

LA RECUPERACIÓ DEL CARRER COM A ESPAI FESTIU A FINALS DELS SETANTA I COM A ESTRATÈGIA POLÍTICA DE PAÍS



L'aportació d'innovació artística i social, i la connexió des de l'emoció i la il·lusió pel canvi són els dos punts del decàleg mūtāre més presents en aquest article, que repassa la irrupció de noves propostes teatrals i artístiques durant la dècada dels setanta del segle passat i l'impacte que van tenir a l'espai públic. Un període d'ebullició i forts batecs als carrers del país.

Els anys setanta, amb el final del franquisme, Barcelona enceta un període experimental i s'obre a noves propostes culturals. Un època de grans transformacions que necessita uns nous paradigmes escènics que permetin pensar el significat de ser espectador i ciutadà a la Catalunya democràtica.

Al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques es conserva un cartell preciós que anuncia la presència d'un grup de teatre independent nord-americà que va tenir una enorme transcendència per al desenvolupament del teatre de carrer a Catalunya als anys setanta. Es tracta dels Bread and Puppet, convidats a la segona edició del festival Grec el 1977. Per aquelles mateixes dates, una crònica al diari *El País* del 26 de maig donava més pistes sobre el valor d'aquesta visita de la cèlebre companyia:

El grupo de teatro independiente Bread and Puppet Theater, de Nueva York, va a actuar por primera vez en España, dentro de su actual gira europea. En su línea de teatro radical y denuncia de la sociedad norteamericana representará El circo del caballo blanco, un espectáculo sobre el bicentenario de los Estados Unidos. [...] En Barcelona estarán del 3 al 9 de junio, con actuaciones en el teatro Griego y piezas cortas en barrios, plazas y parques. Estas representaciones en la calle, consideradas imprescindibles para el grupo, no han sido autorizadas en Madrid. [...] El Bread and Puppet mantiene una línea festiva, popular, de una fuerte raíz humanitaria, tanto en sus espectáculos al aire libre como en las obras de teatro cerrado. Este sentido de fiesta y rito entronca con las tradiciones populares.

Es tracta de dos documents en què trobem nombrosos punts molt significatius per entendre el que van significar les arts de carrer a casa nostra als anys setanta: la vocació de servei públic, la voluntat de denúncia, la presència als barris i a les places, els grups de treball entorn de la proposta escènica, el caràcter festiu, el diàleg amb les tradicions populars, l'avantguarda nord-americana com a referència, l'homologació amb la resta d'Europa pel que fa als circuits escènics, i fins i tot les diferències jurisdiccionals entre Madrid i Barcelona.

Al final del franquisme, la Ciutat Comtal comença a mirar cap a un altre lloc: la Barcelona que s'ha emmirallat sempre en París ara té ciutadans que han anat a viure un temps a Nova York, Califòrnia o Londres. S'han contaminat d'uns nous postulats urbanístics i aspiren a un ús diferent de l'espai social, en contraposició al que havia estat fins aleshores la «normalitat» a l'hora d'articular la ciutat durant els quaranta anys de dictadura. Els nous models urbans també significaran un nou model d'articulació cultural, i és en aquest context que cal comprendre manifestacions contraculturals de l'època com l'antipsiquiatria, el fenomen dels còmics o la música experimental, i les primeres grans manifestacions públiques de caràcter reivindicatiu. El mateix any de la primera visita dels Bread and Puppet a Barcelona, se celebren les Jornades Llibertàries Internacionals —que comptaran amb les memorables intervencions artístiques d'Ocaña al Park Güell— mentre

Pàgina 22:

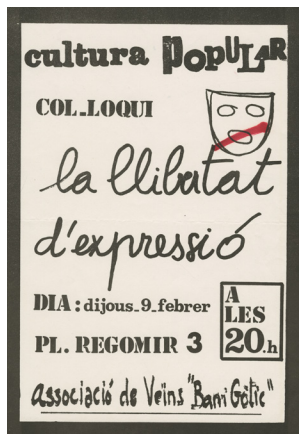
Cartell anunciant la presència del grup de teatre independent nord-americà Bread and Puppet, al festival Grec del 1977 a Barcelona. © MAE. Institut del Teatre.

es comencen a consolidar unes noves dinàmiques polítiques protagonitzades per figures tan carismàtiques com Pasqual Maragall o Maria Aurèlia Capmany. És el moment, també, del canvi de paradigma editorial a Barcelona, amb l'eclosió de Terenci Moix i Quim Monzó com a emblemes d'una nova literatura en llengua catalana, o amb la creixent influència del pensament filosòfic promogut per Xavier Rubert de Ventós, Josep Ramoneda o Alberto Cardín.

En l'àmbit escènic, es comencen a recuperar diversos centres culturals del Raval que havien restat marginats de la vida cultural barcelonina fins aleshores, com el Saló Diana, el Saló Iris, el Price o la Cúpula Venus. El Saló Diana, un antic cafè concert del carrer de Sant Pau, serà recuperat per una assemblea autogestionària escindida de l'Associació d'Actors i Directors, amb la voluntat de fer-hi una programació alternativa; el ring de boxa de l'Iris acollirà el I Festival Permanent de la Música Progressiva, amb veus tan destacades com Pau Riba o Jaume Sisa; al Price, Brossa hi farà els seus cèlebres recitals de poesia; mentre que a la Cúpula Venus, al capdamunt del Teatre Principal, s'hi exploraran noves formes del cabaret amb artistes com Pepe Rubianes, Christa Leem, Pep Bou, Oriol Tramvia o Àngel Pavlovsky.

Es tracta d'un moment de tantes transformacions, que es necessiten uns nous paradigmes escènics que permetin pensar el significat de ser espectador i ciutadà a la Catalunya democràtica. Sobre la Barcelona teatral dels anys setanta encara pesava molt el fracàs dels diversos intents per aconseguir que els serveis públics promoguessin i mantinguessin espais subvencionats, tal com havia denunciat Josep Maria de Sagarra als seus articles a *Destino* pocs mesos abans de morir. L'absència d'una política cultural decidida des de les institucions culturals del franquisme resultava cada cop més palesa, i, mentre a Madrid ja hi havia dos teatres subvencionats, Barcelona encara no en tenia cap. Anys abans, Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany havien intentat oferir possibles models sobre els quals articular un model de teatre públic, amb l'Escola Adrià Gual i l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, però el fracàs d'aquestes empreses va acabar empenyent molts creadors escènics a provar camins en què les jerarquies institucionalitzadores fossin més laxes i es respongués millor a les demandes de la nova societat. En aquest context, el 1976 va néixer el Festival Grec, autogestionat i concebut per l'Assemblea d'Actors i Directors i Professionals Autònoms com un espai de trobada al servei de la ciutadania. Un projecte col·lectiu i col·lectivitzador que recollia paradigmàticament la simptomatologia ideològica del final de la dictadura, i desdibuixava els protagonismes absoluts i les autories i direccions úniques.

D'alguna manera, quan el concili de Trento expulsa al segle XVI el fet escènic de les parets de l'església, el teatre surt al carrer, i és en aquest context —sovint sense testimonis escrits— que es mantindrà l'ús de la llengua catalana d'una manera extraordinàriament viva al llarg dels segles XVII i XVIII, fins que a la segona meitat del XIX els nous models d'oci urbà propiciaran el retorn de la llengua catalana als coliseus teatrals després dels èxits estiuencs aconseguits per Pitarrà i els seus amics als jardins del passeig de Gràcia a partir del 1864. Uns nous models sorgits en la incipient societat de masses, que durant els primers trenta anys del segle XX viuran al Paral·lel un fenomen similar, quan l'oci de carrer doni lloc progressivament a l'avinguda amb més teatres per metre quadrat d'Europa. Una ebullició que consolidarà la presència de la llengua catalana als grans escenaris, cosa que sens dubte facilitarà d'alguna manera que als anys trenta Bonaventura Gassol



Cartell anunciant el col·loqui celebrat a l'Associació de Veïns del Barri Gòtic barceloní, al febrer del 1978, amb motiu de l'empresonament de membres d'Els Joglars per la representació de *La Torna*. © MAE. Institut del Teatre.

pugui encetar la seva política d'encàrrecs, de la qual sorgiran obres tan importants com *La Rambla de les Floristes* de Josep Maria de Sagarra, *L'huracà* de Carme Montoriol o *Marie, la roja* de Rosa Maria Arquimbau. Una política de promoció del teatre en català que la dictadura estroncaria, i que no es normalitzaria fins després de la mort del dictador, malgrat l'autorització a partir del 1946 de pujar als escenaris algunes peces en català sovint de caire massa arqueològic.

Sense cap pretensió de ser exhaustiu, intentaré apuntar quatre pinzellades sobre alguns dels protagonistes que em semblen més influents i significatius a l'hora de comprendre l'ebullició dels anys setanta, per dibuixar algunes línies mestres que puguin ajudar-nos a reconèixer millor l'incommensurable valor que van tenir les arts escèniques de carrer en la configuració de la nova cultura democràtica. Es tractarà d'una tria inevitablement parcial, però potser ens permetrà esbossar una breu radiografia de les experiències més fructíferes en què s'exploren models escènics que surten al carrer i a les places, convertida així en una baula que connecta aquestes manifestacions a una tradició teatral molt viva a casa nostra.

L'any 1971 comença la seva singladura una de les companyies essencials per comprendre aquesta dècada: els Comediants, dirigits des d'un primer moment per Joan Font, que es donaran a conèixer amb espectacles com *Non plus plis* (1971), *Catactroc!* (1972), *Moros i cristians* (1975), *Plou i fa sol* (1976) o *Revetlla o Ball per a tothom* (1978). L'any 1979 estrenaran *Sol solet*, espectacle que tindrà un llarguíssim recorregut internacional, i el 1981, la seva primera producció al Teatre Lliure, *Apo-teòsic sarao de gala de Tòtil 1er Tocat de l'ala o gran fuga en allegro vivace*. Els estilemes actorals establerts pel sainet del segle XIX d'alguna manera estaven inoculats en la companyia dels Comediants; per això, en el seu llenguatge escènic de carrer trobem algunes de les claus més importants de la pervivència de la idiosincràsia de l'instrument actoral català arrelat en Pitarra. Amb Comediants, el teatre de carrer permetrà visibilitzar, reactualitzar i normalitzar per a la cultura democràtica aquesta tradició actoral, mentre bona part del teatre «de text» maldava principalment per trencar amb la tradició —a diferència de les grans tradicions culturals, que més aviat s'esforçarien a reinventar-la des de dins— per tal de connectar-se amb la modernitat al més aviat possible.

Recordem que el Teatre Lliure es fundaria el 1976 i que durant les dècades posteriors esdevindria el gran model de teatre públic barceloní, que consolidaria el que podríem considerar el model actoral català de la democràcia, fortament vinculat al repertori dramàtic textual; una jove «tradició» que aviat seria reforçada amb la creació l'any 1982 del Centre Dramàtic de la Generalitat, embrió del futur Teatre Nacional de Catalunya. Amb el Lliure es produeix un fenomen similar a l'iniciat pels Comediants: mentre Fabià Puigserver venia d'un intens contacte amb les avantguardes poloneses i Lluís Pasqual havia recollit la millor herència del teatre brechtian com a deixeble de l'italià Giorgio Strehler —de manera que els principals fundadors del Lliure connectaven d'una manera inequívoca aquesta sala amb la modernitat europea—, alhora la seva pri-

Cercavila de Comediants i Bread and Puppet el 1977 a Barcelona. © Album.



La companyia de teatre Comediants durant una actuació a la plaça del Rei de Barcelona. © MAE. Institut del Teatre.



Els Comediants proposen un teatre que connecta amb el sainet i amb la tradició italiana de la Commedia dell'Arte. [...] Amb aquesta companyia, el teatre de carrer permetrà visibilitzar, reactualitzar i normalitzar per a la cultura democràtica aquesta tradició actoral.

mera nòmina d'actors i actrius provenia íntegrament del teatre popular de poble i barriada, crescut entorn de *La Passió* d'Esparreguera, *Els Pastorets* i les propostes cada cop més modernitzadores dels cercles parroquials i morals.

Els Comediants proposen un teatre que connecta amb el sainet i amb la tradició italiana de la Commedia dell'Arte, i que amb enorme llibertat genera uns models interpretatius propis, de caràcter antiburgès, capaços de posar en crisi determinats models sexuals convencionals a través de l'ús grotesc de tota mena de figures de la festa popular, que alhora es revela profundament «conservador» en les seves arrels antropològiques. La transcendència de l'imaginari actoral dels Comediants s'estendrà també a *Terra d'escudella* —un dels primers programes infantils que es fan a la Televisió Espanyola en català, dirigit pels Comediants—, en el qual no només recuperen per a la pantalla les propostes interpretatives que desenvolupaven a les places dels pobles, sinó que també popularitzen entre les criatures aquests codis interpretatius. Comediants, a més a més, a partir de l'any 1981 seran





els impulsors de la Fira de Teatre de Tàrraga, culminació institucionalitzadora de les arts escèniques de carrer, que en deu anys consolidarà la significació d'aquest teatre que busca trencar els axiomes del drama burgès.

Al costat d'aquest treball de resignificació dels codis actors populars operat per Comediants, cal situar també una altra de les grans companyies del moment: Els Joglars, fundats l'any 1962 per Albert Boadella, Anton Font i Carlota Soldevila —la qual serà també una figura clau per al naixement del Lliure—. Si bé els espectacles d'Els Joglars no sortiran d'una manera tan activa al carrer, la seva popularitat arreu del territori català els durà a ocupar tota mena d'espais no convencionals, amb espectacles com *El diari* (1968), *El Joc* (1970), *Cruel ubris* (1971), *Mary d'Ous* (1972) o *Àlias Serrallonga* (1974). L'any 1977 estrenaran el gran fenomen de *La Torna*, que acabarà amb el conegut episodi de l'empresonament de la companyia, les peripècies del qual tindran un fort impacte en el debat polític de la incipient democràcia, i ja l'any 1978 començaran la seva reflexió sobre l'evolució ideològica del catalanisme amb *M-7 Catalunya*. La seva voluntat de recuperar el joc popular, reinventant com Comediants les formes tradicionals de comportament actoral i donant-hi una nova dimensió, situa aquestes dues companyies històriques a l'epicentre de la creació d'un nou imaginari arrelat en la tradició anterior a la dictadura, que permetrà una fulgurant identificació col·lectiva en l'àmbit escènic per a la nova societat nascuda del franquisme.

Dins d'aquest sintètic panorama, m'agradaria mencionar molt succintament quatre noms individuals que em semblen essencials per la seva singularitat. El primer és Albert Vidal, un artista escènic a qui sens dubte no hem donat la importància real que va tenir en el seu moment. Deixeble de Dario Fo i Jacques Lecoq, va ser un home amb un llarg historial d'espectacles en circuits internacionals, vinculats als grans renovadors del llenguatge del concepte de commedia dell'arte des d'una mirada contemporània. Retornat a Barcelona precisament després de la mort del dictador el 1976, el seu primer espectacle de gran recorregut a la ciutat va ser *El bufó*, d'aquell mateix any. En la seva obra trobem un lligam únic en l'articulació artística entre un treball de relectura actoral de caire antropològic i la recerca d'un art tel·lúric, que el connecta amb les avantguardes històriques i la necessitat de sortir de les sales teatrals.



Membres de la companyia Els Joglars empresonats a la Model el 1977 per l'obra *La Torna*. © MAE. Institut del Teatre. Pilar Aymerich.

Cartell de la satírica i polèmica obra *La Torna*, d'Els Joglars. © MAE. Institut del Teatre. Dolors Caminal.



Pàgines 28-29:

La Fura dels Baus. Barcelona,
3 de maig de 1984. © MAE.
Institut del Teatre.

El cas de Iago Pericot per a mi té una força importantíssima. Mestre de molts, entre els quals tinc la sort de comptar-me, va ser el creador juntament amb Sergi Mateu del Teatre Metropolità de Barcelona el 1975, amb el qual exploraria l'ús d'espais no convencionals i es caracteritzaria per una marcada defensa dels drets dels col·lectius homosexuals, que contribuiria a situar dins el discurs públic de les arts escèniques de la democràcia. En aquest sentit, un dels seus espectacles més emblemàtics va ser *Rebel Delirium*, estrenat l'any 1977 i ubicat a la línia de metro de Sant Antoni abans que es posés en funcionament la línia lila. Les reivindicacions de Pericot no sempre van ser rebudes plàcidament: quan, per exemple, l'any 1982 Pericot va estrenar *Bent* al Teatre Regina, els espectadors van haver de ser protegits per la Guàrdia Civil dels grups d'extrema dreta que els llançaven pintura rosa, molestos amb el muntatge d'aquesta obra que narra els amors entre dos presos en un camp d'extermini nazi.

També és enorme el nostre deute amb el polifacètic Carles Santos. El músic explorarà sistemàticament les costures que permeten trencar les convencions d'un determinat teatre i ocuparà nombrosos espais a l'aire lliure.

De la mateixa manera que devem a Iago Pericot que el teatre català de l'època explorés nous espais de representació, el nostre deute també és enorme amb el polifacètic Carles Santos. Santos, que havia establert amistat amb Joan Brossa el 1966, estrena al Romea el seu *Concert irregular* l'any 1968, dirigit per Pere Portabella, el qual també tindrà posteriorment un fort vincle amb el músic. Santos explorarà sistemàticament les costures que permeten trencar les convencions d'un determinat teatre, i per a això ocuparà nombrosos espais a l'aire lliure sempre que li és possible, especialment als seus espectacles vinculats al festival Grec.

Rebel Delirium, de Iago Pericot, es va estrenar el 1977 i s'ubicava al metro de Barcelona. © MAE. Institut del Teatre. Pilar Aymerich.



Finalment, cal mencionar Joan Baixas, creador de la companyia La Claca el 1968 amb Teresa Calafell. El punt més destacat de la trajectòria d'aquesta companyia és sens dubte el seu gran espectacle *Mori el Merma*, del 1978, amb la pintura de Joan Miró sobre els ninots creats per Joan Baixas a partir d'unes obres fetes pel pintor sobre la figura d'Ubú l'any 1966. El vincle patafísic amb el personatge creat per Alfred Jarry —que ressonarà també d'una manera molt evident en la paròdia que faran Els Joglars del president Pujol a *Operació Ubú* el 1981— paradigmaticitza aquesta voluntat general de trencar amb les convencions del teatre burgès imperant a les sales convencionals del teatre barceloní, per trobar nous codis i espais de comunió escènica en sintonia amb els nous temps.

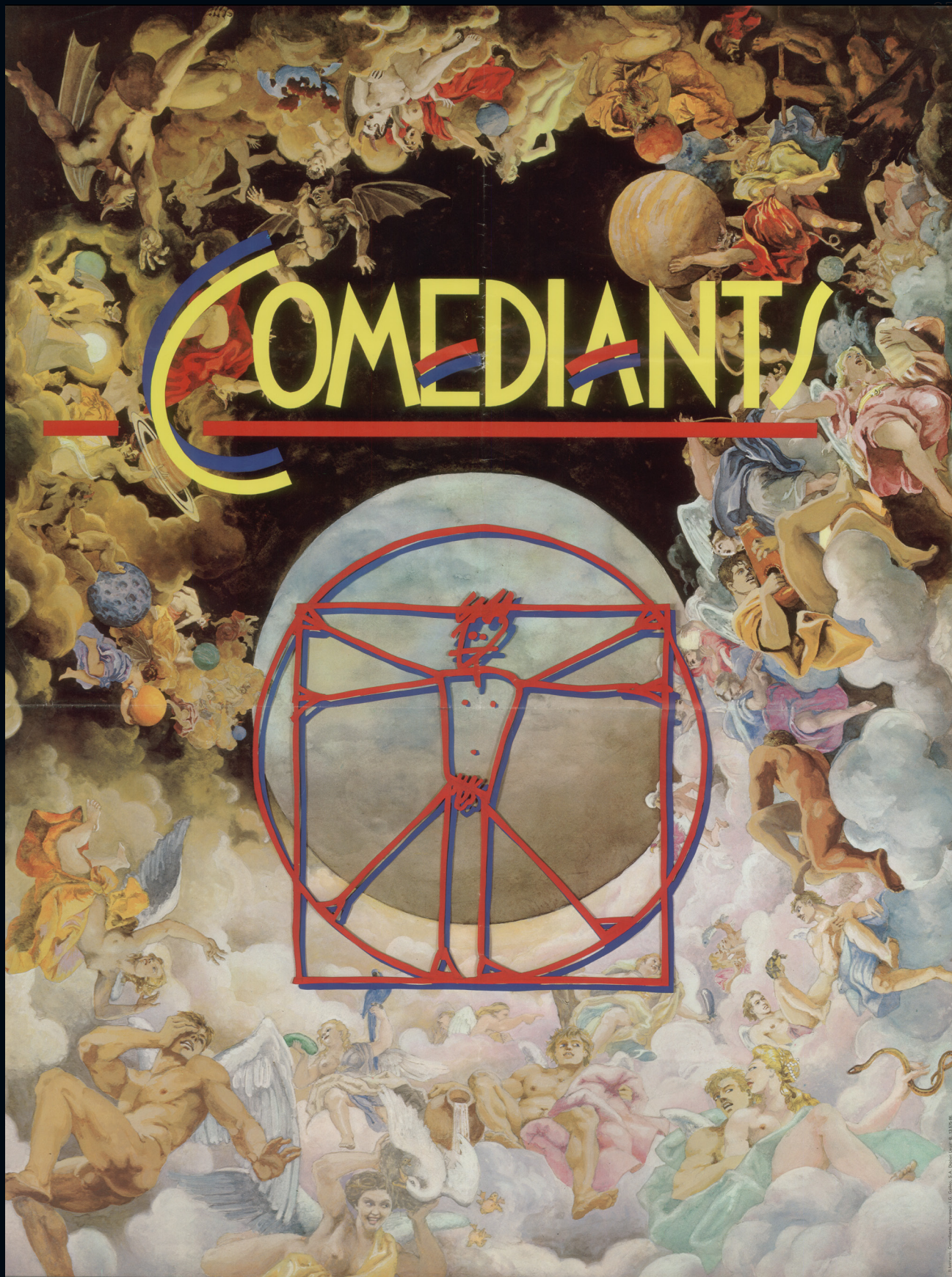
Com a pinzellada final, no puc deixar de mencionar la creació el 1979 de La Fura dels Baus, una de les grans companyies històriques que a finals dels setanta trencarà amb el model inaugurat per Comediants, i suposarà l'eclosió definitiva d'una nova manera de concebre les arts escèniques de carrer. Un teatre marcat per la voluntat de reinventar les formes del circ i la dansa acrobàtica, amb una forta presència de la tecnologia, que planteja una relació molt immediata amb els espectadors per explorar alhora comportaments molt primaris de l'ésser humà que apunta ja cap a l'individualisme creixent de la dècada dels vuitanta.



Un moment de la representació de *Mori el Merma* (1978), l'espectacle més destacat de la companyia La Claca. © MAE. Institut del Teatre. Colita.



Una de les tanques publicitàries que es van penjar als carrers de Barcelona per anunciar el festival Grec, fetes per diferents artistes i amb l'eslògan «Per un teatre al servei del poble». © Album.



Cartell promocional de la companyia de teatre Comediants.
© MAE. Institut del Teatre.