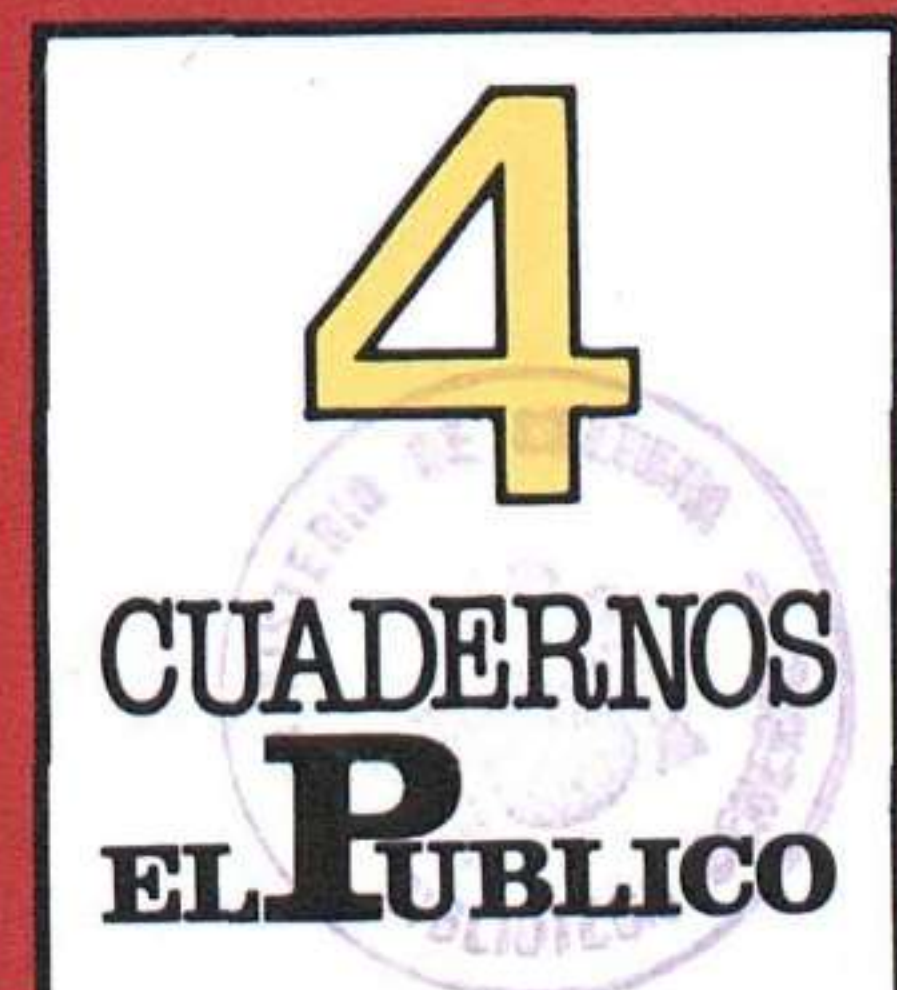
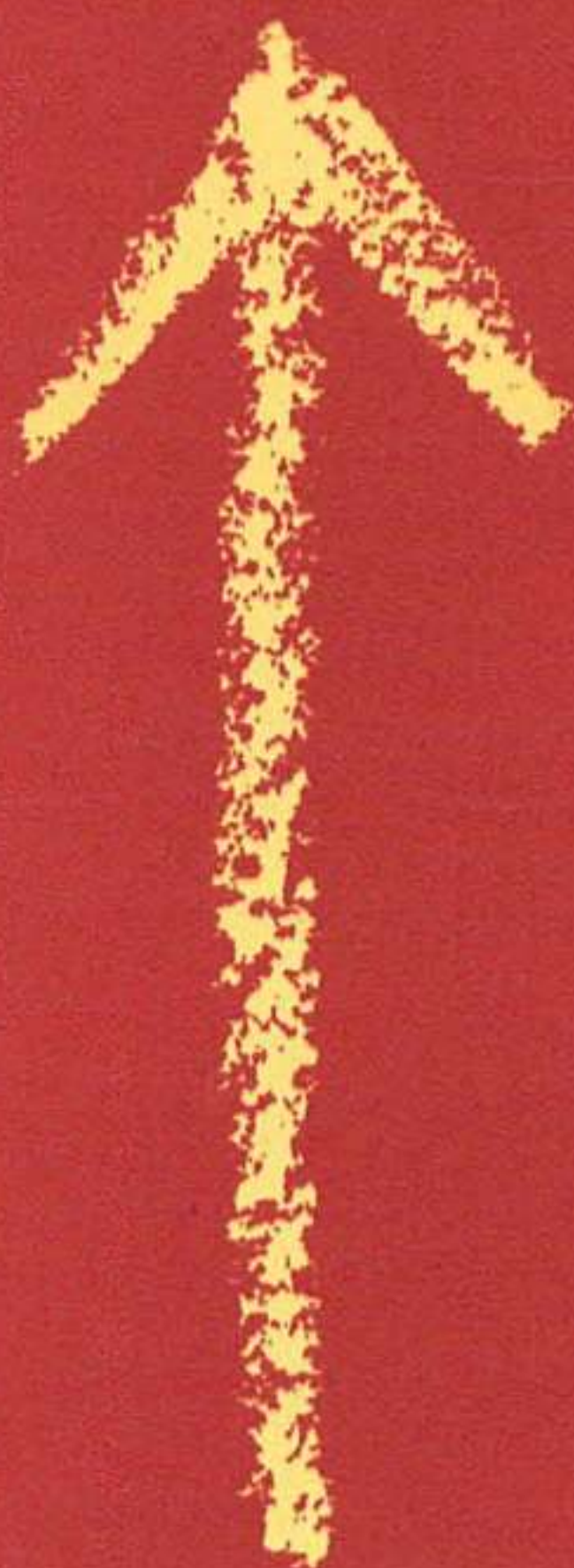


paseo por el **TEATRO** 1929/1985

CATALAN

(entre dos Congresos)

Z. 510



PUBLICACIONES DEL CENTRO DRAMATICO NACIONAL

Centro Dramático Nacional edita un programa de sus producciones propias y de los espectáculos invitados, donde se recogen materiales documentales y de estudio sobre los autores, las obras y su significado en el contexto histórico, así como abundante información gráfica de las puestas en escena. También ha iniciado una colección de volúmenes donde se publican los textos y en la que han aparecido dos títulos, "La vida del rey Eduardo II de Inglaterra" y "Eloísa está debajo de un almendro".

OFERTA ESPECIAL: 750 ptas.

Los catálogos de "Eloísa está debajo de un almendro", "La gallina ciega" y "Las criadas" y los dos primeros libros.

PROGRAMA DE LUCES DE BOHEMIA: 300 ptas.

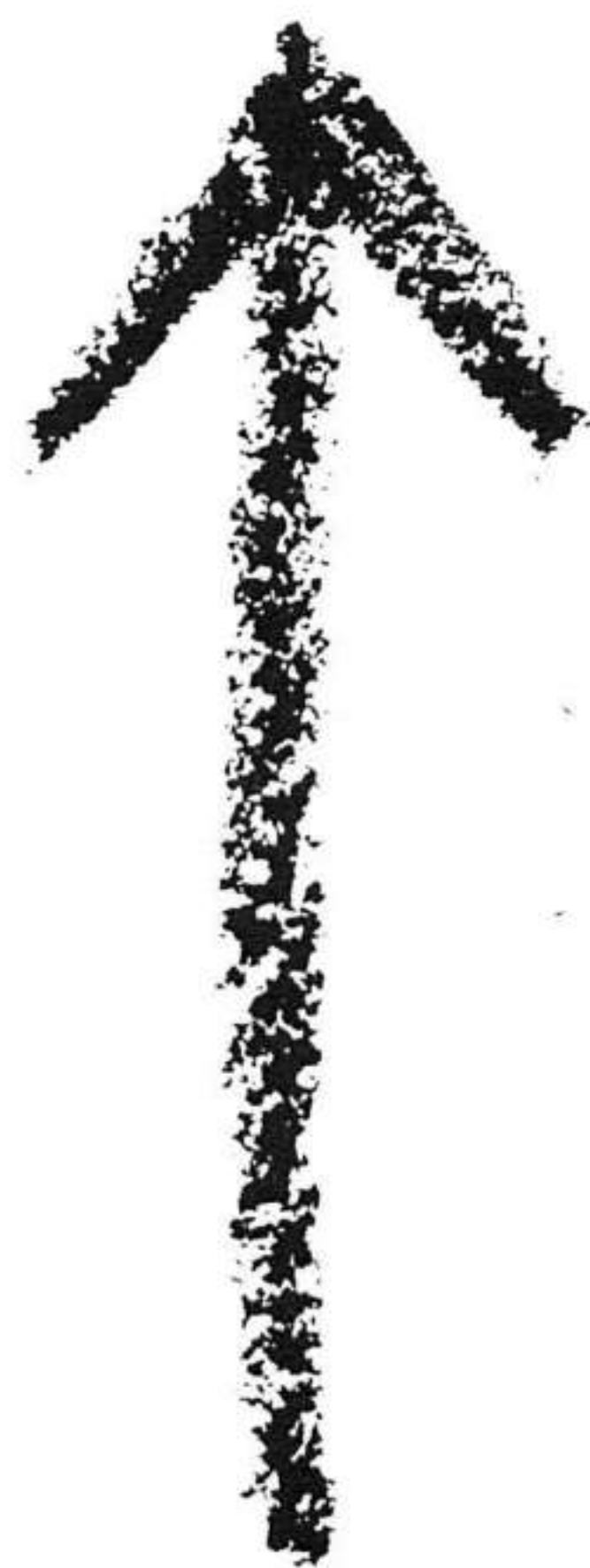
En preparación "Anselmo B", de Francisco Melgares (incluye texto completo de la obra).



Información y pedidos a:
Centro Dramático Nacional.
Oficina de Prensa y Publicaciones.
Teatro María Guerrero.
C/. Tamayo y Baus, 4.
28004-Madrid.
Forma de pago: Todos los pedidos se servirán
contrarrembolso, incluyendo los gastos de envío.



paseo por el **TEATRO** 1929/1985
CATALAN
(entre dos Congresos)





MADRID, MAYO 1985

Periódico mensual de teatro, editado por el Centro de Documentación Teatral, Organismo Autónomo Teatros Nacionales, Dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura.

Director:
Moisés Pérez Coterillo

**CENTRO DE DOCUMENTACION
TEATRAL**

C/ Capitán Haya, 44. 28020-Madrid.
Teléfs.: 270 57 49 - 270 51 99

Portada:
Antonio F. Reboiro

Imprime:

T. G. FORMA, S. A.
C/ Rufino González, 14.
28037-Madrid.
Depósito legal: M-524-1985.

El teatro catalán entre dos fechas (Joan Antón Benach)	4
I. El final de la dictadura de Primo de Rivera (1929-1931)	6
El Congreso del 29 (Guillem Jordi Graells)	12
II. La Generalitat republicana (1931-1936)	15
La política teatral de la Generalitat republicana (Enric Gallén)	18
III. La guerra (1936-1939)	20
El teatro en manos de la CNT (Francesc Burguet)	24
IV. El exilio y los años de prohibición (1939-1945)	28
V. La recuperación del teatro catalán (1946-1955)	32
Los teatros experimentales en la postguerra (Juan Germán Schroeder)	37
VI. Los inicios del teatro independiente (1955-1963)	40
La ADB, un proyecto oportuno en su justo momento (Frederic Roda)	44
25 años de la Adrià Gual (Ricard Salvat)	46
VII. El teatro independiente (1973-1975)	48
La generación del Sagarra (Jordi Teixidor)	54
El nuevo Institut del Teatre (Hermann Bonnin)	55
Los quince años del Grup d'Estudis Teatralis d'Horta (Josep Urdeix)	56
El "Off-Barcelona" (Gonzalo Pérez de Olaguer)	58
VIII. El proceso de institucionalización (1975-1985)	60
Aquel verano del 76 (Antonio Bartomeu)	64
Fe, esperanza y caridad (Jaume Melendres)	66
El Teatre Lliure (Fabià Puigserver)	67
Comediants, la alegría que pasa (M. P. C.)	69
Els Joglars, 23 años. Mayoría de edad (Albert Boadella)	70

La cronología, dividida en ocho capítulos, ha sido elaborada por Jordi Coca y Guillem Jordi Graells para la exposición "El Passeig del Teatre".

El teatro catalán entre d

JOAN-ANTON BENACH

Un rápido examen de la cartelera barcelonesa de estos meses de abril basta para constatar un hecho singular en el panorama de la distribución de espectáculos teatrales. De los doce teatros abiertos en la ciudad, incluido el Gran Teatro del Liceo, sólo tres funcionan y programan sin la participación de ningún dinero público. Tal vez algún local de los nueve restantes deba ayunar transitoriamente de las subvenciones que venía percibiendo, pero no se trata tanto aquí de entrar en las vicisitudes de las salas que han funcionado con el soporte de unas ayudas oficiales —nunca reglamentadas y sólo en escasos momentos sujetas a criterios objetivos— como de subrayar la irrefrenable y quién sabe si definitiva dimisión que se registra en Barcelona de la comúnmente llamada empresa comercial privada.

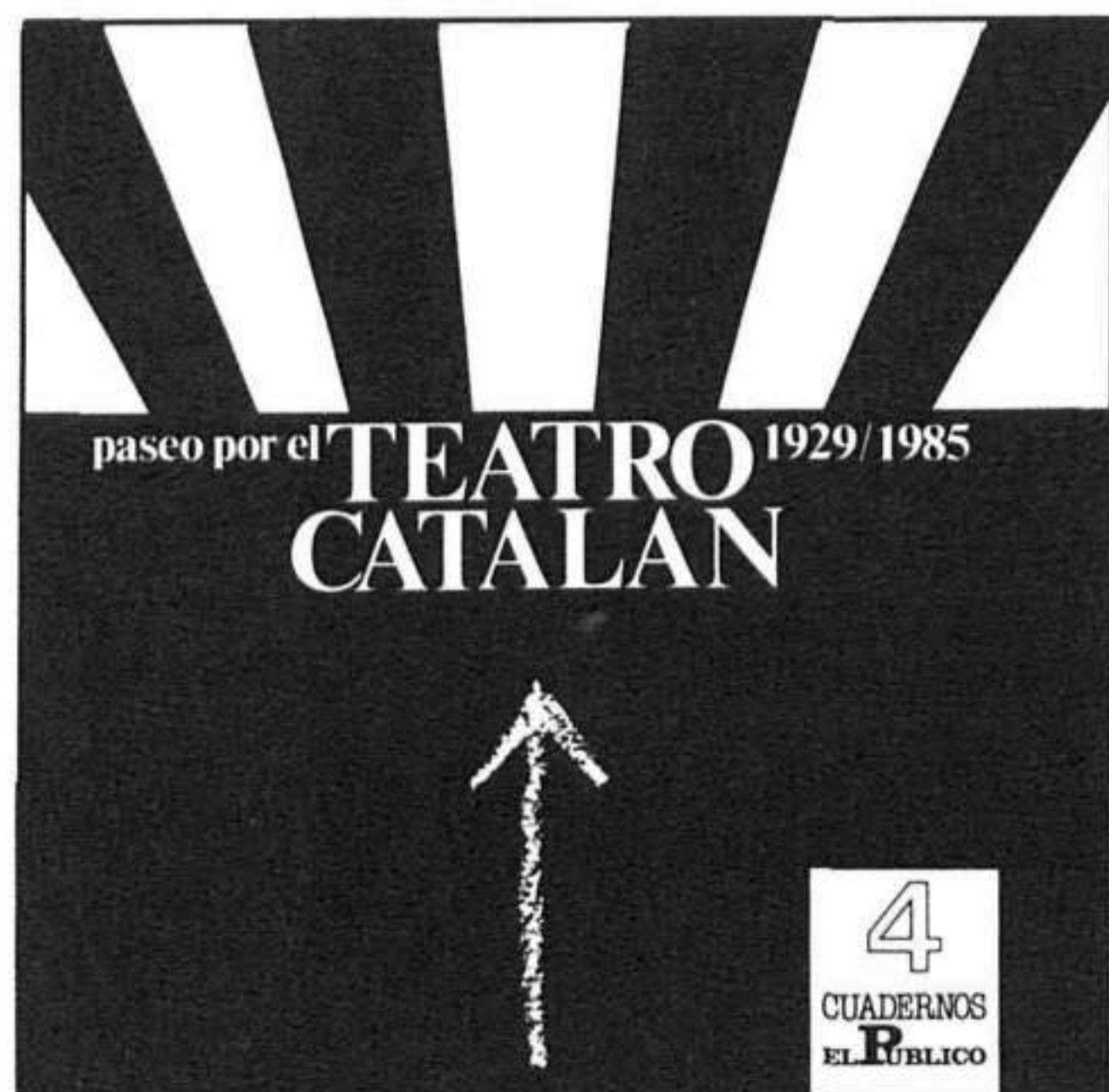
De no ser por el escaso número de teatros regularmente abiertos en la ciudad, el fenómeno podría interpretarse, equivocadamente por supuesto, como la expresión de una realidad que se avanza en el tiempo esbozando un futurible según el cual el teatro se asumirá definitivamente como un servicio público por parte de las distintas administraciones (estatal, autonómica, provincial o municipal). Barcelona estaría así a la vanguardia de una tendencia que, como tal, parece avanzar en todo el

occidente europeo con una extensión cierta de los circuitos subvencionados.

Pero el caso barcelonés es otro y la "socialización" de los recursos dedicados al teatro se produce por la vía de la emergencia, como un remedio escaso y no siempre bien aplicado; resultante, además, de una larga presión de los colectivos profesionales. Más que de un fenómeno de anticipación hay que hablar, pues, de una situación peculiar y compleja de la que, naturalmente, se ha ido alejando la empresa privada alérgica a cualquier tipo de rareza y poco dispuesta a operar en mercados de diagnóstico difícil.

Situación singular, en efecto, la de Barcelona, si en un arrebatado de locura se compara con la de París, con diez teatros subvencionados y 63 privados, o como es más habitual, con la de Madrid, donde funcionan todavía dieciocho salas privadas y diez sostenidas directamente o en régimen de concertación con dinero público. Situación singular la de Barcelona, cuyas instituciones oficiales a menudo han prestado los sufragios teatrales a regañadientes y donde todavía no existe un teatro municipal.

En mi opinión, la peculiaridad teatral barcelonesa, con sus aspectos positivos y negativos, con sus paradojas y contradicciones, sólo puede explicarse por la trayectoria especialmente agitada que ha registrado la cultura catalana en el último medio siglo. Espero que se me dispense tamaña elementalidad, pero el teatro en Cataluña ha estado estrechamente



os fechas: 1929-1985

comprometido con el pulso de un acontecer cultural colectivo; lo dudoso es que se trate de una regla de validez universal.

He aquí resumidas unas pocas referencias que deben retenerse de la historia reciente:

1.^a) La ruptura de la tradición teatral catalana que se produce con la guerra civil y la derrota del 39. El resurgimiento iniciado en 1946, bajo una estricta vigilancia, se orientó por unas sendas nostálgicas sin salida posible. Había, ciertamente, una añoranza de los grandes autores que dio el modernismo y el *noucentisme*. Había también una añoranza de Sagarra, autor que entre 1918 y 1936 había estrenado nada menos que 37 obras. Pero el acoso franquista fue tremendo y el desmantelamiento institucional no permitió que se aglutinara el público que hizo posible una "vida teatral" ciudadana de una cierta vibración y que ya nunca más existió.

2.^a) La hegemonía de un teatro comercial de muy escaso relieve producido entre 1939 y 1954, que devaluó el prestigio social de no pocos escenarios.

3.^a) La recuperación de esta misma escena comercial cuando tenía efecto la aparición de la Agrupació Dramàtica de Barcelona en 1955. Desde esa mitad de los años 50 y, de hecho, hasta el final del franquismo, gravitó de modo constante sobre el teatro comercial la posibilidad de "otro teatro", como una perspectiva prometeica que buscaba incesantemente la oportunidad de su difícil normalización.

4.^a) La aparición en 1962-63 del

"movimiento independiente" que tomó el relevo de la ADB. En 1963 se concedió, asimismo, el premio Sagarra a Benet i Jornet, inaugurándose una generación de jóvenes autores. A pesar de la censura y de la represión, los independientes eran el punto de referencia de un teatro con unos presupuestos ideológicos distintos, un teatro capaz de excitar la mala conciencia creada por el distanciamiento existente entre el teatro y las reivindicaciones culturales y nacionales de Cataluña. Téngase en cuenta que a partir de 1962 se produce, sobre todo a causa del fenómeno editorial, un principio de normalización de la lengua catalana en lo que se vino a llamar la segunda "renaixença".

5.^a) La irrupción en ciclos de representaciones normales de la "Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual" (EADAG), en 1966 y a lo largo de cuatro temporadas de Remea. La Adrià Gual mostraba una voluntad beligerante dentro de la escena comercial, así como una clara vocación de profesionalidad.

6.^a) La revuelta de los independientes que se registró en 1968, con el "Off-Barcelona" y que no fue una afirmación de marginalidad sino, por el contrario, una denuncia de las escasas posibilidades que tenía aquel "otro teatro" de acceder a los circuitos comerciales.

7.^a) La apertura en 1969, del Capsa que funcionó hasta 1976 con unas indudables connotaciones resistencialistas. Sin pretender ninguna valoración crítica de las aportaciones del Capsa, es evidente

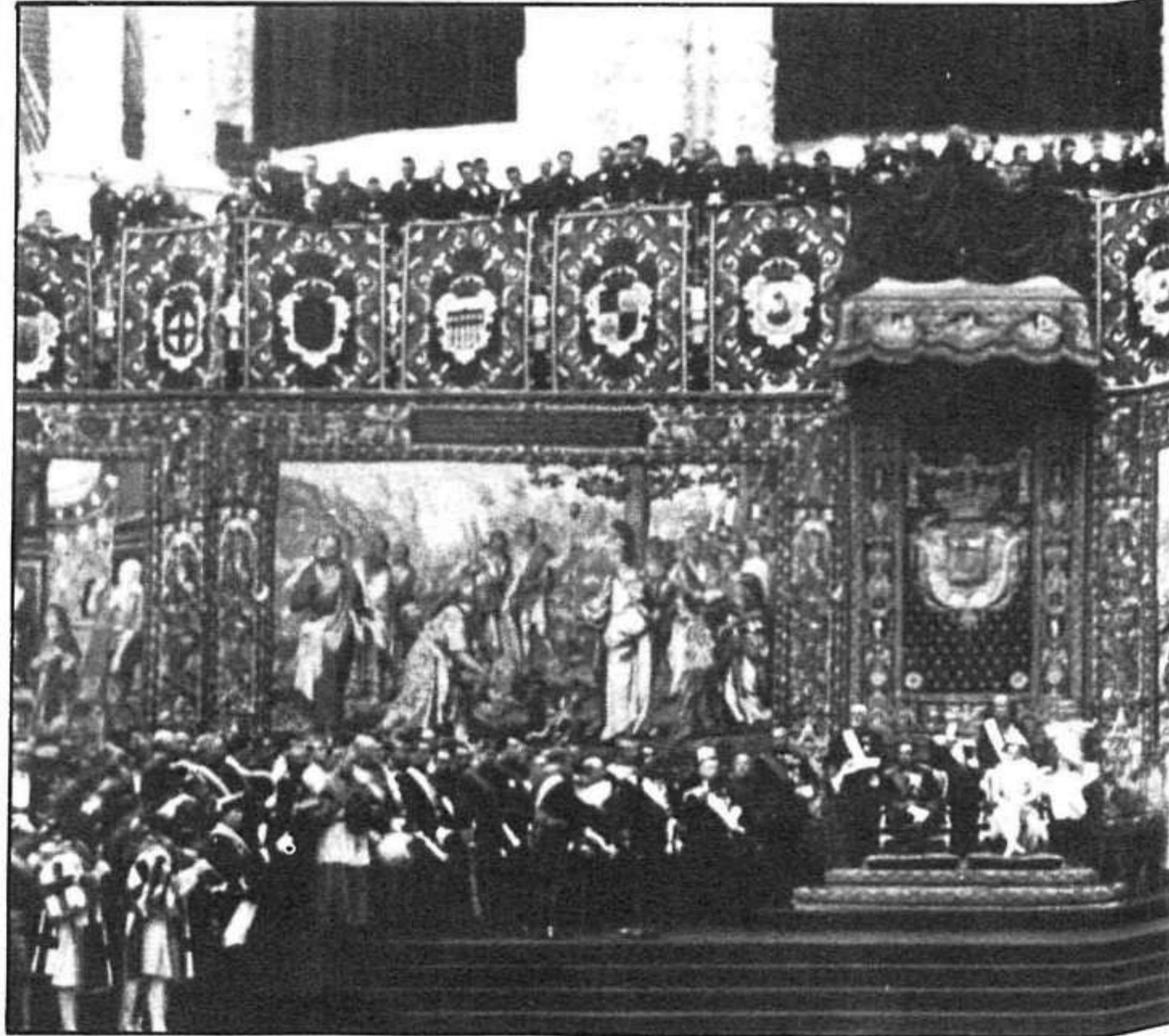
que el local significó una alternativa a la desconcertada y declinante escena comercial.

8.^a) La constitución de la "Asamblea d'Actors i Directors" y la organización por parte de este colectivo de la campaña "Grec 76". Sectorialmente, la experiencia representó el optimismo de la "ruptura" frente al pesimismo y la desconfianza suscitados en torno a la previsible "reforma".

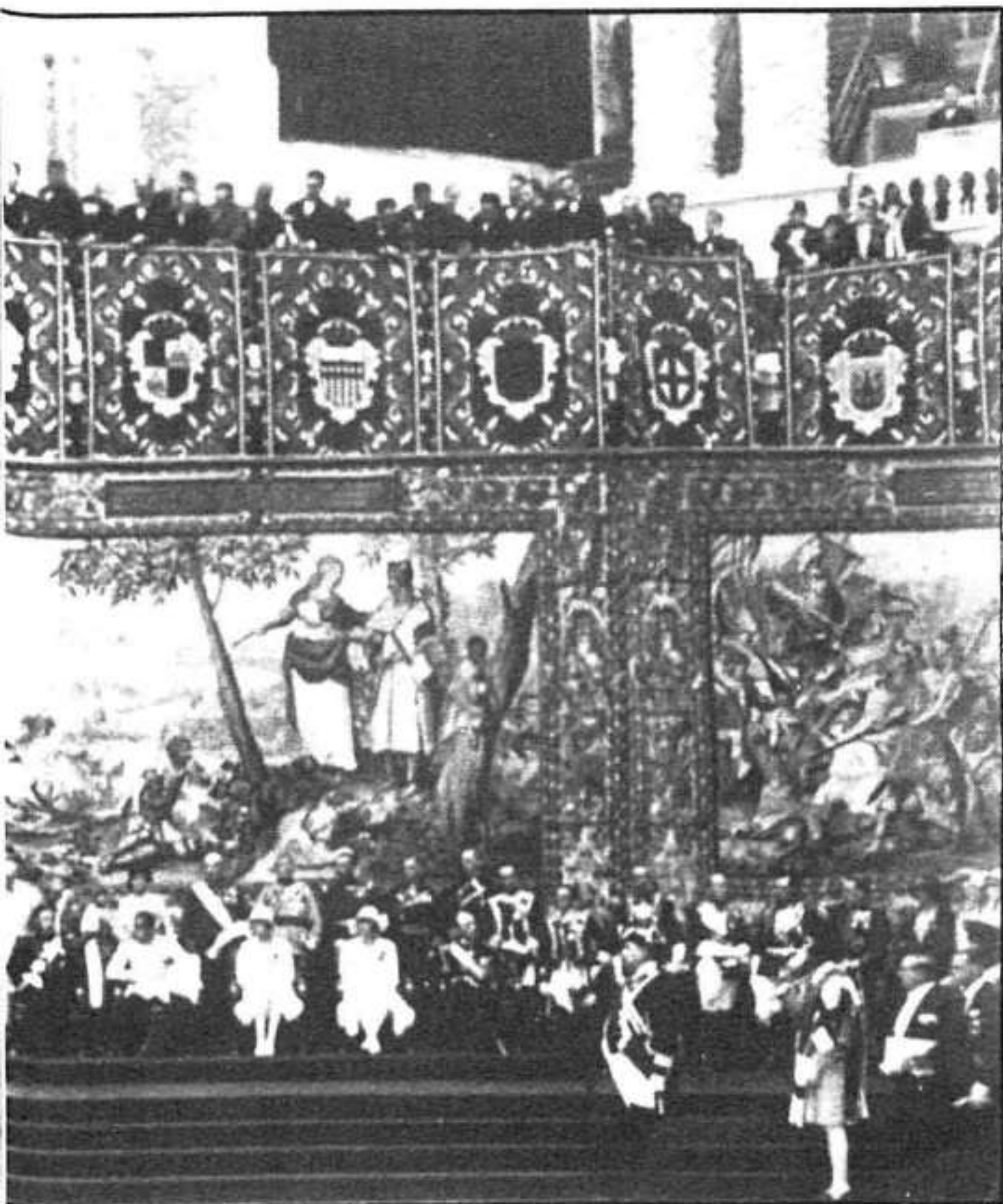
Todos estos hechos —a los que cabría añadir los reiterados fracasos de un teatro oficial importado o teledirigido desde el Ministerio de Cultura— algunos de los cuales merecen comentarios especializados en el presente cuaderno, no quieren ilustrar otra cosa que el hecho de que el mejor teatro de Cataluña ha sido, invariablemente, un teatro militante, un teatro que por activa o por pasiva ha actuado de permanente incordio de unas estructuras adocenadas que han acabado por sucumbir y desaparecer del mapa. Así, mientras la actualidad ciudadana ofrece escasos "acontecimientos" escénicos, mientras el regodeo y la *chismografía* teatrales apenas si cuentan para nada en el marco de los pasatiempos urbanos, Barcelona y Cataluña expresan su vitalidad teatral por otras vías. La vida teatral en Cataluña puede ser vacilante y a ratos mortecina, pero en torno a las ideas y la creación dramáticas sigue registrándose una enorme, indeclinable actividad. He aquí una aparente paradoja en la que tal vez resida, en eso sí, un ejemplo de anticipación digno de tenerse en cuenta.



1. Emilia Baró y Enric Giménez en "Fígaro o la dama que s'avorria", de Adrià Gual. 2. Adrià Gual. 3. Portada de Batlle i Amigó para el programa de la temporada 1928-29 en el Teatro Novedades. 4. Inauguración oficial de la Exposición Internacional de 1929, con asistencia de los Reyes y del general Primo de Rivera.



1929-1931



**El final de la
dictadura de
Primo de Rivera**

En las postrimerías de la Dictadura (1923-1930), el general Primo de Rivera inauguró la II Exposición Internacional de Barcelona. Interpretada como la absorción oficial del *Noucentisme*, la exposición supuso un gran endeudamiento para la ciudad.

Barcelona era en 1929 una ciudad con 1.000.000 habitantes, de ellos, aproximadamente, 200.000 inmigrados.

En el marco de la Exposición, se celebró el Tercer Congreso de la Sociedad Universal de Teatro, organizada por el Instituto de Teatro Nacional (denominación que tomó a partir de 1927 la antigua Escola Catalana d'Art Dramàtic, hoy Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona).

Asistieron al congreso personalidades relevantes del teatro europeo de aquellos tiempos: Fermín Gémier, Gaston Baty, Paul Blanchart, Alfred Kerr, Silvio d'Amico, F. T. Marinetti... En general, la visión teatral de los asistentes al Congreso era conservadora.

El arquitecto francés Jean C. Forestier, que urbanizó la montaña de Montjuïc, propuso construir allí un teatro griego, proyecto que llevaron a cabo Joan Raventós y Nicolau M. Rubió i Tudurí.

El Teatre Grec se inauguró el 27 de junio de 1929, durante una visita de los congresistas.

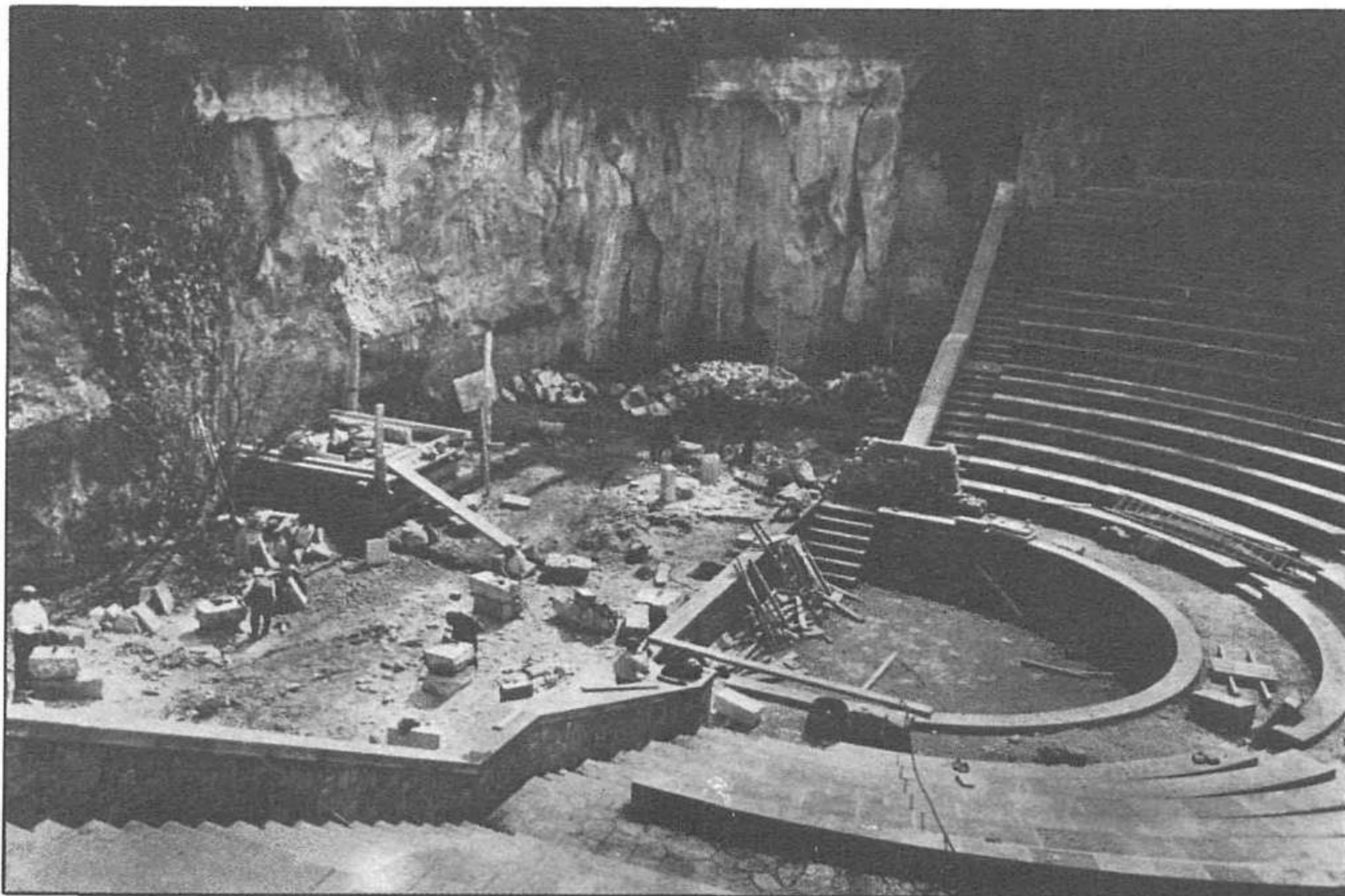
La utilización de este teatro siempre ha sido irregular y accidentada. Su primera actividad estuvo a cargo de Ambrosi Carrión, en julio de 1929, con Aurea de Sarrà, ochenta bailarines, orquesta, figurantes y rapsodas.

EPIGONOS DEL MODERNISMO

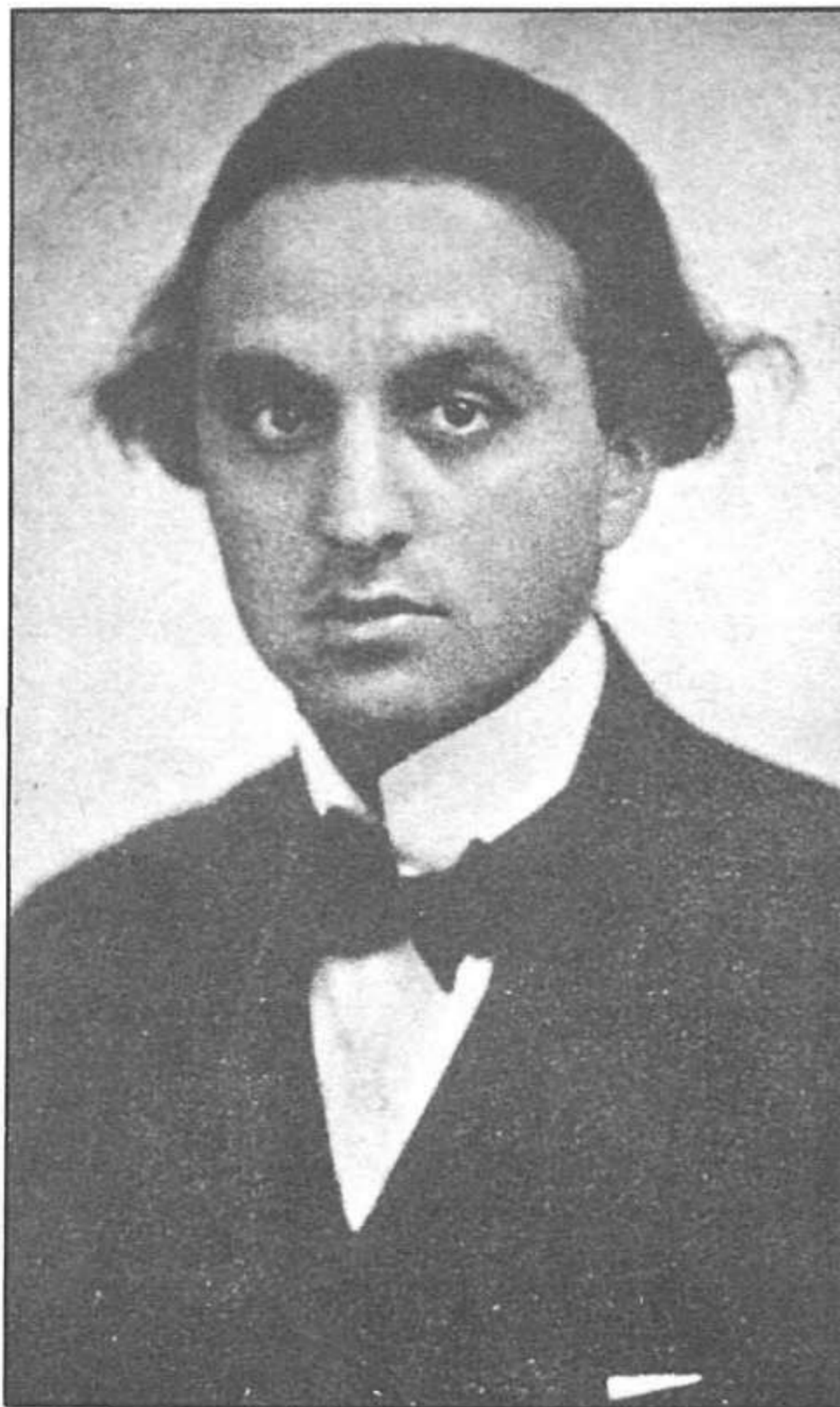
Algunos autores siguieron fieles durante estos años a los planteamientos del modernismo, movimiento cultural vigente desde finales del siglo XIX, que entró en crisis a partir de 1913.

Ramón Vinyes (1882-1952): Dramaturgo. Buen conocedor del teatro contemporáneo, su obra evolucionó hacia el expresionismo. A partir de 1913 pasó largas temporadas en Colombia. Se exilió en 1939. Obras: *Peter's bar* (1929), *Qui no és amb mi* (1929), *Ball de titelles* (1938), *Arran del mar Caribe* (1948).

Ambrosi Carrión (1888-1973): Dramaturgo, poeta y director de escena. Influido por Maeterlinck, Hauptmann y D'Annunzio. Actuó con mucha frecuencia en los ateneos obreros. Obras: *Epitalami* (1912), *Niobe* (1928), *A posta de sol* (1935).



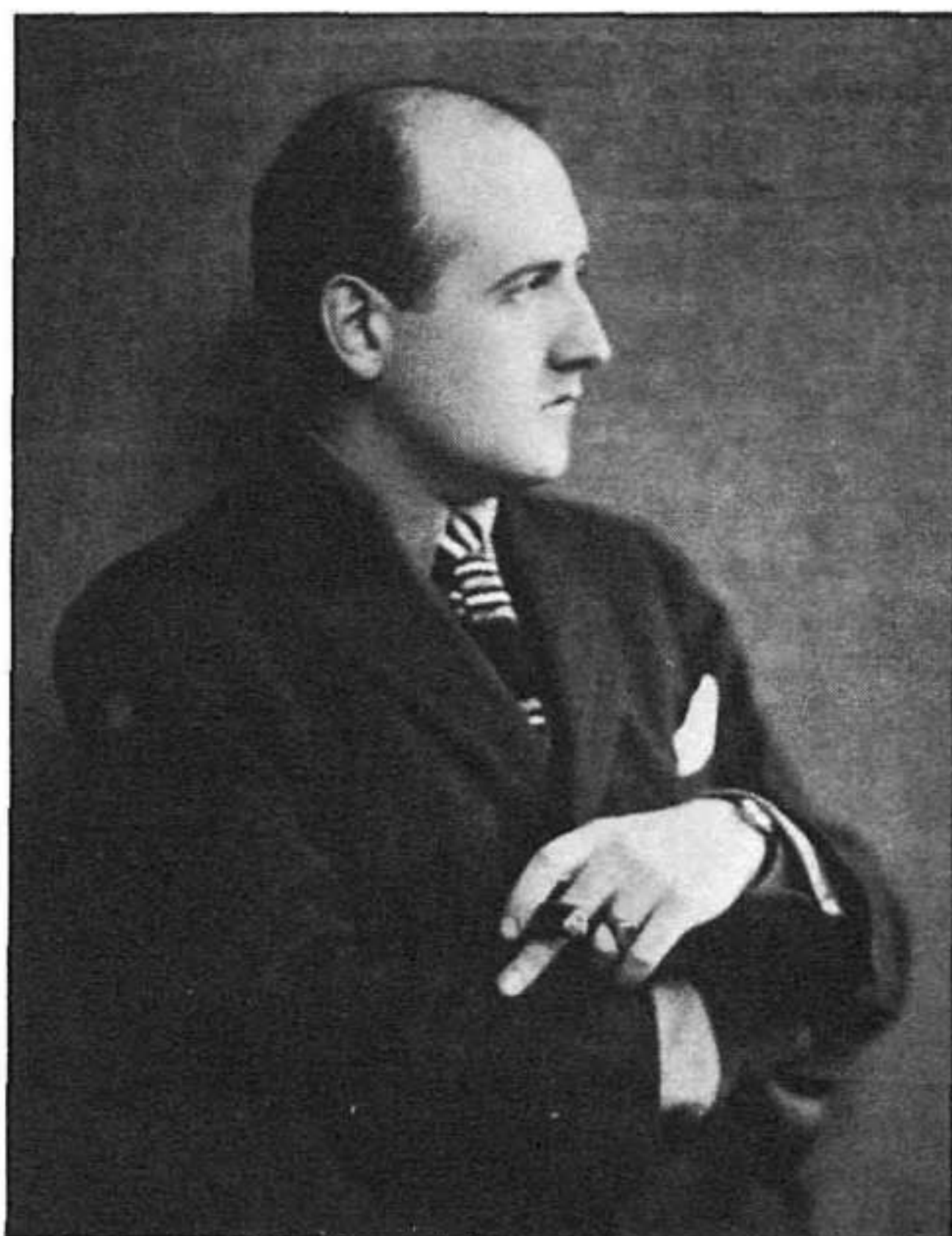
El Teatre Grec en obras.



Ventura Gassol.



Adrià Gual.



Josep M. de Sagarra en 1942.



Escena de "Reina", obra escrita por Josep M. de Sagarra en 1935.



Fachada del Teatre Romea.

Ventura Gassol (1893-1980): Poeta, dramaturgo y político. Con Francesc Macià, participó en 1926, en Prats de Molló, en el intento de invasión de Cataluña. Consejero de Cultura de la Generalitat de Cataluña (1931-34 y 1936). Obras: *La cançó del vell Cabrés* (1921), *La Dolorosa* (1928).

Teatro modernista

Fondo simbolista.

Drama rural.

Versos o prosa lírica.

Mitificación de los arquetipos idealistas, en particular el arquetipo del artista.

Teatro novecentista

Fondo realista.

Comedia dramática urbana.

Diálogo cotidiano.

Valoración del creador de riqueza material.

Adrià Gual (1872-1943): Dramaturgo, director, actor, pedagogo, escenógrafo, pintor y teórico. Influido por Maeterlinck y Hauptmann, participó activamente en el modernismo. En 1898 fundó el Teatre Intim, que llevó a cabo una acción renovadora en las coordenadas del arte por el arte. En 1913 fundó la Escola Catalana d'Art Dramàtic, que dirigió hasta 1934.



Carles Soldevila.



Pompeu Crehuet.



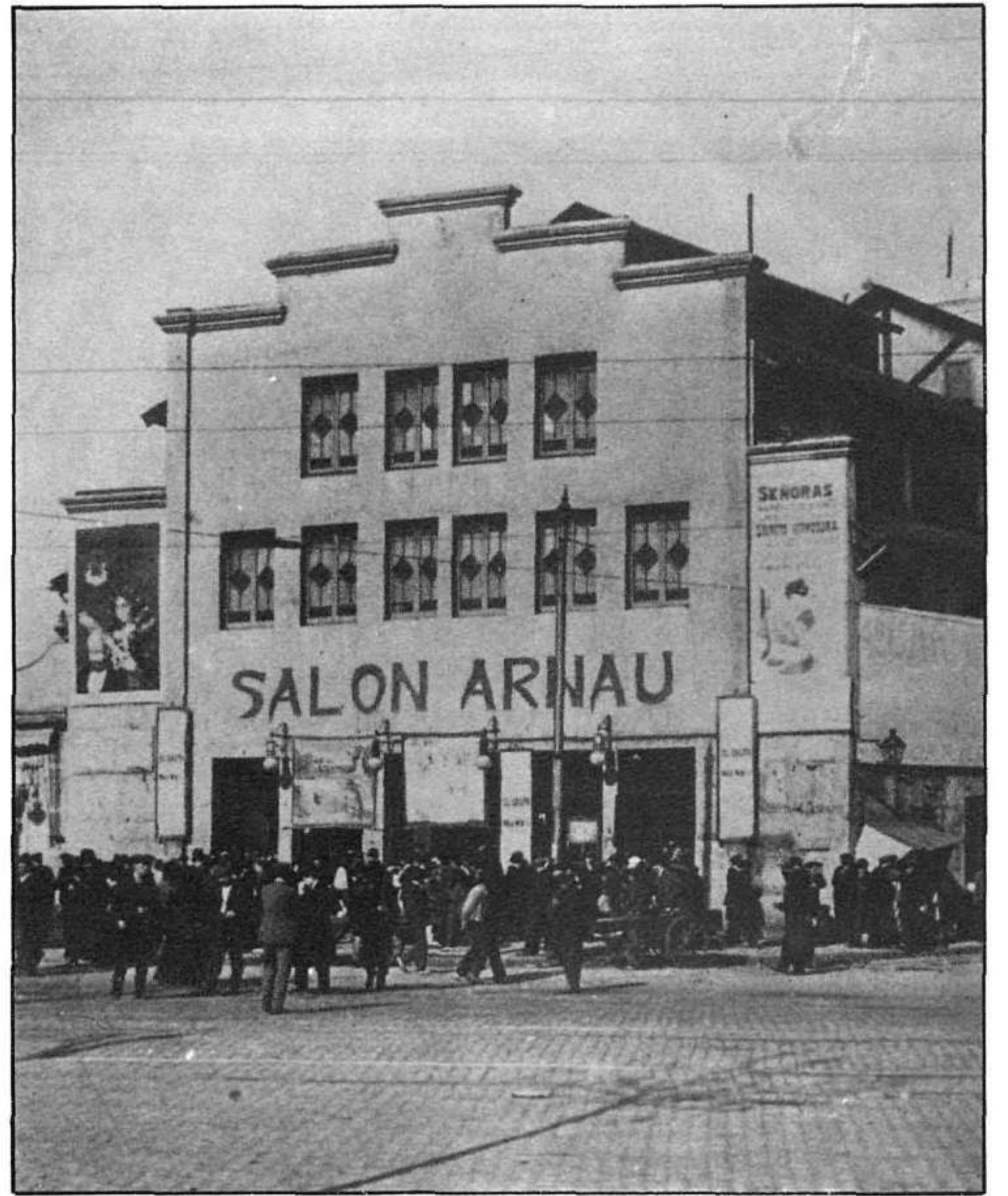
Pous i Pagès.



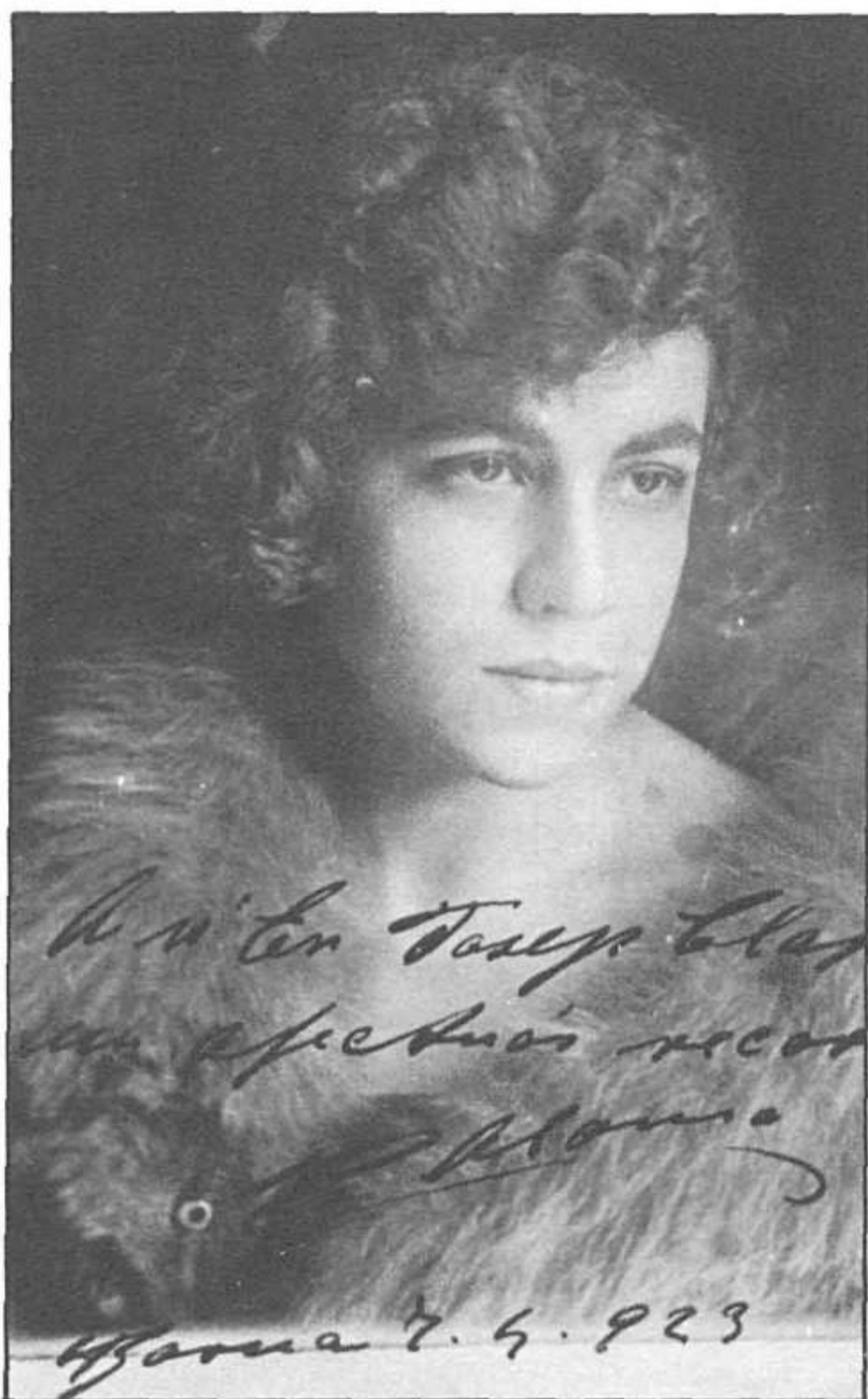
Josep Canals.



María Morera, la Senyora Baronessa en "El ferrer de tall", de F. Soler.



El Arnau, uno de los teatros del Paralelo.



La actriz Pilar Alonso.

Su deseo de conservar la escuela le llevó en 1923 a transigir con la Dictadura.

LOS NOVECENTISTAS

El novecentismo (*Noucentisme*), movimiento cultural dominante a partir de 1911, no prestó atención preferente al hecho teatral. A pesar de ello, desde 1917 las nuevas iniciativas teatrales asumieron unas propuestas dramáticas cercanas al *Noucentisme*.

GRAN COMPANYIA CATALANA JOSEP CANALS (1917-1932)

La gestión teatral del empresario Josep Canals (1887-1935) impulsó la alta comedia y un teatro sentimental, sin traspasar en ningún caso los límites del "buen gusto". También estrenó sainetes arrevistados y, en sus "Vetllades Selectes" (Veladas Selectas), implicó a personalidades destacadas de la sociedad barcelonesa. Trajo a Barcelona grandes compañías internacionales.

Carles Soldevila (1892-1967): Dramaturgo, novelista, poeta y periodista. Cultivó la alta comedia y obtuvo gran acep-



Josep Santpere, el actor más popular del Paralelo.

tación con obras ingeniosas, equilibradas y escépticas. Obras: *Civilizats, tanmateix* (1921), *Els millions de l'oncle* (1927), *Bola de neu* (1928), *Necessitem senyoreta* (1935).

Avel·lí Artís (1881-1954): Dramaturgo, editor y periodista. Sus obras recogen la mejor tradición costumbrista o bien inciden en la comedia ciudadana. Obras: *A cor discret, sagetes noves* (1911), *La sagrada família* (1912), *Seny i amor, amo y senyor* (1925), *La senyoreta porta el volant* (1933).

Pompeu Crehuet (1881-1941): Dramaturgo. Iniciado en la corriente "negra" del modernismo, se adaptó después a los nuevos imperativos de la época. Obras: *La morta* (1904), *El mal pagador o Modistes i estudiants* (1926), *Mamá política* (1929), *La segona joventut* (1931).

Josep Pous i Pages (1873-1952): Dramaturgo, novelista, periodista y político. Evolucionó hacia la alta comedia, reflejando la problemática de la burguesía. Obras: *L'endemà de bodes* (1904), *Sang blava* (1914), *María Lluïsa i els seus pre-*

tendents (1927), *Vivim a les palpentos* (1930).

Prudenci Bertrana (1867-1941): Dramaturgo, novelista y periodista. Crítico en el periódico "La Veu de Catalunya", su teatro contrasta con el ruralismo dramático de su novela. Obras: *La dona neta* (1924), *Els atropellats* (1935).

Josep Maria de Sagarra (1894-1961): Dramaturgo, poeta, traductor, novelista y periodista. Fue el autor más destacado y de más éxito en este período. Con sus poemas dramáticos en verso y de ambientación pretérita se aproximaba a los límites de lo permisible con un lenguaje vibrante y sonoro. Hasta el estallido de la guerra civil estrenó cerca de cuarenta obras y algunas traducciones. Obras: *L'Estudiant i la pubilla* (1921), *Un estudiant de Vic* (1927), *La filla del Carmesí* (1929), *Gardènia* (1930), *La corona d'espines* (1930), *L'Hostal de la Gloria* (1931), *El café de la marina* (1933), *Reina* (1935).

EL ESPECTACULO POPULAR: EL PARALELO

El Paralelo constituyó en los años veinte y treinta el núcleo de la Barcelona frívola, marginal y festiva. Joan Tomàs y Sebastià Gasch destacaron como cronistas de esta vida nocturna.

Tanto en locales del Paralelo como en otros lugares de la ciudad, durante estos años, proliferaron los espectáculos de vodevil, revista, comedia ligera y zarzuela en multitud de fórmulas. Los autores más característicos en catalán fueron Joaquín Montero, Miquel Poal-Aregall, Víctor Mora, Lluís Capdevila, Josep Amich "Amichatis", Gastó A. Màntua, Alfons Roure... La figura más relevante de este tipo de teatro fue el actor y director Josep Santpere (1875-1939).

EL LICEO Y EL ESPECTACULO SELECTO

El Gran Teatro del Liceo constituyó la máxima expresión del espectáculo de la alta burguesía. La gestión del empresario Joan Mestres (1918-1947, con dos breves interrupciones), procuró renovar el repertorio tradicional y estrenó obras contemporáneas y prerrománticas.

El sector más ilustrado de la burguesía catalanista prestó su apoyo en estos años a diversas iniciativas de teatro de arte: la *Associació de Teatre Selecte* (1929-1934), la sociedad *Cresta d'Argent* (fundada por el actor Ramón Tor) o las actividades en torno a Lluís Masriera (1872-1958), tales como la *Companya Belluguet* o el *Teatre de Cambra*.

El congreso del 29

GUILLEM-JORDI GRAELLS

La celebración en Barcelona del Congreso y Exposición Internacionales del Teatro, en 1929, fue el resultado de distintas iniciativas y circunstancias, ligadas a las transformaciones que entre 1923 y 1927 protagoniza Adrià Gual al frente de la institución teatral que había fundado en 1913 con el nombre de Escola Catalana d'Art Dramatic.

En principio, la idea fue organizar una Exposición Internacional del Teatro en el seno de la exposición que se preparaba en Barcelona para 1929. Estaba previsto que dicha exposición abarcara también determinados aspectos culturales, además de los industriales, comerciales, técnicos y divulgativos. En una etapa muy delicada para su supervivencia como institución, Adrià Gual aceptó, a raíz del golpe de Estado de septiembre de 1923, que la Escola pasase a ser Escuela de Arte Dramático de la Diputación de Barcelona, perdiendo el adjetivo de "catalana" y castellanizando su funcionamiento público y, parcialmente también, el interno. Desde esa nueva situación inició una reorganización de sus planteamientos. Durante los años 1926 y 1927 tales planes cuajaron en una nueva orientación, que se concreta en un cambio de denominación, Instituto del Teatro Nacional.

A pasar de la asunción inicial del proyecto de la Exposición Internacional del Teatro por parte del certamen, a finales de 1928 aquel acuerdo quedó sin efecto. El mes de junio anterior a esa decisión, Adrià Gual y

P. Bohígas Tarragó, director y secretario del instituto, que asistían al II Congreso de la Societe Universelle du Théâtre en París, habían propuesto Barcelona como sede del próximo congreso, coincidiendo con la celebración de la exposición.

Manteniéndose en dicho compromiso, consiguieron que la Diputación de Barcelona asumiera en solitario la celebración de ambas actividades, tanto el Congreso como la Exposición Teatral. Se consiguió también del certamen que la exposición se celebrara en sus instalaciones.

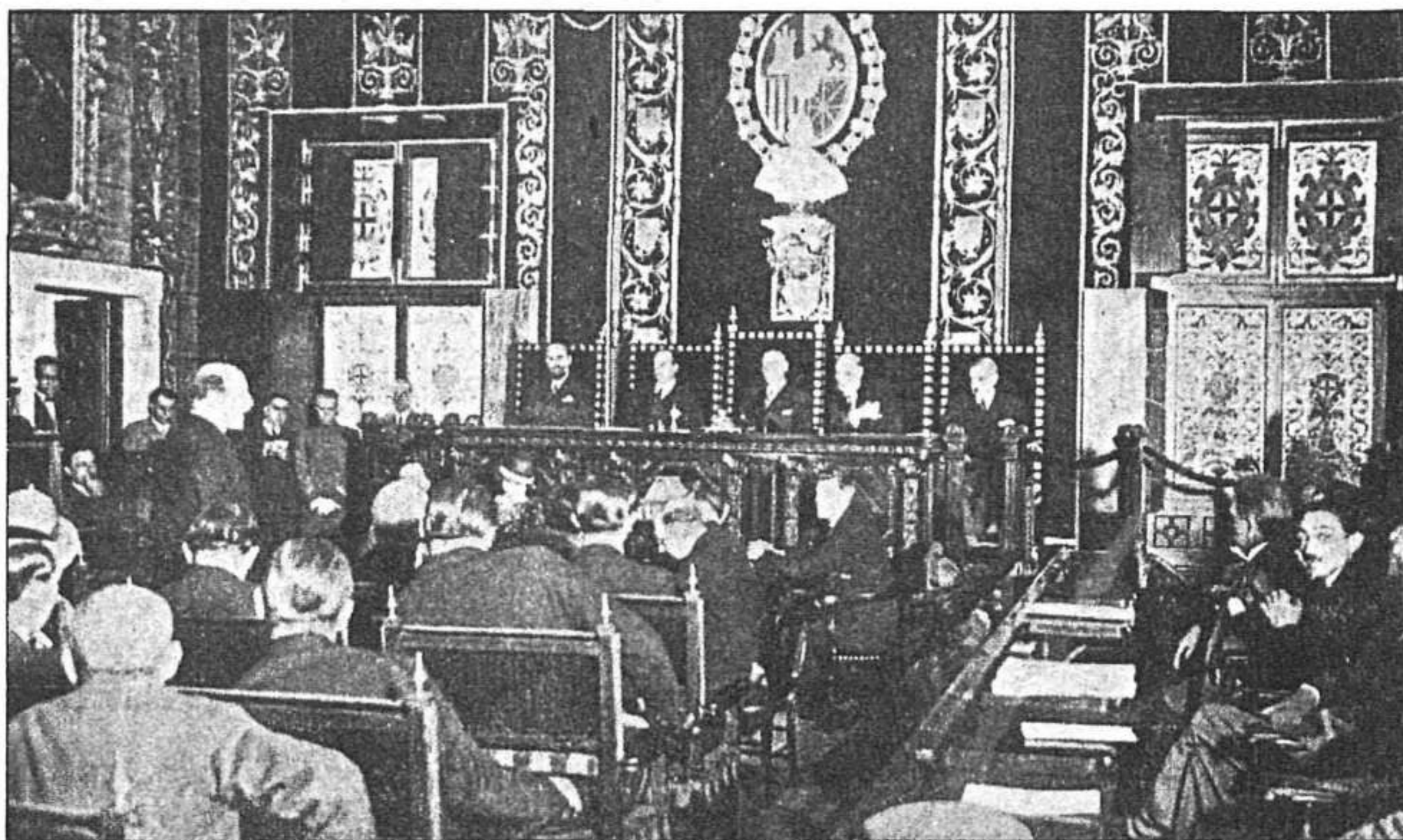
Aceptada la propuesta por la S.U.D.T., la

Unión Francesa de dicho organismo se encargó de la organización académica del congreso, porque no existía aún la Unión Española. Un Comité Local (a su vez era el Comité Ejecutivo de la Exposición Teatral) aseguró los aspectos técnicos y prácticos de la organización del congreso. La Diputación de Barcelona sufragó los gastos de ambos eventos, con un importe de 150.000 pesetas.

El congreso se celebró del 24 al 30 de

38 congresistas del Estado español (casi exclusivamente de Barcelona y Madrid), a los que hay que sumar los 20 miembros del Comité Local del Congreso y del Ejecutivo de la Exposición.

En total, un centenar de personas, entre las que destacaban el crítico alemán Alfred Kerr; el director del Teatro Nacional de Hamburgo, Leopold Sachse; el autor austríaco Robert Blum; el director del Teatro



junio de 1929, desarrollando sus sesiones en el Palacio de la Diputación, la Casa dels Canonges y los reducidos locales que, por aquel entonces, tenía el instituto en un piso de la calle Duque de la Victoria. Al no estar terminada la construcción del Palacio de Proyecciones, donde debía instalarse la Exposición Internacional del Teatro, ésta no se inauguró hasta el 5 de octubre siguiente, desvinculada cronológicamente del congreso.

Asistieron al congreso delegados oficiales de ocho países (Alemania, Austria, Bélgica, España, Francia, Italia, Noruega y Rumanía), del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y de la Oficina Internacional del Trabajo (ambos organismos autónomos de la Sociedad de Naciones). Además de estos 40 delegados oficiales y de cinco no oficiales (de Francia y Gran Bretaña), se inscribieron

Estatal Belga, René Reding; el secretario general del Instituto de Cooperación Intelectual, Richard Dupierreux; el crítico italiano Silvio d'Amico; el teórico del futurismo, F. T. Marinetti, representando al Sindicato de Intelectuales italianos; y la nutrida representación francesa (la mitad de delegados oficiales), entre los que se contaban Firmin Gémier, Henri Clerc, André Mauprey, Paul Blanchart, Pierre Mortier, Gaston Baty y Charles Burguet. Como recalcó un congresista, el congreso lo protagonizaron los franceses, y su lengua fue el vehículo de discusión de las sesiones. Entre los congresistas españoles, destacaron Joaquín Montaner, Enric Giménez, Marc Jesús Bertran, Francesc Viñas, Manuel Rodríguez Codola, Lluís Masriera, Jaume Pahissa, Enrique Estévez, Linares Becerra, Carles Soldevila, Enrique Díaz Canedo, María

Luz Morales y Enric Borràs.

Las discusiones congresuales se organizaron en doce secciones: Autores y Compositores, Artistas Dramáticos, Artistas Líricos, Músicos, Directores de escena, Escenografía e Iluminación, Coreografía, Teatro y Fiestas populares, Crítica e Historia del teatro, Enseñanza teatral, Legislación y Jurisprudencia, y Cinematografía. En cada sección hubo uno o dos ponentes, se

específicamente profesionales. Alfred Kerr atacó duramente a Brecht y Piscator en su conferencia, Marinetti y D'Amico lo hicieron con los directores que osaban cambiar el sentido de las obras que montaban, Gual afirmó que "la Rusia de los soviets (...) ha socializado los errores atávicos" y postulaba un teatro como "examen de conciencia colectivo", los autores teatrales españoles no asistieron a la sección de "Directores de



Sesión inaugural del Congreso Internacional de Teatro de 1929, a la izquierda y foto-recuerdo de la excursión de los congresistas a Montserrat.

discutieron distintas propuestas y se aprobaron conclusiones, votos o recomendaciones. Además, se celebraron cuatro conferencias públicas, a cargo de Alfred Kerr, Pierre Mortier, Henri Clerc y Adrià Gual. Completaron el programa las recepciones oficiales, banquetes, representaciones teatrales (*Mossen Janot*, de Guimerà, a cargo de Borràs; *Marianela*, de Galdós y Pahissa, en el Liceo; una sesión de arte de la Companyia Belluguet del inquieto Masriera; y una sesión de revista en el Teatro Cómico), la inauguración del Teatre Grec de Montjuic con un minirrecital poético a cargo de Josefina Tapias y Enric Giménez, y, finalmente, una excursión a Montserrat.

En términos generales, podemos afirmar que el congreso tuvo un tono marcadamente conservador y gremialista, con un cierto cariz reivindicativo en los aspectos más

escena" por ser contrarios a la pretensión de éstos de crear unos "derechos de dirección", etc. En otro orden, las resoluciones y recomendaciones finales proponían, además de numerosas expresiones de buenos deseos y afanes de colaboración, la protección de los derechos de autor de los directores escénicos, la retribución a los intérpretes dramáticos y musicales de la emisión radiofónica de discos y grabaciones, la creación de un carnet internacional para los profesionales del teatro que fuera como un salvoconducto polivalente, la modificación de las leyes relativas al dominio público de las obras teatrales y musicales, la extensión a 80 años (como ya se producía en España) del plazo para que una obra entrase en el dominio público, la exención de impuestos a las actividades teatrales, etc.

La S.U.D.T. dedicó íntegramente un número extraordinario de su publicación "Les cahiers du théâtre" al congreso, con la crónica detallada de las actividades y la transcripción taquigráfica de casi todas las sesiones e intervenciones, además de un abundante material gráfico. El Instituto del Teatro publicó dos volúmenes recogiendo las ponencias más interesantes y las cuatro conferencias, así como la crónica general y el Catálogo de la Exposición Internacional del Teatro. Tanto la prensa de Madrid y Barcelona, como algunas publicaciones especializadas extranjeras, singularmente la "Revue Internationale de Musique et de Danse", dedicaron amplia atención al congreso.

En el mismo se produjo una reunión de congresistas españoles, que decidió la creación de la Unión Española de la S.U.D.T., formándose una primera comisión, que decidió que los miembros de la unión lo serían a título individual, sin implicar a sus respectivas instituciones.

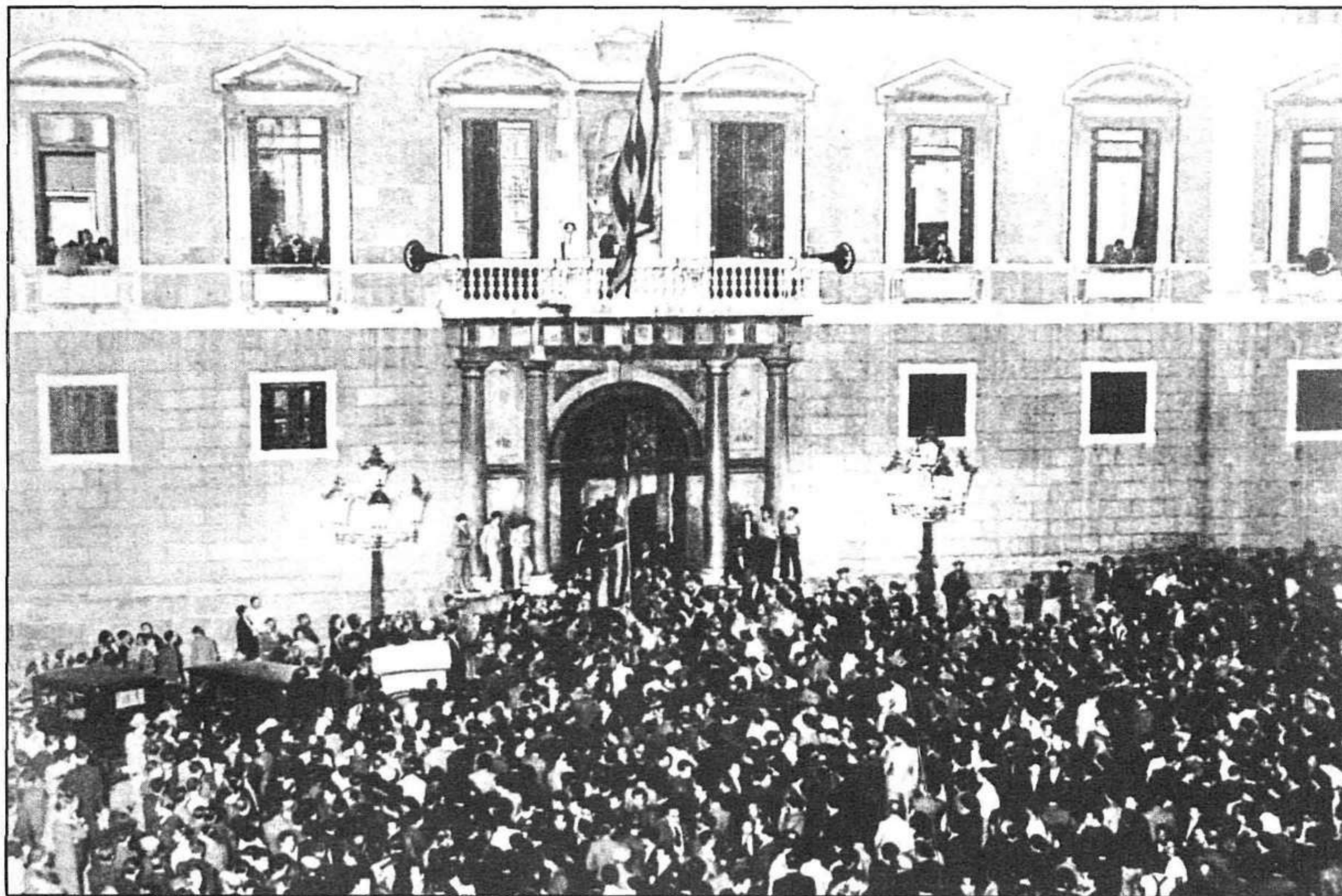
A lo largo de la sesión de clausura presentaron su candidatura como organizadoras de los próximos congresos, las ciudades de Viena, Hamburgo, Amberes y Roma. Se aprobó la propuesta de Hamburgo y se dejó para sucesivas ediciones a las otras candidatas.

Del congreso quedaron, pues, además de las publicaciones reseñadas, unos contactos, una difusión internacional de Barcelona (que no de Cataluña, ni casi del hecho cultural y teatral catalán) y un progresivo posicionamiento de la S.U.D.T. y sus respectivas uniones "nacionales" en actitudes conservadoras e impermeables a las principales innovaciones que se estaban produciendo en el arte dramático europeo del momento. En el contexto político de finales de la dictadura de Primo de Rivera, no resulta extraña la alineación de Gual, el instituto y la mayor parte de los congresistas hispánicos a estos postulados. En definitiva, el congreso supuso para Gual un afianzamiento de la nueva orientación del instituto, aunque, para su desgracia, el panorama político cambiaría rápidamente y, a partir de 1931 y de la conversión en Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya de su obra, sus días estuvieron contados.



1. Margarita Xirgu y Federico García Lorca en el estreno de "Doña Rosita".
2. Escena de "El café de la Marina", de Josep Maria de Sagarra (1933).
3. Companys proclama la República.
4. Joan Oliver (caricatura de Grau Sala, 1935).





15

1931-1936

**La Generalitat
republicana**

La proclamación de la República y la instauración de la Generalitat ofrecieron la posibilidad de legislar en el marco del Estatuto de Autonomía. Los acontecimientos políticos impedirían que se concretasen los proyectos institucionales del consejero de Cultura, Ventura Gassol: creación de tres teatros nacionales, dedicados a la ópera, la opereta y el drama. Se practicó únicamente una política de premios y subvenciones.

EL PREMIO IGNACIO IGLESIAS

Se instituyó en el año 1932, con una dotación de 5.000 pesetas.

1932: *L'hostal de la Glòria*, de Josep Maria de Sagarra. 1933: *Els homes forts*, d'Albert Piera. 1934: *El món en què vivim*, de Josep Maria Millàs-Raurell. 1935: *Un sospir de llibertat*, de Nicolau Maria Rubió i Tudurí. 1936: *El casament de la Xela*, de Xavier Benguerel. 1937: *Desierto*. 1938: *Capvespre*, de Armand Blanch y Joan Escofet.

LAS SUBVENCIONES

1932: 10.000 pesetas a la compañía María Vila-Pius Daví; 50.000 pesetas al Gran Teatro del Liceo. 1934: Se crea el Comité del Teatro que, bajo el patronato de la Generalitat y el Ayuntamiento de Barcelona, se proponía consolidar una temporada de teatro catalán, descubrir nuevos autores y obras, potenciar el Premio Iglesias y convocar un concurso, que ganó Mercè Nicolau. 1935: 15.000 pesetas a las compañías Mercè Nicolau, Ramón Martori y Vila-Daví; 5.000 pesetas a la Federación Catalana de Sociedades de Teatro Amateur.

OTROS PROYECTOS DE INSTITUCIONALIZACION

En el año 1931, Adrià Gual, como director de la Institució de Teatre, presentó un proyecto de organización y funcionamiento de un Teatro Oficial de Cataluña, basándose en el que había formulado con Lluís Duran i Ventosa en el año 1921.

En el año 1933, Joaquim Montaner y Joan Puig i Ferrer propusieron al Ayuntamiento de Barcelona la creación del Teatro del Poble, que se habría de instalar en el Palacio de Proyecciones.

LA INSTITUCIO DEL TEATRE

En el año 1931, la antigua Escola Catalana d'Art Dramàtic pasa a denominarse Institució del Teatre. Las diferencias de opinión constantes entre Adrià Gual y el Patronato nombrado por el consejero de Cultura, Ventura Gassol, provocaron



Escena de "La llotja", de Millàs-Raurell (1928).

la dimisión de Gual en febrero de 1934, abriendo un período de cambios constantes en la dirección.

Fueron directores de la Institució del Teatre: Adrià Gual (1913-1934); Joan Alavedra (1934); Enric Giménez (en funciones) (1934); Luis Calvo Pérez (1934-1935); Enric Giménez (en funciones) (1935-1936), y Joan Alavedra (1936-1939).

LOS HECHOS DE OCTUBRE Y EL BIENIO NEGRO

Después del fracaso de la proclamación hecha el 6 de octubre, el gobierno de la Generalitat es encarcelado y el Estatuto suspendido. Se interrumpe el proceso de institucionalización hasta las elecciones de febrero de 1936, que devuelven el poder a Lluís Companys. Ventura Gassol será nuevamente consejero de Cultura.

LA POLITICA TEATRAL DE ESTOS AÑOS

Durán i Ventosa, nuevo *conseller* de Cultura, disuelve el Comité de Teatro, pero subvenciona diversas iniciativas teatrales. Después de las elecciones de febrero de 1936 se reanudan los proyectos de institucionalización y se convoca un nuevo concurso público para realizar una temporada de teatro catalán. Estas



Joan Alavedra, director de la Institució del Teatre en 1934 y entre 1936-1939.

previsiones quedan desbordadas por el estallido de la revolución de julio.

UNA NUEVA GENERACION DE AUTORES

A finales de los años veinte aparece una nueva generación de autores, cuya obra será editada por dos nuevas colecciones: *Catalunya Teatral* (1932-1938) y *El Nostre Teatre* (1934-1938). Algunos



Josep Maria Millàs-Raurell.



Lluís Elias.



Carme Monturiol.



Teatro de aficionados.

de estos autores, profundamente afectados por la guerra, dejan de escribir a partir de 1939. Cultivaron la alta comedia, profundizando en la psicología de los personajes.

Carme Monturiol (1889-1966): Dramaturga, novelista y traductora. Obras: *L'abisme* (1930), *L'huracà* (1935), *Avaricia* (1936).

Josep Maria Millàs-Raurell (1896-1971): Dramaturgo, poeta, novelista y traductor. Obras: *La Llotja* (1928), *La sorpresa d'Eva* (1930), *Xandí* (1931), *La mare de Hamlet* (1931), *Apta per a senyores* (1932), *Fruita verda* (1936).

Lluís Elias (1896-1953): Dramaturgo. Obras: *Madame* (1932), *Montparnasse* (1934), *Lili vol viure* (1935).

Albert Piera (1897-1936): Dramaturgo. Obras: *Els homes forts* (1933), *Les sages de Mercuri* (1936).

Joan-Francesc Vidal-Jové: Dramaturgo. Obras: *La senyoreta Oest* (1933), *Mercuri i els metges* (1934), *L'oreig entre columnes* (1936).

Joan Oliver (1899): Dramaturgo, poeta, narrador y traductor. Miembro del grupo de Sabadell, su teatro intenta ser un revulsivo en el panorama del teatro catalán de los años 30. Obras: *Cambrera nova* (1928), *Alló que tal vegada s'esdevingué* (1930), *Cataclisme* (1935), *La fam* (1938).

El teatro castellano

Además de las revistas del Paralelo, las zarzuelas y los vodeviles, triunfaba en Barcelona el teatro castellano, y especialmente las obras de Fernández Ardaín y Pemán.

Margarita Xirgu descubre a un dramaturgo andaluz que visita con frecuencia Barcelona y participa en los movimientos de vanguardia: Federico García Lorca.

El teatro amateur

El teatro de aficionados —cerca de un millar de grupos— se articula alrededor de la Associació de Teatre Selecte en el año 1929. En 1932 se crea la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur (FCSTA).

La política teatral de la Generalitat

ENRIC GALLEN

La proclamación de la II República Española en abril de 1931 y la consiguiente instauración del gobierno autónomo de la Generalitat de Catalunya parecían ofrecer al teatro catalán unas renovadas perspectivas de afianzamiento y de consolidación social.

En efecto, el nombramiento del poeta y dramaturgo Ventura Gassol, como conseller de Cultura logró, al menos inicialmente, acrecentar las posibilidades de enderezar una política teatral oficial que en modo alguno debía soslayar los graves y esenciales problemas cara a la normalización del teatro catalán.

A quien conozca la trayectoria de la cultura catalana, y con ella del teatro, de fines del siglo XIX, en pleno Modernisme, hasta la década de los años 30, no le debe pasar del todo desapercibida la articulación de iniciativas diversas, encaminadas al asentamiento y plena consolidación de aquélla. Iniciativas que, si bien en el campo del teatro confirmaron la inexistencia de una sólida infraestructura, conllevaron también la consecución de alguna de las necesidades reivindicadas como es el caso de la creación en 1931 de la Escola Catalana d'Art Dramatic, dirigida por Adria Gual, y base del actual Institut del Teatre.

En los albores de una nueva situación histórica y política, el teatro catalán se hallaba en una difícil encrucijada: crisis de empresarios, excepción hecha de los intentos de Josep Canals; crisis de autores que accediesen a los escenarios profesionales, donde predominaban Josep María de Sagarra y Carles Soldevila o las temporadas de vodeviles a cargo de Josep Santpere; falta de intérpretes de relieve, sin olvidar alguna prestigiosa compañía como la del matrimonio María Vila-Pius Daví; inhibición del público que mostraba cada vez más su atracción por el cine... Y, claro está, sin apenas contar con la protección y

ayuda de las instituciones públicas y, en definitiva, oficiales.

La llegada, así pues, de Ventura Gassol o la Consellería de Cultura despertó en los medios teatrales la ilusión y la esperanza que, al fin, las instituciones públicas iban a proteger, promocionar y, en suma, salvar al teatro catalán de su crítica situación.

¿Qué hubo realmente de ello? ¿En qué medida la Consellería de Cultura podía resolver definitivamente problemas de índole no sólo coyuntural sino también de un marcado cariz estructural: carencia de un

una política de subvenciones a determinadas compañías profesionales, al mismo tiempo que creó el Premio Ignasi Iglésies destinado a la mejor producción dramática de teatro catalán.

¿Cuáles fueron los resultados de dicha gestión? Si la Consellería de Cultura concertó tan sólo una política de menor grado en lo que concernía a la proyección y apoyo del teatro catalán, ello fue debido a las enormes dificultades, por lo que parece de carácter económico, de nacionalización y oficialización del teatro catalán en la forma



Merce Nicolau.

Teatro Nacional o Municipal, falta de una sólida tradición dramática...?

En líneas generales, la gestión de la Consellería de Cultura se concretó, hasta la insurrección militar de 1936, en dos aspectos. En primer lugar, la reconversión del Institut del Teatre en un centro básicamente destinado a la formación de intérpretes, escenógrafos y directores. En segundo lugar, una tímida política intervencionista de la Consellería de Cultura, que, sin duda alguna, fue ampliamente debatida en la prensa de la época. De hecho, la Consellería organizó



Ramón Martori.

que el mismo Ventura Gassol había propuesto al hacerse cargo de la Consellería. Otros proyectos como el *Teatre Oficial* de Adria Gual, poco antes de abandonar la dirección del Institut del Teatre, o el *Teatre del Poble* que, en marzo de 1933, propusieron al Ayuntamiento de Barcelona Joaquim Muntaner y Joan Puig i Ferrer, corrieron la misma suerte.

La política de subvenciones surgía, en definitiva, para resolver una paradójica situación: la urgente necesidad de salvar económicamente el teatro catalán en el

republicana

preciso momento que la empresa privada le daba la espalda tras el abandono de la empresa Canals y ante las acuciantes dificultades económicas sufridas por la compañía María Vila-Pius Daví durante la temporada 1931-1932 en el Teatro Romea. Ante esta lacerante situación, la Conselleria actuó de modo sustitutorio de la iniciativa privada en flagrante crisis económica. Las subvenciones concedidas mediante concurso público, valorado por un *Comite de Teatre* creado por la Conselleria en 1934, llegaron, sin embargo, tarde y mal. Así, en la primera —y única!— convocatoria pública, se favoreció a la compañía de Merce Nicolau Ramón Martori, según parece por intereses estrictamente políticos, en detrimento de la formada por el matrimonio Vila-Daví. En el breve período del bienio negro, Lluís Durán i Ventosa que se hizo cargo, interinamente, de la Conselleria de Cultura, disolvió el *Comite de Teatre* a la vez que se mostró del todo contrario a un intervencionismo político-cultural de la Generalitat como organismo público. De ahí que en la temporada 1935-1936 las subvenciones no fueran concedidas mediante ningún concurso público sino conforme a las solicitudes presentadas directamente ante la Conselleria.

¿Podía, por otro lado, el Premio Ignasi Iglésies resolver una de las carencias estructurales del teatro catalán: la inexistencia de una sólida tradición dramática? Evidentemente, no. Pero sí que podía promover y aupar algunos autores inéditos o algunas obras que, por su contenido o su formalización dramática, supusieran una renovación o una ruptura con la tradición establecida. No fue así; de todas las obras premiadas destaca, por encima de todas, *L'Hostal de la Gloria* (1931), estrenada antes de la concesión del premio (1932), y de un autor que como Josep Mañá de Sagarra era ya ampliamente conocido y consagrado. Quedaron, así, olvidadas en el cuarto de atrás, las obras de Albert Piera, *Els homes forts* (1933); *El mon en que vivim* (1934), de Josep Millás Raurell; *Un sospir de llibertat* (1935), de Nicolau M. Rubió i Tudurí; o *El casament de la Xela* (1936), de Xavier Benguerel, estrenada ésta bajo el fragor de la guerra...

Queda suficientemente claro que la etapa



María Vila y Pius Daví.

de 1931 a 1936 en modo alguno consiguió resolver de forma satisfactoria ni alguno de los problemas estructurales del teatro catalán —nacionalización, municipalización, carencia de una sólida tradición dramática como en otras literaturas—, ni los coyunturales —crisis de las empresas, de obras, de autores, de intérpretes, de público...—.

El estallido de la guerra civil y el estado revolucionario vivido en Catalunya a partir del 19 de julio de 1936 forzaron, en cambio, el intervencionismo político de la Generalitat de Catalunya en la gestión cultural y, por extensión, en el teatro. Así, a los pocos días de iniciado el conflicto, institucionalizó, nacionalizándolos el Palau de la Música Catalana, el Teatro del Liceu, que se convirtió en el Teatre Nacional de Catalunya, y el Teatro Poliorama, transformado en el Teatre Català de la Comedia. Aunque, de hecho, el Liceu no consiguió normalizar su gestión hasta 1938 —¡un año antes del fin de las hostilidades!—, mientras que el flamante Teatre Català de la Comedia organizó sendas temporadas exclusivas de teatro catalán con una

compañía que contaba significativamente, entre otros, con Enric Borràs. Una compañía que, al margen del estallido bélico o revolucionario, se especializó en una programación de repertorio, salvo algún estreno aislado. El teatro vivía así absolutamente desconectado de cuanto acontecía en la retaguardia o en el frente de guerra o, en definitiva, en el mundo.

De hecho, los dos primeros años de guerra y revolución, mostraron la total subordinación de la Conselleria de Cultura a los resultados de las luchas políticas y sindicales de la retaguardia... hasta 1938, la Conselleria de Cultura no pudo enderezar una política propia que, de todos modos, emanaba de las circunstancias de la guerra y de la revolución. La convocatoria, en ese sentido, de premios y concursos sobre la problemática de la guerra y de la retaguardia se convirtieron, de nuevo, en importantes estímulos para los escritores catalanes. Sin embargo, los resultados artísticos no fueron tampoco los esperados, con alguna honrosa excepción: *La fam*, de Joan Oliver, obra galardonada por la Institució de les Lletres Catalanes de la Generalitat de Catalunya con el Premio Teatre Català de la Comedia (1938), y que fue estrenada en el viejo Teatro Poliorama. Oliver exponía en *La fam*, de forma crítica y esencial, dos actitudes del todo opuestas ante el proceso revolucionario en marcha: la de Nel, encarnación del posicionamiento comunista, y la de Samsó, símbolo de la militancia anarquista. Como ha dicho Xavier Fabregas: "*La fam*, escrita después de los hechos de mayo de 1937, constituye una reflexión sobre las fuerzas opuestas que confluyeron en el proceso revolucionario de Cataluña. Una reflexión que tiene el mérito de la inmediatez, que surge en un momento en que el escritor estaba pendiente del frente, donde el enemigo común, ayudado por nazis y fascistas, no dejaba de ganar posiciones. Con *La fam* el teatro catalán daba una respuesta a una de las cuestiones más encarnizadamente discutidas durante los días de la Guerra de los Tres Años."

El desenlace del conflicto armado y del proceso revolucionario dejaron, de todas formas, sin ninguna posibilidad de continuidad la propuesta dramáticamente "revolucionaria" de Joan Oliver.



1. Cartel creado por Ramón Calsina para "La fam", la obra de Joan Oliver que obtuvo en 1938 el Premio del Teatre Català de la Comèdia, dotado con 5.000 pesetas.
2. Fachada del Liceo de Barcelona con el cartel de nacionalización.
3. Actrices haciendo jerseys para los soldados del frente.





21

1936-1939

La guerra

Con el estallido de la revolución el 19 de julio, la CNT, que durante los primeros meses ostentó en la práctica el poder, colectivizó los teatros de Barcelona. A través del Comité Económico del Teatro, impuso a la Generalitat un nuevo régimen teatral. Todas las manifestaciones escénicas tenían que estar avaladas con el sello de la CNT. La Generalitat reaccionó nacionalizando el Gran Teatro del Liceo (Teatre Nacional de Catalunya), el Poliorama (Teatre Català de la Comèdia) y el Palau de la Música. Creó también el Comisariado de Espectáculos. Josep Carner-Ribalta fue nombrado comisario. Los enfrentamientos entre el comisariado y el comité económico obligaron a Carner-Ribalta a exiliarse en París.

El 15 de agosto de 1936 vuelven a abrirse los teatros.

La gestión de la CNT no altera sustancialmente el repertorio anterior. Enric Borràs se convierte en la gran figura teatral de la CNT. Los profesionales no afectados a la CNT tuvieron que trabajar fuera de Barcelona, básicamente con grupos de aficionados.

LA VISITA DE ERWIN PISCATOR

El director teatral alemán y creador del teatro político, Erwin Piscator, llega a Barcelona el 4 de diciembre de 1936, invitado por la Generalitat, gracias a las gestiones de Carner-Ribalta y Jaume Miravittles, comisario de Propaganda. El día 13 da una conferencia en el Teatro Barcelona sobre *Movilización total del arte*. La llegada de Piscator supone un apoyo para aquellos que preconizaban un teatro comprometido con las circunstancias de guerra. El proyecto de que dirigiese un montaje de *Terra baixa* no llegó a llevarse a cabo.

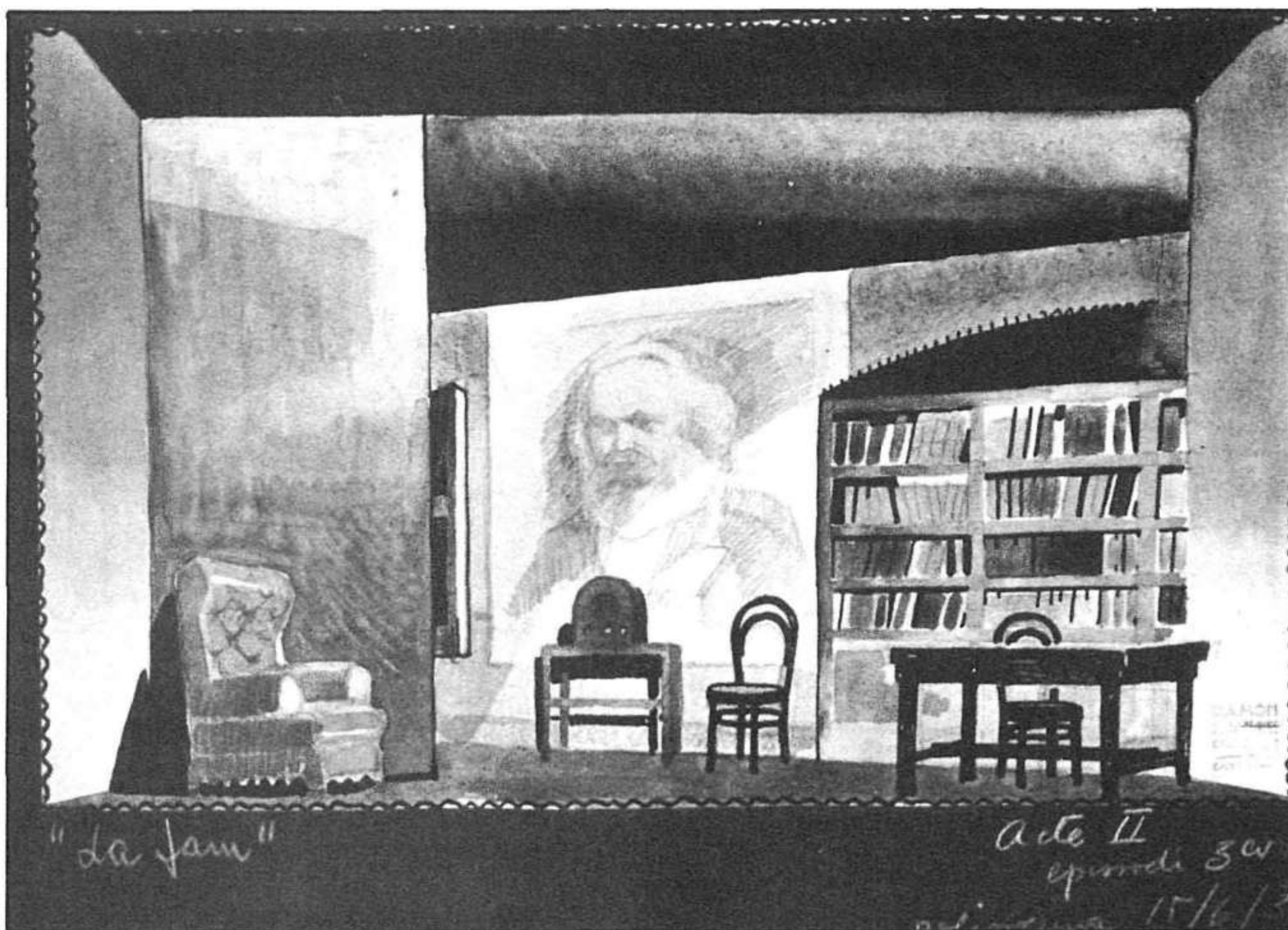
El secretariado cultural del sindicato de Banca de la UGT promueve la aparición de la revista "T.I.R."

EL TEATRO POLITICO

A pesar de la programación convencional de la mayoría de los locales, hubo algunas excepciones:

Ramón Caralt dirigió en el Teatro Olimpia el Teatro de Masas, con espectáculos como *Danton*, de Romain Rolland, en adaptación castellana de Julián Gorkin, en noviembre de 1936. Intervienen en él 56 actores y 150 figurantes. Después, hizo *Riego*, de Enrique del Valle.

En el Teatro Apolo, próximo a los anarquistas, se ofrecieron algunas obras



Boceto para "La fam" (1938) de Joan Oliver.

en castellano, de contenido social y revolucionario: *Máquinas*, de Alvar d'Orriols; *Rasputín*, de Eugenio Sánchez; *Cuervos*, de Margarita Nelken; *España en pie*, de Alvar d'Orriols.

En el Circ Barcelonès, González Pacheco dirigió el Teatro del Pueblo, con *¡Venciste, Monakoff!*, de Steimberg.

En el Liceo, durante la Semana pro Euskadi, Ricardo Gelache dirigió *Pedro Marí*, de Artur Campion.

En el Teatre Nou, se estrenan tres obras líricas con libreto de Artur Suárez, Víctor Mora y Carme Monturiol, de tema revolucionario.

Se celebraron un gran número de festivales a beneficio de las Milicias Antifascistas, del Socorro Rojo Internacional, de los niños refugiados... Los aficionados tuvieron una gran importancia en estas representaciones.

El PSUC divulgaba informaciones sobre la situación teatral en la URSS.

EL TEATRO EN EL FRENTE Y LOS ELENOS DE GUERRA

A imitación de las "Guerrillas del Teatro" que habían traído de Madrid Rafael Alberti y María Teresa León, se realizan acciones en las calles de Barcelona, y actores y aficionados movilizados representaban diversos espectáculos en el

frente, concebidos y preparados en las unidades de combate.

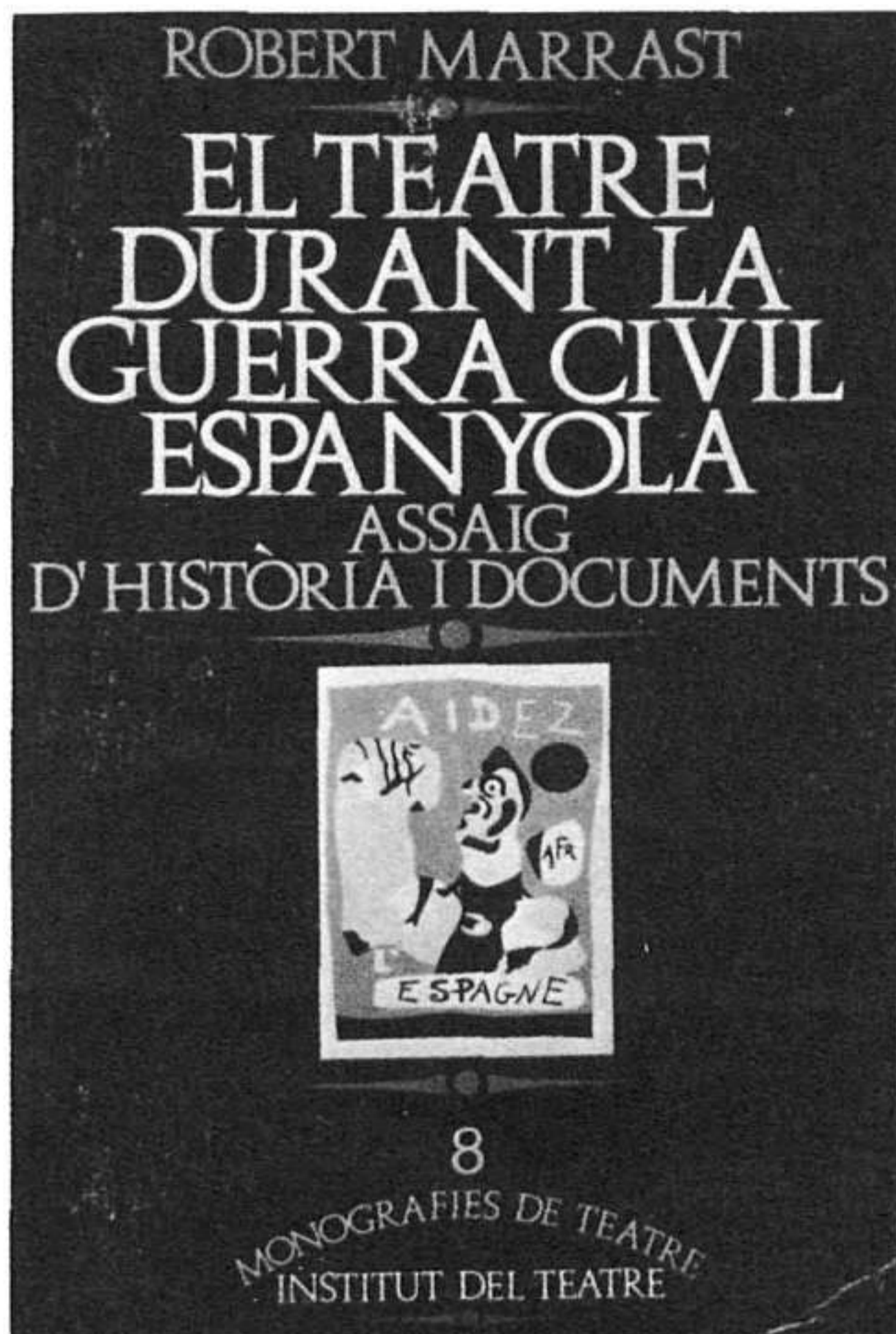
Bajo la dirección de Claudio Fernández i Castanyer, la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur convocó un concurso de obras teatrales para los llamados "Elencos de guerra". También se convocaron otros concursos destinados a promover el teatro político y de guerra, como el "Teatro de choque".

LA INSTITUCIO DEL TEATRE

Con la nueva situación, Joan Alavedra reestructura las enseñanzas, que se amplían a declamación castellana y actor lírico. Se integran las clases de declamación del Conservatorio del Liceo. Se trabaja en la conservación del patrimonio documental y bibliográfico y se inicia la edición de un *Anuario* que recogía las actividades propias y el resto de la vida teatral del período.

RESTO DE LOS PAISES CATALANES

En Valencia, a través de Max Aub, se promueve una relación estrecha entre las secciones de espectáculo de la CNT y la UGT, que se concreta en algunos espectáculos de contenido revolucionario. También actúa con frecuencia "La Barra-



Portada del libro de Marrast sobre el teatro durante la guerra civil y un recorte de prensa sobre el estreno de "El paraíso fascista".



Representaciones de títeres por las calles de Barcelona.

ca". Al igual que en Barcelona, estos intentos conviven con el mantenimiento del repertorio tradicional. En lengua catalana se producen algunas aportaciones: *Lenin, escenas de la revolució russa*, de Almela i Vives i Bolea, y *Avant, sempre avant*, de J. Ribas. En el frente valenciano se produce también una gran actividad.

En Mallorca, en poder de los fascistas

desde el 18 de julio, a pesar del inicio de la represión, la compañía Catina-Estelrich mantiene en repertorio algunos sainetes y estrena *Cigala juliolera*, de Aina Villalonga.

ACONTECIMIENTOS DE MAYO

Los acontecimientos de mayo de 1937 van a provocar la pérdida de influencia

de la CNT y una intervención más directa de la Generalitat en la vida teatral.

El nuevo *conseller* de Cultura, Carles Pi i Sunyer, regula la programación del Liceo (Teatro Nacional de Cataluña) y nombra comisiones mixtas para la municipalización de los teatros de Sabadell y Terrassa.

Las diferencias entre los partidarios de la municipalización (UGT) y los de la colectivización (CNT) provocaron una amplia polémica en la prensa.

En 1938, Joan Oliver gana el Premio Teatre Català de la Comèdia con *La fam*, la obra más importante del teatro catalán revolucionario.

LA COMISION INTERVENTORA

El 19 de enero de 1938 el *conseller* de Economía de la Generalitat, Joan Comorera, creó la Comisión Interventora de los Espectáculos de Cataluña, que ponía bajo el control de la Conselleria todas las empresas de espectáculos.

El 20 de enero de 1939, Ramón Vinyes estrena *Fum sobre el teulat*.

El 22 de enero de 1939 cierran todos los teatros de Barcelona y comienza el éxodo hacia la frontera francesa.

El teatro en manos de la CNT

FRANCESC BURGUET
I ARDIACA

En esencia, lo que aconteció en el mundo del teatro catalán durante la mal llamada guerra civil, se resume con una sola frase: Ascensión y caída del Sindicato Unico de Espectáculos de la CNT (1936-1938). O si se quiere, para recordar esa utopía ahogada por sus propias contradicciones, una experiencia singular: la socialización de la industria del espectáculo. Quizás convenga una precisión conceptual: hablamos de *socialización* cuando el régimen de gestión colectiva afecta no a una empresa en particular (*colectivización*), sino a todos los centros de producción de una determinada industria.

Si la conspiración militar fracasó en Cataluña, fue sobre todo gracias a la decidida intervención de las bases obreras de la CNT y del POUM, a pesar de que las autoridades republicanas recomendaron con escandalosa insistencia su absoluta pasividad. Esto provocó de inmediato una dualidad de poderes. Por un lado, el poder legal de la Generalitat, impotente y amparado por una reducida fuerza de dos mil soldados y, por otro, un proletariado activísimo, con una larga tradición anarquista, que con un armamento más bien escaso y rudimentario había conseguido abortar el golpe militar. Recordemos que, a las pocas horas de esta victoria obrera, Lluís Companys, presidente de la Generalitat, convocó a los dirigentes de la CNT-FAI y, entre otras cosas, reconoció que "hoy sois los dueños de Barcelona y de Cataluña, porque vosotros solos habéis vencido a los militares fascistas, pero espero

que no os sentiréis heridos si os recuerdo que no os ha fallado la ayuda de los hombres leales de mi partido. Pero la verdad es que vosotros habéis vencido a la rebelión fascista. Si no tenéis necesidad de mí, si no me queréis como presidente de Cataluña, decídmelo y no seré sino un soldado más en la lucha antifascista". La paradoja es evidente: un poder legal vacío y un poder

dependen directamente de la Generalitat bajo el nuevo nombre —recientemente recuperado— de Teatre Català de la Comedia; Carles Capdevila recibe el encargo de dirigir esa nueva etapa legal del Poliorama. Pero toda esta actividad burocrática de la Generalitat resultó más bien inútil. La Comissaria d'Espectacles ni hizo ni podía hacer nada. La nacionalización

LES GUERRILLES DEL TEATRE

Guerrilles del Teatre. És a dir, teatre que trenca el marc de l'escenari, que surt al carrer, que reclama el públic, que el detura. Teatre que planga la seva escena al mig d'una plaça, en una cantonada a la sortida de les fàbriques, dels tallers... El que diu, que vol ésser aquest teatre? El nom, és però significativa. És un teatre de guerra, un teatre combatiu, un teatre que ve a ferjar les febleses, els tirs de la retroguardia; que ve a encoratjar, a fer encorronar l'entusiasme.

Un teatre així pot ésser, ha d'ésser una gran arma d'agitació, de propaganda. És amb aquesta finalitat que el patrocina el Ministeri d'Instrucció Pública. Que és millor d'una creació seva. I que els enemics se'n guardin! Els enemics emborsats, sobretot, perquè pot ésser perillós per a ells. El teatre — i més com més primitiu, com més s'adreça a unes masses, a un públic senzill — té un gran poder de suggestió. L'espectador se sent empenyat a intervenir-se protagonista. Una mena de mimetisme, en somnis el treballa per dintre, i després el pot fer actuar, a desgrat d'ell mateix, en la vida real.

No és cosa, és clar, de fer la crítica d'aquest teatre. La majoria de les seves obres són — una diríem que haurien d'ésser — for d'un dia. Han de ésser el fet més actual. S'han de fer eco de les coses del moment. És possible que esdevinguin sovint peces oratòries: que no siguin sinó un

pamflet animal, un posqui en acció. I ja estarà bé si la fuetada deixa verdors; si la caricatura fa riure. En una de les peces que hem vist, hem pogut comprovar l'efecte d'aquesta oratòria aldamada sobre el públic ingenu i atent que l'escoltava.

Pecó no seria excessiu que els autors de les peces pensessin que el teatre és acció. I que, dintre les possibilitats limitadíssimes de temps i d'espai d'una guerrilla, procuressin inventar accions dramàtiques, accions que

fessin alguna cosa més que un discurs, accions fins amb efectes teatrals. No estaria poder de més que preguéssim exemple de les lurses i dels espais de comunitat més primitius. Car no sabem les derivacions que pot tenir aquesta provatura, sobretot si pensem que el Ministeri d'Instrucció Pública té obert un concurs permanent per a premiar obres adreçades a ésser representades per les guerrilles, i en el qual pot prendre part tothom. Qui sap si les guerrilles no donaran origen a la renovació del teatre? Car el teatre espontani — i el mateix pot ésser dit del teatre català — agonitza per manca d'aire, pel seu divorci amb la vida actual, per la manca de contacte amb els sentiments i les passions del poble. I les guerrilles, que obliguen lurs autors a posar-se en contacte gairebé violentament amb la realitat, els pot renovar precisament a ésser observadors de la vida del carrer, tot apartant-los una mica de la psicologia de laboratori i de clínica, sovint massa lliuresca per al teatre.

Els possibles autors tenen, sobretot, dos elements precisos per a les seves provatures: un públic ingenu, addicte, que es mira ja les guerrilles com un miracle, i sobre el qual poden assajar la pujança dels propis recursos còmics i dramàtics, i una matèria tan bona i maleable per a l'observació com un país treballat, com un país amb tants de sentiments i de passions al roig viu.

I, encara, uns comedians arborats de fe i d'entusiasme. A ella, però, pot ser el consell que caldria oferir-los.



és en certa manera contrari al dels autors; és a dir: que oblidin una mica que fan teatre, que es presentin sense l'engany, capcios de les lurses, i que, abandonant els artificis històrics,

infolongui la màxima vitalitat i naturalitat a llur treball: que procurin ésser tan senzills com sigui possible, al mateix públic que els escolta.

Domènec GUANSE



Artículo de "Meridià" (marzo de 1938), donde se elogia la labor de las Guerrillas del Teatro.

real ejercido en la calle.

Esta dualidad del poder se reflejará también en el mundo del teatro. De una parte, la Generalitat publica una serie de decretos y órdenes que quedarán en papel mojado: 26 de julio, creación de la Comissaria d'Espectacles de Catalunya que "se encargará de asegurar el normal funcionamiento de los espectáculos públicos"; ese mismo día, Josep Carner-Ribalta era nombrado Comissari d'Espectacles; 27 de julio, se decreta la nacionalización del Liceo que pasa a ser el Teatre Nacional de Catalunya; 13 de agosto, orden por la cual el Poliorama pasa a

del Liceo quedó reducida a literatura, ya que hasta principios de 1938 no llegó a funcionar con cierta regularidad. En enero de 1937, tras la muerte de Carles Capdevila, el proyecto de transformar el Poliorama en Teatre Català de la Comedia quedaría definitivamente abandonado.

Lo cierto es que, hasta la primavera de 1938, el sector teatral en Cataluña estuvo bajo el control de la CNT. Durante la primera semana tras el golpe militar, del 19 al 26 de julio, los teatros cerraron, secundando la huelga nacional revolucionaria decidida por el Comité de Milícies Antifeixistes. Luego, durante la última semana de julio,

hablaba de *L'exit economic de la socialització dels teatres*: "Además de la impresión satisfactoria que ya habíamos avanzado sobre el resultado de la socialización de los teatros de Barcelona, por lo que respecta a la organización y puesta en marcha, que era inmejorable, tenemos la misma impresión satisfactoria en cuanto a su resultado material. Según los primeros datos de las recaudaciones globales conseguidas, el sábado pasado llegaron a 8.000 pesetas, y el primer domingo, a 20.000. Estas cifras no pueden ser más alentadoras". Tras un mes de actividad teatral, el 26 de septiembre, el diario La Noche publicaba en portada un informe sobre *Actividades y resultados del teatro socializado en Cataluña*, donde se publicaba que "Barcelona mantiene abiertos 12 teatros y 112 cines, que funcionan a diario, tarde y noche", y asimismo se informaba de que "desde la primera semana en que los ingresos fueron del orden de las 67.000 pesetas, se ha pasado a 126.000 en la cuarta, en la que se iniciaron las sesiones de noche, y se espera que para la semana en curso, la sexta, la recaudación llegue a las 175.000".

A medida que avanzaba esa primera temporada *revolucionaria* se ponían de manifiesto las limitaciones y contradicciones de la socialización del teatro, gestionada por el Sindicato Unico de Espectáculos de la CNT. La *renovación económica y social* del teatro —desaparición del capitalista empresario, supresión del vedetismo, igualación de sueldos, acceso del proletariado, gestión colectiva...— se iba logrando en buena parte y, sobre todo, lo que se había conseguido era un notable éxito económico: se puso en marcha toda la industria teatral que, directa o indirectamente, ocupaba a unas 15.500 personas, según publicaron los diarios Última Hora y El Noticiero Universal (8-10-36), y además, el teatro se convirtió en una apreciable fuente de ingresos para los gastos de la guerra, ya que una parte de la recaudación diaria era destinada a ellos.

Ahora bien, esa prometida *renovación espiritual* del teatro, nunca llegó. La paradoja era tan fatal como inevitable: por un lado, una organización socio-económica revolucionaria, y por otro, unos espectáculos, unos textos, un teatro, que proseguía

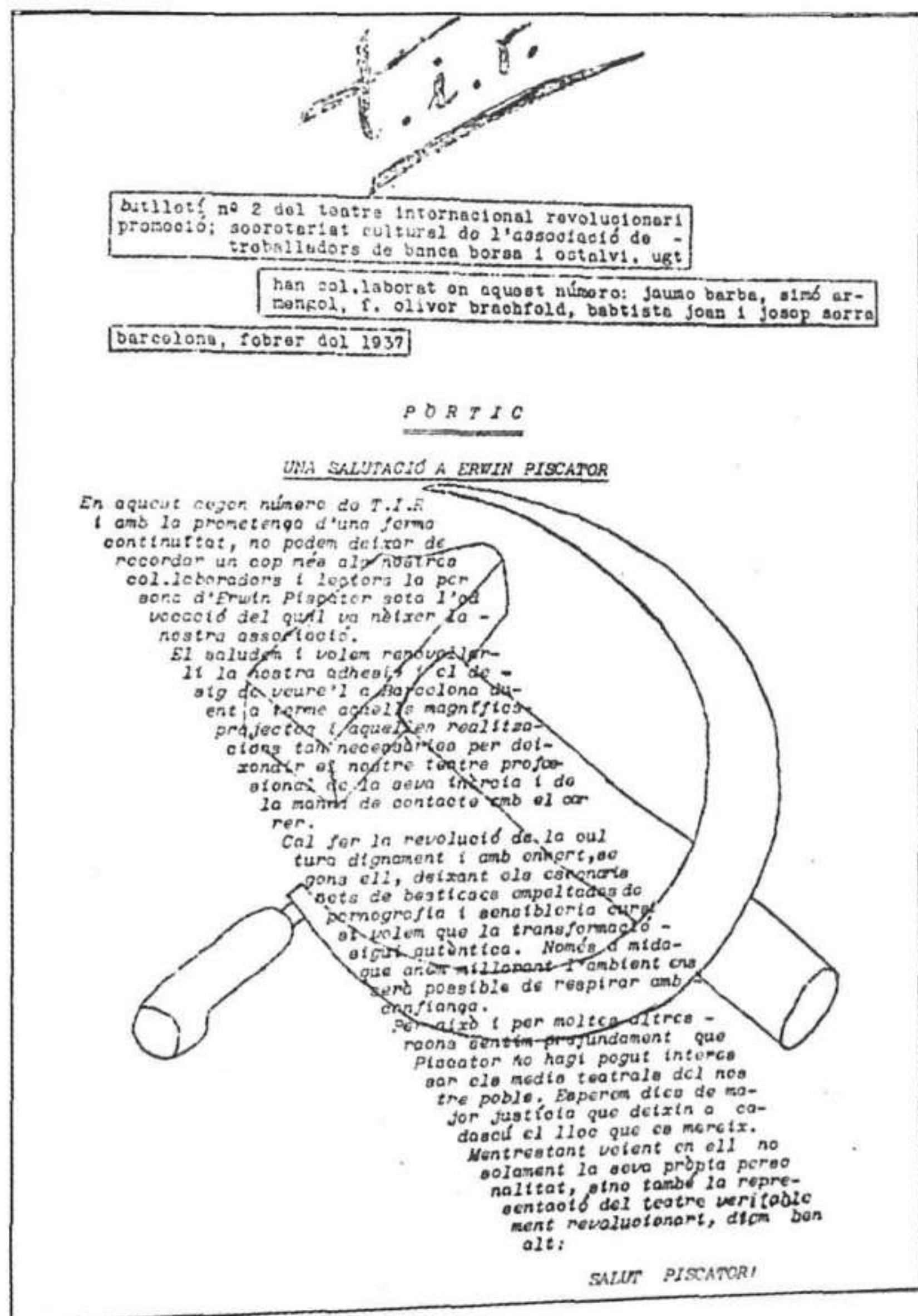


Piscator visitó Barcelona en diciembre de 1936.

fielmente la tradición temática, estética y dramática burguesa de antes del 19 de julio. La contradicción llegó a casos grotescos que, más allá de la anécdota, exponían la paradoja insoluble de aquel teatro pretendidamente revolucionario. Por ejemplo, el 3 de noviembre de 1936, se reabrieron los *music-halls*, y, junto a la taquilla, el Sindicato Unico colgó un cartel donde se leía: "Un momento, compañero. El Sindicato Unico de Espectáculos Públicos te pide el máximo respeto a todas las compañeras que vas a ver pasar por el escenario. Son trabajadoras como tú. No perturbes el espectáculo, para la buena marcha del mismo. Mira el arte con sentido del mismo".

Resulta fácilmente comprobable que, durante esas dos temporadas *revolucionarias*

(1936-1938) gestionadas por el Sindicato Unico de Espectáculos de la CNT, el teatro de Cataluña siguió siendo el mismo teatro burgués, decadente y pésimo de antes. Era imposible que fuera de otro modo. ¿Por qué? Pues porque en realidad la gente que *hacía* el teatro era la misma de antes, los mismos autores, los mismos directores, los mismos actores... y, en estas condiciones, era bastante difícil que el teatro se renovara *espiritualmente*. Era imposible que, de la noche a la mañana, aparecieran autores, actores y directores verdaderamente comprometidos con aquella mítica etapa revolucionaria y que intentaran crear un nuevo teatro más acorde con la realidad. En el mejor de los casos, hubiera hecho falta mucho más tiempo y mucha más buena



Portada del boletín "T.I.R." (U.G.T.) dedicado a Piscator.

Piscator se mostró decepcionado por la cartelera barcelonesa.

voluntad. En definitiva, cada cual cumplió su papel: los anarquistas socializaron la gestión del teatro, mientras que los responsables artísticos, que no han cambiado, tampoco cambiaron —o no supieron o no quisieron— aquello que estaba en sus manos, el teatro.

Cuando a finales de 1936, Erwin Piscator llegó a Barcelona, invitado por el President de la Generalitat, no dudó en mostrar públicamente su decepción ante los lamentables espectáculos que ofrecía la cartelera. El 10 de diciembre, en una rueda de prensa, Piscator declaraba que "mi idea fundamental es que la cultura y el arte no pueden quedar inactivos en un momento histórico tan importante como aquel en que entró Cataluña tras la revolución

desencadenada por los hechos del 19 de julio. El arte teatral, sobre todo, es una arma; tendríamos que lanzar carteles con el texto: se puede disparar con cultura y con arte como se dispara con ametralladoras y cañones. Lamento que, a pesar de algunos esfuerzos de mucho mérito, los teatros de Barcelona no se hayan puesto todavía a la altura de la situación".

Sin lugar a dudas, debió resultar muy lamentable el espectáculo que, el día 12 de diciembre de 1936, se celebró en el Poliorama en honor de Piscator y cuyo programa era el siguiente: "Música y danzas populares; Rondalla aragonesa; Canciones y bailes flamencos; Sardanas; Hipólito Iázaró y María Espinalt; *Mestre Oleguer*, por Enric Borrás; *Softama patriótica*, por Alexandre

Nolla; Lectura de poesías, por Eugenia Zuffoli; Coro de la zarzuela *Bohemios*; Pasodoble de la zarzuela *El pobre Valbuena*; Pantomima de la ópera *Las golondrinas*". Deplorable y grotesco. Al día siguiente, en el Teatro Barcelona, Piscator dió una conferencia sobre la *Movilización total del arte* (reproducida en el diario *Treball*, 16-XII-36) en que nuevamente se lamentaba de la pobre situación teatral del Barcelona, totalmente alejada de la revolución social que se estaba viviendo. Y a pesar de todo, el teatro prosiguió su inalterable decadencia y si la paradoja llegó a resolverse fue porque, finalmente, la gestión socializada del teatro se hundió paralelamente a la caída de la CNT, tras los célebres y sangrientos hechos de mayo de 1937.



REVISTA 77 DE
ENERO DE 1939
NUMERO SUELTO
15 CENTIMOS

ABC

DIARIO ILUSTRADO
AÑO TRIGÉSIMO QUINTO
NUMERO 11.125

REDACCIÓN: AVILA, 20. TEL. 2. PUNTA PRINCIPAL: VÍAS REUNIDAS, 11. A. REDACCIONES: VÍAS REUNIDAS, 11. AVILA, 20. TEL. 2. AVILA, 20. TEL. 2. AVILA, 20. TEL. 2.

RAZON Y FUERZA DE LA ESPADA DE FRANCO

Barcelona, liberada, desde el mediodía de ayer, por el Ejército español

A las cinco de la tarde entraba la gloriosa Escuadra Nacional en el puerto

Ocupación de Tarrasa y otros importantes núcleos de población

El general Alvarez Arenas, jefe de las fuerzas y servicios de las provincias catalanas

Un importante bando del general jefe del Ejército del Norte, poniendo en vigor en las provincias catalanas el derecho del Nuevo Estado y devolviéndoles el honor de ser hermanas como sus hermanas del resto de España

En la zona peninsular los Campos de Ejército de Urgel y Aragón destruyen y pórtales los restos de las divisiones rojas. Fuertes libertades mil docientos hermanos cautivos de la fortaleza de Montjuich. Los pueblos ocupados ayer. Pasos de mil quinientos prisioneros los hechos ayer. El al frente de Extremadura se obtiene un señalado y rotundo triunfo por las heroicas tropas del general Quiroga de Leizaola.

PARTE OFICIAL DE GUERRA

COMUNICACIONES DEL COMANDO EN JEFE DEL EJERCITO DEL NORTE

En la zona peninsular los Campos de Ejército de Urgel y Aragón destruyen y pórtales los restos de las divisiones rojas. Fuertes libertades mil docientos hermanos cautivos de la fortaleza de Montjuich. Los pueblos ocupados ayer. Pasos de mil quinientos prisioneros los hechos ayer. El al frente de Extremadura se obtiene un señalado y rotundo triunfo por las heroicas tropas del general Quiroga de Leizaola.

1. Foto del día en que las tropas de Franco entraron en Barcelona.
2. El final de la guerra abre el comienzo del exilio.



3. Primera página del ABC el día 27 de enero de 1939: "Barcelona, liberada..."
4. Para autorizar "Els Pastorets" era necesario "que la representación no constituya espectáculo público".



29

1939-1945

**El exilio y los años
de prohibición**

W. SHAKESPEARE

TEATRE

TRADUCCIO DE

JOSEP MARIA DE SAGARRA

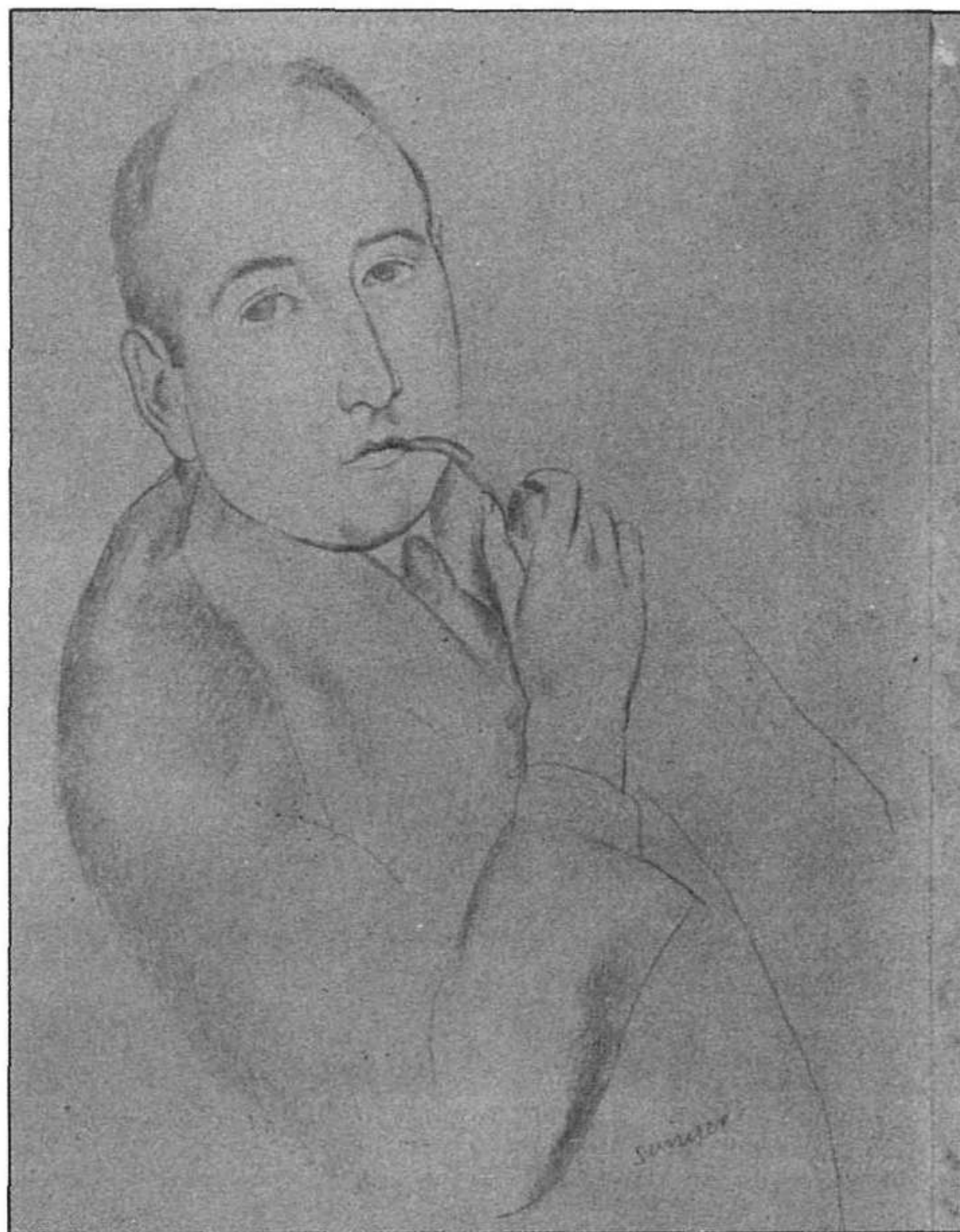
III

AL VOSTRE GUST.
EL MERCADER DE VENECIA.
MOLT SOROLL PER NO RES.
MACBETH.



BARCELONA
MCMXXXV

SECCION TEATRAL
ARTURO SEDÓ



30

Josep M. de Sagarra (en el dibujo de Sunyer) se dedicó a traducir a Shakespeare al catalán.

Con la victoria del general Franco queda absolutamente prohibida cualquier manifestación pública en lengua catalana.

El teatro catalán no existe como hecho público hasta el año 1946. La dureza de la represión se pone de manifiesto en las disposiciones del gobernador civil de Barcelona en el año 1939, en relación con posibles representaciones navideñas de los *Pastorets*.

La vida cultural catalana se organiza en torno a cenáculos y reuniones familiares, rigurosamente clandestinas.

Enric Borràs, que había sido la gran figura de la gestión teatral de la CNT, es homenajeado en 1943. El Ayuntamiento de Barcelona le concede la Medalla de Oro de la ciudad.

Muchos intelectuales y profesionales que permanecieron en el país sufrieron

encarcelamientos y controles policíacos periódicos.

EL INSTITUTO DEL TEATRO

En octubre de 1939, el Instituto reanuda sus actividades, bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja. Se inicia una nueva etapa de castellanización, con un nuevo profesorado. En 1944 son reconocidos oficialmente los estudios de interpretación y de escenografía y se inician los de danza. Asimismo, se reanudan las publicaciones, que se amplían en 1957 con la revista "Estudios Escénicos". Díaz-Plaja ocupa la dirección hasta el año 1970.

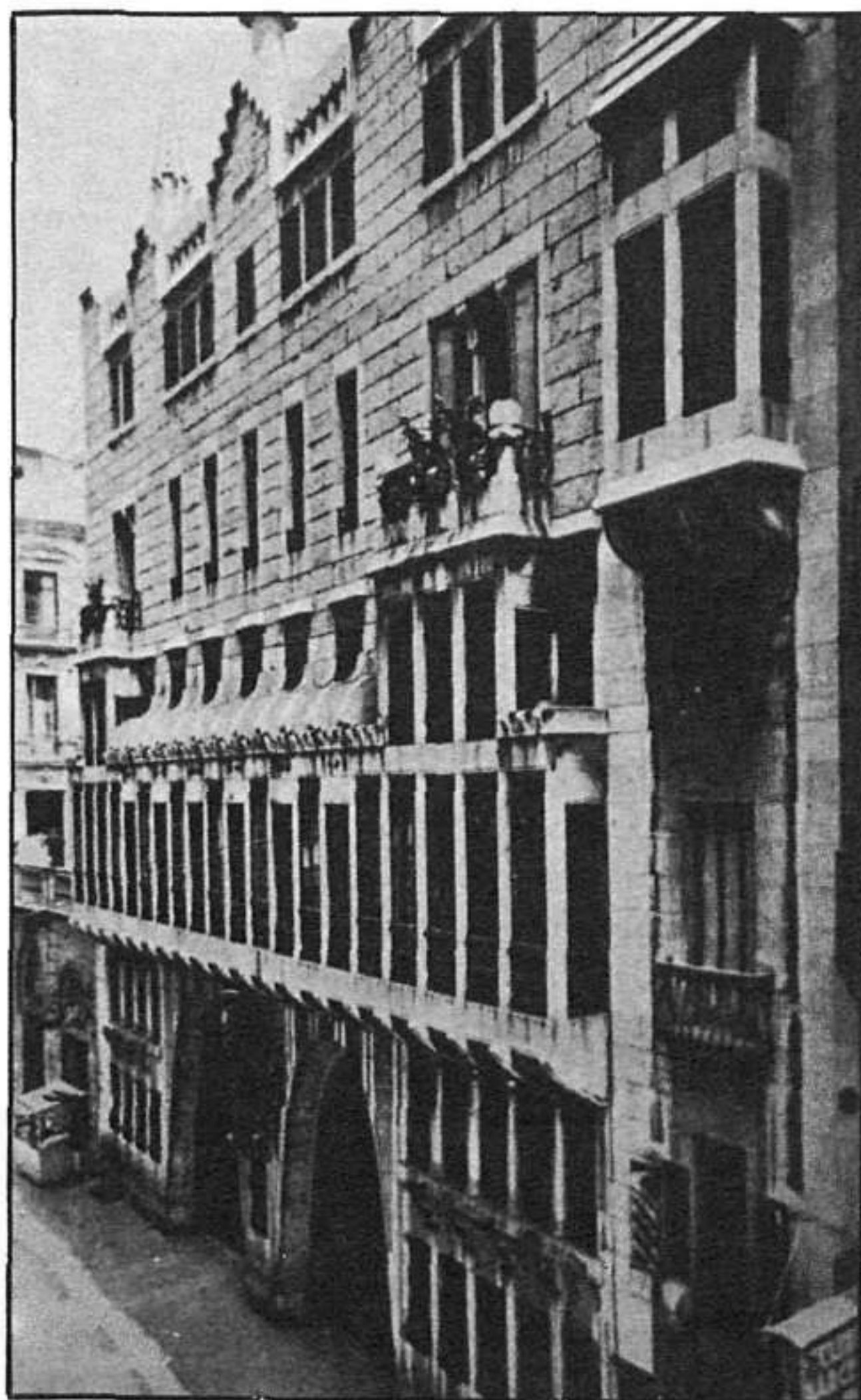
REPRESENTACIONES EN DOMICILIOS PARTICULARES

De estos años, se tiene constancia de algunas lecturas y representaciones en domicilios particulares:

1941: *Les llàgrimes d'Angelina*, de Josep María de Sagarra; lectura de *La dona silenciosa*, de Ben Jonson, en traducción de Rossend Llates. 1944: Representación de una escena de *La tempestat*, de Shakespeare, en traducción de Josep María de Sagarra, en su domicilio; representación en casa de Fèlix Miller de *El mercader de Venècia*, de Shakespeare, en traducción de Sagarra, en la que el propio traductor representó uno de los personajes. 1945: En el estudio del pintor Xavier Portabella se celebran diversas lecturas y representaciones teatrales.

EL TEATRO DE AFICIONADOS EN LAS COMARCAS

A pesar de la prohibición, en las comarcas, a menudo bajo la protección de entidades religiosas, las compañías de aficionados representan obras del repertorio tradicional. A partir de 1940 se tie-



Fachada del Instituto del Teatro, que reanuda sus actividades en 1939.

nen noticias de representaciones en lugares como L'Espluga de Francolí, Llorenç del Penedès, la Masó, L'Arboç del Penedès, Alcover, Valls, Capellades, Banyoles...

EL TEATRO DEL EXILIO Y EL EXILIO INTERIOR

En las principales comunidades de exiliados de Europa y América se forman grupos teatrales, que representan tanto las obras de repertorio como las que escriben los autores exiliados. En algunos casos, se reanudan las actividades de Casals y de otras instituciones fundadas anteriormente por emigrados y que ya tenían una gran tradición escénica.

En el interior, Josep María de Sagarra traduce 28 obras de William Shakespeare, que comienzan a editarse en 1943, en edición clandestina de bibliófilo.

Salvador Espriu y Joan Brossa comienzan a escribir teatro, a pesar de las nulas posibilidades de que sea estrenado o editado.

El exilio de las gentes de teatro

Mapamundi político con los nombres de los exiliados y sus países de destino. Las fechas corresponden a los que murieron en el exilio.

ESTADOS UNIDOS

Josep Carner-Ribalta.

MEXICO

Avel.lí Artís i Balaguer († 1954).
Avel.lí Artís-Gener.
Agustí Bartra.
Roc Boronat († 1965).
Pere Calders.
Josep Carner, Bélgica.
Manuel Fontanals († 1972).
Josep María Francès († 1966).
Odó Hurtado.
Josep M. Miquel i Vergés († 1954).
Víctor Móra († 1961).
Josep Navarro-Costabella († 1949).
Josep María Poblet.
Josep Rbure i Torent († 1955).
Joan Sales.
Joan Tomàs († 1968).

REPUBLICA DOMINICANA

Manuel Valdeperes († 1970).

COLOMBIA

Ramón Vinyes.

VENEZUELA

Víctor Artís.

URUGUAY

Margarida Xirgu († 1969).

ARGENTINA

Pere Codina († 1952).
Pere Coromines († 1939).
Manuel Fontdevila († 1957).
Eugeni Judàs.
Francesc Madrid († 1952).
Joan Merli.
Jaume Pahissa († 1969).
Margarida Xirgu, Uruguay.

CHILE

Xavier Benguerel.
Domènec Guansé.
Cèsar-August Jordana († 1958).
Joaquim Montero († 1942).
Joan Oliver.
Francesc Trabal († 1957).

POLONIA

Fabià Puigserver.

BELGICA

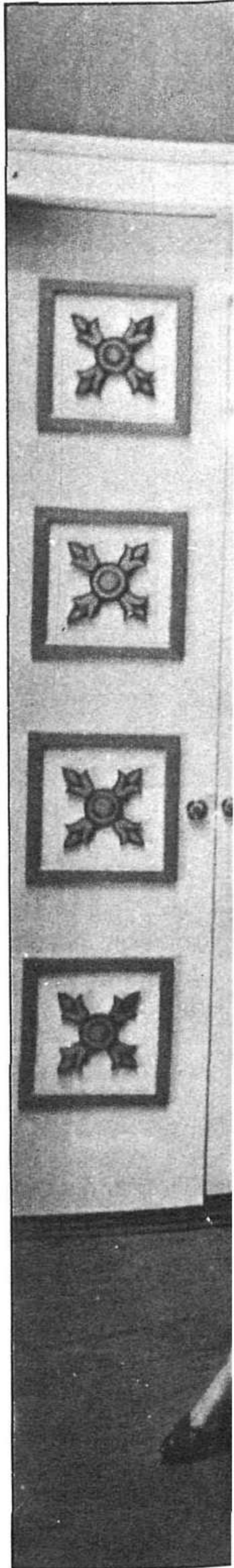
Josep Carner († 1970).

FRANCIA

Joan Alavedra.
Ferrán Canyameres.
Lluís Capdevila.
Ambrosi Carrión († 1973).
Alexandre Cirici.
Joan Claramunt († 1960).
Jaume Cuadrat.
Angel Ferrán († 1971).
Joan Ferrer.
Sebastià Gasch.
Ventura Gassol.
Enric Lluelles († 1943).
Francesc Lorenzo i Gàcia.
Alfons Maseras († 1939).
Carme Monturiol.
Josep Palau i Fabre.
Jaume Picas.
Alexandre Plana († 1940).
Josep Pous i Pagès.
Joan Puig i Ferrer († 1956).
Josep Puig i Pujadas († 1949).
Frederic Pujolà († 1963).
Carles Riba.
Antoni Rovira i Virgili († 1949).
Carles Soldevila.
Ferrán Soldevila.
Rafael Tasis.



1. *"Una historia qualsevol"* (1954).
2. *"La ferida lluminosa"*, de Josep M. de Sagarra (1954).
3. *"Bala perduda"*, de Lluís Elias (1951).



1946-1955



33

**La recuperación
del teatro
catalán**

La derrota de la Alemania nazi y el nuevo orden mundial surgido del desenlace de la segunda guerra mundial, fuerzan al régimen del general Franco a una cierta suavización que se traduce en la permisión progresiva y controlada de actividades culturales públicas en catalán.

LOS LIMITES DE LA RECUPERACION

En 1946, el gobernador civil de Barcelona, Bartolomé Barba Hernández, autoriza las primeras representaciones teatrales en catalán. De todas formas, se controla la medida de los anuncios, que han de hacerse en castellano; se mantiene la prohibición de estrenar obras traducidas al catalán y se limita el número de los locales que pueden programar actos en catalán.

La primera obra representada comercialmente es *El ferrer de tall*, de Frederic Soler, por la compañía de Jaume Borràs y Josep Bruguera. Pronto comenzarían los estrenos de nuevas obras.

La censura determina de manera decisiva el teatro de este período. Los autores con antecedentes políticos no pueden estrenar, numerosas obras son prohibidas y otras mutiladas por los censores. Este régimen se mantendrá, con evoluciones, hasta 1977.

EN VALENCIA Y MALLORCA

En Valencia, el sainete y la revista en catalán reviven con gran vitalidad, con teatros especializados como el Alkazar, y compañías profesionales que mantienen los esquemas de antes de la guerra. Durante la década de los cincuenta se produce, no obstante, una castellanización progresiva y desaparecen las temporadas estables.

En Mallorca se funda en 1948 la Companya Artis, con Cristina Valls y Xesc Forteza. Hasta 1969 se estrenaron noventa obras nuevas y se repusieron doce obras del repertorio tradicional. Los principales autores de este teatro costumbrista son Gabriel Cortès, Pere Capellà, Martí Mayol, Antonio Mus, Joan Mas Bauzá, Frances Fortesa.

En el Rosselló escriben teatro Antonio Cayrol, "Jordi Pere Cerdà", y Josep Sebastià Pons.

LAS COMPAÑIAS PROFESIONALES

A partir de 1946 se crean diversas compañías profesionales que actúan en



Jaume Borràs estrenó comercialmente la primera obra catalana de postguerra, "El ferrer de tall".

teatros como el Romea, Victoria, Talia... Encabezadas por María Vila y Pius Daví, Josep Bruguera, Joan Cumellas, Esperança Ortiz, Pau Garsaball, Paquita Ferrándiz, Lluís Orduna, Pepeta Fornés, Josep Clapera, Ramón Durán y muchos otros, las compañías se hacen y se deshacen. La que tuvo una mayor continuidad fue la del Teatro Romea, que tomó diversas denominaciones a lo largo de los años.

La temporada 1949-50 tuvo un especial relieve gracias a la iniciativa empresarial de los hermanos Joan y Claudi Fernández i Castanyer, que alternaron los estrenos de autores nuevos o de éxito con un ciclo de repertorio y representaciones de teatro infantil.

Los éxitos de esa temporada fueron *L'hereu i la forastera*, de Sagarra (155 representaciones), *L'hostal de l'amor*, de Ferrán Soldevila (61), y *Tobruck*, de Xavier Regàs (50).

Además de los escenógrafos profesionales, también colaboraron artistas como



Salvador Espriu escribe en 1948 "Primera Història d'Esther".

Antoni Clavé, Emili Grau Sala y Alexandre Cirici Pellicer.

A partir de 1954 se incorpora al Romea Esteve Polls, procedente del Orfeó Gracienc, y la Companya Titular Catalana pasa a denominarse durante unas temporadas Companya Maragall.

LOS AUTORES DE EXITO

En 1946 Josep María de Sagarra reanuda sus estrenos. Sus primeras obras de este período, de cariz existencial, *El prestigi dels morts* (1946), *La fortuna de Silvia* (1947) y *Galatea* (1948), fracasaron.

En 1949 recupera la fórmula que le había dado el éxito, el poema dramático, y consigue nuevamente el favor del público con *L'hereu i la forastera* (1949), *Les vinyes del Priorat* (1950), *L'alcova vermella* (1952) y *L'amor viu a dispesa* (1952).

A partir de 1954 ensaya una nueva fórmula, el melodrama religioso, con *La*



"Tobruck", de Xavier Regàs, uno de los éxitos de la temporada 1949-50.

ferida Iluminosa (1954) y *La paraula de foc* (1955).

Otro autor de gran éxito es Lluís Elias, que construyó con habilidad melodramas sentimentales y farsas. Algunos éxitos de estos años son: *Herminia, l'auca d'una soltera* (1946), *Baltasar* (1948), *Joc de dames* (1951), *Bala perduda* (1951) y *Comèdia de dones* (1953). Durante estos años estrenan también otros autores, entre ellos:

Xavier Regàs (1905-1980): *El marit vé de visita* (1951), *Camarada Cupidó* (1955).

Josep C. Tapias (1915) y **Santiago Vendrell** (1917): *El port de les boires* (1952), *Una historia qualsevol* (1954), *El gran egoísta* (1955), *Passaport per a l'eternitat* (1957).

Cecilia A. Mantua (1905-1974): *La Pepa maca* (1954), *La cançó de la florista* (1958), *Princesa de Barcelona* (1959).

Francesc Lorenzo i Gacia (1911): *Berlín, plaça Alter n.º 2* (1953), *El millor de-*

pendent del món (1957), *Fantasia sobre Trieste* (1957).

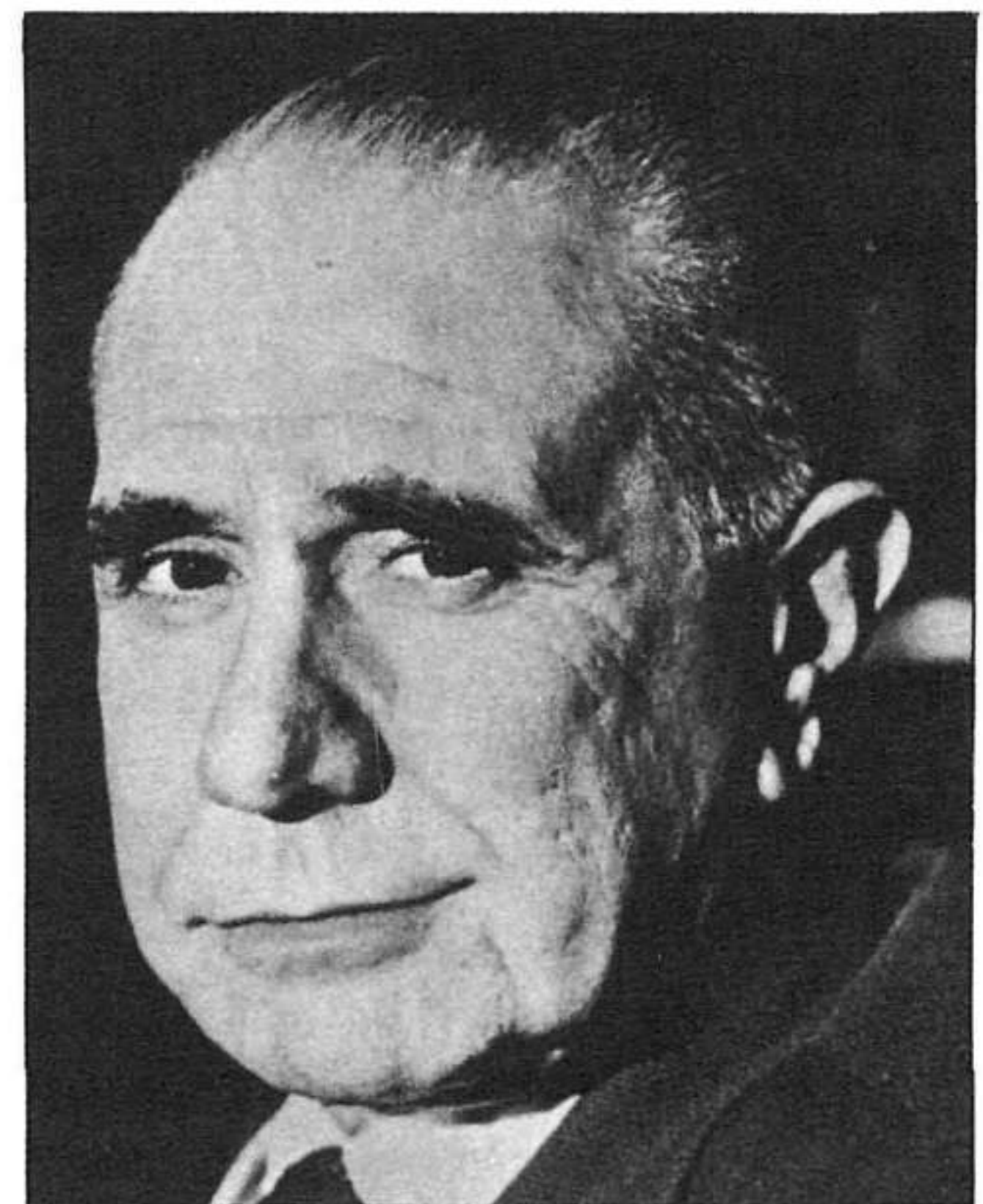
EL TEATRO DE AFICIONADOS

En 1949, Tomàs Roig i Llop fundó el Foment de l'Espectacle Selecte y Teatre Associació F.E.S.T.A., que aglutina a más de 300 grupos. Hacia el comienzo de los años cincuenta se calcula que había unos tres mil grupos de aficionados en Cataluña.

En 1959, F.E.S.T.A. organizó en Solsona el Primer Congreso Regional de Teatro Amateur.

LA LITERATURA DRAMÁTICA RENOVADORA

Durante estos años, algunos escritores continúan escribiendo teatro al margen de los circuitos comerciales y sin tener acceso a estrenos regulares. Así, por ejemplo, Joan Brossa, que estrena en sesiones privadas y domicilios particulares o bien en alguna sesión única, como fue el caso del estreno de *Nocturns*



Xavier Regàs.

Encontres en 1951, en el Teatro Olimpia, bajo la dirección de Josep Centelles.

También Salvador Espriu escribe en 1948 *Primera historia d'Esther*, y Josep Palau i Fabre redacta entre 1951 y 1957 el ciclo *Teatre de Don Juan*.

LAS ALTERNATIVAS AL TEATRO COMERCIAL

Los grupos en castellano

A partir de 1941, surgieron diversos grupos en lengua castellana que pretendieron descubrir nuevos autores e incorporar el repertorio internacional más reciente. Los nombres más relevantes de estas iniciativas fueron Marta Grau, Artur Carbonell, Juan Germán Schroeder, Esteve Polls, Antonio Chic, Josep María Loperena... Este teatro contrastaba poderosamente con la programación comercial.

Hay que destacar entre otros a grupos como el Teatro de Arte (1941), el Teatro de Estudio (1942), el Teatro Yorick (1949), el Teatro Experimental de Barcelona (1950), la Agrupación de Teatro Experimental (1953) y el Teatro Español Universitario, que adquirieron relieve a partir de 1953.

En 1949, Antonio de Cabo y Rafael Richart crearon el Teatro de Cámara de Barcelona, en el cual se integró muy pronto Juan Germán Schroeder. Hasta 1958 se estrenan 46 obras de autores como Sartre, Williams, Anouilh, O'Neill, Cocteau, Betti, Pirandello... Colaboraron intérpretes como Adolfo Marsillach, Fernando Fernán Gómez, Nuria Espert, Ana M.^a Noé, Laly Soldevila...

Por otra parte, Schroeder realizó también representaciones en la plaza del Rey en los años 40 y el auto sacramental *El pleito matrimonial*, en la Sagrada Familia, en 1952, con motivo del Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona.

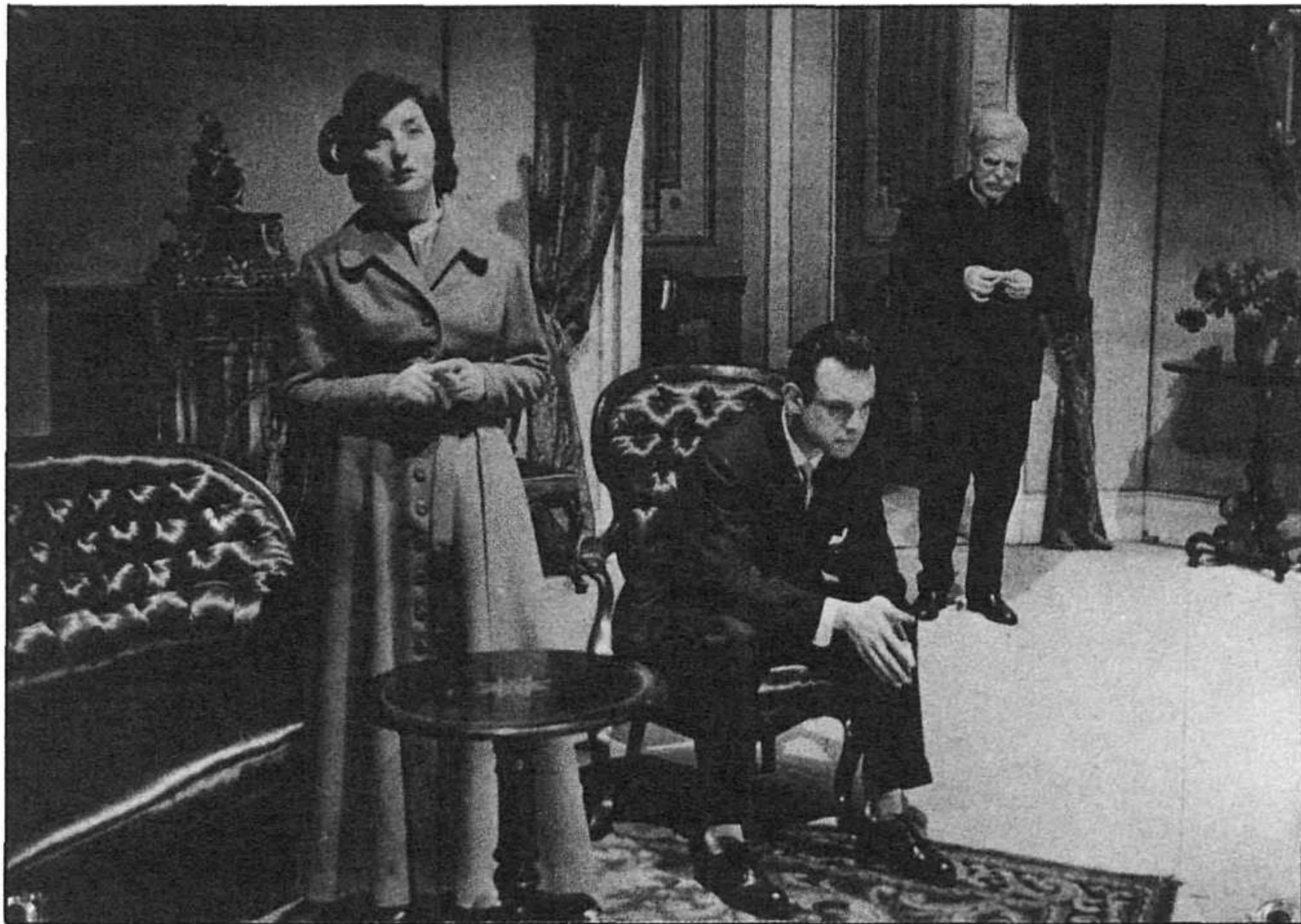
Ese mismo año, Mercedes de la Aldea, con el asesoramiento de Schroeder, recuperó el Teatre Grec de Montjuic, que se hallaba en pésimas condiciones, representando *Edipo rey*.

En 1953, *Medea* fue la revelación de Nuria Espert, dirigida por Esteve Polls.

En 1955, Dolly Latz creó la compañía Ciudad Condal que, bajo el patrocinio del Ayuntamiento, programó dos temporadas de teatro clásico.

El Teatre Intim

En 1950 se produce un llamamiento de personalidades con el objetivo de reconstituir el Teatre Intim, pero la iniciativa no prospera. En cambio, Esteve Albert aprovecha en 1953 ese mismo nombre para denominar sus actividades.



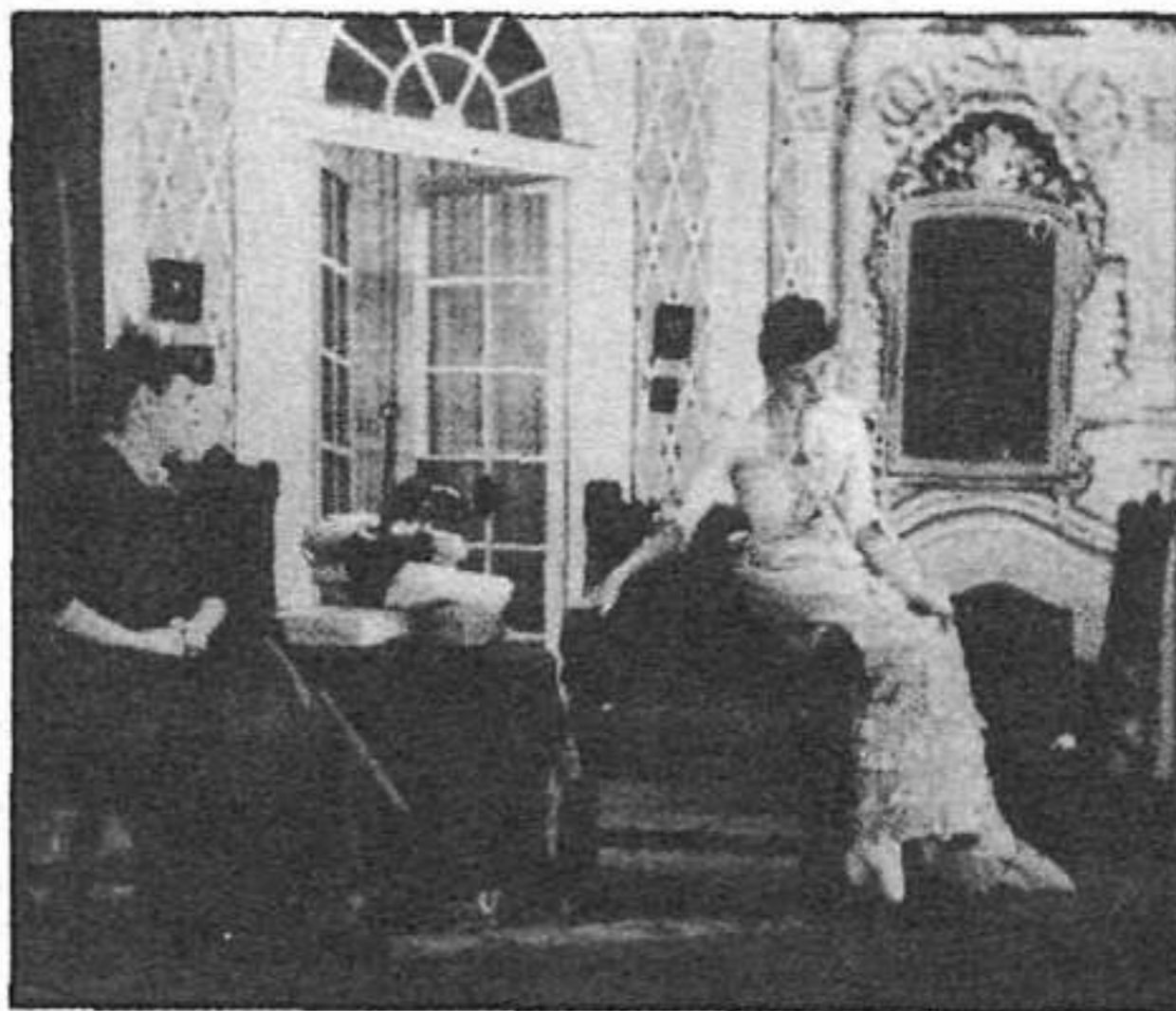
Arriba, "La paraula de foc" (1955); y abajo, "L'hereu i la forastera", el mayor éxito comercial del 49-50, ambas de Josep M. de Sagarra.

Teatros experimentales en la postguerra

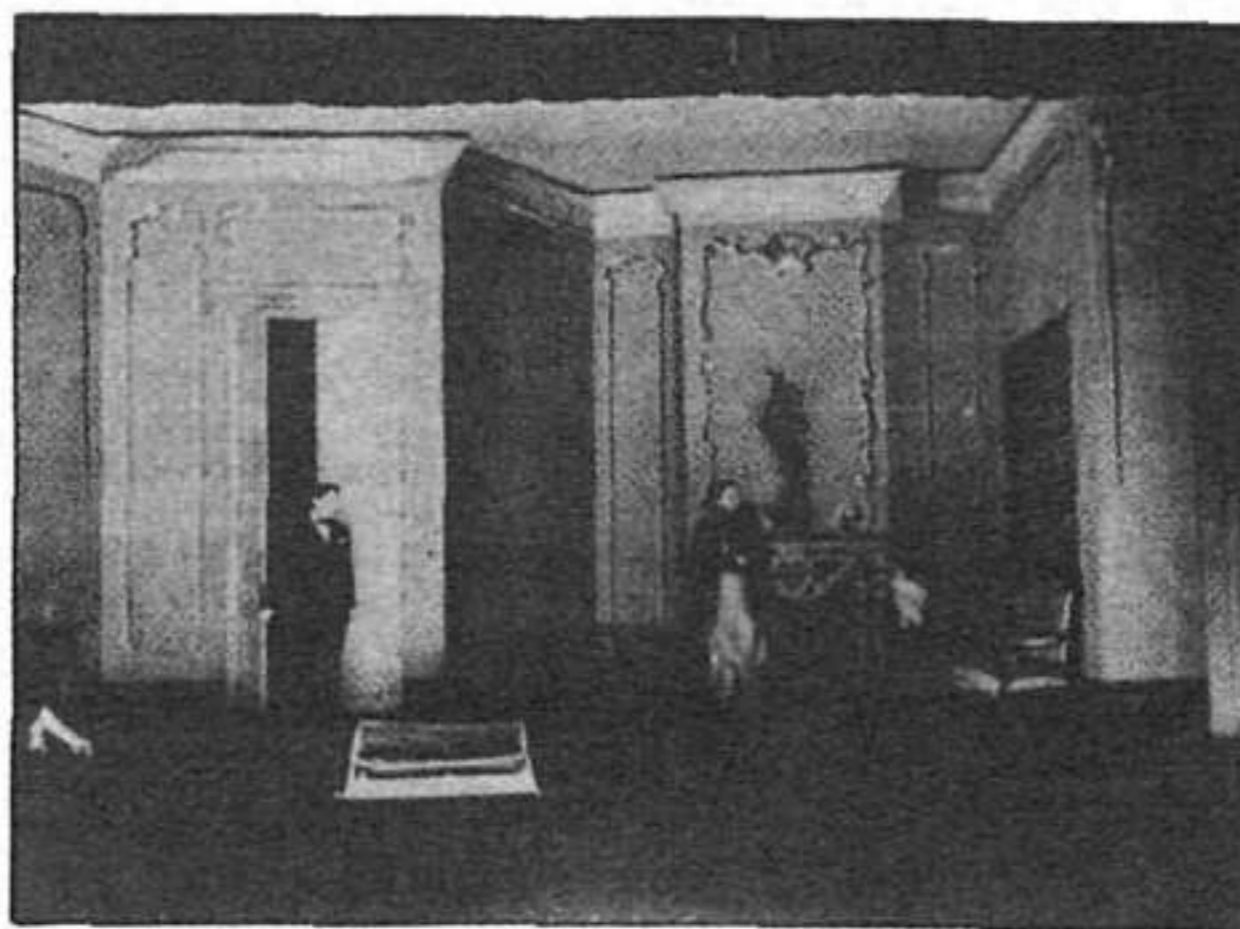
JUAN GERMAN
SCHROEDER

En el ruinoso mosaico de la postguerra, se rellenó el hueco del teatro con el apaño más cómodo posible: continuidad y fórmulas convencionales y reposición de éxitos pretéritos. El teatro profesional no aportaba ninguna novedad o audacia. Los decorados eran de papel tensado y juego de telares, candilejas y varales con luz de bombillas blancas, azules y rojas —día, noche y misterio—, y siempre a nivel de tablado, salvo algún que otro trono o la escalera de revista. El repertorio dramático exigía ámbitos de fácil trasiego para las giras y la misma mesa camilla o tresillo servían para varias obras, que alquilaban en utillerías locales. Ningún intento de rigor, salvo contadas excepciones, en olvido Martínez Sierra y Rivas Cherif, como en una cercana prehistoria, viva aún la impresión que nos causó Piscator con el *Danton*; en el Olimpia, en diciembre del 36.

No es de extrañar que surgiese el núcleo juvenil dispuesto a romper el cascarón de la rutina o el ya iniciado triunfalismo de una expresión escénica de "ejemplaridad" ofrecida con ortopedias de moral y censura política. Decíamos: "Esta obra es muy fuerte" y no pasará, como tiene uno o los dos". Nos referíamos al adulterio y al suicidio, irrepresentables. Una vía posterior fue el hallazgo de colar tragedias griegas. Nos atemorizaban con el "Índice", los autores "peligrosos", las listas negras (Valle, Lorca, Unamuno, Casona, Benavente, Alberti y demás exiliados) o con prohibiciones idiomáticas: no se permitía dar con taquilla abierta traducciones al catalán (las de Josep M. de Sagarra, de Shakespeare, por ejemplo), que no se autorizaron hasta el 55, en que Polls ofreciera para el primer Teatro de Cámara mi obra *La ciutat submergida*, con el imperativo, aún, de figurar el traductor Ramón Planes en calidad de "asesor literario".



"Casa de muñecas" (Teatro Estudio).



"A puerta cerrada" (Teatro Estudio).



Marsillach en "El zoo de cristal".

Aquí se carecía de teatro oficial. En el 42 vino el Teatro Español de Madrid con *Macbeth* y fue el detonante. En el 43 cerramos el paréntesis. El 5 de abril el Teatro de Estudio aportó un insólito montaje colectivo con *Danza de la vida y de la muerte*, a lo auto profano y a lo Gordon Craig. Un mes después, el Teatro de Arte, de Marta Grau y Arturo Carbonell, ofreció *Nuestra diosa*, de Botempelli (con el Instituto del Teatro habían ya ofrecido *La discreta enamorada* y *La comedia de la felicidad*, de Evreinoff). Este grupo se distinguió por unas cuidadosas puestas en escena (destaco *Eco y Narciso*, con la revelación de la alumna del citado Instituto Aurora Bautista), dentro de la línea de la Compañía Belluguets en el Taller de Luis Masriera. El Teatro de Estudio cumplió con la finalidad de divulgar muestras de distintas corrientes estéticas, que, autodidactas, aprendíamos a través de libros de métodos, películas, fotos, "cahiers", revistas extranjeras. Eramos ratas de librerías y nos prestábamos las traducciones sudamericanas como fruto prohibido. Así conocí, por ejemplo, *Huis clos*, cuyo estreno en Barcelona, en el 48, con Ana M.^a Noé, Vicente Soler, M.^a Pura Belderrain y Adolfo Marsillach, supuso un riesgo y casi una marginación oficial y de la crítica a nuestras actividades, a pesar de darla "a puerta cerrada".

Aunque estaban en cuarentena por "nórdicos", logramos con Marta Font y José de Udaeta, que nos autorizaran Ibsen (*Casa de muñecas*) en el 47 y Strindberg (*La más fuerte*) en el 44, y ésta condicionada a que en la misma sesión única de cámara, sin taquilla ni publicidad, diéramos algo español. Como no hay bien que por mal no venga, *Las castañeras picadas*, de Ramón de la Cruz, nos permitió dar un montaje goyesco en contraste al anterior expresionista.

En el 44 comenzó la furia de los autos sacramentales: *El Gran Teatro ante la catedral*, por los de Arte, y *La vida es sueño*, por los de Estudio. Montamos éste a lo Max Reinhardt y recurrimos a lo mágico, con máscaras, en *El jardín de Falerina*, en el



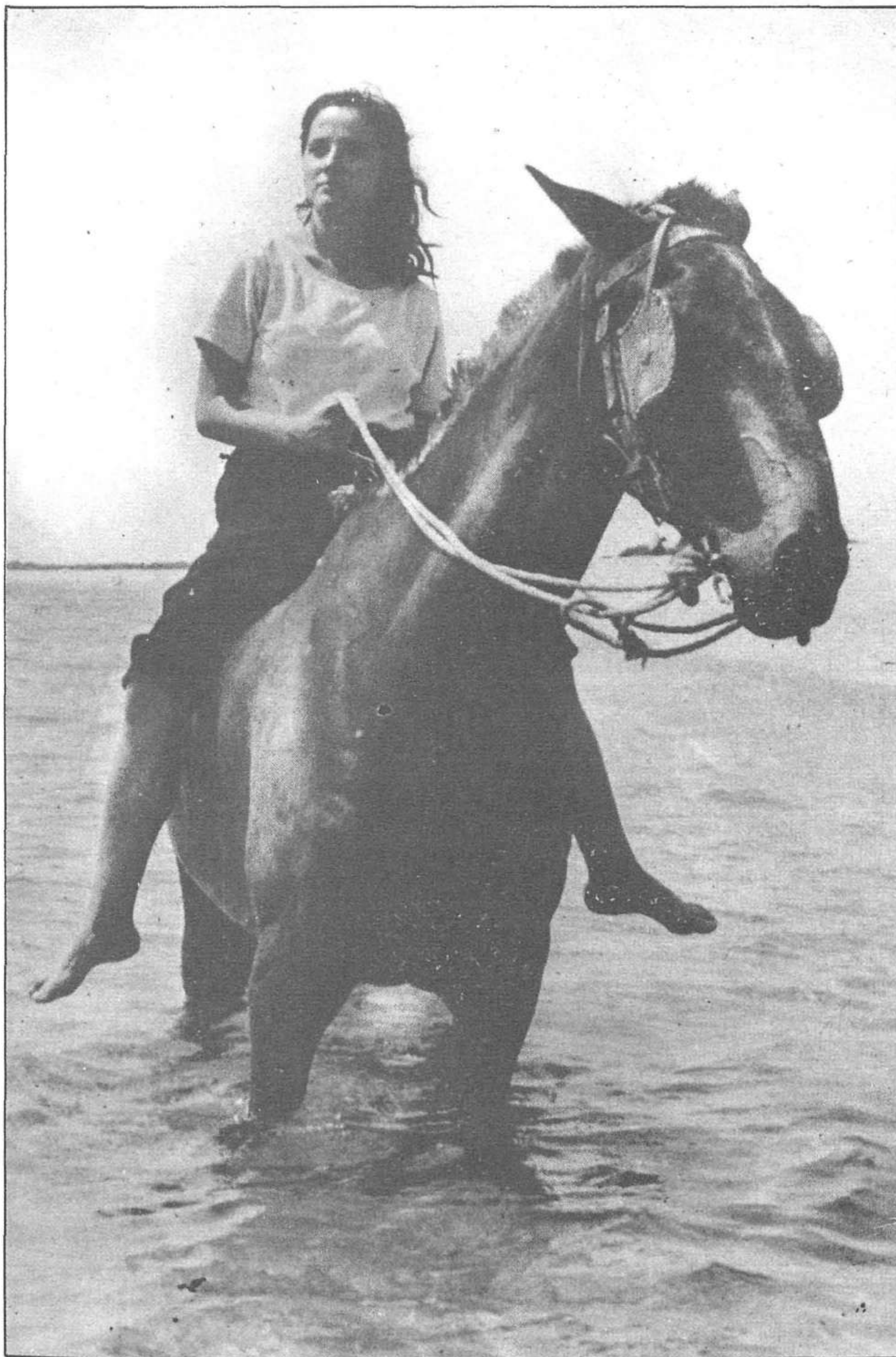
"Medea" fue la revelación de Nuria Espert. (Teatro de Cámara de Barcelona).

Patio del Hospital (1953), ya en la ruta de espacios abiertos en busca de una comunicación popular, al margen de lo minoritario: Catedral de Vic (1948), Teatro Griego (1952), Puerta de la Paz (1955), Monasterio de Sant Cugat (1956)... En el 52, para llevar a cabo mi versión espectacular de *El pleito matrimonial*, ante el templo gaudiano de la Sagrada Familia, nos unimos Poll, Jorge Grau, Toboso y yo compartiendo la dirección. A las cuatro representaciones asistieron diariamente unas 30.000 personas y se interrumpió el tráfico.

La utilización de cámaras negras o neutras, cicloramas, focos, contraluces, volúmenes, decorados encargados a pintores o contruidos, gama armónica en el vestuario, supresión de la concha, breves o ausentes entreactos, irrupciones por la platea, el rigor de los programas, el alfombrado, el comentario musical, el oficio de director, el espacio escénico, la penetración de textos vigentes de la escena universal o proscritos por esta vía de los independientes, la colaboración —gratuita, ya que nunca tuvimos subvenciones— de destacados profesionales que estimulaban a

CARTELERA TEATRAL DE BARCELONA. 4 DE ABRIL DE 1953

Teatro	Título	Autor	Compañía
Teatro Barcelona	Juanita Torbellino	Molero Massa	Cía. Martí-Pierrá
Cólese Pompeya	El rosal de las tres rosas	Linares Rivas	Cía. Pujol-Fornaguera
Comedia	El Gran Galeoto	Echegaray	Cía. Rafael Rivelles con Enric Borrás
Cómico	Luces de Viena		Cía. Vieneses
Nuevo	Combinado de melodías		Cía. Titular de Revista
Olimpia	Marina		Cía. de Opera
Poliorama	Yo quiero	Arniches	Cía. Paco Melgares
Principal Palacio	Ne-Ne	Varios	Cía. Mtro. Padilla
Romea	La vuelta al mundo en patinete	Varios	Cía. Vallejo
Tívoli	Gigantes y cabezudos		Cía. Mtro. Torroba con M. ^a Espinalt
Urquinaona	La ilustre moza		
Victoria	El médico enfermo	Emilio Burgos	Cía. Muñoz-Ademuz
	Gigantes y cabezudos		
	La corte del faraón/La tempestad		
Circo Barcelonés	Variedades		

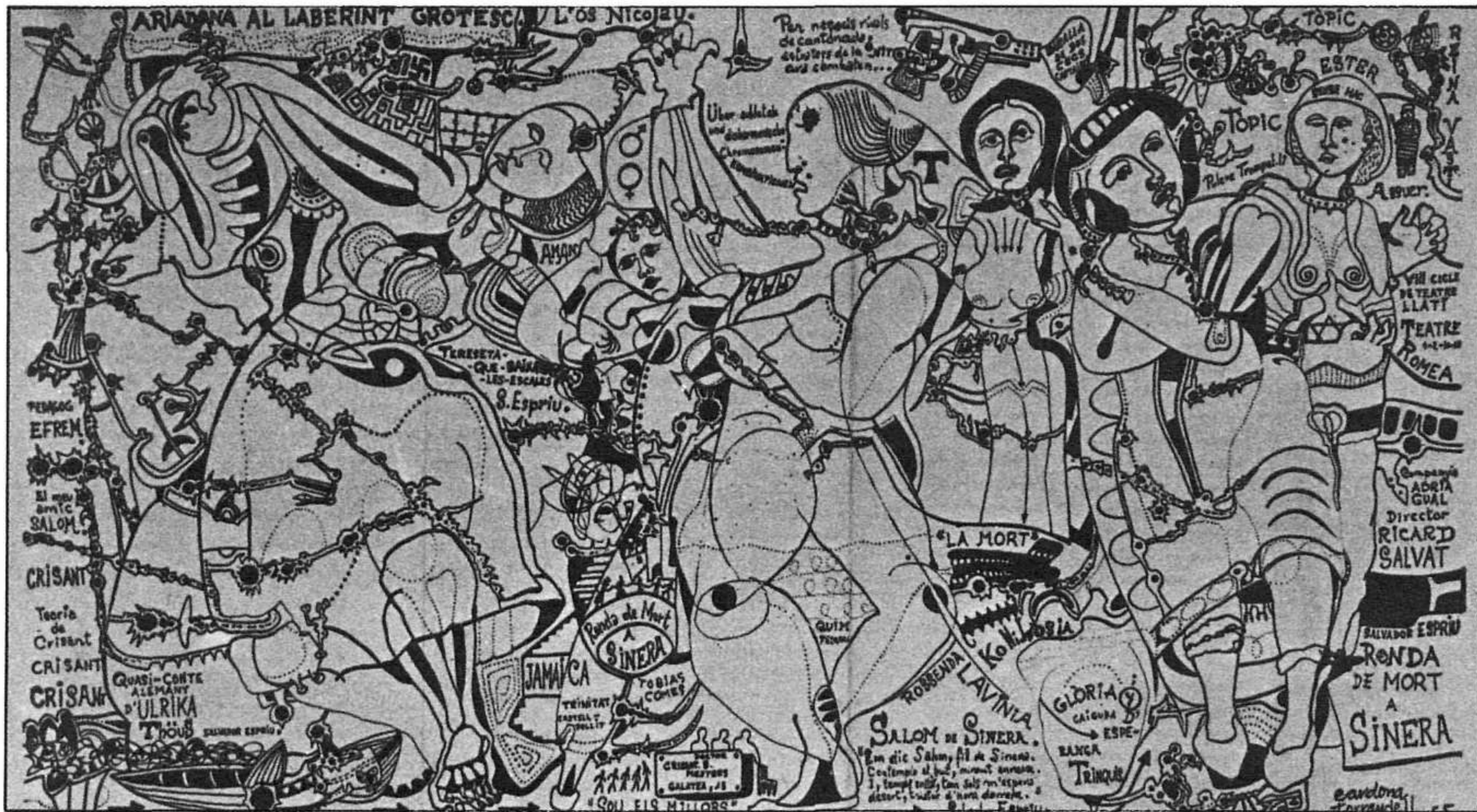


Mercedes de la Aldea, un trágico final para una gran actriz y directora.

nuevos elencos aprendices (Ana M.^a Noé, Fernando Fernán Gómez y otros muchos, después, en particular con el Teatro de Cámara de Barcelona, desde 1949, que dirigían Antonio de Cabo y Rafael Richart o con la compañía Ciudad Condal de Dolly Latz, en el 55), así como el nuevo estilo interpretativo de Marsillach, Cebrián, Lucena... y de las jovencísimas Nuria Espert, Asunción Balaguer, Julieta Serrano, Elisenda Ribas... fueron logros de todos cuantos contribuimos al renacer escénico barcelonés y que posteriormente dignificaron con su labor la Agrupació Dramàtica Sant Lluç, con Federico Roda y la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, con Ricard Salvat y M.^a Aurelia Capmany.

Con disculpas para mi memoria, junto a los citados, en el floreciente quinquenio 50-55, añadido a Mariano de la Cruz, María Pintarelli, Ernesto Carratalá, Antonio de Senillosa, Mario Lacruz, P. Sitjá Príncipe, José Miguel Velloso, Juan Magriña, Hans Schlegel, Gustavo Schit, Ramiro Bascompte, Diego Asensio, Angel Carmona, José Antonio de la Loma, Gonzalo Pérez de Olaguer, Miguel Narros, Luis Farrau, Alfredo Mañas, José Centelles... a través del Teatro de la Juventud, Thule, El Corral, Palestra de Arte Dramático, El Coturno, Yorick, La Buhardilla, La Pipironda, Ballet de Barcelona, Orfeo de Gracia...

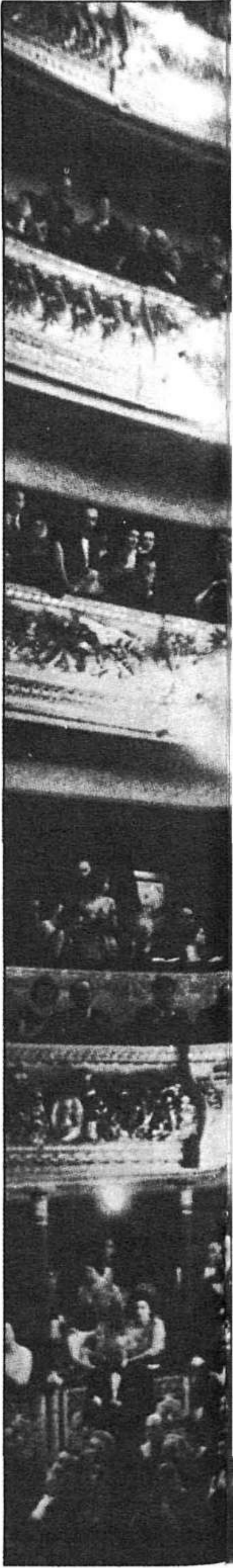
Mi última referencia es para Mercedes de la Aldea, nuestra musa existencialista. Sus representaciones clandestinas en casa del doctor Obiols, con *La puta respetuosa*, y estrenos de Joan Brossa (1951); sus montajes de Buero, Saroyan y Claudel, su *Edipo rey* (1952), con el que reconquistamos el Teatro Griego en ruinas, fueron deslumbrantes y dotados del toque mágico que de ella se desprendía. Preparaba *Santa Juana*, de Shaw, cuando durante el rodaje de la película "La que nunca muere" (había rodado ya "La hija del mar", de Guimerà), por un error de interpretación de una orden, la hélice de una avioneta la decapitó. Su entierro, en multitud, fue digno de una gran actriz y directora: sobre el féretro, la espada de madera que utilizara en el último ensayo.



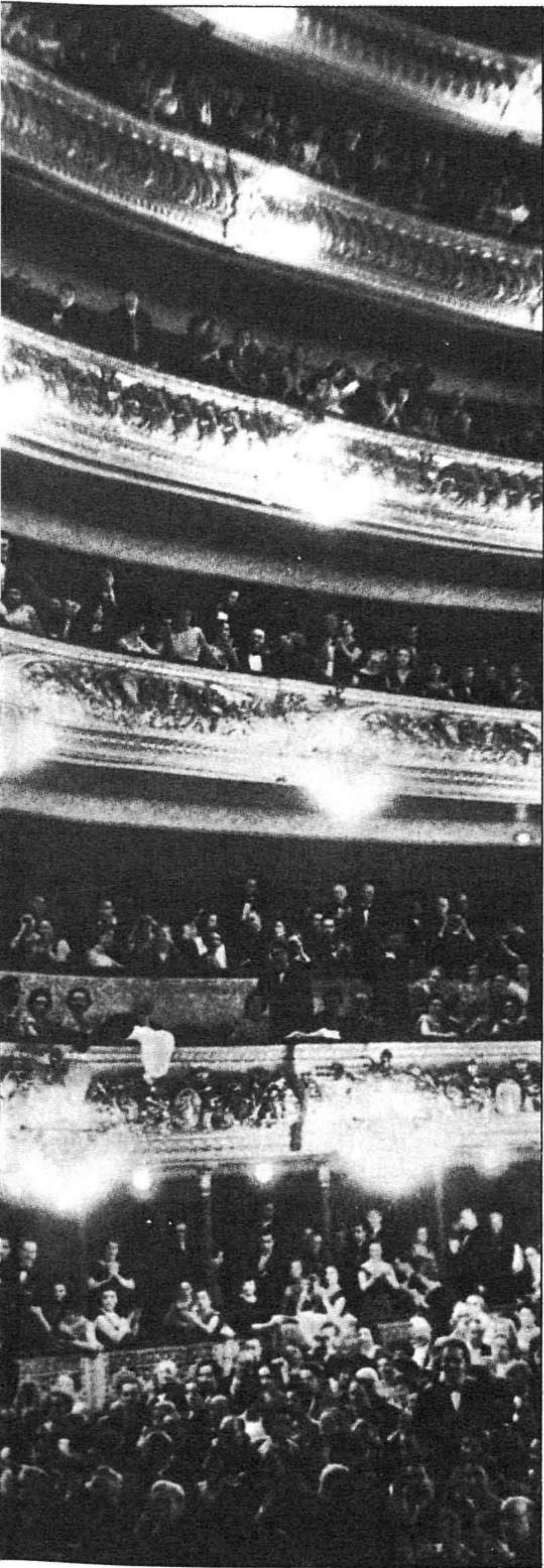
40



1. Ilustración de Cardona Torrandell para "Ronda de mort a Sinera".
2. El Liceo de Barcelona, durante la representación de "L'auca del senyor Esteve".
3. "L'òpera de tres rals". Después de su estreno, en 1963, la ADB fue suspendida por orden gubernativa.



1955-1963



**Inicios
del teatro
independiente**

En 1953 el régimen franquista inicia su homologación internacional en el contexto de la "guerra fría", gracias al Concordato con la Santa Sede y los acuerdos militares con los Estados Unidos. Este proceso culminará en 1955 con el ingreso en la ONU.

EL NACIMIENTO DEL TEATRO INDEPENDIENTE

Durante estos años, diversas iniciativas pretenden contestar al teatro comercial de entonces mediante una renovación de la programación, del tratamiento dramático y de las técnicas de interpretación.

LA AGRUPACION DRAMATICA DE BARCELONA. 1955-1963

En el año 1955, un grupo de personas vinculadas a la burguesía media crea la ADB, bajo la inspiración del grupo francés Le Grenier, de Tolosa, con la cobertura legal del Cercle Artístic de Sant Lluc.

La ADB estrenó a autores prácticamente noveles como Joan Brossa, María Aurèlia Capmany, Salvador Espriu y Manuel de Pedrolo, clásicos catalanes y autores entonces habituales en las carteleras occidentales: Anouilh, Brecht, Claudel, Dürrenmatt, Giraudoux, Ionesco, Montherland, Rattigan, Shaw, Strindberg, Chejov... Se hicieron 87 estrenos, exposiciones, cursillos de formación de actores, teatro infantil, teatro experimental y diversos servicios a los grupos de teatro amateur de toda Cataluña.

Frederic Roda, que inicialmente dirigía la Agrupació Pau Garsaball y que había trabajado en la ADB desde sus inicios, pasó a ser oficialmente su director en 1957.

La financiación provenía de unas representaciones anuales —*"L'alegria que torna"*— a las cuales acudía la burguesía catalanista. En 1961 se constituyó en fundación cultural.

La ADB dio acogida o promovió también otras experiencias:

En 1956, "Teatre viu", de Miquel Porter y Ricard Salvat, sección experimental donde se trabajaba a partir de la experimentación.

En 1960, "L'esquirol", sección de teatro infantil.

En 1962, "Joglars", sección de pantomima de la agrupación, fundada por Carlota Soldavila, Albert Boadella y Antón Font.

En 1963, después del estreno en el Palau de la Música de *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht, la ADB fue suspendida por orden gubernativa.



"El senyor Parramon", de Sagarra, con el actor Joan Capri en el papel principal.

LA ESCOLA D'ART DRAMATIC ADRIA GUAL. 1960-1978

En 1960, bajo la dirección de Ricard Salvat y María Aurèlia Capmany, se funda la EADAG, amparada por el Foment de les Arts Decoratives (FAD). En ella se formaron gran cantidad de profesionales destacados que más tarde extenderían el movimiento del teatro independiente por Barcelona y las comarcas. Trabajaron los métodos de Brecht, Stanislavski y, más adelante, los de Grotowski.

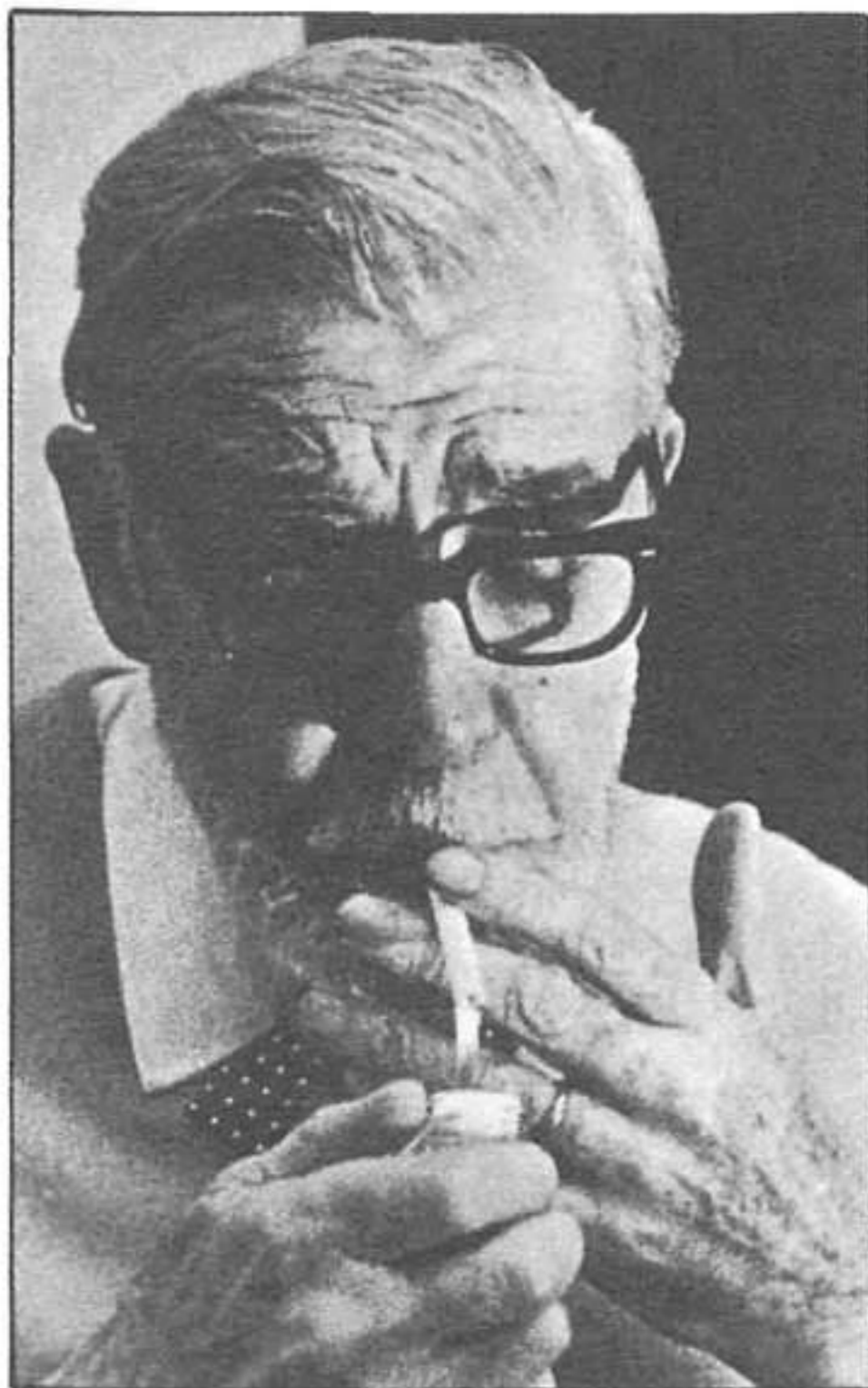
La EADAG renovó los planteamientos teatrales vigentes en Cataluña y propició una voluntad de profesionalización.

En el teatro épico y las teorías de Brecht se veía la posibilidad de desarrollar una dramaturgia propia. Salvat trabaja con esta intención la obra de Espriu, a

partir de la cual se hacen dos montajes que llegarían a ser antológicos, *Primera historia d'Esther* (1962) y *Ronda de mort a Sinera* (1965).

Entre talleres y montajes, la EADAG produjo más de cien espectáculos en catalán y castellano y estuvo presente en diversos festivales europeos.

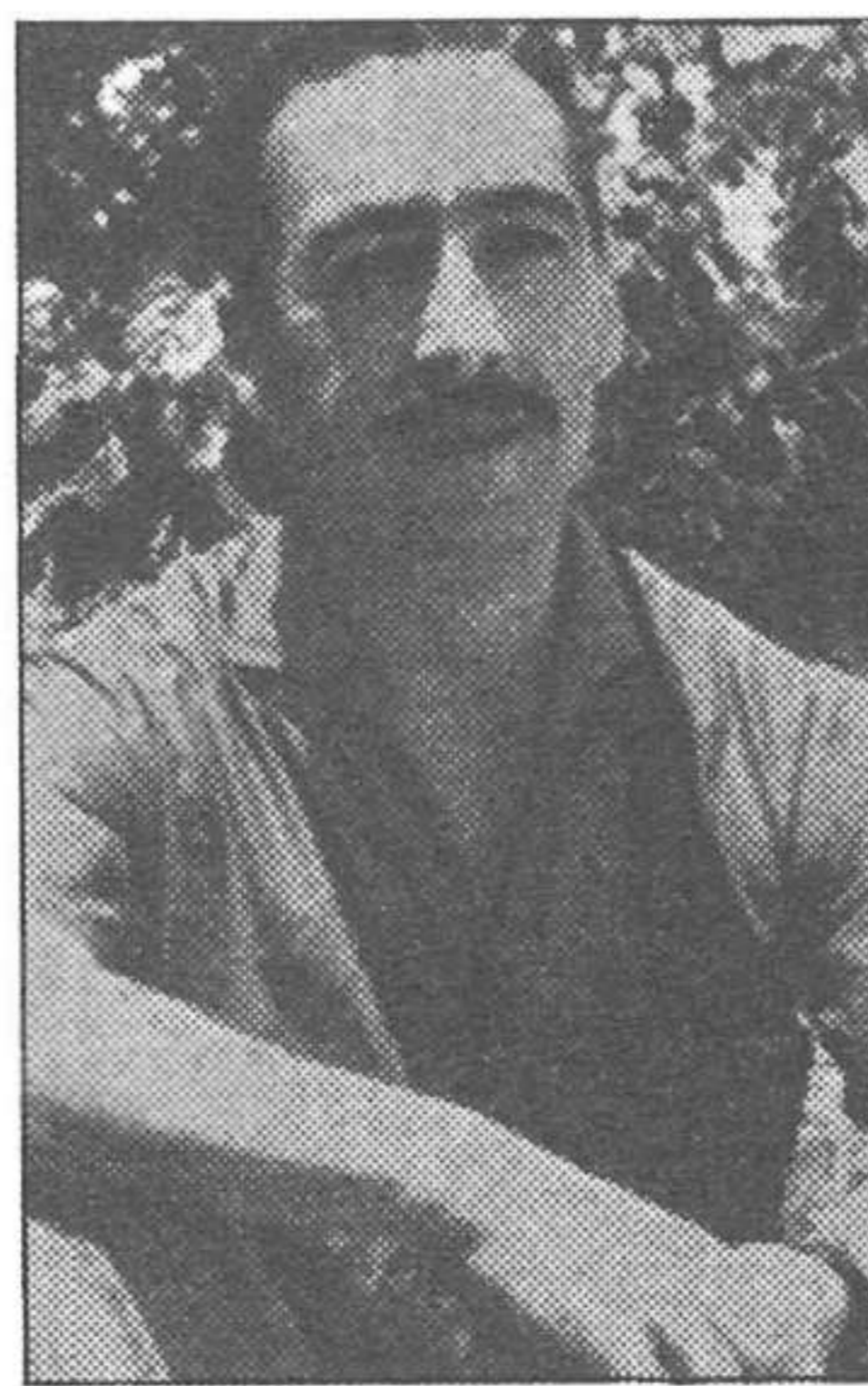
Fueron estrenadas, entre otras, obras de los siguientes autores catalanes: Brossa, Pedrolo, Capmany, Espriu, Salvat, Muñoz Pujol, Soler i Antic, Benet i Jornet, Palau i Fabre, Porcel... Del repertorio internacional, Ionesco, Shakespeare, Pinter, Buchner, Ruzzante, Mishima, Synge, Jarry, Chejov, Brecht, Strindberg, Cocteau, Weiss, Mrozek... Entre los autores castellanos, Schroeder, García Lorca, Unamuno, Gil Novales, Alberti, Cabrera Infante, Aub, Jacinto Grau, Sastre...



Joan Oliver.



Ramón Folch i Camarasa.



Manuel de Pedrolo.



Joan Brossa.

Ya inicialmente la Escola tenía un planteamiento interdisciplinario que se concretó básicamente en la colaboración muy activa de los principales artistas plásticos de la época: Alexandre Cirici, Ràfols Casamada, Villèlia, Subirachs, Tòdó, Tharrats, Guinovart, Jordi Pericot, María Girona...

EL TEATRO EXPERIMENTAL CATALA

En 1962 se formaba el TEC, con elementos procedentes de la ADB y del TEU. Serán sus directores Vicenç Olivares y Francesc Balagué. A los autores ya estrenados por la ADB se incorporan también Wesker, Beckett, Camus, Richardson, Adamov, Xavier Romeu...

LOS AUTORES Y TRADUCTORES DEL TEATRO INDEPENDIENTE

A partir de 1955 el teatro independiente normalizará el estreno de la obra teatral de las nuevas generaciones de autores. Estos son: Llorenç Villalonga (1897-1980), Joan Oliver (1899), Alfred Badia (1912), Salvador Espriu (1913-1985), Josep Palau i Fabre (1917), Manuel de Pedrolo (1918), María Aurèlia Capmany (1918), Joan Brossa (1919), Joan Colominas (1922), Josep María Muñoz Pujol (1924), Ramón Folch i Camarassa (1926), Ricard Salvat (1934), Baltasar Porcel (1937).

Por otra parte, destacan como traductores en aquellos años Joan Oliver (1899), Vonaventura Vallespinosa (1899),

Rafael Tasis (1906-1966), Carme Serrallonga (1909), Manuel de Pedrolo (1918), Jordi Sarsanedas (1924) y Feliu Formosa (1934).

LOS CICLOS DE TEATRE LLATI

En 1958, Xavier Regàs creaba los Ciclos de Teatre Llatí. Durante diez años este ciclo fue una de las pocas oportunidades de ver teatro extranjero en Barcelona. Pasaron por él cerca de un centenar de compañías, sobre todo francesas e italianas. Los ciclos propiciaron la aparición de un público abiertamente contestatario.

EL TEATRO COMERCIAL

Joan Capri: En el teatro comercial surgió en 1956 el actor Joan Capri, con el éxito de *Camarada Cupidó*. Su rápida conexión con el público le convirtió pronto en un fenómeno popular. Josep María de Sagarra vio en Capri una nueva vía para su teatro y adaptó *L'avar*, de Molière (*El senyor Parramon*, 1960), y después *El casament*, de Gogol (*El fiscal Requesens*, 1961). La muerte de Sagarra trunca esta colaboración y Capri se decanta abiertamente hacia un teatro comercial.

También en el teatro comercial o en el de aficionados estrenaron en este período autores como Jaume Gras "Feliu Aleu", Eduard Criado, Rafael Tasis, Josep María Espinàs, Josep Castillo Escalona, Assumpta González, Faust Baratta, Ventura Porta Ross, Rafael Anglada...

EL RESTO DE LOS PAISES CATALANES

En el resto de los Países Catalanes el movimiento independiente todavía tardará unos años en producirse. Mientras tanto, algunos autores ensayan la escritura de un nuevo teatro, que se estrena y se edita con dificultad. En Valencia, Martí Domínguez (1908-1983) y Francesc Burguera (1928). En Mallorca, Llorenç Moyà (1916-1981) y Josep María Palau i Camps (1914). En Menorca, Frederic Erdozain (1908-1961).

EL TEATRO INDEPENDIENTE EN CASTELLANO

En 1957, María Luisa Oliveda crea el Pequeño Teatro, inicialmente dirigido por Miguel Narros.

En 1959, Angel Carmona y Florenci Clavé crean La Pipironda, que se mueve al margen de los circuitos del teatro independiente. Actuaba como un teatro de guerrilla y se presentaba de improviso en las tabernas y locales públicos de la periferia de Barcelona, presentando obras de autores del siglo de oro castellano, así como de Rodríguez Méndez, Pedro Salinas... Esporádicamente, Carmona estrenó algún espectáculo en los circuitos establecidos.

En 1960, Antonio Joven crea el Teatro Popular Amateur, que en 1968 pasó a llamarse Taller de Teatro de Barcelona.

En 1961, Feliu Formosa y Francesc Nel·lo crean el Grupo Gil Vicente, con propósitos similares a La Pipironda.

La A.D.B., un proyecto oportuno en

FREDERIC RODA

Écharle un tiento, así, para que rememore, a cualquier gente de teatro, es adentrarse por la peor de las enredaderas. Las conversaciones de los cómicos sobre sus aventuras pasadas se asemejan a chácharas de espiritistas, precisamente por lo que aquéllas tienen de efímeras, ya que el teatro es un arte del tiempo sobre un espacio provisional.

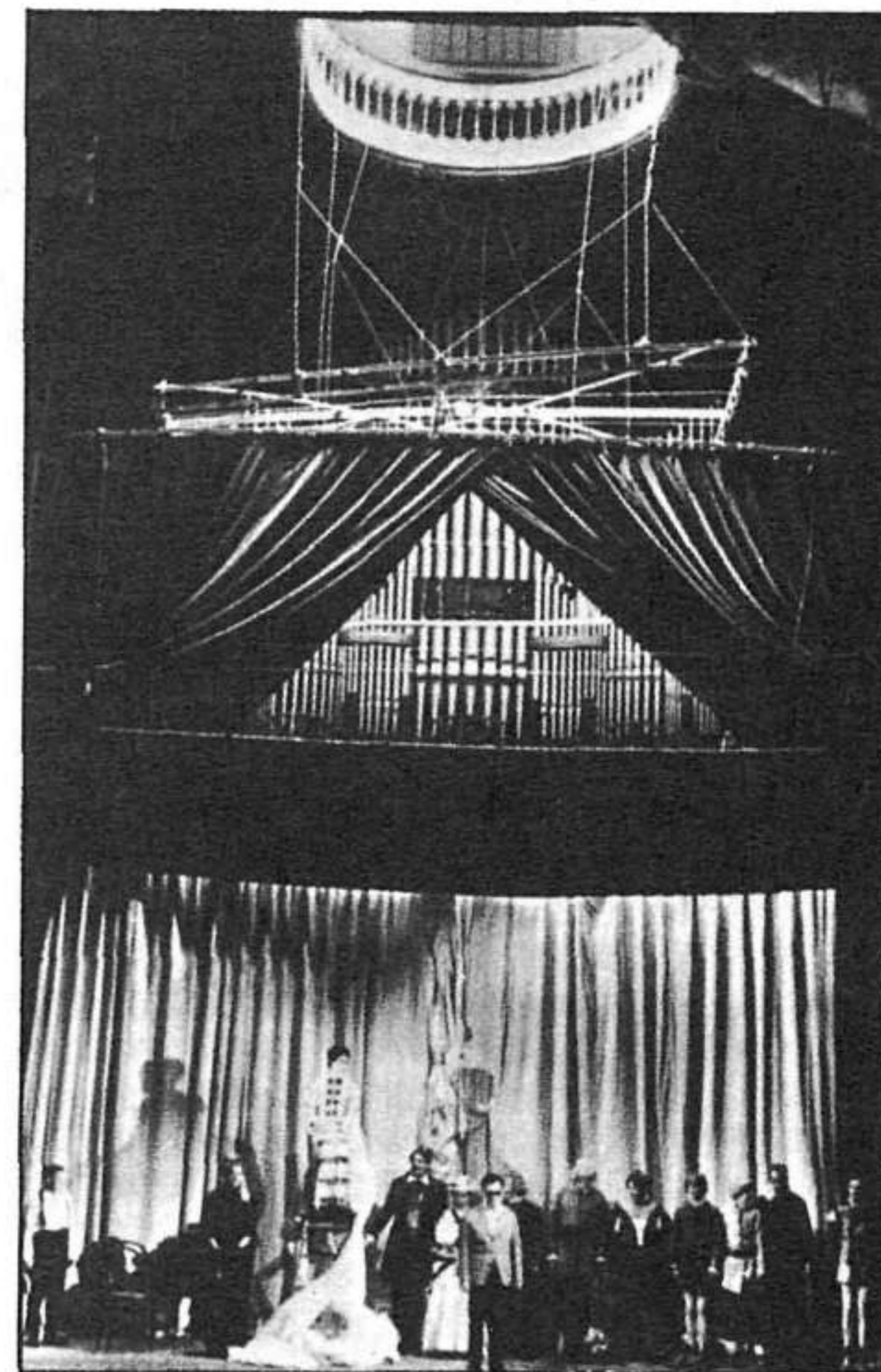
Florece entonces, por los sesenta, la civilización de las siglas, que nos dejó como herencia la segunda guerra mundial (o sea la II G.M.). Así, los de la ADB éramos, en letras completas la Agrupación Dramática de Barcelona que en eso, tan poco distintivo, terminó el primer "brainstorming" para ponerle nombre a algo que debiera ser "Le Gremier de Toulouse" en una Barcelona culta, europea, catalana, orsiana, burguesa, ya que no hay otra cultura.

Algo, absolutamente serio y que nadie debe dejar de entender, era lo del idioma, si algo se quiere entender de esa república mediterránea que se llama Cataluña. La ADB nació para hacer del teatro, de un nuevo teatro, "lugar ejemplar de la lengua", como más o menos dijo el filólogo español Amado Alonso. Que se oyese el catalán, lengua de cultura, y además en teatro, original o traducido. No era resistencialismo de exaltados y utópicos sino esa resistencia blanda, flexible, elástica, que es la que en definitiva concluye por vencer.

Las raíces, además de la fascinación europea, o sea francesa (que sigue vigente, léase Flotats), eran el Teatre Intim, de Adrià Gual (contemporáneo del Teatro de Arte, de Gregorio Martínez Sierra), y más inmediatos, los deseos y realidades literarias del Instituto del Teatro, con Marta Grau, maestra de declamadores, y el buen gusto novecentista de Arturo Carbonell, profesores los dos de lo que era, oficialmente, Conservatorio de Danza y Declamación, para cubrir los avatares más o menos catalanistas de aquel centro de Teatre Catalá, que instituyera la Mancomunitat de Catalunya hace ahora 75 años.



Escena de la procesión del Corpus en "L'auca del senyor Esteve", de Santiago Rusiñol.



"Or i sal", de Joan Brossa, se representó en el Palau de la Música Catalana el 18 de mayo de 1961. Dirigido por Frederic Roda, con escenografía de Antoni Tapies.

Por aquellas fechas, a gentes prominentes de los T.E.U. y a otras iniciativas entre inteligentes, sensibles y snob (con la admiración que por todo ello siento), respondían los trabajos de Juan German Schroeder, Antonio de Cabo, Rafael Richart, María Luisa Oliveda y otros, pero siempre en teatro castellano; aquel que, por bueno y digno que sea, siempre hace de Barcelona

su justo momento

provincia. Todo ello ha sido, fragmentariamente, recogido en artículos, trabajos de revistas, memoraciones.

La ADB ha tenido la suerte inmensa e impropia en nuestros países de tener un cronista, Jordi Coca, que en 1978 publicó, en edición del Instituto de Teatro —que en aquel entonces y lejos todavía de la futura e imprevisible “revuelta de los pigmeos”, dirigía Hermann Bonnín—, un libro que se titula “L’Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional. 1955-1963”.

No es un trabajo ligero ni sencillo: más de trescientas páginas de “datos” con asomos levísimos de la oreja del autor: frialdad que honra a un hombre tan apasionado como es Coca y de cuyas capacidades hay que esperar cosas, insospechadas quizás —tal vez eso que falta a nuestro teatro—, mentalidad de empresario sabio y eficaz.

La ADB, en su corta y vibrante existencia y dejando aparte succulentas anécdotas, pasó por dos etapas. Una, la primera, perfeccionista, quizás la única que podría justificar un deseo profundo de convertirse en “teatro nacional” según la denominación de Coca. Y otra, la segunda, en la que es inevitable que cite mi propio testimonio en la modesta función de “médium”, en la que se trataba, fundamentalmente, de “hacer teatro por los cuatro costados”, con esfuerzos de suplencia, de puesta al día, más de documentar el hecho cultural teatral que de conseguir la imposible perfección de forma.

En la ADB se inventó el término de “teatro independiente” frente a las antiguas denominaciones o propuestas de “teatro amateur”, “de aficionados”, “teatro vocacional”, “teatro no profesional”, etc.

Se declaraba independiente frente a los actores, a los autores, al público y naturalmente y en lo posible de la censura especialmente confesional, anticatalana, biempensante, bien hablada. En esa definición, realmente excesiva y utópica, se incluía un deseo de “hacer teatro por hacer teatro”. Lo del teatro como un arma del final de los 60 aún no estaba previsto.

Debe anotarse en el haber de la ADB el despertar la vocación y la posibilidad material de “hacer” teatro de un número no despreciable de autores. Fueron inducidos a escribir teatro o tuvieron su primera oportunidad de ser representados Salvador



Ferrán Soldevila, presidente de la ADB.



Frederic Roda.

Esriu, Josep Comer, Alfred Badia, Baltasar Porcel, Manuel de Pedrolo, María Novell, Jordi Cots, Joan Brossa, Josep Rabasseda, Blai Bonet, Mercé Llimona, Carme Suqué, Joan Sales, M. Aurelia Capmany, Nicolau M. Rubio... Excuso la pesadez de la lista, pero la enumeración demuestra que, con valores distintos, existían nuevos o poco conocidos autores para un nuevo teatro catalán. Luego vendría lo de la “nova cançó” que era algo así también...

La ADB fue una muestra, una feria de posibilidades. Es difícil compararla con antecedentes, ya que no los tenía o eran muy lejanos y, menos todavía con aquello que vino después, ya que la ADB no se propuso ninguna comparación. Los historiadores sabían de su unión a un pasado que era como un sueño truncado, las inútiles primaveras catalanas: Millán Rànavell, Joan Oliver, Rafael Tasis, Ferrán Soldevilla, Joan Alavedra...

Cuando cerraron la ADB, después del estreno de *L'Opera de Tres Rals*, de Brecht, en la versión de Joan Oliver y Feliú Formosa, en razón especialmente a su domiciliación en la casa de “Omnium Cultural”, la misión había casi concluido. Puede decirse que murió a tiempo en un país en el que las cosas culturales duran demasiado, se sobreviven y, eso es lo malo, impiden el relevo.

El relevo, incluso hincándole el diente a la ADB, lo tomó la Escuela Adrià Gual, con M. Aurelia Capmany y Ricard Salvat y una mayor carga intelectual y de compromiso. Y también el TEC, Teatre Experimental Català, de Francesc Balagué, que eran los “jóvenes universitarios” de la ADB, en la onda existencialista.

Está, en cambio, menos documentado el hecho de que los ex-ADB promovieron el Grup de Teatre Independent, GTI, que por atajos personales cuajó en el primer Teatre Lliure. Y también que del Teatre Viu, de Porter y Salvat, acogido y potenciado desde la ADB y del Grupo de Pantomina, subsiguiente de Font y Boadella, nació Joglars.

Para todo ello era necesario que, evangélicamente (sic), el grano muriese. Y quizás sucedió aquello que no se acostumbra a ver en nuestra historia próxima: un proyecto oportuno en su momento justo.

25 años de la "Adrià Gual"

RICARD SALVAT

A mitad de febrero de 1960 fundamos la Escola d'Art Dramatic Adrià Gual del F.A.D. que tenía su sede en la Cúpula del céntrico cine Coliseum. Aquel año, gracias a la gestión de Alfons Serrahima, se creó l'Escola d'Art del F.A.D., que dirigía Alexandre Cirici i Pellicer, y el Museo de Arte Contemporáneo. Dos años y pico después desaparecería la Escuela de Arte y también el Museo y quedó la Escuela de Teatro.

En esa escuela pretendimos que los alumnos aprendieran el método Stanislavski y, sobre todo, los procedimientos interpretativos de la alienación o extrañamiento surgidos del método piscatoriano y especialmente brechtiano.

Quizás sea conveniente recordar que, antes de fundar la Escuela, había pasado por la experiencia del teatro universitario (1952-57) del Teatre Viu un grupo que fue creado por Miquel Porter y yo y que dedicaba a ensayar los procedimientos de la Comedia del Arte. Ese grupo fue invitado a formar parte de la Agrupació Dramatic de Barcelona en donde dirigí una obra de María Aurelia Capmany, otra de Joan Oliver y un Moliere.

Cuando creamos la E.A.D.A.G. lo hicimos con la clarísima intención de oponernos a la actitud "oficial" del teatro de importación madrileño que reinaba en el Teatro Comedia, hoy desaparecido. Allí se organizaron, preparados naturalmente en la Universidad, grandes pitadas a algunas de las obras de Calvo Sotelo. El otro centro oficial, el que naturalmente nos dolía más, era el Romea, donde señoreaba Josep María de Sagarra y algunos autores menores y que cultivaban un teatro de alpargata y de fácil diversión. Por otro lado, estaba el Instituto del Teatro cuyos procedimientos pedagógicos nos resultaban decididamente obsoletos y rabiosamente ahistóricos.

En aquellos momentos nos preocupaba mucho la idea de crear un Teatro Nacional, nuestros puntos máximos de referencia



"Ronda de mort a Sinera", de Salvador Espriu.

fueron, Salvador Espriu y Brecht. De los trabajos que hicimos del primero ya he hablado en estas páginas recientemente, en relación con Brecht tal vez con una cierta ingenuidad, pretendimos darlo con todo rigor metodológico intentando aplicar las enseñanzas que habíamos recibido en Alemania, directamente de Piscator y luego de los alumnos de Brecht. Nuestra primera obsesión fue que los textos de Brecht que montábamos, tanto en los talleres de la escuela, como en la compañía profesional que surgió de la misma, a partir de 1962, fueran traducidos directamente del alemán. En aquellos años de fuerte censura cabe recordar que era muy difícil que se permitiera traducir obras en idioma catalán, obras que fueran significativas del repertorio internacional. Las pocas que se podían representar solían traducirse del francés o del italiano. Chejov, Brecht y otros autores pasaban por estas vías, por tanto, por traducciones puente. En la escuela siempre

quisimos que los textos fueran traducidos de la lengua originaria y encargábamos las versiones a escritores de gran categoría como María Aurelia Capmany, Carme Serrallonga, Manuel de Pedrolo, etc...

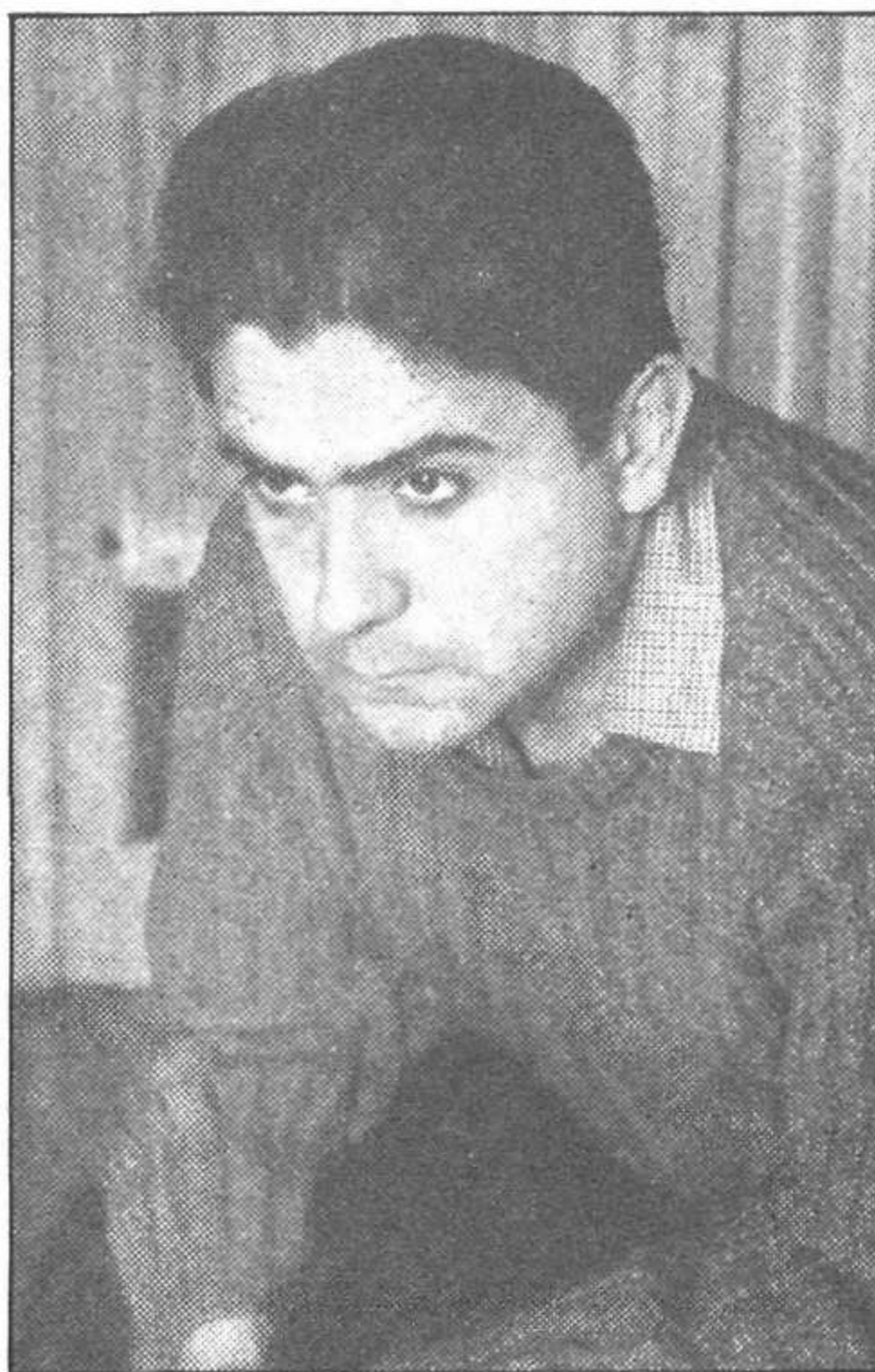
Carme Serrallonga fue determinante para el campo de la traducción y sobre todo para el de la ortofonía y la dicción catalana. La gran pedagoga creó una escuela de decir los textos de calidad. Hay que tener en cuenta que, en aquella época, el catalán no se aprendía en la escuela, que era vilipendiado y olvidado por la mayoría de los catalanes y pretendimos que el teatro que nosotros hacíamos jugara un papel parecido al que cumple en Alemania: el de "ersatz" de la Real Academia. Por eso trabajamos con obsesión al gran creador verbal que fue Espriu y a los clásicos que él nos aconsejó, por ejemplo los sainetistas: Apel·les Mestres, Emil Vilanova y Joaquim Ruyra.

Hay que recordar que nuestro trabajo se producía en tres niveles fundamentales,



María Aurelia Capmany.

aunque de hecho, como aclararemos después, fueron cuatro. Por un lado, un mínimo de tres cursos diarios, sábados incluido, de enseñanza de todo tipo. El trabajo práctico en un grupo independiente que actuaba en la sede de la misma escuela, en la maravillosa cúpula que permitía todo tipo de remodelación arquitectónica y escenográfica. Allí hicimos teatro circular, teatro con el público a los dos lados, teatro que se veía sólo desde el primer piso, teatro ritual a la italiana... prácticamente creábamos un espacio de acuerdo con las exigencias de cada espectáculo. Luego la Cúpula era lugar de encuentro de todos los intelectuales de la resistencia y lugar de visita de todos aquellos escritores y creadores extranjeros que pasaban por Barcelona a los que la censura no les permitía hablar en las tribunas habituales. La visita de Feltrinelli, Joyce Lusu, Pier Paolo Pasolini, fueron memorables. El primer Congreso de Intelectuales Ibéricos tuvo lugar en la Cúpula, el primer encuentro



Ricard Salvat.

de los escritores italianos y los del Estado español se produjo también en nuestra escuela.

Un poco aparte, pero como último complemento de todo este trabajo, surgió la Companyia Adrià Gual que logró, a partir de 1965, una plena profesionalización y que durante algunas temporadas, que algunos consideran históricas, montó obras de Espriu, Sartre, Brecht, Lorenç Villalonga, Peter Handke, Pirandello, Folch i Torres, Salvat, Adrià Gual, Santiago Rusiñol. En la actualidad esta compañía se mantiene, la escuela la tuvimos que cerrar en 1978, y en el marco de nuestro grupo hemos pretendido seguir el clima de preocupaciones e intereses que siempre nos caracterizó: cultivo de los clásicos, como el *Ur Faust*, de Goethe, *El príncipe de Homburg*, de Kleist, valoración de los autores catalanes, como *La fam*, de Joan Oliver, o *La cançó de les balances*, de Josep M.^a Carandell (Lidia Falcón, Marta Pessarrodona, Carme Riera,

Isabel-Clara Simo, Marisa Hajar, María Josep Rague "*Dones i Catalunya*") especialización en autores alemanes actuales, alumnos directa o indirectamente de Brecht, como por ejemplo Franz Xaver Kroetz de quien hemos dado a conocer tres obras: *Alta Austria*, *Música només per a voste* y *Ni carn ni peix*. Martin Walzar, *Batalla de cambra*, Rainer Werner Fassbinder, *La llagrimas amargues de Petra von Kant*, valoración de nuestros autores que podríamos considerar "clásicos" como Josep Puig i Ferraté (*Aigües encantades*), primer intento de enfrentarnos a una tragedia clásica, *Les Bacants*, y enfrentamiento a una de las dramáticas que no habíamos trabajado en nuestro colectivo, la norteamericana, Mark Medorf, *Fills d'un Deu menor*. Continuación de una de nuestras características, la de teatralizar textos no dramáticos, *Homenatge a Celso Emilio Ferreiro* y *Salvat-Papasseit i la seva època*, de Ricard Salvat. En los últimos 10 años han trabajado directores vinculados a la Escuela como Joaquim Vilar, Sergi Jover, Roger Justafre, Ricard Pedreira, Jaume Melendres, aunque este último no había estado vinculado directamente a nuestro trabajo en la escuela, sino con nuestro paso por la Compañía Nacional "Angel Guimerà" en los años 1971-1973.

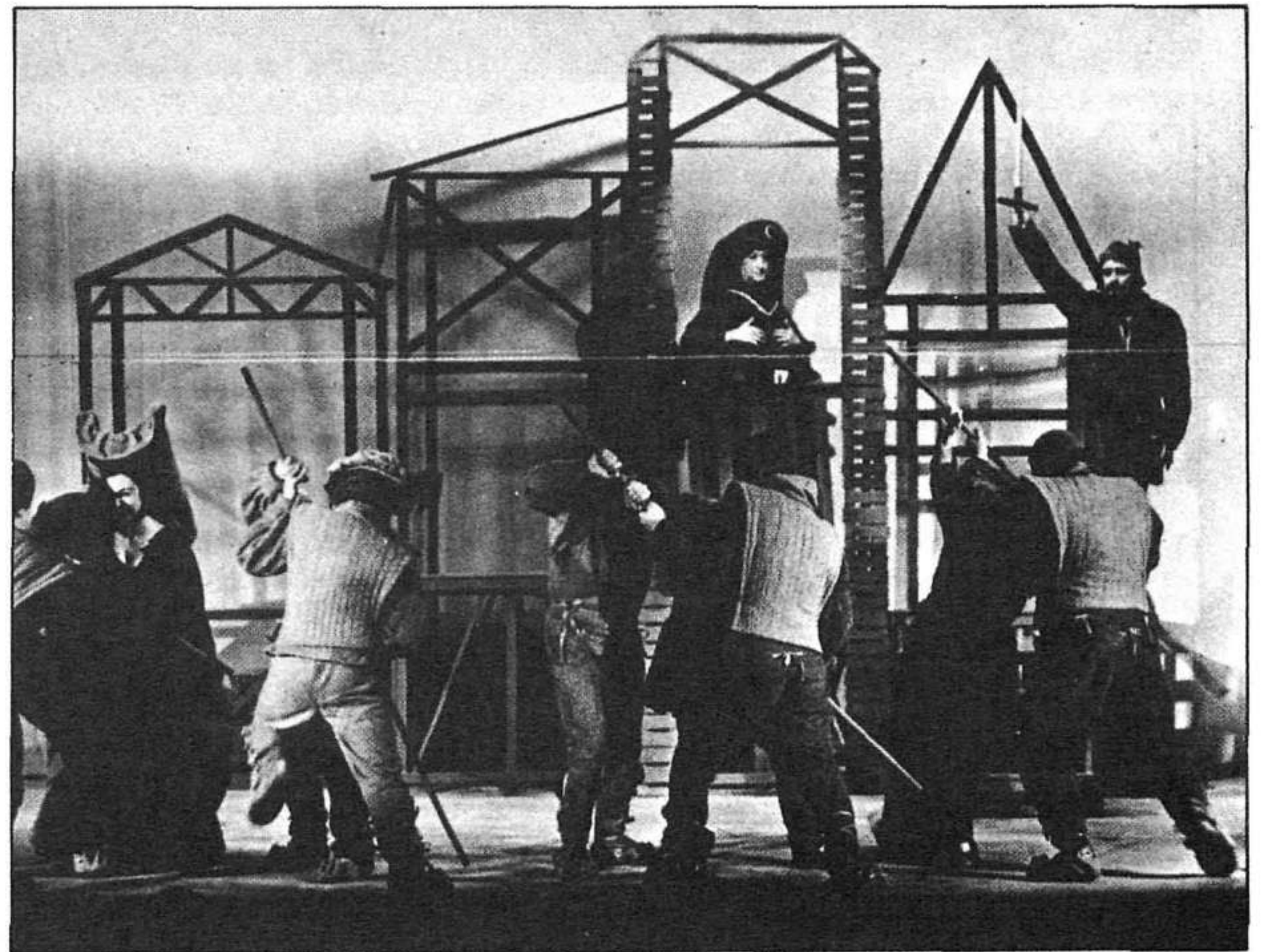
Nos ha preocupado, también, en estos últimos años, intentar una aproximación al repertorio, por ejemplo cada cinco años hemos montado *Ronda de mort a Sinera* en espacios diferentes. 1970, Festival de Venecia y Roma; 1975, Teatre Grec; 1980, Santa María del Mar. *Primera Historia d'Esther* 1967 Euskadi, 1968 Festival de Nancy, Teatro Romea, 1977 Teatre Grec, Palau de la Música.

Para acabar, convendría también recordar que en la Adrià Gual nos hemos caracterizado por trabajar más con pintores y arquitectos que con escenógrafos habituales, pensamos que ha sido decisiva la aportación de Rafols Casamada, María Girona, Guinovart, Moisés Vellelia, Toni Fabregas, Pla-Narbona, Tisner, Subirachs, Anna Bofil, Carles Planell, Yago Pericot, Jordi Pericot, Yago Bonet, Amelia Riera, Emile Marze, Joan Vila Grau, Todo García, a parte de Jordi Palá, Ramón Ivars, Montse Amenós, Isidre Prunés, Fabia Puigserver, Ersi Drini, Guillén.

Por cierto, al escribir estas líneas reparamos que la Adrià Gual tiene un cuarto de siglo de existencia.



1. "La bona persona de Sezuan", de Bertolt Brecht, uno de los estrenos destacados de la Companya Adrià Gual.
2. "El retaule del flautista", de Jordi Teixidor.
3. Ilustración del programa del espectáculo "Cátaro" dirigido por Alberto Miralles.





49

1963-1975

**El teatro
independiente**

La década de los sesenta está marcada por la política del "desarrollismo", la entrada de los tecnócratas del Opus Dei en el Gobierno, una aparente liberación (Ley de Prensa, Ley Orgánica), y progresivamente, por la organización del movimiento antifranquista, sobre todo entre la clase obrera y los sectores intelectuales y estudiantiles.

LA EXPANSION DEL TEATRO INDEPENDIENTE

A partir de 1963 la oferta teatral independiente se diversifica. Surgen grupos interesados por nuevos lenguajes teatrales, se producen los primeros intentos de profesionalización, centros de formación, grupos que trabajan alternativamente en catalán y en castellano, iniciativas de teatro infantil...

El movimiento se extiende a las comarcas del Principado, al País Valenciano y a las Islas. A partir de 1968, en reuniones que se celebran en Torrelles de Llobregat, Esparreguera, Cornellà y Terrassa, se establece una coordinación de los grupos independientes.

LOS GRUPOS SIN CONTINUIDAD ACTUAL

En la temporada 1963-64 surgieron tres grupos que de alguna manera reflejaban la crisis de identidad lingüística de estos años:

El Camaleón, vinculado durante algún tiempo a La Pipironda, en el que se iniciaron los hermanos Lucchetti, los hermanos Teixidor y Jaume Fuster.

Bambalinas, creado por Gonzalo Pérez de Olaguer, que estrenó obras de Frisch, Rodríguez Méndez, Gorki, Sastre, Arrabal...

Gogo, creado por Santiago Sans y dirigido por Mario Gas a partir de 1966. Estrenan obras de Saroyan, Muñiz, Dürrenmatt, O'Neill, Strindberg, Sastre, Miller, Albee, Delaney, Alberti, Valle-Inclán, Elliot... Fue dirigido en su último período por Joan Manuel Gisbert.

En 1964, Josep Montanyés crea el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, que durante cinco años presentó *Crist, misteri*, de Josep Urdeix. Sucesivamente estrena *Oratori per un home sobre la terra* (1969) y *La fira de la mort* (1970), de Jaume Vidal Alcover, *L'ombra de l'escorpí* (1971), de María Aurèlia Capmany, codirigidas ambas con Josep María Segarra. En 1975, Montanyés, con Guillem-Jordi Graells y Fabià Puigserver forma el Teatre de L'Escorpí, que estrena una versión de *Terra baixa* (1975) y *Quiriquibú*

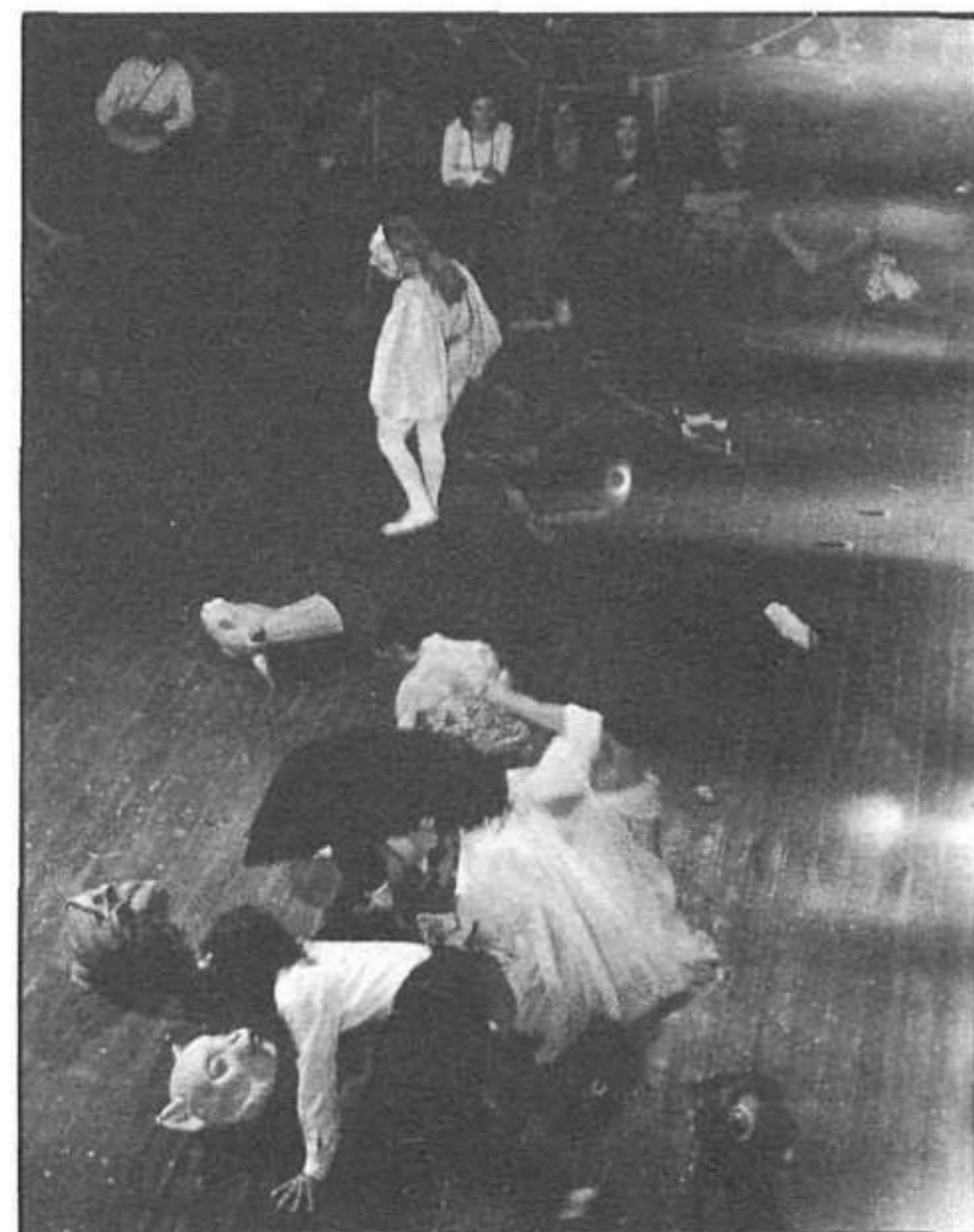


"Les noces de Figaro", de Beaumarchais, del Grup Teatre Independent.

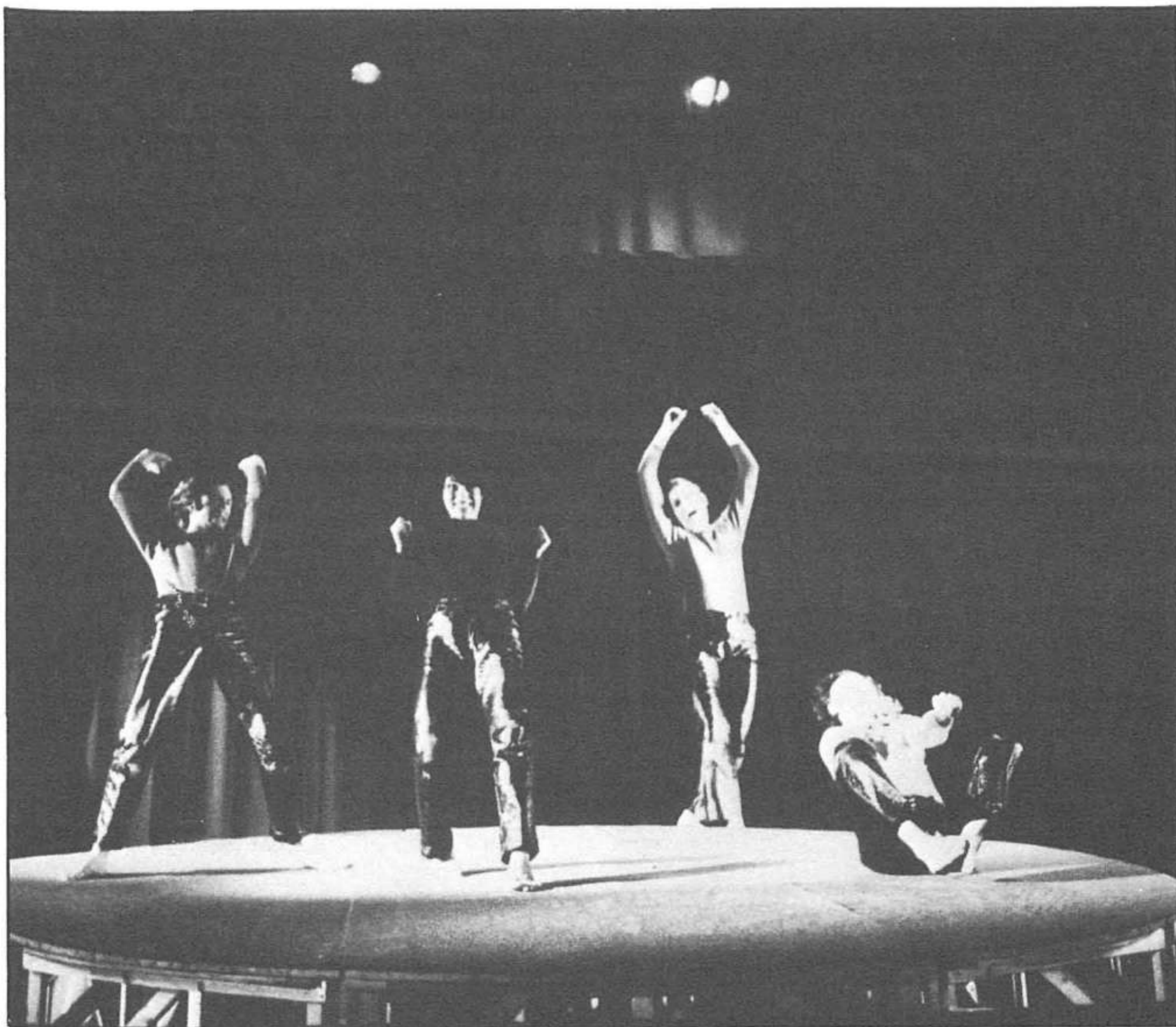
(1976), de Joan Brossa. Después, ambos grupos estrenan el musical *Home amb blues* (1977) y *Onze de setembre* (1977). En una última etapa, bajo el nombre de Teatre d'Horta, todavía se estrenarían *Antígona*, de Espriu, y *Sopa de pollastres amb ordi*, de Wesker.

En 1966, diversos miembros procedentes de otros grupos crean el Grup de Teatre Independent, adscrito al CICF. Trabajan en él, entre otros, Manuel Serra, Francesc Nel·lo, Ventura Pons, Feliu Formosa, Màrius Gas, Fabià Puigserver, Alfred Lucchetti, Carlota Soldevila... Algunos de sus montajes fueron: *Les noces de Figaro* (1967), de Beaumarchais, *Els baixos fons* (1968), de Gorki; *Tot amb patetes* (1969), de Wesker; *El retaule del flautista* (1970), de Jordi Teixidor.

El GTI inicia la llamada "Operación Off-Barcelona" en la Aliança del Poble Nou. La falta de arraigamiento en el barrio y la poca disponibilidad del público a desplazarse del centro de Barcelona frustrarán este intento de descentralización, en el que intervinieron también



"Non plus plis", de Els Comediants.



Els Joglars, arriba, "El joc". Abajo, "Mary d'ous".

Bambalinas, el TEC, Gogo, El Camaleó, El Paraigüa Groc, Los Goliardos, Jocs a la Sorra... Además, el GTI inició las experiencias "Teatre de Pro a la Cova del Drac" y tenía un grupo de teatro infantil, L'Oliba.

En 1968, Santiago Sans creó Jocs a la Sorra, que estrena obras de Brossa y Plauto.

En 1970, Frederic e Ignasi Rosa fundaron el Nou Grup de Teatre University, que representó fundamentalmente obras de Alexandre Ballester y también de Racine.

En las comarcas, durante estos años destacan grupos como Alpha-63, de Hospitalet de Llobregat, dirigido primero por Josep Antón Codina y después por Enric Flores; GOC, de Esparraguera, dirigido por Francesc Castells; La Tartana de Reus, dirigida por Ramón Gomis, Joan de Sola, Lluís Pasqual, Pere Prats; Vermell x 4, de Centelles, formado por Jordi Serratem, Joan Anguera, Montserrat Grau y Rafael Subirachs; Art Viu, de Manresa; el Grupo del Teatre Principal de Valls; El Corn de Cornellà de Llobregat; L'Espelma de Gelida; Agrupació Teatral Arlequí de Girona; TOAR de Lleida; Grups de Casal de Mataró...

GRUPOS QUE HAN TENIDO CONTINUIDAD

Els Joglars (1962)

A partir del mimo clásico, con un trabajo riguroso y constante, evolucionan hacia el teatro gestual de crítica social y, después de 1977, con la incorporación de texto, Albert Boadella incide directamente en hechos y personajes de actualidad, lo que a menudo provoca polémica y escándalo.

Espectáculos de Els Joglars: *Mimodrames* (1963), *L'art del mim* (1964), *Deixebles del silenci* y *Pantomimes de music-hall* (1965), *Mimetismes* (1966), *Calidoscopi* (1967), *El diari* (1968), *El joc* (1970), *Cruel Ubris* (1972), *Mary d'ous* (1973), *Alias Serrallonga* (1974), *La torna* (1977), *M-7 Catalonia* (1978), *L'Odissea* (1979), *Laetius*, (1980), *Olimpic Man Movement* (1981), *Teledium* (1984).

Claca (1968)

Fundado por Joan Baixas y Teresa Calafell, se dedicaron inicialmente a los títeres, campo en el que llevaron a cabo una profunda renovación. A través de la colaboración con diversos artistas plásticos accedieron a un concepto más global de espectáculo. Aparte de un extensísimo repertorio de espectáculos para

títeres y objetos, cabe destacar los espectáculos *Mori el Merma* y *L'Atlàntida*.

Comediants (1972)

Un grupo de gente procedente de *Estudis Nous de Teatre*, encabezados por Joan Font, inicia una experiencia colectiva de teatro de animación y de calle, con una imaginería procedente de la tradición popular, que consigue un éxito inmediato. Establecidos en Canet de Mar, han extendido su actividad a la televisión, el cine, el disco y el libro. Espectáculos: *Non plus plis*, *Catacroc*, *Plou i fa sol*, *Sol solet*, *Dimonis* y *Alè*.

A-71

Bajo la dirección de Joan María Gual, estrena diversos espectáculos con obras de Pedrolo, Molière, Ionesco, Albee, Muñoz Pujol y Shakespeare. Desde 1980 gestionan el Teatre Regina. Entre sus espectáculos destaca *La Iliçó*, estrenado en 1974 y repuesto en 1981.

Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants (1973)

A partir de una larga tradición anterior, el grupo consigue una resonancia cuando se hace cargo de su dirección Josep Antón Codina, con espectáculos como *La comèdia dels errors* o *Les Trapelleries*, de Scapí. Otros espectáculos suyos son *Les noces del Ilauner*, *No te n'espantis no Bach* y sobre todo *La setmana tràgica*, en 1975, dirigida por Lluís Pasqual, que obtiene un éxito sin precedentes. Después de montar *La balada del gran macabre*, de Ghelderode, continúa sus actividades con el nombre de Teatre de Sants.

Dagoll-Dagom (1974)

Bajo la dirección de Joan Oller el grupo se inicia con dos montajes, el primero en castellano, después de los cuales consigue un éxito notable con *No hablaré en clase* (1977). Con un nuevo equipo, dirigido por Joan Lluís Bozzo y Anna Rosa Cìsquella, en 1978 estrenan *Antaviana* a partir de cuentos de Pere Calders, y después reafirman esta nueva línea de investigación de un teatro musical catalán con *La nit de Sant Joan* (1981) y *Glups!* (1983).

En estos años, en diversos lugares de Cataluña se inician también grupos que han mantenido su actividad hasta ahora.

La Gabia (1963)

Iniciado en Vic por Lluís Solà, con montajes de autores de vanguardia, has-

La "generació del Sagarra"

JORDI TEIXIDOR

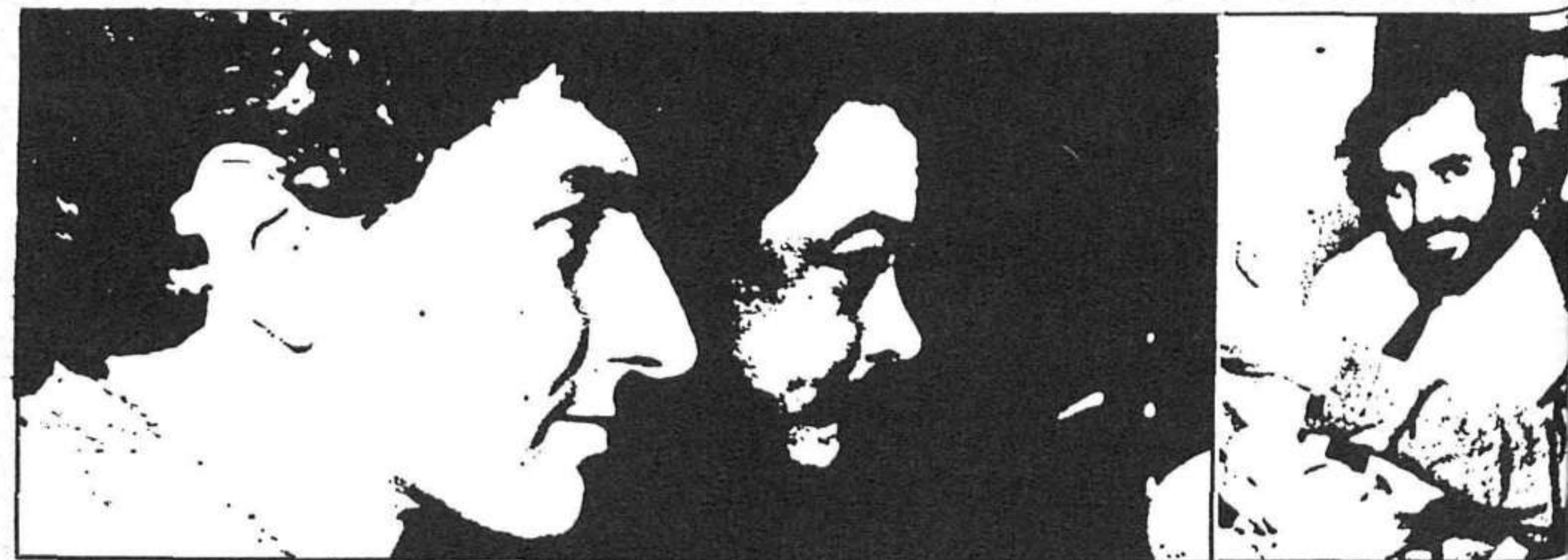
El premio J. M.^a de Sagarra formaba parte, en aquel momento, de los que se otorgaban en la "Nit de Santa Llúcia", que perdura todavía, aunque sin él. Escribir en catalán, en aquel tiempo, tal vez sea hora de empezar a recordarlo, no sólo significaba dirigirse a un "mercado" reducido y topar con la censura, sino, sobre todo, hacerlo a contrapelo de las dificultades acumuladas durante años de represión franquista contra la identidad nacional de Cataluña. Así, la "nit", con su premio Sant Jordi de novela a la cabeza, tenía un fuerte carácter de afirmación catalanista y de recuperación de la cultura catalana. Este hecho es uno de los rasgos que define la significación de la llamada "Generació del Sagarra".

En segundo lugar, esta generación puede atribuirse, junto a los grupos de teatro independiente, la introducción en Cataluña de las nuevas tendencias teatrales que, desde años antes, habían ido apareciendo en Europa. En Cataluña, en efecto, el entonces llamado teatro comercial —en catalán y en castellano— iniciaba un declive que debía llevarle a su práctica desaparición, hace ya unos años. El teatro independiente emprendía su andadura al margen del teatro al uso, ni siquiera en su contra, sino

ignorándolo, y desarrollando unas formas autóctonas de las corrientes que los teatros establecidos desconocían olímpicamente: Beckett, Adamov, Brecht, Ionesco, y tantos otros. La "generació", por lo tanto, no aparece espontáneamente, ni únicamente como resultado de la convocatoria del premio Sagarra. Aunque no todos sus componentes estaban conectados con grupos independientes, puede afirmarse que aparecen como consecuencia del trabajo práctico de los grupos, y por otra parte, bajo la influencia teórica de las revistas *Primer Acto* y *Yorick*, para no referirnos a personas concretas, especialmente un núcleo de universitarios.

Expresado en estilos y formas muy distintos, el tercer rasgo que define la "generació" es tal vez el contenido socio-político de su producción, no desligado de la reivindicación nacional, siempre presente, a veces en el mero hecho de ser escrita en catalán. Este contenido se corresponde, es obvio, con la situación política del momento, con el auge de las movilizaciones obreras y de los movimientos ciudadanos en torno a los que iban a ser los famosos cuatro puntos de la Asamblea de Catalunya.

El pomposo término "generación" puede inducir a error en cuanto al número y la importancia —en la escena catalana— de los autores que engloba. En primer lugar, aun sumando autores no premiados con el Sagarra que, por su edad y características, podrían formar parte de ella, la "generació" no designa a más de una docena de nombres. En segundo lugar, el peso de estos autores, como el de los autores catalanes



Josep María Benet, Jordi Teixidor, Jaume Melendres, Xavier Romeu, Domenec Font y Feliu Formosa

ra”

vivos en general, en la escena catalana es realmente ínfimo.

La que podríamos denominar “crisis del autor vivo” es particularmente apreciable en Cataluña. Lo cierto es que nuestros clásicos, pese a su no muy considerable entidad, tienen mejores oportunidades. En Cataluña esta crisis es debida, principalmente, a la “obligación del éxito” impuesta por una política teatral con objetivos no teatrales, sino políticos, de prestigio, ingenuamente electoralistas. Estrenar un autor vivo, en efecto, siempre es arriesgado, y si no hay estímulos, nadie quiere asumir este riesgo.

El resultado, la falta de acceso regular al escenario, hace imposible el trabajo de creación a partir de la experiencia, disuade a los autores —de la “generació” y a los más jóvenes—, y los orienta hacia la novela, la docencia, la televisión... J. M.^a Benet i Jornet, uno de los más representativos de la “generació”, y no es el único, sigue concurriendo y ganando premios, como una de las escasas salidas de su producción. Y sin embargo, siempre se ha dicho, los autores se forman estrenando, y de la cantidad (de mediocres) sale la calidad (uno con talento y oficio).

La “Generació del Sagarra” está siendo una nueva generación perdida. Y sin embargo, pese a su supuesta “mediocridad”, es quizás la base más sólida para que Cataluña disponga un día de algún buen dramaturgo, y para que aparezcan nuevas vocaciones y nuevas generaciones. Los responsables institucionales de nuestra cultura desean la normalización de la cultura catalana. ¿Son capaces de imaginar una cultura *normal* sin dramaturgos vivos?



Nuria Espert en “La persona bona de Sezuan”.

ta 1978 estrenan a autores como Brossa, Beckett, Handke, Ghelderode, Vitrac... En 1973 se incorpora al grupo Joan Anguera como director. A partir de 1979 se profesionalizan, manteniendo la línea anterior y añadiendo autores como Dubillar, Sirera, Llor, Borrell y Maeterlinck.

Sis x Set, Skunk y El Globus (1964)

Carles Grau y Feliu Formosa forman en Els Amics de l'Art de Terrassa el grupo Sis x Set, que estrena obras de Chejov, Porcel, Espriu, Brecht, Büchner, Pedrolo, Töller, Oliver, Romeu... En 1969, en la misma entidad, Pau Monterde crea el grupo Skunk, que estrena a Schnitzler, Gomis y algunos autores que ya estaban en el repertorio de Sis x Set. Ambos grupos se fusionan en 1972 para constituir El Globus, que estrena a Brecht, Brossa, Dürrenmatt, Shaw, Teixidor, Valentin, Beaumarchais, Feydeau, O'Neill, Gilbert, Dunn...

La Companya Adria Gual (1966)

Una de las iniciativas más importantes de estos años fue la creación de la Com-

panya Adrià Gual, dependiente de la EA-DAG, dirigidas ambas por Ricard Salvat. Se incorporaron intérpretes profesionales, como Nuria Espert, y durante dos temporadas, en el Teatro Romea, pese a terminar en un fracaso económico, intentaron hacer una programación normalizada, próxima a los esquemas de un Teatro Nacional.

Entre sus estrenos destaca *Mort de Dama*, de Llorenç Villalonga; *La bona persona de Sezuan*, de Brecht; *Insult al públic*, de Handke; *Adrià Gual i la seva època*, de Salvat; *L'auca del senyor Esteve*, de Rusiñol; *Les mosques*, de Sartre... A partir de la acción de la EADAG y de la Companya Adrià Gual, la influencia de las teorías de Brecht arraigan en el teatro catalán, tanto en los grupos como en los autores. Todo ello fue motivo de polémica en la prensa.

LOS NUEVOS AUTORES DEL TEATRO INDEPENDIENTE

La creación del Premio Josep María de Sagarra en 1963 dará a conocer una nueva generación de autores, tanto los

que obtienen el premio como otros concursantes y autores surgidos igualmente de los grupos y del movimiento independiente. Nacidos en la década de los cuarenta, influidos por el realismo crítico y el teatro épico, sus textos tropiezan a menudo con la censura, debido a su crítica de la situación política. Al desaparecer estas circunstancias, se abre una crisis en una parte de estos autores. Alexandre Ballester (1934), Joan Soler i Antich (1935), Jordi Teixidor (1939), Josep Maria Benet i Jornet (1940), Xavier Romeu (1941-1983), Jaume Melendres (1941), Francesc Barceló (1943), Jordi Bordas (1943), Jordi Bergoñó (1944), Ramón Gomis (1945), Joaquim Vilà i Folch (1945) y Carles Reig (1947).

EL TEATRO COMERCIAL

Durante estos años algunas empresas mantienen la programación del repertorio tradicional y estrenan obras de consumo. Otras, en cambio, se plantean temporadas más ambiciosas, como la compañía Montserrat Carulla-Joan Ignasi Abadal, o la programación de Carlos Lucena en el Teatro Guimerà. En 1964, para conmemorar el centenario del Teatro Romea, Màrius Cabré organiza un ciclo histórico con unos planteamientos muy alejados de la recuperación que se intentaba lograr a través del teatro independiente.

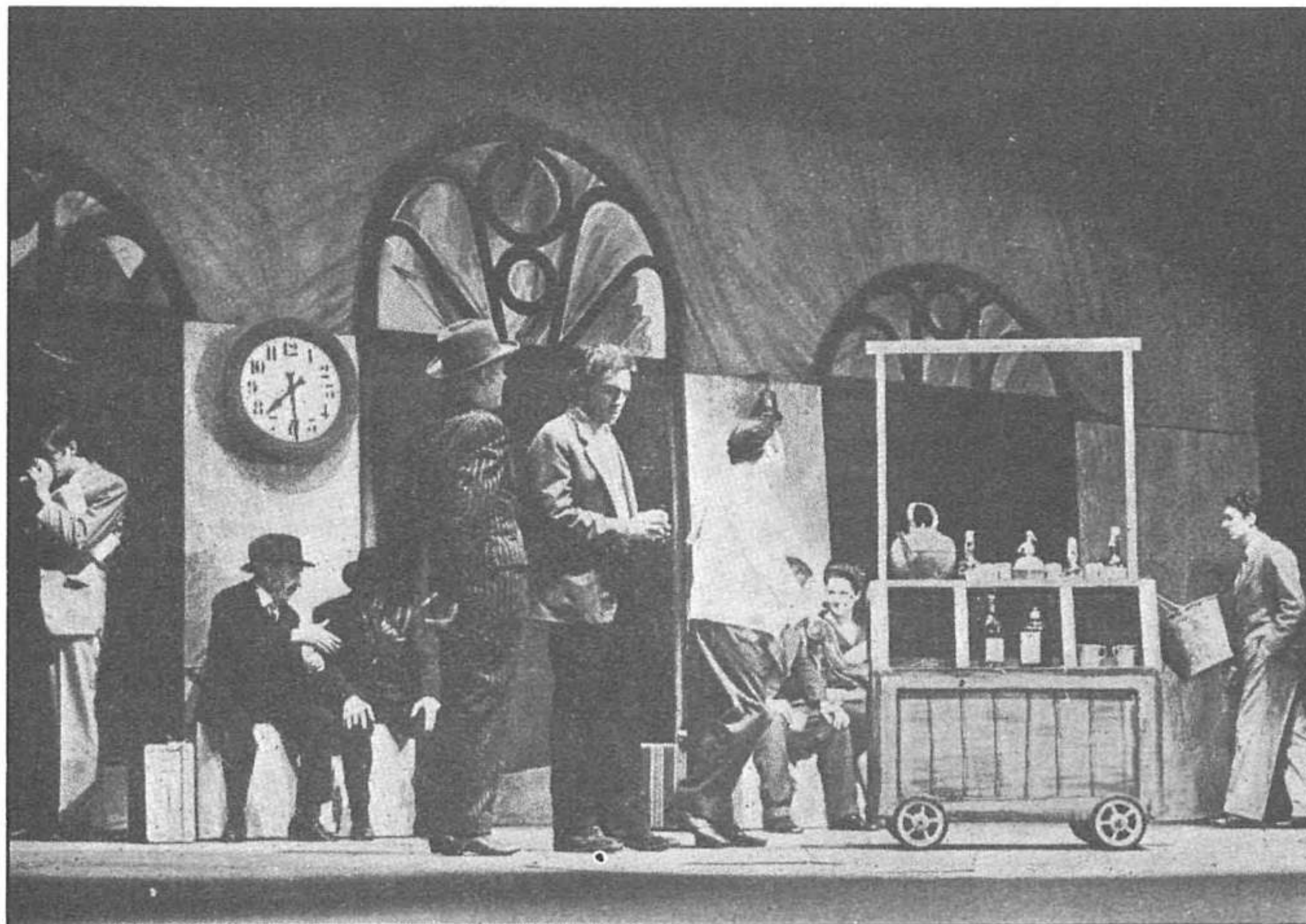
EL TEATRO NACIONAL DE BARCELONA

En 1968 el Ministerio de Información y Turismo crea un Teatro Nacional en Barcelona. Después de ser dirigido por Josep María Loperena, en 1971 se hace cargo de él Ricard Salvat, que crea la Companya Angel Guimerà y trata de hacer una programación mixta en catalán y castellano. Sin local estable y con unos resultados muy polémicos, después de Salvat asumieron la dirección Celestí Martí i Farreras y Esteve Polls.

OTRAS INICIATIVAS

En 1967 se convoca en Sitges el Festival de Teatro, que ha sido un vehículo a través del cual se han dado a conocer nuevos autores. Durante los primeros años, una orden del Ministerio prohibía que se representasen obras en catalán. A partir de 1977 se hizo cargo del Festival Ricard Salvat y comenzó a traer compañías extranjeras, manteniendo la condición de estreno a través de la convocatoria del Premio Artur Carbonell.

En 1972 comienza el Ciclo Anual de



"Defensa india de rei", de Jaume Melendres.

Teatro de Granollers, con conferencias y mesas redondas, la convocatoria de un premio para textos y representaciones tanto de compañías catalanas como extranjeras.

Al margen de ciclos y festivales, tuvieron una gran influencia en aquellos años las representaciones en 1967 del Piccolo Teatro de Milán y del Living Theatre.

EL TEATRO DE CABARET

En la Cova del Drac se estabilizaron, por otra parte, las temporadas de cabaret, bajo la dirección de Josep Antón Codina y con textos de María Aurèlia Capmany, Jaume Vidal Alcover, Josep Palau i Fabre: *Dones, flors i pitaça*, *La cultura de la coca-cola*, *Public/relations*, *Homenatge a Picasso*...

EL TEATRO EN EL PAIS VALENCIANO

La aparición del teatro independiente en el País Valenciano fue tardía. En 1970 se crea el Centre Experimental de Teatre de València, que estrena *La pau retorna a Atenes*, de Rodolf Sirera. De aquí saldría, en 1972, *El Rogle*, que inicia la renovación del teatro valenciano, sobre todo a través de los hermanos Rodolf y Josep Lluís Sirera. Otros grupos muy activos en estos años son *Pluja*, de Gandía,

y *La Cazuela de Alcoi*. Vinculados a este movimiento surgieron autores como Frederic Martínez Solbes, Ximo Vidal, Manuel Molins, Juli Leal y Josep Gandía.

EL TEATRO EN LAS ISLAS

En Mallorca, desaparecida la Companya Artis en 1969, Xecs Forteza continúa, con compañía propia, la misma fórmula tradicional, basada en el costumbrismo y la comicidad. Paralelamente, comienzan las primeras actividades de cariz independiente, de la mano de Bernat Homar. Así, surgirán grupos como Auba, Esborino Ros, S'Estornell, El Vaixell, Cucorba... La creación del Centre d'Activitats Teatral de la Obra Cultural Balear en 1972 y la organización de las Muestras de Teatro a partir de 1974, consolidan un movimiento de incidencia muy limitada. En Menorca, la Companya Nura de Ciutadella, y en Ibiza el Grup de Teatre Experimental mantienen una actividad relativa.

Además de Alexandre Ballester, se dan a conocer autores como Guillem Cabrer, Miquel López Crespí o Llorenç Capellà.

LA RENOVACION PEDAGOGICA

Además de la tarea de la EADAG, donde a partir de 1970 y de la mano de Pere

Planella se introducen las técnicas de Jerzy Grotowski, visibles sobre todo en su *Edipo rei*. En el año 1969 Albert Boadella y Josep Montayès crean Estudis Nous de Teatre, donde participan algunos de los elementos más destacados del teatro independiente.

LA NUEVA ETAPA DEL INSTITUT DEL TEATRE

Al final de los años sesenta, todavía bajo la dirección de Díaz-Plaja, pero en torno a Hermann Bonnin, profesor entonces, el Institut del Teatre inicia una renovación que se concreta en la aparición de diversos grupos experimentales, algunos de los cuales se independizaron, como el grupo Cátaros, dirigido por Alberto Miralles.

En 1970, después de una profunda crisis, Bonnin es nombrado director. En los diez años de su gestión, se integrarán como profesores las personalidades más significativas del teatro independiente. Asimismo, se propició la estabilidad profesional de algunos directores, autores y escenógrafos. Se renovaron los estudios existentes y se crearon otros nuevos: mimo, títeres, lenguaje audiovisual, danza contemporánea. También se extendió la actividad docente fuera de Barcelona, con la creación de centros en Terrassa (1974) y Vic (1976).

Además de catalanizar progresivamente las actividades y la docencia, se reanudaron y ampliaron las publicaciones, se llevaron a cabo multitud de actividades culturales, la convocatoria de los Premios Iglesias, Sagarra y Gual, y la organización de los Festivales Internacionales de Títeres.

EL TEATRE CAPSA

En 1969, Pau Garsaball incorporó a los circuitos profesionales el Teatre Capsa, que desarrolló sus programaciones a partir de los esquemas del teatro independiente, montando espectáculos y acogiendo grupos e iniciativas diversas. Hasta 1976 programó espectáculos en catalán y castellano y supuso una plataforma para el nuevo teatro y una alternativa al teatro comercial, que se había quedado definitivamente sin empresas como consecuencia de la incapacidad de evolución.

Su gran éxito será *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor. Estrenó también obras de Benet i Jornet, Luis Matilla, Alexandre Ballester, Joan Oliver y Gil Novales.

El "Institut del teatre" cambia de piel

HERMANN BONNIN

Quince después de aquel año setenta, armado de solidaridades y esperanzas, se me pide un breve testimonio escrito acerca de los cambios de contenido y continente del histórico "Institut".

El "Institut del Teatre", fue creado el año 1913 por la "Mancomunitat de Catalunya" —la primera de las administraciones autonómicas de este siglo—, con independencia del Conservatorio Filarmónico Dramático de Barcelona, que era sobre quien recaía entonces la formación del actor, basada en su expresión declamatoria. Tenía como objetivo esencial y constituyente, plenamente asumido por los protagonistas de la política del gobierno catalán, el erigirse, bajo la denominación "Escola Catalana d'Art Dramatic" en el fundamento de un teatro nacional. Era, por tanto, empezar a levantar desde su propia base y sus raíces un teatro público de y para Cataluña.

Los antecedentes de históricas instituciones teatrales europeas y los de los nuevos nacionalismos culturales que acababan de irrumpir, fueron obligada referencia. La elección de Adrià Gual, como director; hombre de teatro adscrito a las corrientes renovadoras surgidas de los teatro de cámara e íntimos, del "Théâtre Libre", de Antoine, de "L'Oeuvre", de Lugné Poe, era en este sentido, vinculante y ejemplar en el momento de poner primeras piedras. Se abandonaba pues, así, la idea de un teatro nacional al uso medievalizante y romántico, para entroncar con las nuevas corrientes naturalistas y simbolistas.

Trágicos accidentes políticos como los de la dictadura, la guerra civil y el franquismo, bloquearon cuantos proyectos de teatro nacional fueron presentados desde la propia "Escola Catalana". Sin embargo fue a su amparo donde se cobijaron múltiples

acciones supletorias y, sobre todo, donde se creó el marco cultural indispensable que justificara su definitiva aparición tan pronto las condiciones cambiasen.

El año 1970, el "Institut del Teatre", sostenido por la "Diputació de Barcelona", acusa un relevo generacional y excepcional y una progresiva apertura administrativa que hace posible abrir brechas por las que introducir las personas, las tendencias y los proyectos regeneradores del teatro catalán independiente surgido en la post-guerra y en una clandestinidad más o menos tolerada, sobre todo a partir de la década de los sesenta.

Fue entonces, pues, el momento de erigir el "Institut" en plataforma institucional para un nuevo teatro catalán. Y se creó la "Comissió Coordinadora d'Estudis" que preparó los planes pedagógicos basados en la participación activa del alumno y en la interrelación disciplinaria; se abrió al público la importante biblioteca y Museu del Teatre, reconvirtiéndola en "Centre d'Estudis de les Arts de l'Espectacle i de la Comunicació", se creó el "Departament d'Activitats Escèniques"; se puso en marcha un ambicioso programa de publicaciones y un plan de creación de "Centres Comarcals", que se materializó con la inauguración de el del Vallés Occidental, en Terrassa, y el de "Ossona", en Vic.

Todo ello culminó con la elaboración de un proyecto de "Teatre de Catalunya" descentralizado e integrador de todas las tendencias.

Con la aparición del nuevo Estado democrático, se restaura la Generalitat de Catalunya y se pone así en marcha un largo y delicado proceso de reconstrucción nacional y debate cultural. Ante él, la profesión y el "Institut" van respondiendo con realizaciones y proyectos que habrán, eso sí, de coordinarse tan pronto las respectivas administraciones locales y de gobierno lleguen a concretar más allá de intereses coyunturales o políticos, el tan cacareado "pacte cultural" que dé sentido histórico a la creación y a la cultura teatral pública de la Cataluña contemporánea.

Los quince años del G.E.T. d'Horta

JOSEP URDEIX

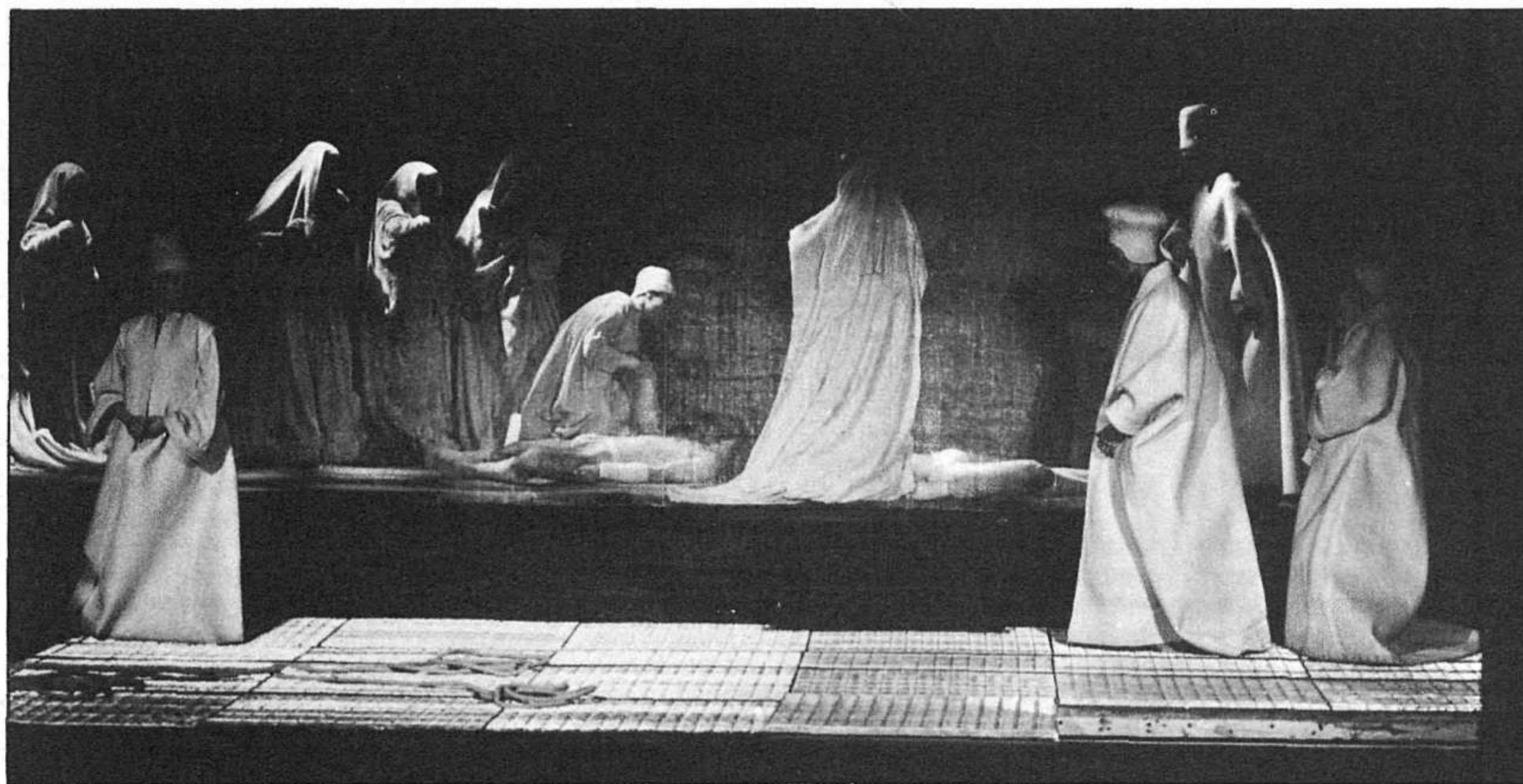
Horta es un barrio barcelonés. Un barrio que, como otros de la misma ciudad o radicados en otros puntos de la geografía catalana, contaba con una notable tradición teatral. Una tradición asentada en la mejor labor posible del teatro amateur, con aquel alcance popular —en la mejor acepción de este término— que ponía las bases, años atrás, para una más amplia difusión teatral en todos los sentidos, tanto por parte de actores como de público.

Estos inicios afloraron o dieron fruto de una manera muy concreta. En Horta, o mejor, en el Centre Parroquial de Sant Joan d'Horta, que fue, durante toda la historia del G.E.T.H., sede del mismo, contaba, con un elemento singular de su tradición teatral, con una de las típicas representaciones de la *Pasión* que constituyen el acervo de las tradiciones teatrales más propias de Cataluña. En los inicios de los sesenta surgió en Horta la idea de ofrecer una alternativa, con una estética y una ética renovadas, de estas populares representaciones. La idea fue bien acogida y, especialmente las gentes más jóvenes de la entidad, con Josep Montanyés al frente —que contaba con la preparación de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual—,

barrio de Horta, pero que trascendió a su ubicación. Público muy diverso y de todos los estamentos —incluida la crítica teatral— se interesó por esta labor que, con ligeras variantes, tuvo su presencia anual hasta 1969.

Alrededor de estas fechas el grupo da un paso más y va buscando nuevas maneras de expresarse dentro de la línea del llamado, por aquel entonces, "teatro independiente", del teatro que se presentaba como alternativa al teatro "comercial", con un lenguaje, unos temas y una preparación actoral capaces de asumir las actitudes dramáticas más modernas y de hablar con una mayor sensibilidad al espectador más exigente de principios de los setenta.

Así surgen *Improvissació per Nadal*



"Antígona", de Salvador Espriu, el último espectáculo del G.E.T.H.

56

En este contexto nació el Grup d'Estudis Teatral d'Horta. El G.E.T.H., según la moda de las siglas. Nació en 1964. Aunque su nacimiento no se debió sólo a este contexto. Nació también gracias a los aires de renovación que se vivían en aquellos años y a la inquietud y preparación teatral —también en el sentido más actual del término— de quienes hicieron posible la cohesión de esfuerzos que marcaron sus inicios.

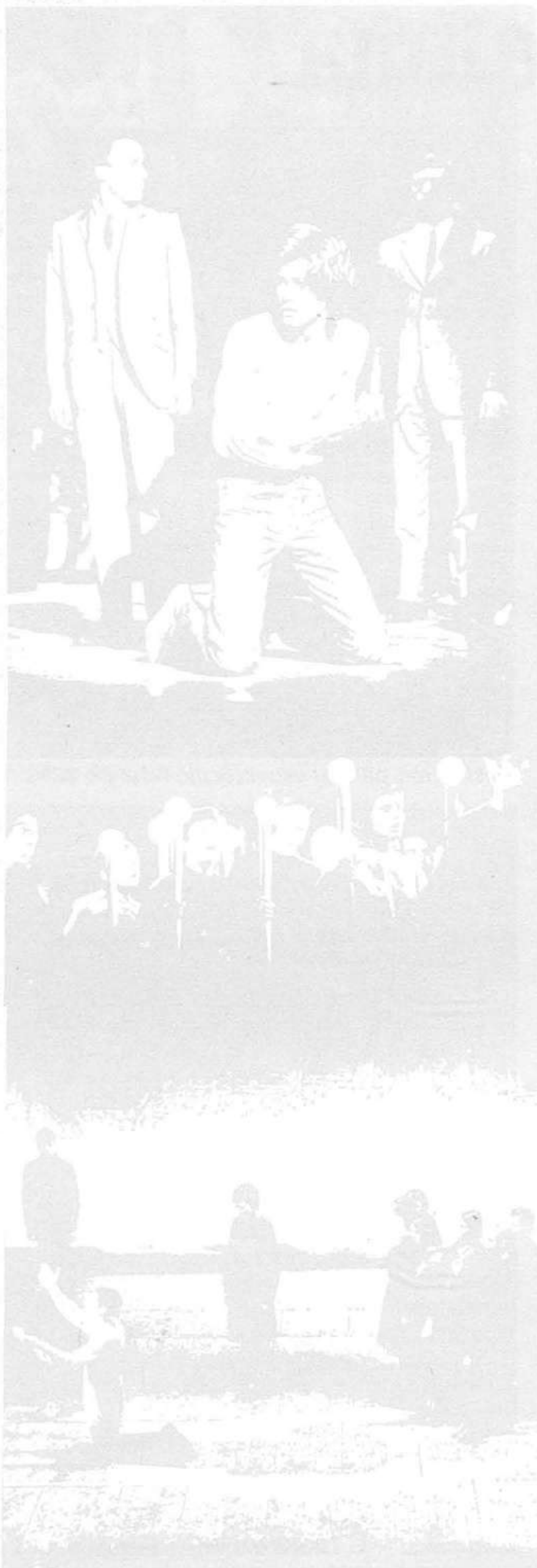
ofrecieron un espectáculo, con el título de *Crist, Misteri* (Cristo, Misterio), que, lejos de toda anécdota, quería ofrecer un acercamiento humano y divino a la Pasión del Señor con un lenguaje teatral que reuniera todas las posibles formas escénicas y dando protagonismo al "coro" de actores por encima de otras particularidades.

Durante unos años, esta fue la labor que caracterizó a este grupo. Una labor que tenía sus raíces y su proyección más directa en el

(Improvissació para la Navidad), una alternativa a los típicos espectáculos navideños, creado a partir de textos diversos y del trabajo de conjunto del grupo, así como *Oratori per un home sobre la terra* (Oratorio para un hombre sobre la tierra), de Jaume Vidal Alcover —1979—, *La fira de la mort* (La feria de la muerte), también de Jaume Vidal Alcover —1970—, y *L'ombra de l'escorpí* (La sombra del escorpión), de María Aurèlia Capmany —1971—.

Esta nueva etapa del grupo tiene sus características propias. Por un lado, el grupo sigue fiel a sus orígenes hortenses, que le definen de manera categórica, pero empieza a aceptar en sus filas a diversos actores que se interesan por aquella experiencia teatral. No en vano el grupo llevaba en su nombre la denominación de "estudis teatrals", que reflejaba el interés de sus componentes por la preparación en todos los órdenes que comportaba su labor y que en los ensayos se llevaba buena parte de su trabajo. Por otro lado, hay una proyección del grupo que le lleva más allá del escenario de Horta que le define. En concreto, y sin ánimo de ser exhaustivos, hay que citar que con el *Oratori* ganó el Tercer Festival de Teatro de Sitges (1969) y que, aparte de algunos escenarios catalanes, con esta obra llegó hasta Madrid (Teatro Español) y Valladolid (Teatro Valladolid). También *La fira* estuvo presente en el II Festival Internacional de Teatro que tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (1971), después de haber obtenido en Sitges (1970) los premios a la mejor obra, a la mejor compañía y a la mejor dirección.

Evidentemente, todo esto no era fruto del azar. Era fruto de un trabajo constante, meticuloso y bien terminado. Era la elección de unos textos, habitualmente de encargo y en los que el autor trabajaba con gran sintonía con el grupo, y que incidían en los intereses humanísticos de aquellos años de una manera muy determinada; era la conjunción de una diversidad de elementos que incidían en una plástica escénica capaz de hablar con un lenguaje dramático total, hasta entonces pocas veces utilizado, así como la expresividad de un grupo joven capaz de demostrar lo que, con disciplina y preparación, el teatro catalán podía dar de sí tanto en Cataluña como fuera de ella. Esto



Secuencia de tres montajes del G.E.T.H.: "Oratori", "La Fira de la Mort" y "Crist, Misteri".

fue el G.E.T.H. en aquellos años, gracias a la tenacidad de Josep Montanyés, que contó habitualmente con Josep María Segarra en la labor de dirección de los actores y con la colaboración de un grupo bastante numeroso que comprendía y acababa haciendo posible lo que desde Horta se llevaba a cabo con un empeño cultural notable.

Esta labor y esta experiencia llevaron hasta la última etapa del grupo, caracterizada ya por su empeño de consolidación profesional y por su intento de formar un grupo "estable" que determinara la presencia y continuidad del G.E.T.H. en los últimos años setenta, a tenor de las exigencias que el teatro, si quería tener una presencia real en nuestra sociedad y en sus determinantes culturales, exigía en aquel momento.

De ahí surgen los últimos espectáculos del grupo. El primero, aún en la frontera de sus inicios y de la profesionalidad: *Home amb blues* (Hombre con blues), un musical —de jazz— con la base de un florilegio de poesía catalana, *Sopa de pollastre amb ordi* (Sopa de pollo con cebada), de Arnold Wesker, en la traducción al catalán de Manuel de Pedrolo, y *Antígona*, de Salvador Espriu. Esta última se estrenó, como siempre, en Horta, se presentó en diversos puntos de Cataluña, inauguró el Festival del Grec de 1979 y, en el mismo año, cubrió algunas semanas de la programación otoñal del Teatre Romea de Barcelona.

Los esfuerzos del grupo, con actores que venían desde sus orígenes y con profesionales ilusionados por incorporarse al mismo en esta última etapa, no pudieron ir más allá. Ocioso es el decir cuáles fueron los inconvenientes, especialmente económicos, que no hicieron posible la continuidad del Grup d'Estudis Teatrals d'Horta tras quince años de existencia y de labor exigente, continuada y estimada.

El trabajo y la trayectoria del G.E.T.H. es representativa y muy digna de tener en cuenta en la historia de las dos últimas décadas del teatro catalán. Por sus filas han pasado gentes que ahora están en cabecera de cartel como actores o como directores teatrales. Fue un estímulo y una escuela teatral, además de su repercusión en el público. Factores, todos ellos, para ser tenidos en cuenta a la hora de hacer balance del teatro catalán más reciente.

El off-Barcelona

GONZALO PEREZ
DE OLAGUER

Los años 60 presentaron en Barcelona una fuerte actividad del teatro independiente, marcada de alguna manera por el final de la Agrupació Dramática de Barcelona (ADB) y el empuje de la Escola d'Art Dramatic "Adrià Gual" (la EADAG). En ese marco de movimiento teatral independiente cabe resaltar la trayectoria de grupos como Teatre Experimental Catala (1962), Grupo Teatral Bambalinas (1963), Gogo, Teatro Experimental Independiente (1965) y Grup de Teatre Independent del CICF (GTI). Además, estos años ven también el trabajo de grupos como Cátaro —que anima Alberto Miralles—, Pequeño Teatro, que anima María Luisa Oliveda, y Teatro Popular Amateur, que anima Antonio Joven. Grupos con objetivos distintos y, por tanto, con programaciones de índole también bien distinta. Un repaso sereno a los muchos nombres que impulsan esta amplia —y también desigual— actividad teatral haría que nos encontrásemos con algunos nombres bien situados en el actual y más meritorio teatro español. Sin ser una relación puntual, los programas de esos años sesenta —al final de los cuales irrumpen decididamente Els Joglars y Comediants— recogen ya la presencia de los Mario Gas, Josep Antón Codina, Fabià Puigserver, Manuel Serra, Josep Montanyés, Carlos Canut, Francesc Nel·lo, Feliu Formosa, etc.

Los objetivos del nuevo Teatre Experimental Catala (TEC) —creado en 1962— estaban claros: autores catalanes y en una línea experimental o de investigación. Vicenç Olivares es el responsable del grupo y quien lo impulsa en todo momento. El TEC aglutina un público mayoritariamente proveniente de la ADB. Baltasar Porcel, Josep Rabasseda, Joan Brossa y Manuel Pedroló son algunos de los autores catalanes estrenados por el grupo, que participa —1963 y 1966— en sendas ediciones del Ciclo de Teatro Latino, que organizaba Xavier Regàs en el Teatro Romea.



Ilustración para el espectáculo "Cataro 67".

La prometedora presencia del TEC consigue que se estrenen traducciones al catalán de títulos de interés, como *Les arrels*, de Arnold Wesker, o *Edip rei*, de Sófocles, *Els justos*, de Camus, o *Ping-pong*, de Adamov.

La presencia de los grupos Bambalinas y Gogo significa la aportación de un teatro en castellano a la línea "comprometida" del teatro independiente de estos años. Los de Bambalinas —un grupo nacido en abril de 1963 y vinculado directamente a la Peña Carlos Lemos— se movieron bajo la dirección de Francisco Jover, Gonzalo Pérez de Olaguer y Pablo Zabalbeascoa, con una media de tres o cuatro estrenos por temporada y un eficaz sistema de abonos. Algunos de los autores estrenados fueron Rodríguez Buded, Bernardo Santareno, Espinosa Bravo, Oswald Dragún, Fernando Arrabal, Max Frisch, Valle-Inclán y Jacinto Grau.

La gestación de Gogo, Teatro Experimental Independiente estuvo ligada al Instituto de Estudios Norteamericanos, teniendo a Santiago Sans y a Mario Gas como sus más eficaces animadores. En su primera temporada —la de 1964-1965— Gogo

estrenó *El matrimonio del señor Mississippi*, de Dürrenmatt, *Juana*, de Kaiser, *Hughie*, de O'Neill, y *J. B.*, de Archibald MacLeish. En temporadas siguientes, el grupo estrenó obras de Alfonso Sastre, Albee y Miller, entre otros. Y dos montajes muy destacados en la historia de Gogo: *Un sabor a miel*, de Shelagh Delane (enero de 1967), y *El adefesio*, de Rafael Alberti (febrero de 1968).

En el marco de los años 60, y concretamente hacia finales de la temporada 1966-1967, se produjo la aportación destacada de un nuevo grupo catalán: el Grup de Teatre Independent del CICF (Centro de Influencia Católica Femenina). El GTI irrumpe simultaneando montajes para público infantil y para público adulto. En sus filas había gente procedente de la Agrupació Dramática de Barcelona (ADB), del Teatre Experimental Catala (TEC) y del Grup Gil Vicente. La aportación conjunta del tándem Francesc Nel·lo-Fabià Puigserver vertebró espléndidamente el grupo.

Al repasar ahora la programación del GTI, uno se queda con montajes como *La diada boja o les noces de Figaro*, de Beaumarchais, *Els baixos fons*, de Gorki, o *Tot amb patates*, de Arnold Wesker, espectáculos de gran rigor y de una notable calidad.



"Crucifernario de la culpable indecisión", de Alberto Miralles.

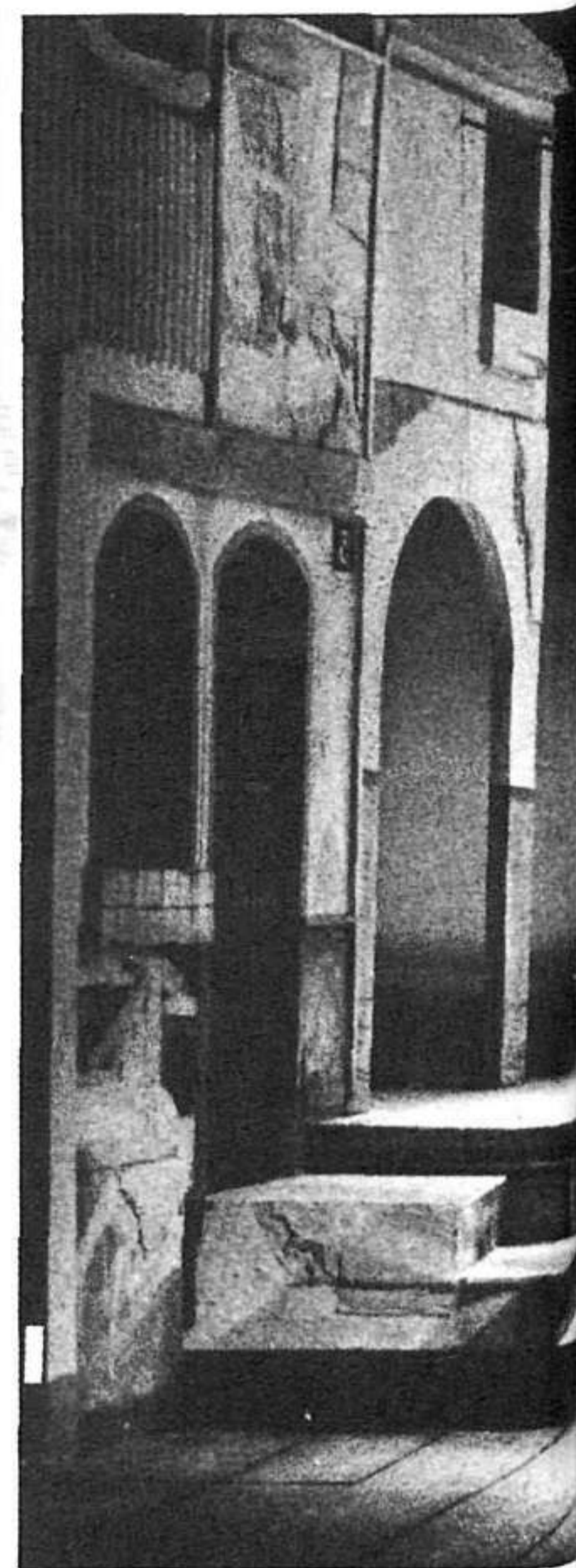


"El metge a garrotades", de Molière, del Grup Teatre Independent del CICF.

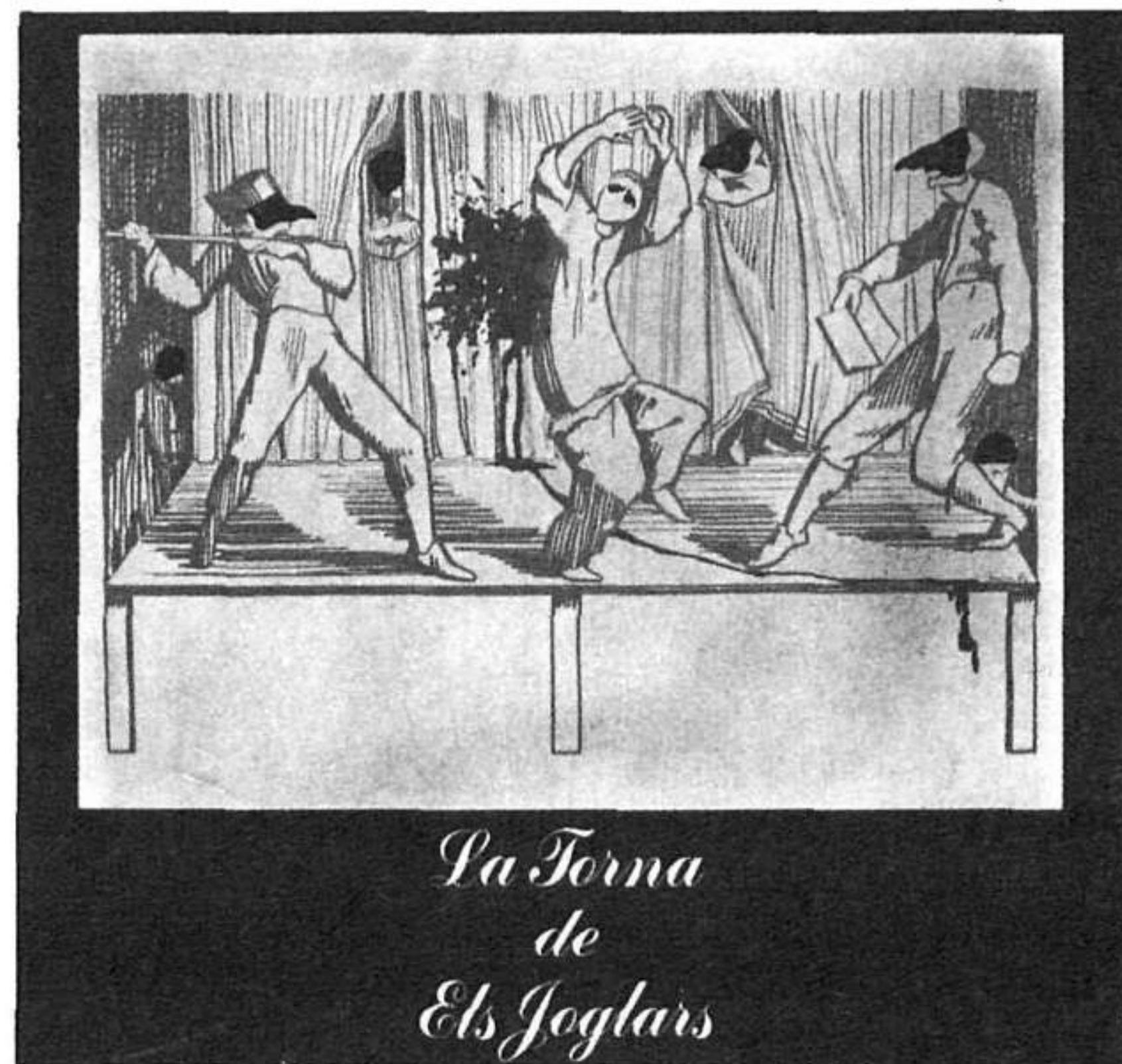
Las circunstancias sociales y políticas en que se desarrolló el teatro independiente de aquellos años presumían, lógicamente, toda clase de dificultades. Los problemas económicos surgían una y otra vez como la gran traba a vencer, además de los habituales de la censura. Pero había dos específicos que acabaron por poner en marcha la llamada operación off-Barcelona. Por un lado, y salvo el caso de Gogo que actuaba en el teatro del propio Instituto de Estudios Norteamericanos, los demás grupos iban alquilando —para unas muy pocas funciones— diversos teatros: la Capilla Francesa, el Romea, el Capsa, el Candilejas, el Windsor, el Palau de la Música, el Ateneo de San Gervasio, etc. Por otro lado, lo habitual era que cada grupo trabajase para su propio "cenáculo", sin que se produjera un verdadero trasvase de público y sin que se conformase un público habitual para el teatro independiente en general.

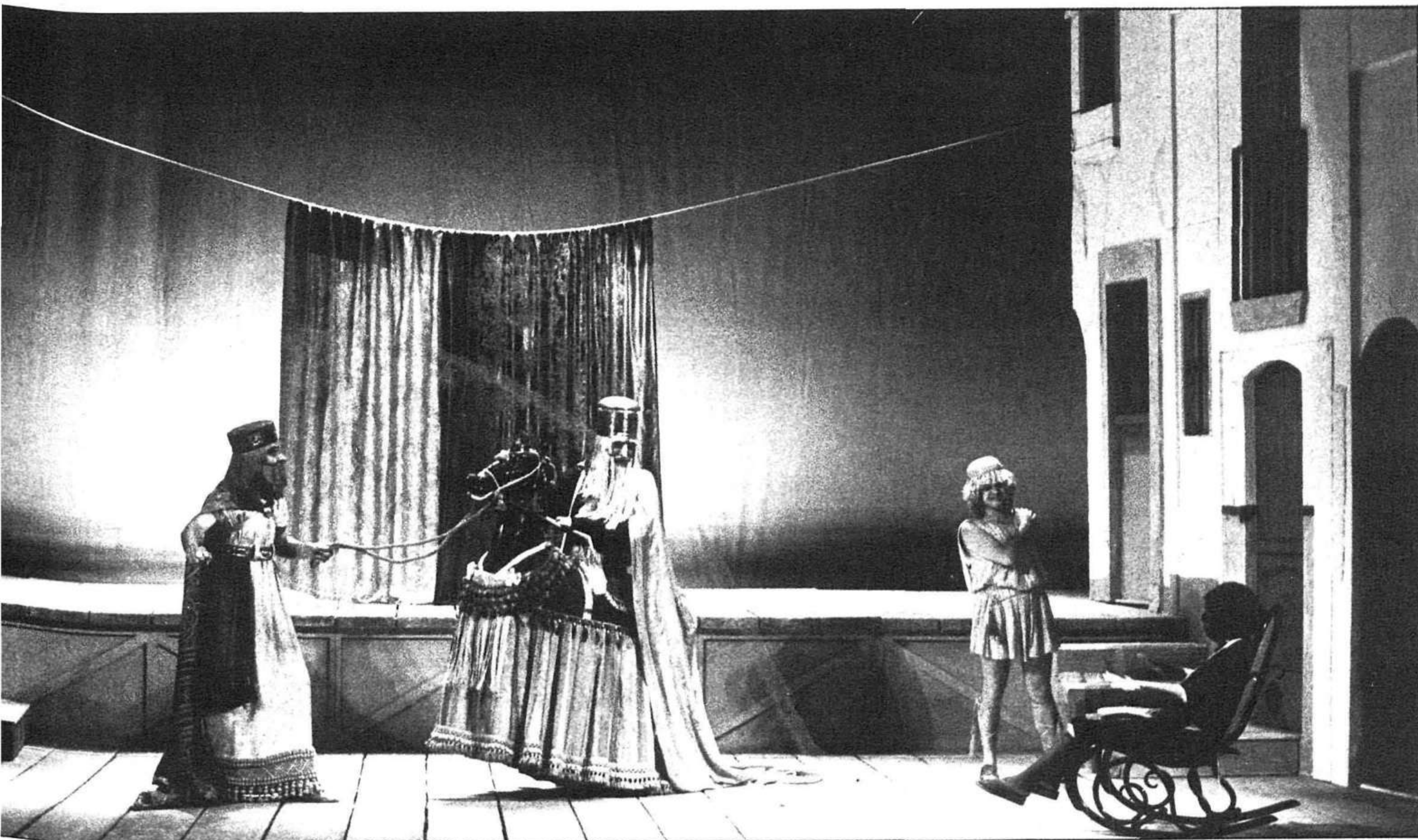
Todo esto —y un sinfín más de pequeñas circunstancias— determinaron que, en noviembre de 1967, los grupos GTI, Bambalinas, TEC, Gogo, El Camaleón y El Paraigua Groc firmasen e hiciesen público un documento en el que explicaban las razones por las que se ofrecía una temporada en el Teatro de la Aliança de Poble Nou —una populosa barriada barcelonesa— programando ya una docena de espectáculos. Los grupos aclararon que "respetándose mutuamente la peculiar orientación, coinciden en el propósito de modificar, en un futuro próximo y mejor, la función que el teatro juega en nuestra sociedad actual". Y, más adelante, decían que "hemos resuelto abandonar esta temporada los habituales distritos del centro de la ciudad y hemos pedido hospitalidad al Poble Nou, uno de los núcleos de la población con más clara fisonomía progresista (...)".

La "operación off-Barcelona" sólo duró una temporada, con un saldo social escaso. La ubicación del teatro independiente en Poble Nou no generó una respuesta viva por parte de esta ciudadanía y apenas se produjo el buscado trasvase de público entre grupos. A partir de la temporada siguiente (1968-1969), el teatro independiente caminó hacia una nueva y compleja realidad. La búsqueda de la profesionalización empezó a delimitar las cosas.



1. "L'òpera de tres rals", de Brecht, producció del CDG. 2. "Primera Historia d'Esther", en el Teatre Lliure.
3. Campaña en las ramblas de Barcelona por la libertad de expresión. 4. Ilustración del programa de "La torna".





61

1975-1985

**El proceso de
institucionalización**

La muerte del general Franco en 1975 abre un proceso de transición que, a partir de las elecciones de 1977, se concretará en la aprobación de una Constitución y de un Estatuto de Autonomía. El restablecimiento de la Generalitat y la nueva situación política permitieron un proceso de institucionalización en todos los órdenes que también tendría su repercusión en el teatro.

LAS ASAMBLEAS

En los últimos años del franquismo, la profesión teatral y el movimiento independiente se había ido aproximando con el fin de compartir problemas y reivindicaciones. Las diversas acciones de tipo sindical se concretaron en 1975 en la primera huelga teatral de la posguerra.

En 1976 se constituyó la Asamblea de Actores y Directores, que exigió la ayuda de las instituciones y obtuvo la programación del Teatre Grec, que se lleva a cabo de modo autogestionario. Se realizan cuatro montajes, se programan otros espectáculos y recitales de canción, y se consigue una resonancia espectacular. No obstante, las tensiones internas provocan una escisión, la Asamblea de Trabajadores del Espectáculo, que en noviembre del mismo año presentó en el Born un *Don Juan Tenorio* insólito y multitudinario.

A partir de 1977, la ADTE programó el Salón Diana durante dos temporadas, con mucho entusiasmo y sin recursos, consiguiendo la solidaridad de grupos extranjeros como el TEC de Cali, el Living Theatre, el Théâtre de la Courneuve...

EL TEATRE LLIURE

En diciembre de 1976 se abrió en el barrio barcelonés de Gràcia el Teatre Lliure, integrado por profesionales procedentes del teatro independiente, organizados en cooperativa. Sus diez miembros, encabezados por los directores Lluís Pasqual, Pere Planella y Fabià Puigçerver, se plantearon el desarrollo de un teatro de repertorio, consiguiendo un éxito progresivo hasta hoy. Entre otros autores, estrenan obras de Brecht, Schnitzler, Büchner, Shakespeare, Ibsen, Enquist, Häim, Hacks, Chejov, Molière, Genet, Neruda, Espriu, Williams, Rusiñol, Mozart, Goldoni...

Aparte del núcleo estable, han colaborado con el Teatre Lliure directores como Albert Boadella o Carlos Gandolfo e

Aquel verano del '76

ANTONI BARTOMEUS

Prácticamente diez años después, el ejercicio resulta apasionante. Releer, con esta perspectiva, los textos, documentos, artículos y opiniones que generó la "Asamblea d'Actors i Directors" (AAD), y revisar el debate que se produjo en aquel período (un año y medio, con final provisional en septiembre del '76) debería ser obligado como introducción a lo que podría ser una teoría del golpe de estado teatral en grado de frustración. Con el mérito de haber articulado un movimiento creativo a partir de una situación pre-revolucionaria. Es decir, por haber ingeniado una respuesta posible (limitada en el tiempo, pero posible) y un final genial cuando algo hacía intuir que los esfuerzos unitarios acabarían por ceder.

El verano del '76 fue la explosión brillante en la que confluyeron todas las ambiciones pensables. Al grito de "teatro y libertad" la profesión teatral se ponía a ras de pueblo. Recordemos por dónde iban algunas dialécticas no institucionalizadas todavía. La AAD iniciaba la temporada del Griego con un manifiesto que buscaba la movilización y la complicidad. "Con este hecho teatral autogestionario no pretendemos decir que ya lo hayamos conseguido todo. La libertad cuando es concedida no es libertad. Nosotros pretendemos implantarla día a día. Porque, como humanos, tenemos derecho a ella y hemos de defenderla. De paso, iremos abriendo camino para esta democracia que, a buen seguro, no se hará esperar, y que tenemos bien merecida después de cuarenta años de lucha diaria". Era la conexión con las bases. El "Grec-76" iba a estar, según el eslogan, al servicio del pueblo.

Esta era la opción.

Como correspondía a la época, el origen de la acción nace al plantearse conflicto colectivo en la negociación del convenio. El año 1975 no había hecho más que empezar. Los actores de Madrid van a la huelga y los de Barcelona se solidarizan. Es la demostración de la toma de conciencia de ciertos sectores profesionales frente a la



Las viñetas de Perich ilustraron las acciones del '76.

La profesión más activa prepara una alternativa

jerarquía sindical y frente a algunos estamentos de la propia profesión. Cuando en septiembre de este mismo año hay que renovar la totalidad de los cargos sindicales, aquellos sectores proponen lo que también correspondía a la época: la ocupación de estos cargos.

De aquí a la constitución de la AAD van unos pocos meses. Los justos para que el país se diera cuenta de que era posible la libertad. Los justos para sacar a la luz un documento que es su programa: la Memoria de la AAD, con el título "Per una alternativa a la situació del Teatre a Catalunya".

Se inician entonces los intentos de negociar con la autoridad aún no democrática, la que hay. Especialmente la municipal (el alcalde es Viola) porque la primera de las reivindicaciones es la creación de un Teatre Municipal de Barcelona. Otros puntos son la creación de un Teatre de Catalunya y la promulgación de una Ley del Teatro autónoma. A las comisiones de la Asamblea les oponen ponencias oficiales, y a las manifestaciones les envían los guardias.

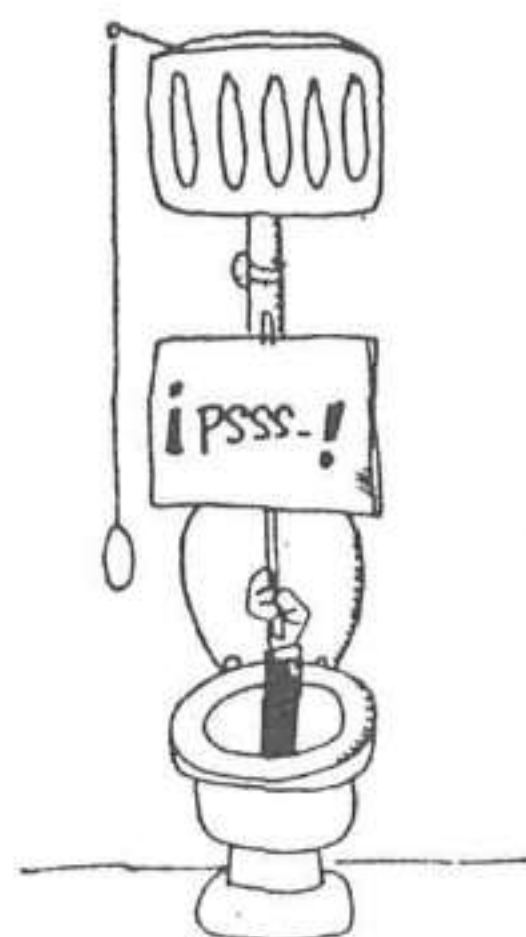
Las aproximaciones teóricas, sin embargo, empiezan a necesitar algo más. Algo capaz de aglutinar activamente a la profesión y de abrirse al público. Y nace la idea de potenciar una temporada popular. El objetivo es unir en un mismo proyecto al trabajador del teatro con el pueblo, al que quieren convertir en el otro gran protagonista de esta obra en tantos actos. Es así como surge la ilusión por una temporada inmediata en el Griego; el verano puede ser una buena época y, de paso, cambiarían el aire



**Els actors més ben parits
saben que han de lluitar units**



**Ben agafats per les mans
volen sortir-ne triomfants**



**Per la nostra situació
volem cridar l'atenció**

oficialista que hasta entonces había empapado las campañas en aquel recinto.

Mientras buscan una subvención en Madrid, gestionan en el Ayuntamiento la concesión del espacio. La respuesta municipal les remite a concurso público, previo depósito. No se presenta más opción que la suya. Y aunque la adjudicación se demora hasta finales de junio, la temporada estaba ya perfectamente diseñada. El día 1 de julio, con un programa de rock, empezaba el Grec-76.

En la prensa se había comentado: "Si se piensa realmente en la posibilidad de inaugurar las actividades del Municipal en octubre, ¿por qué no se dedican todas las energías a este fin?" (Jaume Melendres). "Si la AAD conserva su integridad tras la carrera que se ha impuesto, su capacidad gestora y su propio prestigio han de resultar decididamente potenciados. Creo que en la defensa de esta integridad no deben regatearse esfuerzos por parte de los elementos representativos de la Asamblea" (Joan Anton Benach).

Fueron dos meses, julio y agosto, en los que el Grec-76 impuso su erótica con voluntad de subversión, en permanente atentado contra la estructura del funcionamiento teatral. Esta resultó su razón de ser, aceptando todas las complicidades que el momento sociológico del país sugería.

Como puntas en la programación, cuatro producciones propias. Los textos, seleccionados en función de los objetivos: había que transmitir todo el contenido

revulsivo de la operación. La comisión gestora (la Mesa de la Asamblea: Màrius Gas, Josep M. Loperena, Carlos Lucena, Jaume Nadal, Roger Ruiz, Ricard Salvat y Josep Torrents) se decidió por *Roses roges per a mi* (Sean O'Casey), *El bon samarità, càntrir amunt, càntrir avall, pensava que el cel guanyava i Déu se n'aprofitava* (Joan Abellán), *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (José M. Rodríguez Méndez) y *Faixes, turbants i barretines* (a partir de textos del XIX, inicialmente recopilados por Xavier Fàbregas). Para dirigir estas obras se pensó en formar colectivos de tres directores cada uno, sistema este sólo ensayado hasta entonces por algunos grupos independientes, teniendo en cuenta las distintas trayectorias artísticas y políticas. Los colectivos de dirección fueron, respectivamente: Josep Montanyés, Francesc Nel·lo y Josep M. Segarra; Lluís Pasqual, Fabià Puigserver y Pere Planella (colectivo que muy poco después crearía el Teatre Lliure); José Sanchis y Sergi Schaaff (este fue el único de dos miembros); y Damià Barbany, Frederic Roda, Fàbregas y Santiago Sans. La adjudicación de los textos a los colectivos se hizo, aproximadamente, por Mesa-Decreto; pero ya era este el juego más o menos acordado.

Probablemente se redondearon los cincuenta mil espectadores. Comportamiento "sólo aceptable" para la comisión, sobre todo por la desigual distribución entre los veintitrés espectáculos (música y teatro) y las cincuenta y cuatro noches que se programaron. Sin embargo,

los análisis inmediatos empezaron a dar positivo. Las valoraciones de críticos y especialistas del fenómeno cultural daban por válido el intento, casi por unanimidad. Por lo que se hizo y por lo que representó. Entre profesionales y observadores existía la convicción de que se había avanzado hacia planteamientos radicalmente nuevos, que se había escrito algo nuevo en la historia del teatro occidental, y que el Grec-76 podía ser demostración del potencial "rupturista" de amplios sectores culturales. La trascendencia, pues, fue mucho más allá de una temporada de verano. Por lo menos, en los análisis sociológico-culturales del momento. Justo cuando la AAD parecía ser un plataforma profesional y política de primer orden.

De todas formas, la unidad de la AAD estaba seriamente comprometida ya desde mediados de agosto por una cuestión de política estricta (o, al menos, formalmente por esto). Fue cuando a la AAD se le planteó la oportunidad de adherirse a la Asamblea de Catalunya, instancia unitaria de oposición catalana al franquismo que hizo famosos aquellos cuatro puntos de su programa: libertad, amnistía, estatuto de autonomía y coordinación de todos los pueblos del Estado en la lucha democrática. Se consiguió, sin embargo, aplazar la crisis hasta el final de la temporada. Ni un día más.

El 6 de septiembre, el Ballet Nacional de Cuba con Alicia Alonso cerraba la campaña. Al día siguiente, 7 de septiembre, en una reunión plenaria que duró ocho horas se proponía formalmente la adhesión. La mayoría absoluta estuvo a favor: 88 votos contra 40, con 23 abstenciones. El resultado provocó que siete de los asistentes, entre ellos un miembro de la mesa afiliado a la CNT, abandonara la reunión. La CNT no estaba adherida a la Asamblea de Catalunya.

Se convocó entonces una nueva reunión, que tuvo lugar en 27 de septiembre. En esta ocasión fueron cuarenta los miembros que abandonaron la sala, provocando la escisión de la AAD al anunciar la creación de una instancia distinta, la Asamblea de Treballadors de l'Espectacle.

El Grec-76 ha quedado, en cualquier caso, como referencia. Lo más importante es que el teatro catalán lo tenga en el "currículum". Quién sabe si no fue algo así como el "68" que necesitaba.

intérpretes como Josep María Flotats —reincorporado al teatro catalán después de años de trabajo en Francia—, Rosa María Sardà, Enric Majó, Montserrat Carulla, Alfred Lucchetti, Joaquim Cardona, Juanjo Puigcorbé...

En 1984, la Generalitat de Catalunya, el Ayuntamiento de Barcelona y la Diputación de Barcelona establecen un convenio de apoyo que supone para el Lliure el reconocimiento del carácter de teatro público.

En 1980, a raíz de la decisión de suspender el montaje de *Concili d'amor* por presiones del Ministerio de Cultura, se separaron del Teatre Lliure Pere Planella, Muntsa Alcañiz y Guillem-Jordi Graells.

LAS PROPUESTAS DE INSTITUCIONALIZACION

Durante estos años se producen propuestas teóricas dirigidas a la ordenación de la política teatral, su estructuración y elaboración de planes de actuación. En 1976, la Asamblea de Actores y Directores elabora una memoria que reivindica fundamentalmente la creación del Teatre Municipal de Barcelona. El área de teatro del Congreso de Cultura Catalana reivindicó en sus resoluciones el teatro como un servicio público y planteó un esquema de renovación, coincidiendo con el del Institut del Teatre, que incluía un proyecto de Ley de Teatro y las bases de una infraestructura para toda Cataluña y las bases de un Teatro Nacional.

En febrero de 1978, el Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC) publicó su alternativa teatral, con énfasis en la descentralización y la gestión democrática. En 1982, el PSUC presentó al Parlament de Cataluña una proposición de Ley de Teatro cuya tramitación no fue admitida por la mayoría de la cámara.

“LA TORNA” Y LA CAMPAÑA POR LA LIBERTAD DE EXPRESION

En diciembre de 1977, a raíz de la representación de *La torna*, de Els Joglars, Albert Boadella es detenido. Inmediatamente se genera una amplia campaña de solidaridad en todo el Estado con cierre de teatros, asambleas y participación de intelectuales. Después de la fuga de Boadella del Hospital Clínico de Barcelona, se celebró el proceso y diversos miembros de Els Joglars fueron encarcelados.

El Lliure: servicio p

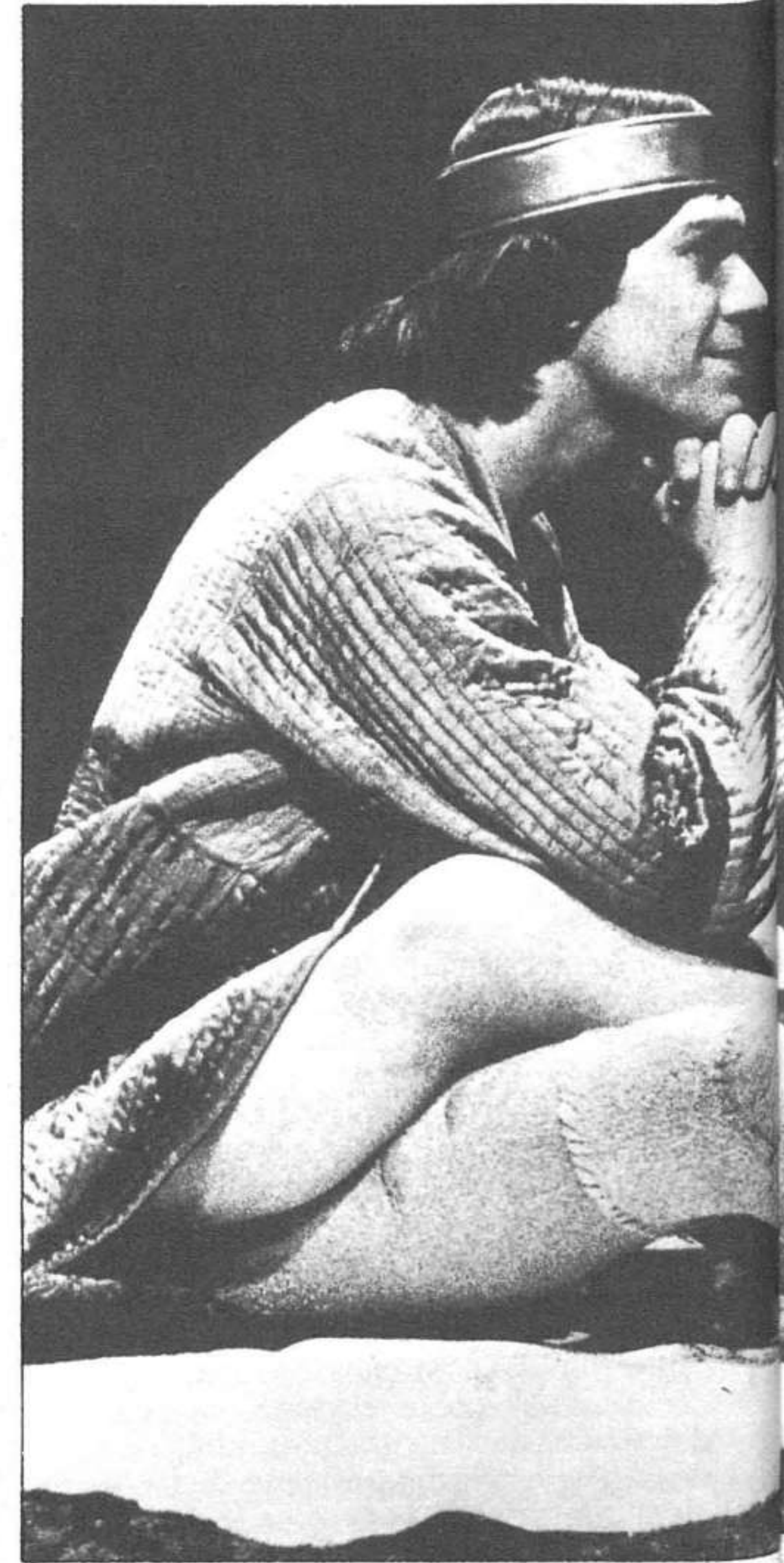
FABIA PUIGSERVER

En el momento que se está produciendo en nuestro país el fenómeno largamente esperado de la incorporación a Europa después de cuarenta años de resistencia humana y cultural; el Teatre Lliure camina hacia sus diez años de existencia.

El ave fénix que es nuestro país, parece que comienza una vez más a renacer de sus cenizas.

El Teatre Lliure inicia sus actividades el primero de diciembre de 1976 en su local de Barcelona, inserto en el barrio de Gracia. El carácter peculiar de la sala del Teatre Lliure fue el primer éxito de aquella insólita empresa. Por primera vez se abría en España una sala destinada a espectáculos teatrales, administrativamente legalizada y dotada de una estructura no convencional que permitía la polivalencia del juego teatral. La sala estaba regida por un sistema de cooperativa formal y a su vez integrada por un equipo estable de actores, directores, escenógrafos, equipo técnico y de gestión. Con una filosofía propia que venía a ser la cristalización de los largos años de teatro independiente en Cataluña y que, en cierto modo, tomaría el relevo de un teatro profesional anémico. El Teatre Lliure fue el primer ejemplo claro de lo que vino a llamarse “la nueva profesión”.

El Teatre Lliure se ha ido definiendo teóricamente a lo largo de sus nueve años de existencia. Consciente del papel social que juega el teatro en el mundo actual, no pretende hacer un teatro de investigación, destinado a un reducido número de espectadores, sino un teatro de “arte para todos”, un lugar donde una comunidad se reúne para escuchar y disfrutar libremente de aquello que unos individuos, que forman parte de la propia comunidad, les proponen y que se desprende, de una manera natural,

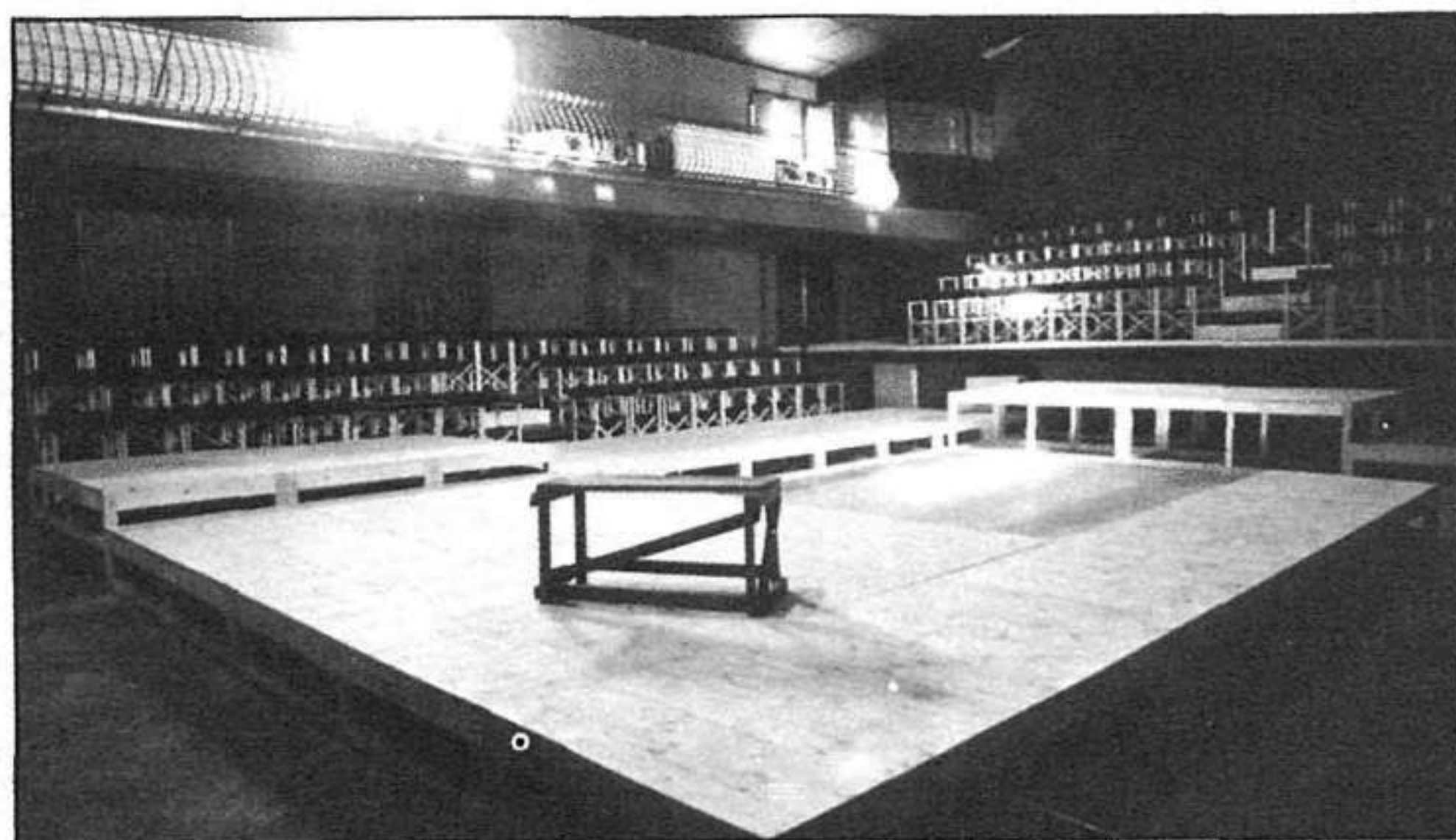


de las necesidades y el instinto de superación de todos ellos.

En este sentido, el Teatre Lliure siempre ha asumido la responsabilidad que supone un planteamiento crucial para nuestro teatro actual: un teatro de iniciativa y gestión privada como servicio público.

Pero la verdadera definición del Teatre Lliure se ha formado día a día, superándose a sí mismo en cada una de las nuevas propuestas escénicas. El rigor y el trabajo en

Público, gestión privada



A la izquierda, Josep María Flotats y Lluís Homar en "Eduardo II", de Marlowe-Brecht; arriba, "La bella Helena"; a la derecha, primera imagen del Teatre Lliure.

profundidad han convertido el Lliure en una de las empresas más sólidas y atractivas del país.

Se han producido veinticinco espectáculos, en su mayoría sobre traducciones catalanas, de autores como Brecht, Shakespeare, Büchner, Molière, Chejov, Genet y Goldoni, pero también se han ido incorporando autores autóctonos como Miquel Martí i Pol, Espriu y Rusiñol. El predominio de autores extranjeros fue

duramente criticado por los intelectuales del país. Y si bien es cierto que el Teatre Lliure no ha sabido encontrar textos catalanes que se correspondan con su concreción social y estética, también ha demostrado que de la fuente universal puede construirse un teatro de carácter genuinamente nacional, con estilo propio, en los planteamientos de puesta en escena, en la interpretación y en la creación de un público adicto e incondicional.

Las actividades del Teatre Lliure se han centrado básicamente en su sede de Gracia pero no ha cesado en el esfuerzo de divulgar sus espectáculos dentro de la comunidad catalana y se ha presentado en diversas ocasiones en Madrid y en los festivales internacionales.

El Teatre Lliure ha sido y sigue siendo una meta para muchos profesionales, la mayoría de los cuales han colaborado constantemente en sus producciones.

LA INSTITUCIONALIZACION

Los últimos años están enmarcados por el proceso de institucionalización teatral en todos los Países Catalanes, con la creación de circuitos e infraestructura, política de subvenciones y de apoyo...

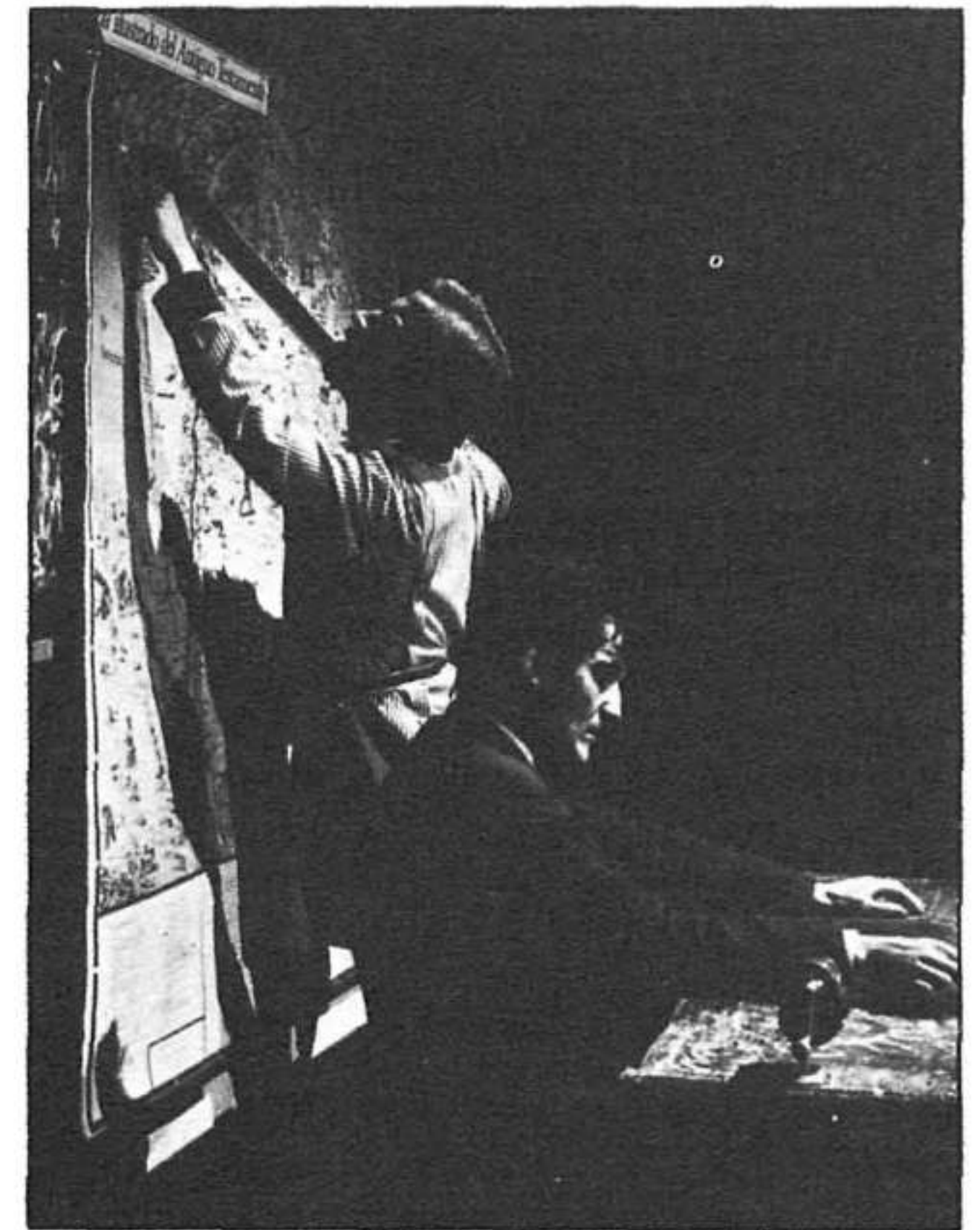
En Valencia, en 1979, la Diputación se hace cargo del Teatro Principal y de la Sala Escalante, por donde han pasado Rodolf Sirera, Armand Moreno y Josep Gandía Casimiro como directores del Area de Teatro.

Diversos ayuntamientos han llevado a cabo una política de municipalización de locales o se han hecho cargo de la programación de los locales de su propiedad. Esto ha sucedido, entre otros lugares, en Girona, Sabadell, Mallorca, Reus, Olot, Terrassa, Vic...

La Generalitat de Cataluña creó en 1981 su propio Centro Dramático, instalado en el Teatro Romea y dirigido por Hermann Bonnin, si bien en los primeros momentos fue su responsable Xavier Fàbregas. Entre sus actividades se encuentra la producción de espectáculos, el ciclo de Teatre Obert y el Memorial Xavier Regàs, la creación de una videoteca y un servicio de publicaciones. En la práctica cumple las funciones de un Teatro Nacional.

La Dirección General de Teatro de la Generalitat de Cataluña ha desarrollado básicamente una política de subvenciones a compañías, salas, montajes y mejora de infraestructura.

En 1984 apoyó el montaje de la Compañía Josep María Flotats *Una jornada*

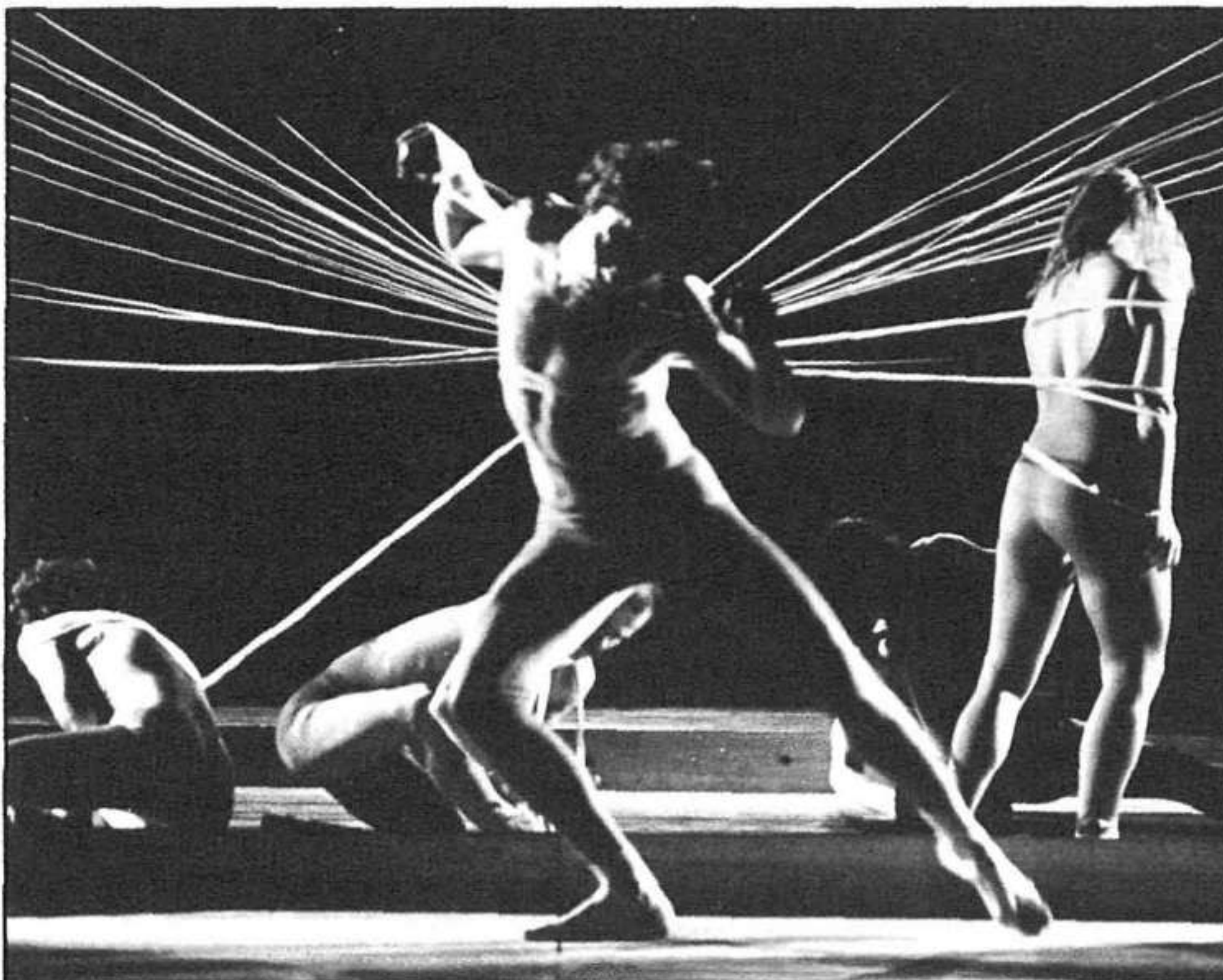


particular y en 1985 *Cyrano de Bergerac*, con el cual se ha reabierto el Teatro Poliorama, recuperando el nombre de Teatre Català de la Comedia.

Por lo que se refiere al Ayuntamiento de Barcelona, ha seguido programando anualmente las temporadas estivales del Grec, patrocina el Memorial Xavier Regàs y actuaciones durante las Fiestas de la Merced. Tiene en proyecto abrir un nuevo espacio en el antiguo Mercado de las Flores.

En las fotografías superiores, a la izquierda, Enric Majó y Muntsa Alcañiz en "Hamlet"; a la derecha, "No hablaré en clase", de Dagoll Dagom. Abajo, a la izquierda, "Sinfònic King Crimson", del Teatre Metropolità; a la derecha, "Mori el Merma", de La Claca.

66



Fe, esperanza y caridad (1975-1985)

JAUME MELENDRES

La rápida difusión de la idea de teatro público en Cataluña durante los primeros años de la década de los setenta, defendida por la inmensa mayoría de los profesionales, se debe, sin duda, a las particulares características de la vida teatral catalana, sin equivalente exacto en otras zonas del Estado. Existe entonces un censo muy numeroso de profesionales (más de trescientos, probablemente) en el que conviven —superadas las viejas reticencias— los “de toda la vida” y los “independientes”; la empresa privada autóctona ha desaparecido casi totalmente; el cooperativismo ha tocado techo y es consciente de sus tremendas limitaciones; existe, en fin, una visible demanda social de teatro, y se supone que puede ser ampliada espectacularmente.

A partir de este diagnóstico, todas las miradas se vuelven hacia los poderes públicos: sólo desde una actuación institucional, tanto en lo político como en lo financiero, se puede garantizar la pervivencia (de momento) y el desarrollo (posterior) de un teatro entendido como un bien cultural (y no como un simple negocio), capaz de servir al mismo tiempo las legítimas aspiraciones artísticas de la población y las de los profesionales, también artísticas, pero además laborales.

Conviene subrayar este hecho: las reivindicaciones de la profesión aglutinada en 1975 en torno a la Asamblea d'Actors y Directors, no tienen un carácter corporativista, sino que pretenden aunar los intereses propios con los generales. Tal vez, hoy, esta aspiración pueda parecer utópica. Entonces, no. La campaña del Grec 76, convertida en un verdadero asunto público, con participación de todas las esferas ciudadanas, demostraba todo lo contrario.

Sin embargo, la profesión no aspiraba a que los poderes públicos garantizaran la suplencia de la empresa privada y resolviesen el problema teatral por su cuenta y riesgo creando, por ejemplo, compañías nacionales al estilo de las que funcionaban en Madrid. Para que el teatro fuese verdaderamente público, y no el recurso de unos políticos deseosos de llevar a cabo actividades de prestigio con fines electorales, la gestión de la vida teatral debía estar en manos de los mismos profesionales y de sus destinatarios, y había de apuntar a una real descentralización convirtiendo las zonas teatralmente abandonadas en centros de producción, redimiéndolas así de su condición de esporádicos escaparates de la riqueza de la capital

Público, autogestionado, descentralizado. Estos tres adjetivos vertebraron las esperanzas de institucionalización en los años setenta, que se tradujeron en tres documentos distintos, aunque muy similares entre sí: el “Proyecto de Ley del Teatro” preparado por el Institut del Teatre de Barcelona, las “Conclusiones del Congreso de Cultura Catalana” y el proyecto de “Política teatral” elaborado por el PSUC. Probablemente, jamás una profesión ha reflexionado y escrito tanto sobre su futuro.

En 1982, el grupo parlamentario del PSUC presenta a la Mesa del Parlament una propuesta de Ley del Teatro, inspirada en aquellos tres grandes ejes reivindicativos. Tras un singular debate, la propuesta es derrotada, al contar sólo con el apoyo (poco entusiasta, además) del grupo socialista. Esta derrota tiene casi un carácter simbólico, porque cierra, con solemnidad parlamentaria, la década de los bulliciosos setenta. El panorama es claro: se ha iniciado, efectivamente, un proceso de institucionalización de la vida teatral, pero este proceso nada tiene que ver con aquellas aspiraciones de la profesión que fueron apoyadas por numerosas organizaciones de carácter cívico.

Sería injusto decir que la democracia

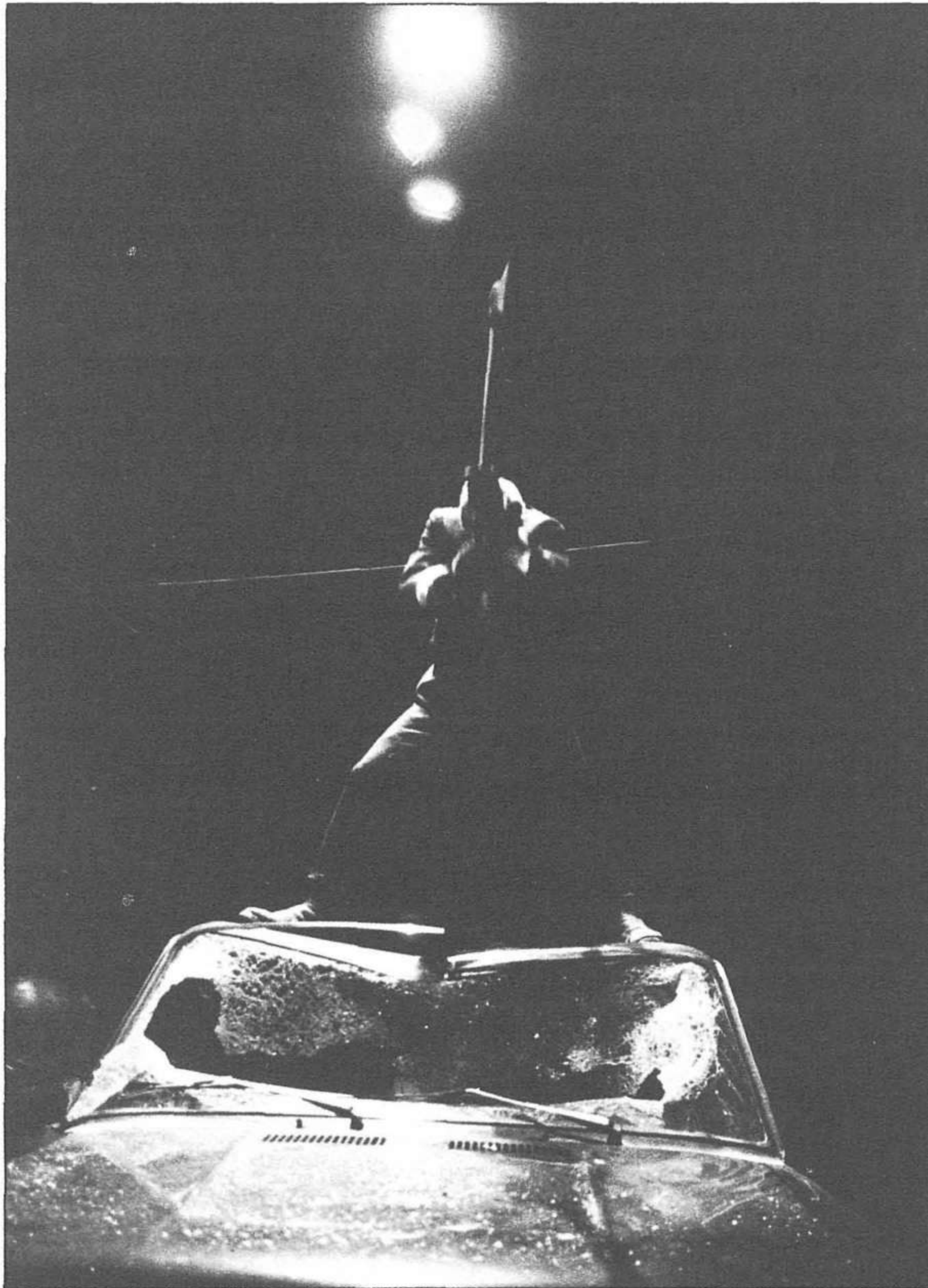
naciente se desinteresa del teatro. Muy al contrario, encuentra en él un terreno propicio para inversiones políticas rápidamente rentables: el corto plazo se impone al largo. Casi todas las áreas de cultura de los ayuntamientos contratan espectáculos teatrales para demostrar, en espera de mejores ideas, que existen. Ni siquiera el Ayuntamiento (socialista) de Barcelona, con un regidor de cultura comunista que tiene como copiloto a un hombre de teatro, puede o desea satisfacer la aspiración a un teatro municipal estable, y se limita a revitalizar la temporada del Grec y a racionalizar, en alguna medida, la distribución de subvenciones. La Generalitat toma la iniciativa y, al mismo tiempo que emprende una política de subvenciones destinada a acallar protestas inmediatas (que tiene como efecto desmovilizar a la profesión, o al menos a quienes no desean verse excluidos del mecenazgo público), crea el Centre Dramatic de la Generalitat de Catalunya que, tras algunas dudas, se convierte en un centro de producción estable sin compañía estable. Pese a su nombre, el Centre Dramatic actuará como un teatro de ámbito municipal, no sólo porque la envergadura técnica de la mayor parte de sus producciones dispara los costes de su irradiación al resto del territorio, sino porque, además, en una reducción de escala substitutoria, se apodera progresivamente de los escasos locales que podían acoger iniciativas privadas en Barcelona (Teatre Regina, Sala Villarroel). En pocos años, se ha pasado del casi nada al bastante. Nunca como ahora se había destinado tanto dinero público al teatro.

El resultado es éste: hoy, todo el teatro que se produce en Cataluña es público en una u otra medida. Más o menos público. Fuera de las instituciones, como fuera de la Iglesia, no hay salvación posible.

La subvención adquiere categoría de sacramento. Pero sin teología: sin un marco legal. Tal vez sólo la impaciencia justifique el pesimismo.



Sobre estas líneas, "L'aperitiu", de Albert Vidal; a la derecha, las "Accions", de Fura del Baus; abajo, "Vapors", de El Globus Zitzania.



68



LAS NUEVAS COMPAÑÍAS

Durante estos años se multiplican los grupos y compañías, con planteamientos profesionales y con un enriquecimiento de las opciones dramatúrgicas. Estos son los nombres más destacados en este terreno: Teatre Metropolità de Barcelona, Teatro Fronterizo, El Teatrí, Zitzania Teatre, La Fura dels Baus, La Cubana, El Tricycle, Compañía de Enric Majó.

Se producen también espectáculos de intérprete único, con opciones muy diversas que van desde el music-hall a las "performances" y el teatro de investigación: Carles Santos, Albert Vidal, Pepe Rubianes, Miquel Barceló, Loles León, Pep Bou, Christa Leem, Pavlovsky...

Finalmente, se han incorporado también en los últimos años nuevos autores como Joan Abellán, Miquel María Gibert, Jaume Serra y Fontelles y Jordi Bequeria.

LA ULTIMA ETAPA DEL INSTITUT

En 1980, después del cese de Hermann Bonnin, se hace cargo del Institut del Teatre una Junta de Gestión. A partir de 1981, bajo la dirección de Josep Montanyès, se inicia un proyecto de reestructuración, con la elaboración de un nuevo reglamento y el relanzamiento de actividades, publicaciones y pedagogía. En esta línea, se ha organizado la celebración del Congreso Internacional de Teatre a Catalunya.

Comediantes: la alegría que pasa

Corría el año 1971; por aquel entonces éramos todos unos jóvenes salvajes, alegres, divertidos, coquetos, dulces, juguetones, traviosos y otros adverbios de grado remarcable. Era invierno, y sin embargo hacía frío. Era el día 19, hora H, del mes de noviembre, nos encontramos, nos miramos, nos prensamos, nos enamoramos, nos queremos... (?) y ya se sabe: se termina con un jolgorio y unas estocadas definitivas... y así nació el grupo Comediantes. Eramos sinvergüenzas, decididos a hacer teatro con juego, dinamita, flores, violines, canciones, dulces, vino, café y copa. Ellos se habían propuesto hacer y ellas se dejaban hacer”.

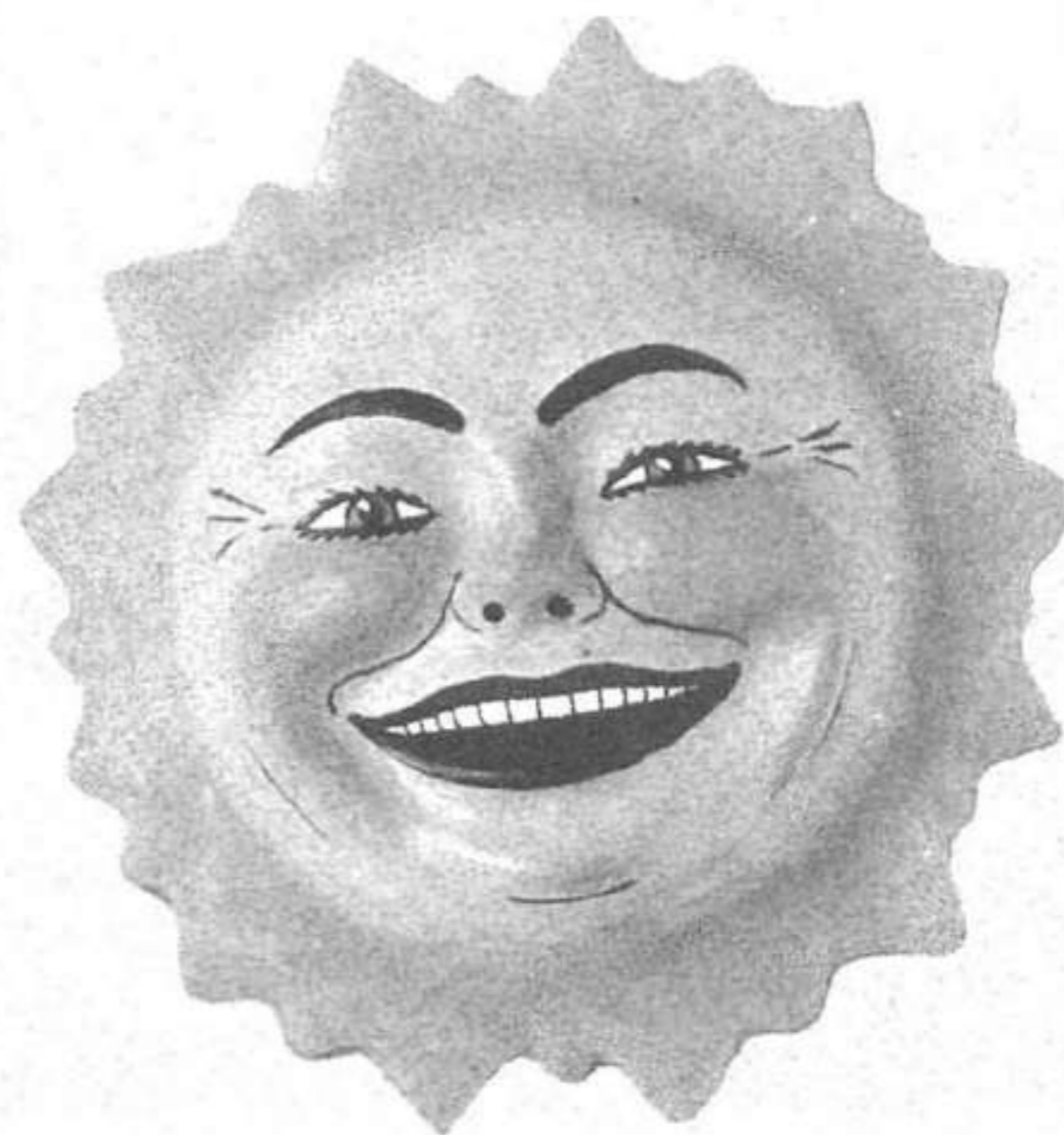
Esta disparatada crónica de la época es uno de los escasos testimonios propios de esta inimitable compañía de cómicos que va camino de cumplir este año de gracia los catorce añitos. Cuando en 1972 llegaron a un colegio mayor de la universidad madrileña con su primer espectáculo, *Non Plus Plis*, tenían ya los antecedentes de lo que con el paso de los años han sido sus rasgos fundamentales: el gusto por la fiesta, la revelación de la tentación esencial que se esconde detrás de la verbena, el uso a veces perverso de los disfraces, el olor de la pólvora... todo un meticuloso programa de subversión dramática que comenzaban a practicar extramuros de las demarcaciones de la empresa y el negocio teatral.

Hoy son casi una multinacional de la utopía. Conocidos en medio mundo, solicitados de alegrafiestas de los principales acontecimientos del calendario pagano, han entrado casi sin proponérselo en territorio del cine, en el mundo de las ediciones y los



Comediantes, retrato de familia.

discos, sin perder en ello la factura artesanal, ni la voluntad de divertirse. En la calle o en recintos cerrados, han sido capaces de derrotar por exceso a quienes llegaron a su convocatoria con ganas de fiesta en las tripas.



Hoy se han vuelto absolutamente imprescindibles. Aunque aparezcan de tarde en tarde al alcance de sus incondicionales admiradores, basta con saber que existen, para estar seguros de unas pocas, contadas cosas que se han revelado insustituibles en este proceloso y complicado territorio de la escena.

Han sabido resolver lo imposible, cuadrar el círculo, practicar la anarquía sin escribir previamente el catálogo de sus exigencias. Han mezclado zonas explosivas y han hecho de su vida un territorio del teatro sin solución de continuidad entre lo privado, lo común o lo creativo.

Para cuantos no lindamos con el Mediterráneo fueron también los descubridores de un mar mental donde se acumulan los siglos. En sus fiestas llenas de generosidad y de violencia pudimos descubrir viejas tradiciones de fiesta que en sus manos se hacían radicalmente nuevas, pero que traducían el viejo sentir de un pueblo.

Els Joglars, 23 años, mayoría d

ALBERT BOADELLA

La política es la anécdota de la historia, a nosotros nos interesa la historia" se decía en *Olympic Man* y el público lo encajaba como una nueva ocurrencia de los neo-fascistas allí representados. Siempre hacemos igual cuando decimos alguna cosa que nos representa, la ponemos en boca de un facista o de un loco; se trata de una cierta manifestación de pudor. Esta frase podría sintetizar una actitud de nuestro grupo especialmente en nuestras relaciones con la tribu a la que pertenecemos y con la que convivimos —La tribu Katalonia—.

Nuestra tienda (no se olvide que en Cataluña no hay iniciativas artísticas, sino tiendas) se abrió al público exactamente en 1962, casi paralelamente con otra tienda actualmente en baja llamada Banca Catalana, incluso el lema inicial "Voluntat de renovació i servei" pudiera haber encajado en nuestros presupuestos iniciales, porque los fines parecían ser los mismos en aquel momento, aunque los medios, pantomima o banca, fueran distintos.

En nuestros primeros pecados de juventud, vicios solitarios y silenciosos, porque no decíamos esta boca es mía, se nos clasificó rápidamente junto a todas aquellas promesas artísticas, literarias, musicales y políticas que a partir de la muerte de su Excremencia deberíamos levantar el vuelo y convertir nuestra "nació" en un ejemplo para generaciones venideras. El vuelo resultó ser el de la gallina y nosotros, comidos de vergüenza, nos auto-exiliamos en los montes de Pruit, donde los campesinos aunque votan masivamente Convergència y los domingos



Programa-estampa de "Teledium".

llevan todos el mismo traje gris, lo único que auténticamente les preocupa es el precio de la leche, por lo que parecen coincidir con nosotros en aquello de la política y de la historia, aunque en lo que más estamos de acuerdo es "que això del teatre és una collonada" frase intraducible pero de fácil comprensión. Todo este entorno ha tenido la particularidad de convertimos en adultos pero sobre todo en solitarios. Naturalmente que seguimos clasificados, pero se trata de la neurosis de nuestra tribu por meterlo todo en un mismo saco: Pujol, Barça, Moreneta, Espriu, botifarra i mongetes, Llach, Gutí, Casals, Caixa, senyera y un largo etcétera en el que también debemos figurar nosotros. Lo que habría que comprobar es si estaríamos realmente dispuestos a realizar juntos otro vuelo espectacular.

En nuestros pecados de juventud existen posiblemente momentos de teatro, *Joc*, *Cruel Ubris*, *Mary d'Ous*, *Serrallonga*, pero el paso del tiempo ha puesto las cosas en su

sitio, lo que era pura anécdota, pedantería adolescente, es fácil de reconocer porque era aquello que los críticos señalaban como interesante búsqueda, camino nuevo, etc., lo que era teatro, lo sencillo, directo, artesanal no suma muchos minutos en total y es lo único que aún hoy no me avergonzaría reponer.

No abominamos de nuestro pasado.

Todos hemos sido adolescentes, lo que ocurre es que los insensatos, los más burros, dígame teóricos de nuestro oficio práctico, se apresuran a señalar a cada milímetro lo que toca y lo que no, dónde se halla el clasicismo y lo contemporáneo y cuáles son los "nuevos caminos", con ello consiguen una confusión momentánea pero afortunadamente el tiempo cae sobre sus razonamientos y todo lo dicho y escrito queda como lo que es, un acto de temeridad insensata y ies que hay una vergonzosa falta de ignorancia en nuestra sociedad! Sólo para desnudar la estupidez de estas gentes vale la pena durar 23 años en una iniciativa teatral, ¡cuántas veces han señalado nuestro ocaso! Nuestro camino que se dirige ahora a la derecha, después todo lo contrario, las pilas que se acaban, a veces actúan de profetas, otras veces de fiscales, ahora somos geniales, mañana blasfemos y un sinfín de tontería y charlatanería que es sin duda mucho más duro de soportar que cualquier censura, porque ésta está realizada por lo que se viene a llamar generosamente la "inteligencia" del país.

Nuestra vida adulta ha sido presidida por la violencia, nos hemos peleado en todos los frentes, militares, clérigos, políticos, intelectuales, caixes, bancos y Cataluña en persona. Paradójicamente, esta actitud parece casi adolescente pero en teatro esta apreciación funciona al revés, la violencia llega con la madurez, cuando se pierde la timidez, cuando uno ve aproximarse la menopausia y aún no se ha cagado en todos los cretinos disfrazados de intelectuales y progresistas, y esto se hace muy a gusto cuando te importan un comino los quinientos aguafiestas de los estrenos.

Ahora es cuando se trabaja realmente a gusto porque hacemos de verdad lo que nos viene en gana, prestando oídos sordos a todos los consumistas de "nuevos caminos de expresión" que nos piden "moderno" al precio que sea, incluso al precio del



A la izquierda de estas líneas: foto superior, "La Odisea"; foto inferior, "Laetius".

aburrimiento, pero eso de "moderno" es inexistente, se trata simplemente de aquello que halaga el propio snobismo y ¿qué es un snob sino un "carroza" de vanguardia?

Nuestro futuro lo tenemos claro, no los espectáculos, por supuesto, la claridad previa sería la ruina de cualquier creación, pero me refiero a nuestra actitud.

Un pobre crítico de provincias después de abominar, como de costumbre, contra el aborto *Teledium* decía la única cosa sensata que se ha dicho en los últimos años referente a nuestro trabajo. Decía más o menos esto: "Si Els Joglars quieren cambiar de público, a mí me parece bien, pero que nos avisen antes, que yo me evitaré tener que soportar semejantes bodrios".

Pues dio en el clavo el hombre, deseamos esto fervorosamente; sí señor, que vengan esta masa de incultos a los cuales se debía referir el caballero elitista; deseamos este público lúcido que no asiste al teatro por miedo al aburrimiento, porque se ha oído muy sensatamente que estos locales sirven de psicodramas para una sociedad-getto que está enferma de tanto mirarse el ombligo.

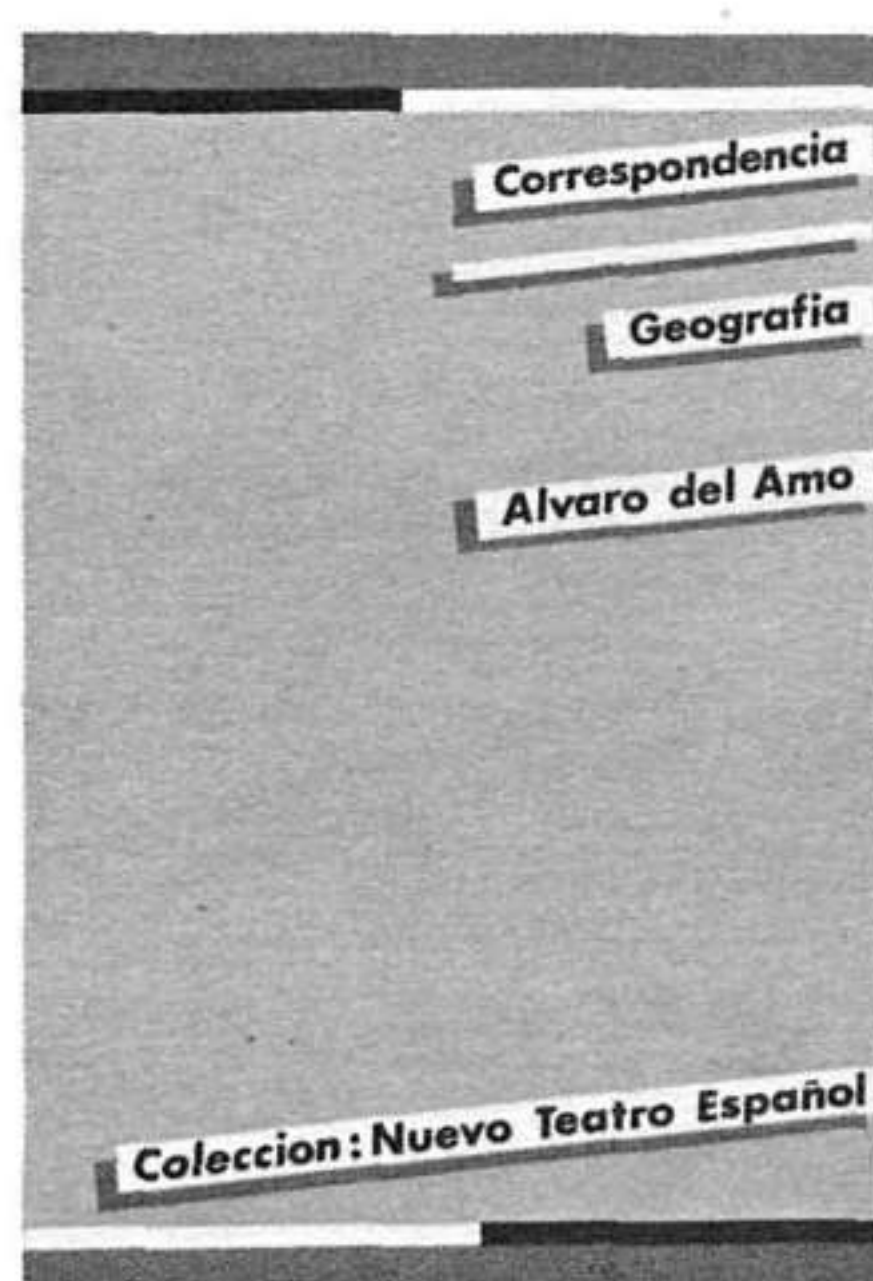
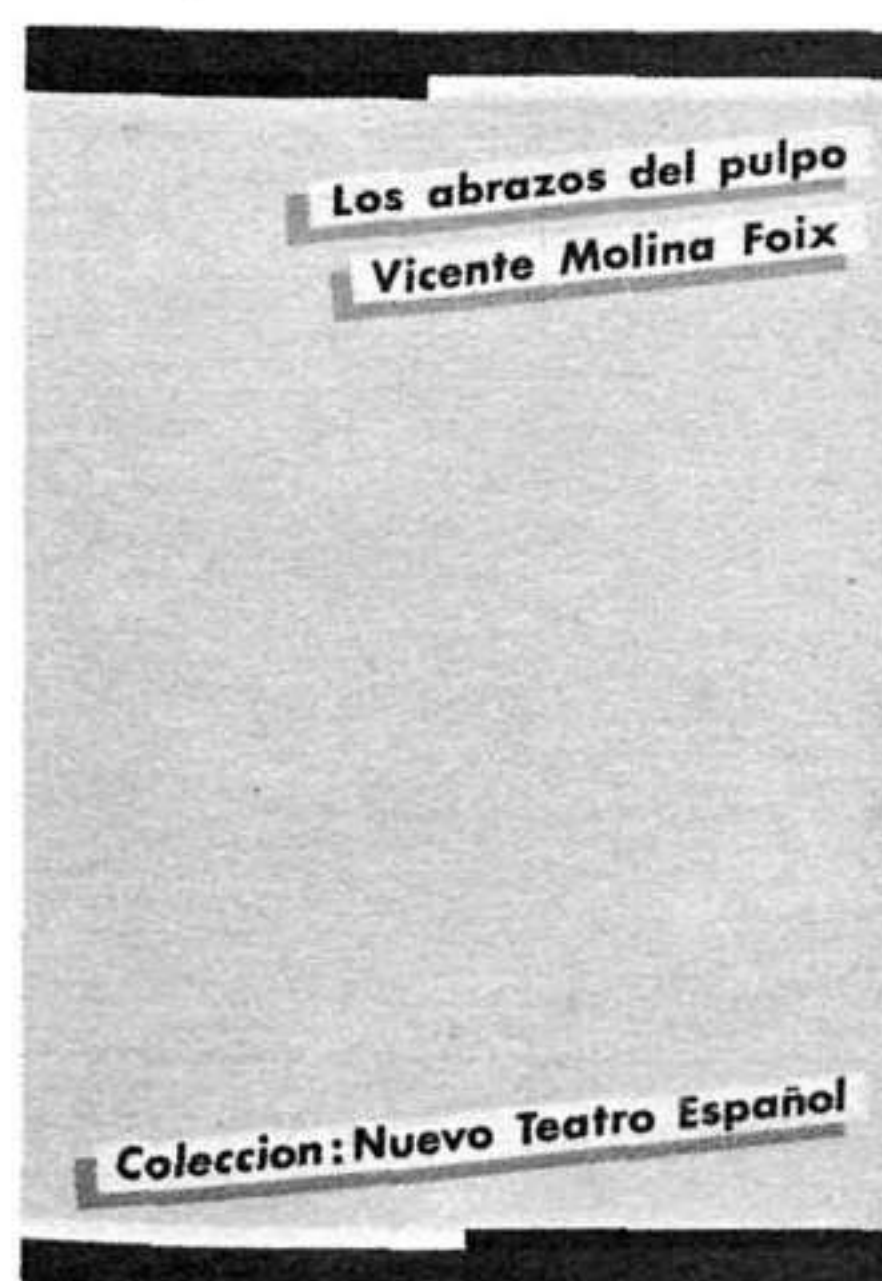
Y así estamos. Se ha hecho de la pintura una especulación y una estafa con monigotes que nadie entiende, de la música un ruido monótono e impotente y de la arquitectura un insulto a la naturaleza y ahora ¿qué? le toca el turno al teatro, debe ser así porque el primer síntoma de degeneración son los congresos. ¡Pero, por mis muertos, antes de que conviertan el teatro en este país en una cosa de cultura y profundidad, según el gusto de los intermediarios, antes lo rematamos nosotros! Sodomizamos públicamente a Julieta en el balcón, convertimos a Edipo en secretario de la C.N.C.E. y al Tío Vania en un casero de Basauri y como puntilla programamos hasta la saciedad a Beckett, Genet y Angel Guimerá a ver quién tiene huevos de aguantar! Porque aquí o admitimos que somos todos titiriteros y comediantes de mal vivir o quemamos la baraja.

Estas son, y no muchas más, las "teorías" a las que hemos llegado después de 23 años de comedia.

CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCENICAS

Publicaciones

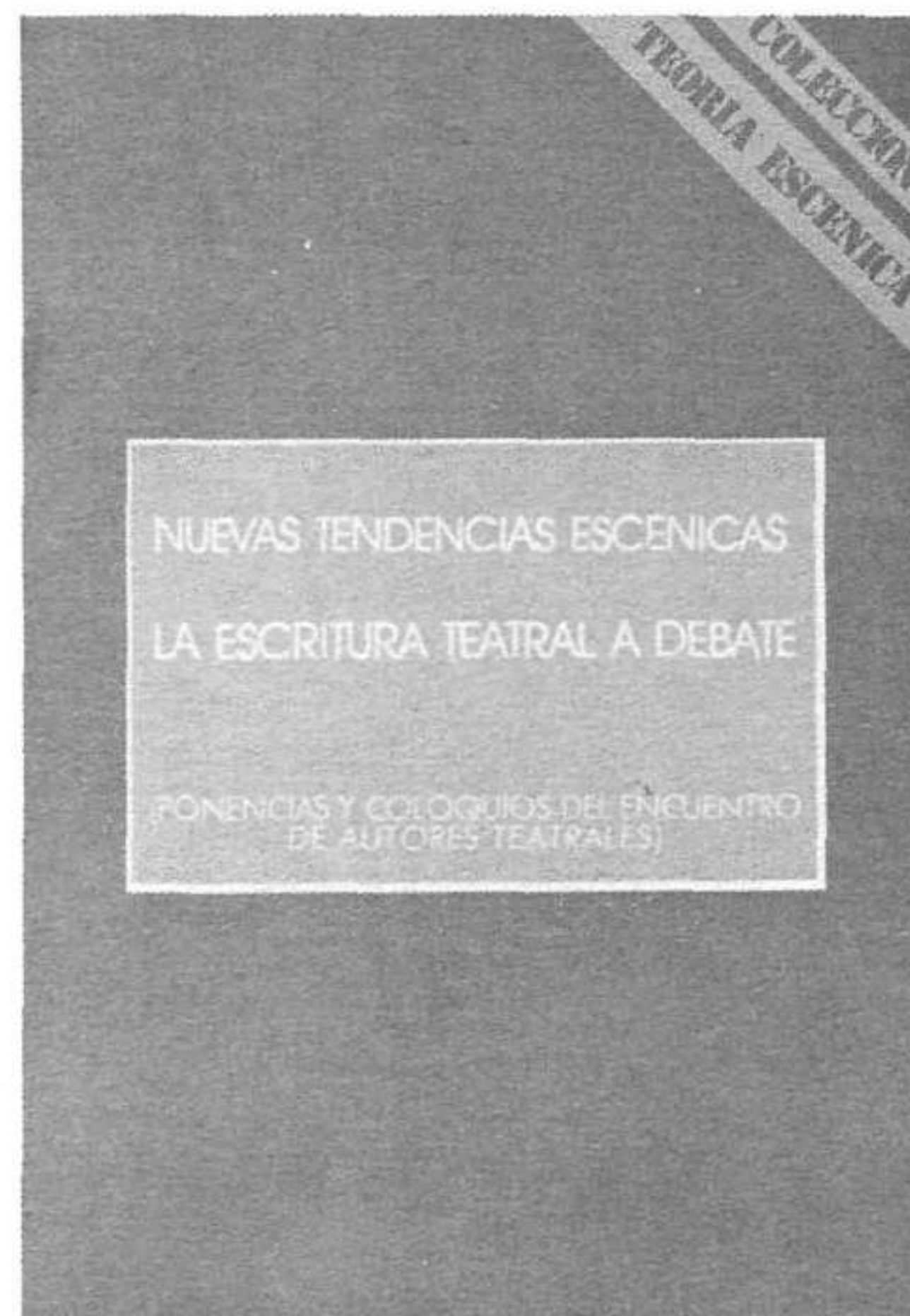
Titulos editados



Colección Nuevo Teatro Español

N.º 1. Vicente Molina Foix. "Los abrazos del pulpo". 225 ptas.

N.º 2. Alvaro del Amo. "Correspondencia" y "Geografía". 250 ptas.



Colección Teoría Escénica

N.º 1. "Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate" (ponencias y coloquios del encuentro de autores teatrales). 600 ptas.

SALA OLIMPIA

Oficina de prensa y publicaciones:

Pza. de Lavapiés, s/n. 28012-Madrid.

Tlfs. 227 15 76 y 227 46 22

1929 y 1985 son las fechas que encierran medio siglo largo de teatro catalán entre la convocatoria de dos congresos internacionales de bien diferente signo. La perspectiva del tiempo ofrece una apasionante panorámica, un paseo a lo largo de más de seis décadas, en las que la afirmación del teatro propio es inseparable de su afirmación nacional. Esta larga y tenaz constante ha producido hoy una de las dramaturgias más personales, renovadoras y reconocidas de cuantas conviven en nuestro Estado.



MINISTERIO DE CULTURA

Dirección General de Música y Teatro