra. Al mateix temps, l'actor deixa de ser l'únic dipositari de l'acció per passar a ser un guia o un provocador dins d'una experiència compartida. La transformació de les arts escèniques actuals passa inevitablement per aquesta democratització de l'espai, on la interacció i la vivència sensorial substitueixen la mera observació contemplativa, tornant al teatre la seva dimensió més humana, orgànica i participativa.[100]

Dins d'aquest corrent de transformació, l'experiència pionera de Comediants il·lustra a la perfecció la voluntat de trencar amb les convencions espacials i de l'espectador del teatre tradicional. Segons explica Joan Font, la gènesi del projecte passava necessàriament per l'eliminació de la distància física entre l'escena i qui l'observa, buscant una proximitat que obligués a replantejar la disposició de l'espectacle. Aquesta subversió es va materialitzar en accions tan simbòliques com: la substitució de la platea convencional per un cercle dibuixat a terra, un gest que pretenia recuperar un àmbit comunicatiu primigeni, en prescindir de les cadires alineades i convidar el públic a asseure's al voltant de l'acció, ja fos sobre coixins, catifes o el mateix terra. Així doncs, Comediants no només alterava la visibilitat, sinó que proposava una manera de viure l'espectacle molt més orgànica.[101] En aquesta nova configuració, elements com la música en directe s'integraven dins d'aquest cercle comú, fent que tota la història sorgís d'un mateix nucli compartit on espectadors, actors i músics habitaven una mateixa realitat sense jerarquies arquitectòniques.[102]

Aquest nou teatre se centra, fonamentalment, a intervenir en l'experiència cognitiva i sensorial de l'espectador, transformant la seva manera de percebre la realitat. Mercè Saumell destaca com s'interpel·la directament la consciència del públic mitjançant la descontextualització d'objectes i esdeveniments quotidians. En presentar elements del dia a dia, com una simple taula o objectes de consum, sota usos insòlits i comportaments extraquotidians, s'obliga el receptor a abandonar la seva mirada passiva i a reinterpretar el que veu des d'un prisma nou. Aquest exercici de relectura fa que l'espectador es converteixi en un agent actiu que ha de descodificar un paisatge simbòlic renovat, trencant així les barreres entre l'alta cultura i l'entreteniment popular. És precisament en aquesta connexió amb el públic on resideix la singularitat d'aquesta corrent, ja que busca retornar a l'individu el poder simbòlic que el teatre havia exercit en èpoques passades. En el context català, la figura de

[100]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.75.
[101]Piti Español. *Joan Font*...op.cit.,p.51
[102]Ibidem,p.52.

l'espectador deixa de ser la d'un membre d'una minoria intel·lectual per convertir-se en part d'una col·lectivitat majoritària i diversa. Grups com Comediants van aconseguir que el ciutadà del carrer se sentís protagonista d'un fenomen social, traspassant els límits del marc escènic per connectar amb un imaginari popular compartit. En aquest sentit, el paper de l'espectador evoluciona cap a una dimensió gairebé ritual, ja que deixa de ser algú que simplement "mira" un espectacle per esdevenir un participant de l'alegria col·lectiva, integrant-se plenament en l'esperit de la festa i la celebració comunitària.[103]

Aquesta voluntat de connexió culmina en la transformació de l'espectador en un subjecte lúdic, integrat plenament en l'esperit de la festa. Joan Font planteja que, en un context social marcat per la repressió i la rigidesa, la prioritat era retornar al públic la capacitat de joc a través d'una experiència participativa que tingués el carrer com a punt de partida. En aquest sentit, el paper del receptor deixa de ser el d'un observador passiu per convertir-se en el protagonista d'un viatge iniciàtic. L'espectador es veu obligat a moure el cos i a trencar les convencions del comportament adult i seriós, per entrar a l'univers dramàtic. Se l'interpel·la a través de l'acció física, com baixar per un tobogan o fer una tombarella, despullant-lo de la seva cuirassa de "públic" tradicional abans ni tan sols de començar la representació. Dins d'aquesta dinàmica, la relació entre l'obra i el participant esdevé purament sensorial i col·lectiva. Ja no se li transmet una història tancada o un relat unidireccional, sinó que l'experiència es construeix mitjançant el contacte directe i el joc compartit, on accions tan primàries com interactuar a cegues amb l'altre o compartir l'aliment, prenen un valor narratiu. L'espectador, per tant, assumeix la responsabilitat de co-crear l'esdeveniment, deixant-se guiar per la música com a fil conductor emocional. En definitiva, es produeix una transició fonamental, ja que el públic ja no va al teatre a "veure" una història, sinó que s'hi submergeix per "viure-la" i formar-ne part activa, convertint l'acte escènic en una celebració orgànica on la frontera entre l'art i la vida es difumina completament.[104]

A través d'espectacles emblemàtics com *Plou i fa sol* i *Sol solet*, Font ens explica com el rol del públic s'especialitza i s'aprofundeix. Ja no es tracta només d'una participació espontània, sinó d'una implicació deliberada on el receptor accepta transformar la seva mirada i la seva presència física. Aquests dos títols exemplifiquen com la companyia va saber traslladar l'energia de l'espai públic a l'interior de les sales, i viceversa, forçant l'espectador a abandonar la seva zona de confort per esdevenir un viatger actiu en la descoberta de nous llenguatges escènics. L'evolució cap a un acte plenament col·laboratiu es consolida amb produccions com *Plou i fa sol*, on el paper de l'espectador esdevé físicament exigent i dinàmic. En aquesta etapa, la disposició de l'acció obliga el públic a abandonar la seva posició estàtica; la fragmentació dels punts d'atenció fa que el receptor hagi d'estar en moviment constant, girant-se i reubicant la seva mirada per no perdre cap detall de la narrativa.

[103]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.76.
[104]Piti Español. *Joan Font*...op.cit.,p.60.

Aquesta "dinàmica d'acció" transforma l'observació en una activitat física que acompanya el nou llenguatge dels intèrprets. En prioritzar un treball actoral més directe i proper a la *commedia dell'arte*, l'espectador estableix una connexió més nua i humana amb l'actor, qui l'interpela a través d'una gestualitat física i compartida.[105] Aquesta transformació del rol del públic s'aprofundeix a *Sol solet*, on l'espectacle es planteja directament com un viatge col·lectiu. Aquí, l'espectador deixa de ser un visitant extern per convertir-se en un company de ruta de la companyia. La proposta utilitza la metàfora del viatge per forçar el públic a desprendre's del seu espai de confort i seguretat; en "perdre el propi espai", el participant es veu obligat a adoptar una actitud de descoberta i obertura absoluta davant l'imprevist. Així, la dramatúrgia no només succeeix davant dels seus ulls, sinó que l'arrossega cap a nous mons simbòlics on la seva disposició participativa és la clau per completar l'experiència. En definitiva, l'espectador accepta el repte d'abandonar la seva identitat passiva per integrar-se en una comunitat efímera que viatja i descobreix conjuntament.[106]

Aquesta evolució del rol de l'espectador culmina en una premissa fonamental que Bernadet i Font recullen per definir la seva pròpia trajectòria; la convicció que el fet teatral només és possible mitjançant la tríada indestriable formada per l'intèrpret, l'espai i el receptor. Per a Comediants, el públic no és només un destinatari, sinó la peça clau que justifica la seva existència i dóna sentit a la creació. Al llarg de cinquanta anys, la companyia s'ha nodrit d'una audiència heterogènia i universal, sense distincions d'edat, classe o condició social, establint un vincle emocional on l'energia i la generositat del públic actuen com l'aliment real de l'escena. En última instància, s'estableix un cicle de retroalimentació constant: el sentit profund del teatre rau en aquesta capacitat de donar i rebre, on la mirada de l'altre esdevé l'element imprescindible per completar l'acte creatiu i mantenir-lo viu.[107]

1.3. La dimensió antropològica

Per compendre la totalitat de la companyia, és imprescindible analitzar la importància que adquireix el concepte de ritual en les seves produccions. Atès que el vincle entre el fet teatral i el ritu es remunta als orígens de la disciplina i constitueix un camp d'estudi inabastable per a aquest treball, aquest apartat es limita a oferir una breu aproximació a la dimensió antropològica del ritual dins de la trajectòria de la companyia. Mercè Saumell es dedica a explorar aquest aspecte i sosté que aquest fenomen s'erigeix com una manifestació sociocultural complexa que engloba la totalitat de l'experiència humana. Plasmada en aquesta premissa, l'investigadora constata que el ritu i l'art dramàtic mantenen, històricament, un lligam estret, atès que el fet ritualístic proporciona l'estructura i el context idonis per canalitzar l'imaginari col·lectiu mitjançant expressions cerimonials com el gest, la música o la dansa. L'autora exposa que la societat occidental contemporània, fortament

[105]Ibidem, p.74.
[106]Ibidem, p.77.
[107]Jaume Bernadet i Joan Font. *Històries d'una història…*op.cit.,p.150.

secularitzada, mostra una clara preferència per un teatre comercial i de consum ràpid o, si escau, per propostes espectaculars que només simulen l'estètica ritual. No obstant això, al llarg del segle XX, la recerca d'un ritu autèntic esdevé una constant en l'àmbit escènic.[108] Saumell ens presenta la figura d'Antonin Artaud, poeta, dramaturg, assagista, novel·lista, director escènic i actor francès que va qüestionar el teatre d'entreteniment dominat pel realisme i el psicologisme de l'època. Des d'una postura crítica amb l'eurocentrisme, Artaud proposa obrir la mirada cap a manifestacions d'altres cultures. La seva obra fonamental, *El teatre i el seu doble*, va esdevenir un referent indiscutible per a les avantguardes dels anys seixanta i setanta, uns col·lectius que van diluir les barreres entre el públic i l'intèrpret, alhora que prioritzaven l'expressió corporal davant del text i la dimensió sensorial per sobre de la intel·lectual. En aquest sentit, el ritu es manté en l'entorn europeu com una fórmula estètica, malgrat que sovint manifesta símptomes de decadència pel que fa a la seva validesa com a experiència espaciotemporal genuïna. Tanmateix, el ritu no es defineix com un esquema rígid, sinó com una pràctica dinàmica, mutant i dotada d'un fort caràcter irracional. Es tracta d'una ficció materialitzada en l'acció col·lectiva, fet que converteix el teatre en el seu successor directe gràcies a la seva naturalesa essencialment física. Dins d'aquest corrent de finals del segle XX, l'autora cita directors com Peter Brook o Ariane Mnouchkine, i teòrics com Richard Schechner o E.T. Kirby, els quals comparteixen la voluntat de recuperar aquest caràcter ritual de l'escena, sovint mitjançant l'exploració de cultures no occidentals o el retorn a l'època medieval europea. En contraposició a les convencions del teatre institucionalitzat, aquests creadors reclamen la puresa del procés creatiu.[109]

Aquesta anàlisi coincideix amb la tesi de l'autora, la qual exposa que durant la dècada dels seixanta rebrota la necessitat de recuperar la dimensió ritual, una pulsió que es manifesta de manera coherent i decidida dins del panorama teatral català.[110] Saumell analitza que en el teatre contemporani es configura com un espai de debat on conflueixen múltiples disciplines, i situa el concepte de ritual al centre de la seva investigació sota la influència de l'antropologia. Per aquest motiu, les posades en escena presenten un ritu provisional, consumat exclusivament durant l'actuació, on l'antimimesi esdevé l'eix del procés creatiu. Aquest ritualisme reivindica l'especificitat teatral mitjançant la copresència en viu d'actors i espectadors. Es tracta d'una dimensió física i participativa, intensificada des del 1968, que busca revifar el mite artaudià del teatre com un ritu escrit amb el cos. Des d'aleshores, es consolida una estreta relació internacional entre la recerca antropològica i la teatral.[111] En el context francès, a més, el llegat surrealista aporta la noció de joc i fantasia com a veritables vehicles de coneixement i transformació.[112] En definitiva, l'antropologia troba en l'escena un espai d'experimentació idoni, ja que ambdues disciplines estudien l'ésser humà que representa un altre

[108]Mercè Saumell. *Ritual i dramatúrgia neomedieval*…op.cit.,p.1.
[109]Idem.
[110]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*…op.cit.,p.83.
[111]Ibidem,p.176.
[112]Ibidem,p.177.

subjecte per avaluar els seus vincles socials. Aquesta afinitat estructural, motivada per la recerca de la sacralitat original, explica que directors com Grotowski, Barba, Brook o Schechner col·laborin habitualment amb antropòlegs. Així, els valors rituals es transformen en estètics, tot i que mantenen una dimensió catàrtica i una gestualitat primària i extraquotidiana capaç de diluir el temps històric a través de la repetició.[113]

Mercè Saumell identifica l'espectacle *Dimonis* com la màxima expressió del component ritual dins de la companyia, una essència que, no obstant això, es manté latent a la resta de les seves produccions. Aquesta obra del 1981, exemplifica la voluntat del teatre contemporani de recuperar l'imaginari col·lectiu i la vivència ritualística. Aquesta proposta neix com una reacció festiva i vital davant els quaranta anys de dictadura franquista. Per aconseguir-ho, el grup es reapropia de l'espai públic, com carrers i places, i reivindica un patrimoni d'arrel medieval basat en la iconografia del diable, la teatralitat coral, el simbolisme i la preeminència de l'acció corporal i el grotesc per sobre del text, fet que permet restaurar una cultura festiva reprimida durant dècades.[114] Aquesta línia de pensament rep el suport de Pedro Celedón, qui també analitza la dimensió ritual d'aquest espectacle fins a elevar-lo a la seva màxima expressió. L'autor sosté que *Dimonis* es configura com l'espai on es materialitza la llibertat desitjada; un instant on la naturalesa sagrada del ritu es fusiona amb l'alegria carnavalesca de la celebració popular. La dramaturgia de l'obra s'estableix com un territori de confluència on interactuen diversos àmbits de caràcter no jeràrquic. En primer lloc, destaca la dimensió dels personatges, conformada per diables, diablesses, el drac i el propi públic, que actua com a convidat de l'infern. En segon lloc, s'integra l'espai escènic, definit per l'entorn públic on es desenvolupa l'acció. A aquests elements s'afegeixen el paper del foc i l'univers sonor, integrat per la música, les estructures textuals i els estímuls acústics. Cal subratllar que les interaccions que es generen entre aquests factors varien de manera dinàmica en cada representació. Per la seva banda, Joan Font i Jaume Bernadet aborden la creació de la dramatúrgia des d'una perspectiva centrada exclusivament en la potència festiva del mite, ja que rebutgen la dimensió sagnant o sacrificial del ritu clàssic. Malgrat això, els creadors assumeixen el desafiament de recrear l'esperit del ritu ancestral.[115] Aquests elements constitueixen la gènesi d'un espectacle de caràcter dionisíac que commemora les pràctiques primitives d'on neix el fet teatral. És per això que l'espectacle *Dimonis* connecta amb l'origen més primitiu i salvatge del teatre, el ritu, tot convertint el carrer en una festa multitudinària plena de vida on tothom participa.[116]

Per tant, l'anàlisi evidencia que el ritual no és un simple element estètic, sinó l'element d'articulació que permet al teatre contemporani redefinir-se de la mà de l'antropologia. Autors com Mercè Saumell

[113]Ibidem,p.178.
[114]Mercè Saumell. *Ritual i dramatúrgia neomedieval*…op.cit.,p.1.
[115]Pedro Celedón. *DIMONIS de Els Comediants*…op.cit.,p.82
[116]Idem.

i Pedro Celedón constaten que aquest fenomen actua com un espai de transformació on l'expressió corporal i la dimensió sensorial prevalen per sobre de la rigidesa textual. Dins d'aquest paradigma, l'espectacle *Dimonis* s'erigeix com la màxima expressió d'aquesta voluntat ritualística i dionisíaca; l'obra demostra la transcendència del ritu en aconseguir canalitzar l'imaginari col·lectiu i restaurar una festivitat reprimida durant el franquisme. Això es consolida mitjançant la confluència d'elements clau com l'espai públic, la interacció en viu amb l'espectador i el simbolisme del foc, que transformen l'acte teatral en una experiència catàrtica, física i comunitària essencial.

2. UNA APROXIMACIÓ A L'UNIVERS VISUAL DE COMEDIANTS

2.1. L'espai escènic i la configuració escenogràfica

Per poder parlar de l'escenografia de Comediants, hem de parlar de les noves relacions amb l'espai escènic que es consoliden en aquells anys. La primera anàlisi que valorarem és la de Mercè Saumell, la qual sosté que la renovació escènica dels anys seixanta neix de la crisi de postguerra i de l'eclosió de moviments contraculturals. En aquest context, el teatre emergeix com un espai d'experimentació col·lectiva que busca recuperar el sentit del ritual i les pràctiques medievals, on la representació transcendeix l'edifici clàssic per integrar-se en la vida pública.[117] En aquest escenari de ruptura, Saumell pren com a referència l'*Environmental Theater* de Richard Schechner. El teòric proposa l'anul·lació de les barreres arquitectòniques per crear espais totals i actius, i diferencia la "sala ortodoxa", basada en la passivitat de l'espectador, del model d'espai orgànic. En aquest darrer, la separació entre actors i públic s'esvaeix, transformant la representació en un acte de comunió que tindrà un reflex directe en el panorama català.[118] Saumell, per tal d'exemplificar aquestes teories, analitza l'espectacle *Sarau de Gala* presentat per Comediants. En aquesta producció, la companyia no només aplica els conceptes de multidisciplinarietat i ruptura de la quarta paret, sinó que converteix l'espai en un dispositiu de mediació social. En aquesta proposta, la recreació d'una festa popular no funciona com un simple decorat, sinó com un mecanisme d'interacció que facilita la integració absoluta del públic en l'esdeveniment dramàtic. En aquest context, l'espectador abandona la seva condició passiva d'observador extern per esdevenir un agent actiu. Aquesta transformació evidencia que la renovació de l'espai escènic és indissociable d'una redefinició de les relacions d'alteritat entre actor i públic.[119]

En aquesta mateixa línia, l'anàlisi de Joan Abellán ens ajuda a entendre la transformació profunda de la plàstica teatral a Catalunya. L'autor analitza les dècades dels seixanta i setanta, les quals fan emergir un moviment de renovació que, en plena sintonia amb els corrents internacionals, redefineix l'estètica visual i la concepció de l'entorn escènic. Aquesta etapa es fonamenta en una recerca rigorosa

[117]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*…op.cit.,p.71.
[118]Ibidem,p.72.
[119]Ibidem,p.75.

per part d'escenògrafs que desitgen transcendir la simple il·lustració decorativa i converteixen el component espacial en un eix dramatúrgic fonamental. Malgrat que els anys vuitanta s'inicien amb les aportacions consolidades de figures com Fabià Puigserver o Iago Pericot, el nou context sociopolític afavoreix un retorn a les formes més tradicionals. No obstant això, aquesta conjuntura propicia l'aparició d'una actitud creativa lliure de lligams historicistes, que es decanta per un eclecticisme on la reinvenció de l'objecte i la retòrica espacial queden supeditades a la visió personal de l'autor.[120] És precisament en aquest horitzó de ruptura on la irrupció de Comediants assoleix la seva màxima rellevància. La companyia recull l'anhel de modernitat d'aquells anys per traslladar-lo a un escenari on la transgressió dels codis esdevé el seu segell identitari. En absència d'una tradició normativa que els condicioni, el col·lectiu articula un llenguatge basat en la premissa del "tot és possible" i integra l'esperit de la festa popular, les arts de carrer i la poètica de l'objecte. Aquesta nova praxi, que identifica els creadors més contemporanis, és sistematitzada pel grup a través de propostes on l'escenografia deixa de ser un decorat estàtic per esdevenir un organisme viu i dinàmic. En la seva obra, els objectes quotidians es transformen i l'espai es configura com un camp de joc que prioritza l'experiència sensorial i la comunicació horitzontal amb l'espectador, fet que consolida una escriptura visual d'una llibertat creativa absoluta.[121]

Tornant a l'anàlisi de Saumell, es posa de manifest que la trajectòria de Comediants és un dels exponents més clars de l'emancipació de l'espai escènic, el qual deixa d'actuar com un mer suport passiu per consolidar-se com un agent dramatúrgic determinant. Aquest fenomen s'arrela en les avantguardes de principis del segle XX, quan la recerca sobre el buit i l'abstracció comença a considerar l'entorn físic com una part indissociable dels codis de la posada en escena. Per a la companyia, aquesta voluntat de generar noves arquitectures dramàtiques comporta un qüestionament de la noció tradicional de l'escenificació, entesa històricament com una unitat tancada, per obrir-se cap a una investigació pluriartística on conflueixen diverses disciplines. En aquest sentit, el treball de Comediants s'allunya de les lleis de la perspectiva clàssica que dominen el teatre occidental durant segles, unes convencions que busquen oferir a l'audiència un espai il·lusori i distant, fortament inspirat en el model pictòric. Per contra, entén l'espai com un emblema de la creació on es dilueixen les fronteres entre el teatre, la dansa o el mim. Aquesta hibridació de gèneres atorga un protagonisme renovat a l'espai buit, on el domini de la dimensió espacial per part de l'intèrpret es converteix en el plantejament conceptual primigeni de l'espectacle. D'aquesta manera, l'espai no s'adapta a l'obra, sinó que funciona com el suport fonamental sobre el qual es desenvolupa l'escriptura escènica, fet que condiciona directament la narrativa i el ritme de la representació.[122] A més, la integració de codis sonors, visuals i tecnològics permet a la companyia expandir els límits de la percepció sensorial. Elements immaterials com la llum i el so actuen com a barreres topològiques que delimiten l'acció

[120]Joan Abellan. *El trasllat de miralls*...op.cit.,p.41.
[121]Idem.
[122]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.189.

sense necessitat d'estructures físiques. En les seves propostes, destaca una qualitat cinètica on els cossos d'actors i espectadors generen arquitectures mòbils. Així, l'espai esdevé un organisme viu que muta constantment al llarg de la representació.[123]

L'autora apunta que aquesta concepció de l'espai contemporani s'articula mitjançant dues directrius. La primera aboleix la frontera entre escenari i platea per crear espais totals on el públic s'integra físicament en l'acció, una línia influïda per la *performance*. La segona incorpora els *mass media* i les tecnologies com a part essencial del llenguatge escènic. En última instància, l'espai funciona com el detonant que permet a l'espectador estructurar la proposta. Aquest procés dilueix els límits entre el "dins" i el "fora" de l'acció, i genera una indeterminació espacial especialment perceptible en produccions com *Dimonis*.[124] En aquesta espectacle, l'alteració de les coordenades espaciotemporals submergeix el públic en una vivència d'extraquotidianitat que transforma la percepció de la realitat i consolida l'experiència teatral com un acte total i immersiu. En aquest sentit, *Dimonis s*'erigeix com un exponent paradigmàtic de la transició del llenguatge escenogràfic cap a l'espai públic sota el concepte de *teatre-festa*. En aquesta proposta, l'escenografia abandona la dependència d'un espai arquitectònic tancat per articular-se a través de l'objecte dinàmic; són l'element mòbil, el foc i la iconografia els que delimiten i construeixen l'espai escènic en temps real. D'aquesta manera, l'escenografia no funciona com un contenidor previ, sinó com una conseqüència de l'acció i de l'ús simbòlic de l'objecte. Això transforma el carrer en un escenari efímer on la barrera entre la representació i la vida quotidiana queda completament desdibuixada.[125]

Per concloure aquest primer apartat sobre l'univers visual, és essencial l'anàlisi de Font i Bernadet, els quals exposen que aquest s'articula a través de col·laboracions amb artistes i escenògrafs que expandeixen els límits de la representació. Entre aquestes aportacions, destaquen els dissenys de Frederic Amat per a *Les mil i una nits*, la creació de gegants i figures de J.J. Guillén, com els realitzats per a la Cavalcada de l'Expo de Sevilla de 1992, o les intervencions de Jordi Bulbena a *L'arbre de la memòria*. Aquests exemples revelen que, per al col·lectiu, l'escenografia transcendeix el marc de l'espai tancat. Els seus dissenys es materialitzen tant en decorats convencionals com en carrosses, cercaviles o instal·lacions efímeres a l'espai públic. Des d'aquesta perspectiva, l'escenografia es defineix com el conjunt d'elements que constitueixen un espai nou per a la representació i integren l'art i la tècnica de la configuració escènica. L'objectiu final és la construcció de realitats que permetin a l'audiència habitar mons imaginaris, des d'un bosc encantat fins a entorns mitològics.[126] Exploren una heterogeneïtat formal excepcional. La seva recerca genera espais de naturalesa molt diversa, des d'estètiques barroques i expressionistes fins a propostes minimalistes o sintètiques.

[123]Ibidem,p.190.
[124]Ibidem,p.191.
[125]Idem.
[126]Jaume Bernadet i Joan Font. *Històries d'una història…*op.cit.,p.138.

Aquesta versatilitat, en la línia del que s'ha exposat anteriorment en relació amb Saumell, es tradueix en l'ús de recursos tecnològics i materials innovadors com projeccions, elements inflables, estructures mòbils o materials translúcids. En definitiva, es tracta d'una escenografia camaleònica i mudable que funciona com el suport necessari per a l'experiència sensorial i la transformació de la quotidianitat en esdeveniment teatral.[127]



Fig.8.*Dimonis. Venècia, 1 març 1981,* d' autor anònim (1981).
Escena Digital de Catalunya, http://hdl.handle.net/20.500.12268/223779

2.2. La màscara i el folklore com a eix estructural

La màscara i el folklore funcionen com un eix estructural, lluny de ser un mer recurs accessori. L'origen d'aquesta poètica respon a la confluència entre el moviment de renovació teatral de l'època i la influència de Jacques Lecoq en la formació de Joan Font.

Per iniciar aquest bloc de reflexions, cal remetre's a l'anàlisi de Saumell, que ens aboca directament a la definició que el mateix Lecoq feia de la màscara expressiva, entesa com una eina que «structure et simplifie le jeu, car il délègue au corps des attitudes essentielles»[128] i en filtra les complexitats psicològiques. Sota aquesta premissa, la companyia utilitza la màscara com un mecanisme de configuració de personatges que transcendeix la simple ocultació del rostre. Aquesta concepció permet integrar-hi elements del folklore català, com gegants i capgrossos, entesos com una extensió d'aquesta mateixa voluntat de transfiguració: una via per diluir la identitat individual en favor d'una dimensió col·lectiva.[129]

En una línia complementària, Maria Codinachs emmarca el retorn de la màscara a la Catalunya de principis del segle XX en la recuperació de les tradicions dramàtiques medievals. Aquest vincle permet la supervivència d'oficis artesans com el taller *El Ingenio* de Barcelona, amb el qual la companyia col·labora estretament. A escala europea, la màscara ressorgeix com un instrument de

[127]Ibidem,p.140.
[128]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.245.
[129]Idem.

resistència contra el naturalisme imperant per tal d'abandonar el realisme quotidià i assolir una mirada arquetípica.[130] En aquest context, la *commedia dell'arte* es converteix en un referent clau on els actors s'inspiren en els moviments dels animals per donar vida als personatges. Aquest mètode amb l'ús de la màscara permet a Comediants allunyar-se del teatre realista i crear un espectacle molt més visual, físic i simbòlic.[131] Joan Font trasllada el mètode de treball amb màscares de Jacques Lecoq cap a un univers clarament mediterrani que reinterpreta la tragèdia antiga, el circ i manifestacions com la Passió o el Carnaval, fusionant-les amb elements nuclears del folklore català. Així doncs trobem una convergència del bagatge pedagògic de Font, l'experiència de la creació col·lectiva, la simbiosi amb el món artesà i la influència de referents internacionals com els *Bread and Puppet*.[132] Espectacles com *El llibre de les bèsties* posen de manifest la rellevància de la màscara dalt de l'escenari. Aquesta adaptació teatral s'apropa a l'obra clàssica mitjançant una posada en escena on el repartiment dona vida a un ventall d'animals; criatures irracionals que, en el fons, posseeixen trets humans i una psicologia estretament vinculada a la tradició popular. En aquest context, l'ús de la màscara esdevé un element clau per transmetre aquesta naturalesa salvatge.[133]

Joant Font també exposa com la col·laboració amb el taller de *El Ingenio* es converteix en el catalitzador definitiu per a la identitat visual del grup. En aquest espai, la companyia redescobreix el potencial dels capgrossos i decideix traslladar-los del seu hàbitat festiu natural, el carrer i la cercavila, a l'estatge escènic. L'objectiu d'aquest desplaçament evadeix la simple representació folklòrica i busca la creació d'un micromón simbòlic que serveixi de plataforma per a la crítica social.[134] Les reflexions de Joan Font i Jaume Bernadet esdevenen essencials per entendre aquests elements. Tots dos creadors indiquen que, ja des del primer espectacle de la companyia, *Non Plus Plis*, l'ús de capgrossos, màscares i gegants assumeix un protagonisme absolut. Una premissa que es referma a *Dimonis* amb la incorporació de les màscares grotesques de diables que en desposseir l'actor de la paraula i de la mímica facial generen nova percepció en l'espectador.[135]

Abans de cloure aquest apartat, cal fer un incís en la naturalesa i l'origen de la màscara a *Dimonis*. Saumell en el seu article ens indica que en aquest espectacle, la figura del diable es planteja com una herència directa de les antigues i atàviques divinitats de la natura i dels genis del bosc que el cristianisme medieval va acabar assimilant. Des d'una perspectiva històrica, la iconografia del diable s'ha construït tradicionalment a partir de trets zoomorfs, com banyes, peülles o pilositat, que l'identificaven amb la instintivitat animal, la sexualitat desenfrenada i la pèrdua de la identitat humana a través de l'ocultació del rostre. No obstant això, Comediants recull aquest bagatge històric i el

[130]Maria Codinachs.*Teatre de màscares a Catalunya*...op.cit.,p.23
[131]Ibidem, p.24.
[132]Ibidem, p.28.
[133]Maria Codinachs.*Teatre de màscares a Catalunya*...op.cit.,p.26.
[134]Piti Español. *Joan Font*...op.cit.,p.50.
[135]Jaume Bernadet i Joan Font. *Històries d'una història*...op.cit.,p.128.

capgira a través del seu llenguatge escènic. En lloc d'adoptar la visió moralista i terrorífica de la tradició eclesiàstica, la companyia s'emmiralla en les criatures infernals i emmascarades del Carnaval i en manifestacions populars d'arrel medieval com la Patum de Berga. Per aquest motiu, la indumentària utilitza majoritàriament tonalitats verdes, marrons i ocres, en clara sintonia amb els Plens de la Patum, distanciant-se així del color vermell convencional propi de representacions posteriors com els Pastorets. D'aquesta manera, les màscares de Comediants esdevenen l'eix central d'una posada en escena on aquests éssers tenen la responsabilitat de generar l'atmosfera festiva i de garantir el correcte desenvolupament del ritual. Es tracta d'uns personatges lúdics i irreverents que hereten els efectes sonors i l'ús de la pirotècnia propis de les antigues escenificacions infernals, però amb un objectiu completament renovat: guiar l'espectador cap a una celebració col·lectiva basada en els valors de la gresca, l'hedonisme, el joc i la disbauxa.[136]



Fig.9. *Estel, personatge de Comediants,* d' autor anònim (2014). Escena Digital de Catalunya, http://hdl.handle.net/20.500.12268/165280



Fig.10. *Capgròs Dona per a Bi, dos mons, dues mirades,* d' autor anònim (2022). Escena Digital de Catalunya, http://hdl.handle.net/20.500.12268/168047

[136]Mercè Saumell. *Ritual i dramatúrgia neomedieval*…op.cit.,p.1.

2.3. El vestuari

El vestuari sustenta gran part de l'imaginari visual de la companyia. Lluny de ser un simple complement, actua com un eix vertebrador que construeix la identitat del personatge i comunica. Aquest univers estètic es desplega a través d'una combinació heterogènia de referències històriques i estils pomposos que evoquen el món de la faràndula i transporten l'espectador cap a mons imaginaris.

Les reflexions de Saumell sobre la iconografia popular, exposen que el vestuari de la companyia s'alimenta de referències que van des de les les il·lustracions del XIX fins al còmic, el cinema mut i l'estètica pop, sense oblidar manifestacions etnoescèniques com els balls de diables o la Patum de Berga.[137] Aquesta base tradicional i lúdica connecta directament amb la percepció de Joan Font i Jaume Bernadet, que defensen el vestuari com una eina d'expressió absoluta on conviuen el transformisme i el travestisme. Segons els autors, en un mateix espectacle, els actors encarnen des d'un animal fins a figures simbòliques com la Mort, a través d'una imatge plàstica que neix de la creació col·lectiva i de la col·laboració amb diversos pintors i dissenyadors. Aquestes sinergies configuren un univers estètic on la indumentària deixa de ser un ornament per esdevenir una arquitectura visual que defineix la identitat de la formació.[138] Recuperant el fil de les reflexions de Saumell, malgrat el pes de la creació col·lectiva, l'autora subratlla la necessitat de destacar noms propis que esdevenen clau dins de l'equip creatiu. En aquest sentit exposa com el disseny de vestuari i l'escenografia prenen un relleu especial a partir de la incorporació de Catou Verdier i el seu equip, així com de les col·laboracions posteriors amb J.J. Guillén. Aquesta creativitat resulta determinant per a la construcció de personatges icònics com els planetes amb cames, els esperits amb xanques o diversos éssers fantàstics on el cromatisme assumeix un paper primordial. L'autora descriu l'ús del color de Comediants com una aposta ferotgement solar i mediterrània, amb un clar predomini de taronges, vermells i grocs com es mostra a *Sol Solet*, tot i que també destaca l'exploració del contrast del blanc i el negre a *La nit* i *Mediterrània*, o el blanc absolut a *Alè* com un recurs de gran potència simbòlica.[139] D'altra banda, Joan Font constata que l'evolució del col·lectiu no s'explica sense les aportacions de Fabià Puigserver i el mateix J.J Guillén, les col·laboracions dels quals eleven la indumentària a una peça central de la dramatúrgia. Segons recorda el director, en els inicis Puigserver dota la companyia d'una estètica de la immediatesa on la roba permet explicar històries a través de la imatge pura. Més endavant, sota el guiatge de Guillén, el vestuari es transforma en un condicionant físic total. Les seves creacions per a espectacles com *El llibre de les bèsties*, plenes de volums orgànics, cues i màscares, obligaven l'actor a una preparació atlètica extrema. Com indica Font, aquest disseny dicta el moviment i exigeix entendre l'animalitat des de dins per poder donar vida a unes indumentàries que transformen radicalment la presència escènica.[140]

---

[137]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.255.
[138]Jaume Bernadet i Joan Font. *Històries d'una història*...op.cit.,p.134
[139]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.255
[140]Piti Español. *Joan Font*...op.cit.,p.20.

Resulta essencial abordar el nu com una dimensió més de la proposta de vestuari, Font i Bernadet indiquen que, tant a la vida com en la ficció, la imatge exterior explica qui som, de manera que la nuesa forma part de la mateixa indumentària quan el cos es redueix a la seva mínima expressió.[141] En aquesta línia, Saumell reflexiona sobre l'ús d'aquest recurs en obres com *Alè* o *La nit*, on s'utilitza des d'una vessant purament simbòlica. El nu es presenta així com el grau zero del cos humà i actua com una expressió de valors festius, eròtics i hedonistes. Aquesta nuesa evoca una innocència que busca el retorn a l'estat inicial de l'ésser, un fet que es vincula com el mite del bon salvatge i la retrobada amb el paradís perdut. La companyia demostra que l'absència de roba no implica una manca de significat, sinó que el cos despullat es converteix en un element actiu de comunicació. La nuesa es defineix com una declaració de llibertat absoluta que despulla l'ésser humà de convencions socials per retornar-lo a la seva essència més pura.[142]

Per finalitzar, cal tornar a esmanentar l'element de la màscara, ja que s'entén com un component indissociable del vestuari. Saumell observa que aquest element resulta fonamental per refermar el caràcter extraquotidià de l'acte teatral ja que, en ocultar les faccions individuals, desvia l'atenció cap a l'expressivitat del gest i el moviment corporal. En la posada en escena predomina la màscara de mig rostre, una tipologia que permet mantenir la boca lliure per a l'emissió de sons o el crit, mentre s'integra en la construcció d'un cos grotesc i exuberant. Aquesta estètica, lligada al ritu carnavalesc i a la transgressió, es fa evident en espectacles emblemàtics com *Dimonis* o en les seves intervencions als Carnavals de Venècia.[143]





Fig.11. *Vestit per a Dimoni nena a Dimonis,* d'autor anònim (2022). Escena Digital de Catalunya. http://hdl.handle.net/20.500.12268/168151

Fig.12. *Vestit per a Dragonet músic a Dimonis,* d' autor anònim (2022). Escena Digital de Catalunya, http://hdl.handle.net/20.500.12268/168157

[141]Jaume Bernadet i Joan Font. *Històries d'una història*...op.cit.,p.134.
[142]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.253
[143]Ibidem, p.255

2.4. La tecnologia i el llenguatge de les ombres i de la música

La tecnologia esdevé un factor transformador per Comediants, ja que la seva integració transforma la percepció de l'espectador i resulta un component indestriable del seu imaginari visual. En tractar-se d'un model de creació col·lectiva, l'equip tècnic s'integra de manera orgànica en el nucli creatiu per posar els mitjans tecnològics al servei de la imaginació. Aquestes eines permeten imprimir un ritme frenètic a l'escena i accentuar el caràcter lúdic de les produccions, un fet on destaquen especialment l'ús de la il·luminació i la pirotècnia.

Pel que fa a la pirotècnia, Saumell destaca la convivència entre la tradició popular i l'avantguarda tecnològica. La companyia integra elements d'arrel històrica, com les cercaviles de foc i les figures de la cultura catalana influenciades per la Patum de Berga, amb sofisticats sistemes digitals que gestionen explosions massives i precises. Aquesta dualitat es fa evident a *Dimonis*, on la pólvora es transforma en un desplegament visual i sonor d'alta complexitat. El col·lectiu utilitza un ampli ventall de recursos, bengales, rodes de foc o fums cromàtics, integrats directament en el vestuari o l'attrezzo per generar una experiència polisensorial que submergeix l'audiència a través de la vista, l'olfacte i l'oïda.[144] En una línia similar, Pedro Celedón analitza l'us de la pirotècnia a *Dimonis* no com una simple exhibició, sinó com un conjunt d'efectes escenogràfics que donen suport directe a l'acció dramàtica. Segons l'autor, aquesta tradició es formalitza des de la il·luminació amb torxes fins a l'ús de pirotècnia a diferents nivells espacials. El valor fonamental de la proposta resideix en la seva funció com a material dramatúrgic, ja que el foc posseeix un sentit teatral que actua com a fil conductor de l'obra. Més enllà d'enlluernar, la pirotècnia esdevé un vehicle narratiu on la llum, el fum i el ritme de les detonacions s'articulen per construir el conflicte i guiar el relat escènic.[145] Dins d'aquest apartat dedicat a la pirotècnia, resulta indispensable esmentar com *Dimonis* va reconfigurar l'ús del foc en el teatre de carrer, impulsant durant els anys vuitanta una proliferació massiva de colles de diables arreu de Catalunya a partir de la trobada de l'Arboç el 1981. Aquest fenomen va transformar l'estètica festiva en potenciar un augment massiu d'elements ignis que van passar a substituir els parlaments i les estructures religioses tradicionals per un model coral on la pirotècnia esdevé el principal motor narratiu. [146]



Fig.13. *Cloenda Ara és l'hora Comediants 2. Dimonis. Palau Sant Jordi, 17 novembre 1990,* d' autor anònim (1990).
Escena Digital de Catalunya,
https://hdl.handle.net/20.500.12268/350639

[144]Ibidem, p.287
[145]Pedro Celedón. *DIMONIS de Els Comediants*…op.cit.,p.86.
[146]Mercè Saumell. *Ritual i dramatúrgia neomedieval*…op.cit.,p.1.

Un cop analitzat l'ús de la pirotècnia, cal centrar l'atenció en la configuració lumínica. Segons Font, la il·luminació no actua com un mer complement, sinó com un instrument determinant per generar atmosferes escèniques que, en interacció amb la resta de components, permet articular noves experiències visuals, emocionals i narratives.[147] En aquest sentit, l'espectacle *Plou i fa sol* representa una fita en la trajectòria del col·lectiu gràcies a una estratègia lumínica versàtil que vertebra un espai dinàmic. La disposició de tarimes enmig del públic, sumada a la intencionalitat de la llum, confereix a l'acció una gran potència i obliga l'espectador a mantenir una actitud activa que transforma la percepció tradicional en una experiència immersiva.[148] En aquesta mateixa línia, Saumell sosté que, si bé en els inicis la companyia explora la llum d'una manera artesanal, és a la dècada dels vuitanta quan aquesta tendència es professionalitza a través de dissenys lumínics complexos i grans infraestructures. Segons l'autora, la llum actua com a generadora d'espais immaterials que delimiten les seqüències d'acció. La tecnologia permet traslladar aquests efectes a una escala monumental, tal com es mostra en la presentació de la mascota de l'Expo de Sevilla el 1992, on la companyia empra dos milions de watts de llum. Aquesta capacitat tècnica s'integra de manera dinàmica per redefinir el concepte de representació.[149]

Pel que fa els altres llenguatges de la companyia, la recerca posa el focus en les ombres xineses i la música com a pilars del llenguatge artístic del col·lectiu, acotant l'anàlisi a aquests dos components per aprofundir en la seva funcionalitat. Respecte al teatre d'ombres, Font i Bernadet assenyalen que la necessitat de representar la realitat en un pla bidimensional acompanya la humanitat des de les pintures rupestres fins a la fotografia, un fet on el teatre d'ombres introdueix un factor clau com és el dinamisme. Mitjançant la interacció entre una font lumínica i una superfície, aquesta tècnica permet generar relats en moviment. A Comediants, aquest recurs s'integra en l'imaginari visual des de l'etapa fundacional, tal com es mostra a *Catacroc!*. Al llarg de la seva trajectòria, la companyia no es limita a utilitzar les ombres de manera puntual, sinó que desenvolupa un procés de recerca i perfeccionament d'aquest llenguatge. Aquesta evolució permet sofisticar les propostes narratives i convertir la projecció de siluetes en una eina expressiva fonamental per explorar noves maneres de concebre l'espectacle teatral.[150]

Pel que fa la dimensió sonora, Font i Bernadet consitueixen que es un pilar fonamental des de la seva presentació amb *Non Plus Plis,* la companyia estableix un compromís indissociable entre el llenguatge musical i l'escènic que converteix la música en el motor rítmic i emocional de les produccions. Aquesta rellevància neix d'un procés de creació col·lectiva on conflueixen diverses disciplines artístiques amb la participació activa de tots els membres del grup. La centralitat del fet musical

[147]Piti Español. *Joan Font*...op.cit.,p.51.
[148]Ibidem,p.74.
[149]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.287
[150]Jaume Bernadet i Joan Font. *Històries d'una història*...op.cit.,p.142.

s'expandeix a través de formats que van des del les arts de carrer de gran escala fins a propostes cinematogràfiques i televisives. En aquest sentit, la trajectòria del col·lectiu destaca per la seva capacitat innovadora en l'ús de la tecnologia musical, tot cercant un equilibri entre l'experimentació contemporània i el respecte per les arrels i sonoritats del mediterrani.[151] Així mateix, Saumell indica que la dimensió sonora del col·lectiu s'inscriu clarament com un exponent de la dramatúrgia no textual on la sintaxi musical estructura la narrativa. En lloc de dependre del text verbal, l'escriptura escènica utilitza la repetició, la variació i la juxtaposició d'accions, on la banda sonora funciona com un fil conductor emocional. Un tret distintiu d'aquest llenguatge és l'ús del so com a contrapunt dialèctic per embolcallar o contradir els altres elements de la representació. Aquesta aposta es tradueix en la incorporació dels músics com a agents actius a l'escena. Estèticament, la companyia fusiona les arrels populars i els instruments tradicionals amb el *rock-and-roll*. Aquesta sonoritat mediterrània, forjada amb els germans Fortuny de la Companyia Elèctrica Dharma, esdevé un símbol de l'alegria de les festes majors amb exemples com *Sol Solet* o el disc *Diumenge*. Tot i que en muntatges com *La Nit* s'incorporen matisos anglosaxons, es manté la música com a motor de transformació. Aquesta concepció rítmica permet una fluïdesa orgànica que elimina els entreactes i integra els foscos com a elements de tensió dramàtica, evitant qualsevol pausa morta.[152]

D'altra banda, Joan Font aporta una visió pràctica sobre com la sintaxi musical i la subversió de l'espai es materialitzen a l'escena. En aquest sentit, el director recorda que el naixement de les seves emblemàtiques cercaviles va sorgir de manera espontània a l'espai urbà: «I fent històries pel carrer creem, sense saber-ho, les cercaviles. Amb els Dharma i els músics del grup, amb els capgrossos, les màscares i amb elements teatrals diversos [...] improvisarem situacions de tota mena»[153]. Aquesta gènesi al carrer respon a la voluntat de subvertir l'àmbit convencional a la recerca d'un espai comunicatiu primari, on la disposició del públic a peu de terra trenca la quarta paret i l'obliga a una vivència activa. En aquesta configuració de la cercavila, la música de la Dharma emana del mateix cercle d'acció i s'integra en la narrativa a través d'instruments de percussió, vent i corda que acompanyen les composicions originals i les cançons populars. L'espectacle s'entén, doncs, com un viatge iniciàtic on la dimensió sonora assumeix el rol de fil conductor i eix lligam de les sensacions, capaç d'explicar el relat des de l'emoció davant l'absència d'una història verbal lineal.[154] Aquest procés es mostra a *Plou i fa sol*, on la música actua com la primera persona dramàtica que expandeix les capacitats expressives dels intèrprets. El treball col·lectiu parteix sovint de la improvisació sonora, on els músics marquen la pauta i els actors interaccionen lliurement amb els estímuls auditius en un joc

[151]Ibidem,p.124.
[152]Mercè Saumell. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual*...op.cit.,p.153
[153]Piti Español. *Joan Font*...op.cit.,p.67.
[154]Ibidem,p.62.

d'interaccions. Aquesta dinàmica, que culmina en espectacles com *Sol Solet*, dilueix la jerarquia artística en favor d'una proposta escènica coral, pluridisciplinar i de creació total.[155]

3. CONCLUSIONS

Ens trobem a l'últim apartat d'aquest recorregut. Com s'ha apuntat a la introducció, l'objectiu principal d'aquesta recerca ha estat oferir una visió de conjunt sobre la trajectòria i l'impacte de la companyia. Si bé la naturalesa global de l'estudi ha impedit aprofundir exhaustivament en determinats aspectes concrets, s'ha aconseguit bastir una panoràmica integral i cohesionada de l'evolució del col·lectiu.

En primer lloc, pel que fa al repàs històric de Comediants, s'ha assolit construir un relat exhaustiu que transcendeix la mera cronologia lineal. D'aquesta manera, s'han posat en relleu els elements clau que configuren la identitat del col·lectiu, tals com la fundació de la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega, la seva incursió en l'univers audiovisual, la producció editorial o la històrica cloenda dels Jocs Olímpics de Barcelona del 1992. Aquesta evolució s'ha estructurat deliberadament en subapartats per conferir a cada fita la rellevància merescuda, evidenciant que la companyia es compon de múltiples capes que cal apreciar en la seva totalitat, ja que és precisament la interconnexió d'aquests projectes la que acaba configurant l'imaginari i l'essència del grup. Aquesta tria respon a la necessitat imperativa d'establir una base documental sòlida que permeti, posteriorment, comprendre la magnitud del fenomen. Tot i així, s'ha procurat dotar aquesta secció d'una mirada crítica constant, evitant la simple descripció i vinculant cada esdeveniment amb el context polític, cultural de l'època, les vivencies aportades per Joan Font i la análisis de diversos autors.

Un cop vista la història de la companyia, s'obre un bloc analític central batejat sota el títol de "La dramatúrgia de la festa". La tria d'aquest nom respon a la voluntat d'anar més enllà de la noció clàssica de text o del guió teatral, ja que en el cas de Comediants la festa no és un mer embolcall, sinó l'estructura dramàtica mateixa sobre la qual es construeix l'espectacle. Per tant, fer recerca sobre la seva feina implica, necessàriament, analitzar com s'articulen els mecanismes de la creació col·lectiva, de quina manera es relacionen amb les arts de carrer, les influencies que reben i les noves relacions que generen amb l'espectador. Cal tenir en compte que aquest fenomen cooperatiu sorgeix de la urgència històrica dels anys seixanta i setanta de reivindicar el treball en equip davant les estructures convencionals. Els Comediants van materialitzar les demandes d'aquell context traslladant la voluntat de creació comunitària a un pla vital, fet que els va portar a viure en comunitat. No obstant això, la investigació demostra com aquesta horitzontalitat inicial va evolucionar orgànicament cap a la configuració de rols més definits, on van sorgir figures clau com Joan Font, qui es va acabar consolidant sota el perfil de director-creador. Es constata, així, un canvi de paradigma conceptual, ja

[155]Ibidem,p.75.

que si bé l'impuls assembleari és el motor fundacional, la complexitat de les produccions i la pròpia maduresa de la companyia acaben requerint lideratges significatius que canalitzin el talent del col·lectiu sense desvirtuar-ne l'essència. Aquesta manera de fer es projecta directament en la seva conquesta de l'espai públic. En l'àmbit de les arts de carrer, Comediants redefineixen l'entorn urbà fins a generar la noció pròpia de *teatre-festa*, una premissa que defensa que la celebració és un acte comunitari que pertany a tothom, però que alhora es pot exercir com un ofici rigorós i professionalitzat. Per articular aquest llenguatge visual i gestual tan característic, esdevé clau la influència de la pedagogia de Jacques Lecoq, introduïda a la companyia de la mà de Joan Font. Aquesta metodologia no només va configurar les bases tècniques del grup, sinó que manifesta una realitat de l'època: la necessitat dels creadors d'exiliar-se formativament fora de l'Estat espanyol davant la manca de recursos i de llibertat pedagògica del context dictatorial i de la Transició. Tota aquesta xarxa d'influències i mètodes conflueix en una transformació radical de la relació amb l'espectador, el qual esdevé l'element més preuat de la proposta escènica, ja que s'entén que no hi ha espectacle possible sense la seva participació activa. En el teatre-festa, el públic deixa de ser un receptor passiu per convertir-se en el motor que co-crea la celebració, és en aquest punt on la reflexió sobre la importància del col·lectiu dins de l'univers de Comediants pren més sentit que mai. Un concepte omnipresent que neix en la convivència de la comuna, es canalitza a través del mètode de treball i culmina, de manera indiscutible, en la comunió festiva amb la societat.

Més enllà de les estructures de creació, la comprensió global dels Comediants exigeix endinsar-se en la dimensió antropològica de les seves propostes, on el concepte de ritual esdevé l'eix vertebrador. Aquesta línia de recerca connecta la companyia amb el llegat de les avantguardes del segle XX i amb corrents teòrics inspirats en Antonin Artaud, Peter Brook o Richard Schechner, els quals propugnaven un retorn a la puresa d'un ritu extraquotidial, físic i sensorial per sobre de la rigidesa del text o del teatre comercial de consum ràpid. En el panorama català de la Transició, aquesta pulsió es materialitza en un ritualisme provisional basat en la copresència en viu d'actors i espectadors, on el joc i la fantasia actuen com a vehicles de transformació social i catarsi col·lectiva.

L'anàlisi de l'univers visual i l'estètica de Comediants permet concloure que la companyia opera una revolució absoluta en el panorama teatral a través d'un llenguatge pluridisciplinari estructurat al voltant de la transformació de l'espai, el joc de la màscara, la identitat cromàtica i la dimensió sonora. En primer lloc, es confirma la deconstrucció del model de sala clàssica per transformar l'espai urbà en un organisme viu i dinàmic. Aquesta ruptura dilueix la quarta paret per integrar l'espectador com a co-creador de l'acció i genera una escenografia efímera on el carrer queda delimitat pel joc dels cossos, el foc i les estructures mòbils. Així mateix, l'ús de la màscara, els capgrossos i els elements folklòrics actua com un eix estructural que desplaça el pes del text cap al moviment corporal. Aquest

codi visual entronca directament amb la tradició popular i el ritu carnavalesc, utilitzant la sàtira i la disbauxa per capgirar l'ordre establert i convertir l'espectacle en una celebració col·lectiva i hedonista.

D'altra banda, l'imaginari de la formació es defineix per un vestuari camaleònic i una dramatúrgia del color marcadament solar, dominada pels contrastos cromàtics. Dins d'aquesta identitat visual, l'ús de la nuesa es manifesta com el grau zero del cos, actuant com un element de comunicació i llibertat que despulla l'ésser de convencions socials per retornar-lo a la seva essència més pura. Finalment, els elements tecnològics, la il·luminació i la pirotècnia evolucionen d'una pràctica artesanal a dispositius monumentals, integrant-se com a materials narratius i no com a simples ornaments de l'acció. Tot aquest entramat sensorial és guiat per una sintaxi musical que estructura el ritme de l'espectacle i elimina la dependència de la paraula, esdevenint el fil conductor que uneix tots els elements a peu de terra. En definitiva, l'univers estètic de Comediants es consolida com un acte total i immersiu que dissol les jerarquies artístiques tradicionals per transformar la quotidianitat de l'espai públic en una experiència comunitària, festiva i alliberadora.

En darrera instància, les aportacions de Mercè Saumell es revelen com un pilar essencial per a aquesta investigació. La seva obra no es limita a documentar la trajectòria de Comediants, sinó que conceptualitza com i per què van revolucionar l'escena a través de mètodes heterodoxos on el joc s'erigeix com el motor de la proposta, despullant el teatre de la seva rigidesa institucional per retornar-li la seva funció primigènia de celebrar en comunitat. En aquesta base teòrica també indispensables el llibre de Piti Espanyol i el volum dels cinquanta anys de la companyia per Joan Font i Jaume Bernadet, testimonis directes que han permès contrastar la teoria amb la memòria viva del col·lectiu.

Com a balanç final, cal fer una autocrítica constructiva en relació amb les limitacions d'aquest estudi, on s'ha trobat a faltar la possibilitat de desplegar un buidatge més exhaustiu del catàleg d'espectacles de la companyia. Hauria estat enriquidor disposar de més marge per connectar cadascun dels eixos de l'univers visual amb l'anàlisi pràctica i sistemàtica d'obres concretes. Aquesta pràctica ha quedat limitat per l'extensió d'aquesta recerca i també per la falta de fons, així doncs es planteja com una necessària línia d'investigació futura.

Per concloure, només resta afirmar que Comediants és, per damunt de tot, el testimoni viu d'un instant on la utopía va assaltar el carrer per mitjà de l'art. Més enllà de la nostàlgia de la Transició, la companyia es defineix com una lliçó magistral de llibertat creativa, convivència i generositat cultural. El seu llegat ens recorda que el teatre no neix per tancar-se entre quatre parets, sinó per esdevenir un ofici transformat en festa on el poble deixa de ser un espectador passiu per recordar, col·lectivament, la bellesa salvatge d'estar vius.

4. BIBLIOGRAFIA

ABELLAN, Joan. "El trasllat de miralls (Consideracions sobre l'escenografia catalana dels vuitanta)". *Estudis escènics: quaderns de L'Institut del Teatre,* Vol.31 (1990): 5-43. A: https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/335347.

BERNADET, Jaume i FONT, Joan. *Comediants 50 anys. Històries d'una història. 1972 - 2022 un viatge de somni.* Barcelona: Edicions de l'Eixample, 2022.

CELEDÓN, Pedro. "DIMONIS De Els Comediants: El Aliento De Lo Local En Una Obra Universal". *Apuntes de Teatro,* Vol.125 (2023): 81-87. A: https://doi.org/10.7764/apuntesdeteatro.125.57649.2004

CIURANS, Enric. "Tendències teatrals presentades a la Fira del Teatre al Carrer de Tàrrega (1981-1992)". *URTX: Revista cultural de l'Urgell,* Vol.6 (1994): 241-255. A: https://raco.cat/index.php/Urtx/article/view/167255.

CODINACHS, Maria. "Teatre de màscares a Catalunya a la segona meitat del segle XX". *Estudis escènics: quaderns de L'Institut del Teatre,* Vol.41 (2015): 21-33. A: https://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/issue/view/7/pdf_7

COMEDIANTS. *Sol solet.* Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1984.

— *Agenda Perpètua.* Barcelona: Editorial Barcanova, 1998.

— *La Nit.* Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1987.

— *Somnis. Llibre per llegir a les fosques.* Barcelona: Editorial Aliorna, 1987.

CORNAGO, Óscar. *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego.* Madrid: Visor Libros, 2000.

ESPAÑOL, Piti. *Joan Font: La descoberta d'un nou llenguatge teatral.* Barcelona: Institut del Teatre Edicions, 2022.

FÀBREGAS, Xavier. *Tàrrega: el teatre de carrer. Programa de la Fira de Teatre Trifulgues Xim Xam al Carrer de Tàrrega.* Tàrrega: Edicions de l'Ajuntament, 1981.

MAS, Pasqual. *Teatro de calle actual.* Madrid: Ediciones Amargord, 2013.

MURRAY, Simon. *Jacques Lecoq.* Londres: Taylor & Francis Group, 2003.

PADILLA, Gabriel. *Anthologia.Passeig per Comediants.* Canet de Mar: Comediants, 1996.

PALLARÈS, Aída i PÉREZ, Manuel. *El carrer és nostre.* Barcelona: Raig Verd Editorial, 2017.

SALVATIERRA, Carmina. *La escuela de Jacques Lecoq: Una pedagogía para la creación dramática.* Tesis de doctorat, Universitat de Barcelona, 2006.

SÁNCHEZ, María José. "La tradición Medieval En La Escena contemporánea Espola. Dimonis De Comediants". *Revista De Literatura Medieval,* vol.29 (2018): 225-235. A: https://doi.org/10.37536/RLM.2017.29.0.69403

SAUMELL, Mercè. "Els grups o l'altre teatre català". En *L'escena del futur: Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005),* coordinat per Francesc Foguet i Pep Martorell, 103-122. Barcelona: El Cep i la Nansa Edicions, 2006.

— "Moviments escènics contemporanis". En *La representació teatral,* coordinat per Carles Batlle, Francesc Foguet i Enric Gallén, 259-291. Barcelona: Editorial UOC, 2003.

— "Ritual i dramatúrgia neomedieval. El cas de Dimonis (1981), de Comediants". *Pausa Quadern de Teatre Contemporani,* Vol.26 (2007). A: https://www.revistapausa.cat/ritual-i-dramaturgia-neomedieval-el-cas-de-dimonis-1981-de-comediants/

— *Teatre contemporani de dramatúrgia visual a Catalunya. (1960-1992). (Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional). Els Joglars, Els Comediants i la Fura dels Baus.* Tesis de doctorat, Universitat de Barcelona, 2001.