

TEATRE A CATALUNYA



Nadala



FUNDACIO
JAUME I

Any XXVIII - 1994



FUNDACIÓ
JAUME I

TEATRE
A
CATALUNYA

Commemoració del
centenari de la naixença
de Josep Maria de Sagarra
(1894-1961)

Nadal del 1994

Als Països Catalans, l'escola serà catalana, o no serà

Amb aquesta Nadala, la Fundació Jaume I correspon a la gentil aportació dels milers de persones d'arreu dels Països Catalans que feu possible la dotació dels Premis Baldiri Reixac destinats a l'estímul i al reconeixement de l'escola catalana.

Gràcies a la vostra generositat, els Premis Baldiri Reixac, que arriben enguany a la dissetena convocatòria, han anat creixent fins a convertir-se en els guardons escolars més importants i els més ben dotats, no solament dels Països Catalans, sinó de tot l'Estat, amb una evolució de les dotacions realment espectacular:

Conv.	Curs	Dotació
I	1978-79	2.480.000
II	1979-80	2.750.000
III	1980-81	4.050.000
IV	1981-82	4.100.000
V	1982-83	5.250.000
VI	1983-84	6.040.000
VII	1984-85	6.560.000
VIII	1985-86	7.000.000
IX	1986-87	9.300.000
X	1987-88	9.500.000
XI	1988-89	10.000.000
XII	1989-90	10.000.000
XIII	1990-91	10.500.000
XIV	1991-92	10.550.000
XV	1992-93	10.650.000
XVI	1993-94	11.000.000
XVII	1994-95	11.000.000

ÍNDEX

El teatre català és Sagarra Lluís Permanyer	4
Teatre, idioma i societat Frederic Roda	6
Cent trenta anys de teatre català Guillem-Jordi Graells	12
Les grans companyies i el tresor de la imaginació Xavier Bru de Sala	38
Teatres a Catalunya Antoni Bartomeus	72
L'escenografia catalana al segle XX Isidre Bravo	84
La producció en les arts escèniques Joan Maria Gual	94
FUNDACIÓ JAUME I	
Memòria d'activitats 1994	97

© FUNDACIÓ JAUME I

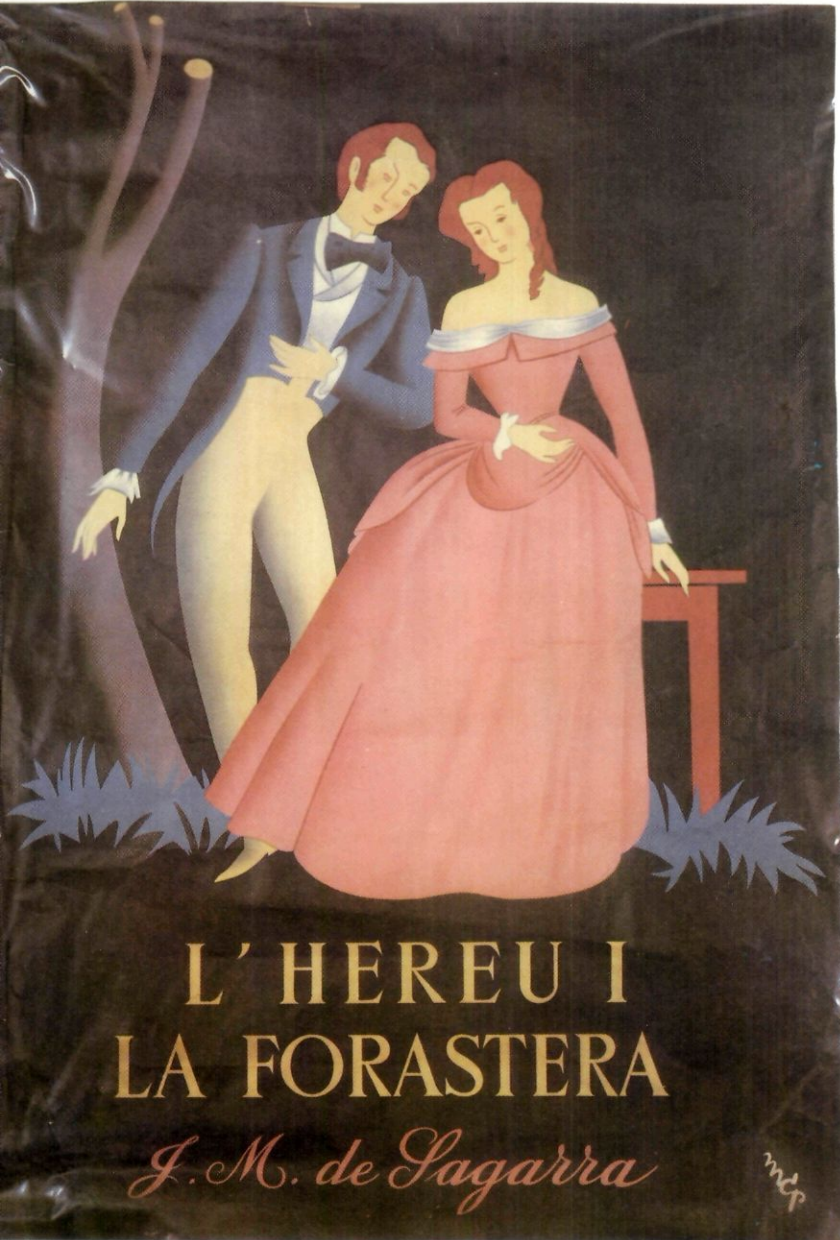
Desembre 1994
ISBN: 84-7226-656-7
Dipòsit Legal: B-37.272-1994
Composició:
Fotoletra S.A.
Aragó, 208-210 - 08011 Barcelona
Gravats:
Sorrosal S.A. (T-4)
Pujades, 68 - 08005 Barcelona
Impressió:
Edigraf S.A.
Indústria s/n. Políg. Ind. El Pedregar. 08160 Montmeló (Vallès Oriental)

TEATRE I SOCIETAT



EL TEATRE CATALÀ ÉS SAGARRA

Lluís Permanyer



L'HEREU I LA FORASTERA

J. M. de Sagarra

*L'hereu i la forastera, de Josep Maria de Sagarra
(Foto Ramon Manent)*

Sagarra és el teatre català. I ho és per raons ben diverses i ben complexes: perquè va estrenar ben jove, perquè va tenir molt d'èxit des de bon començament, perquè ell sol va omplir l'escena amb obres de registre ben diversos, perquè durant la tragèdia interminable del franquisme va complir una missió transcendental, perquè a causa de mancances extrateatral va haver d'omplir buits històrics.

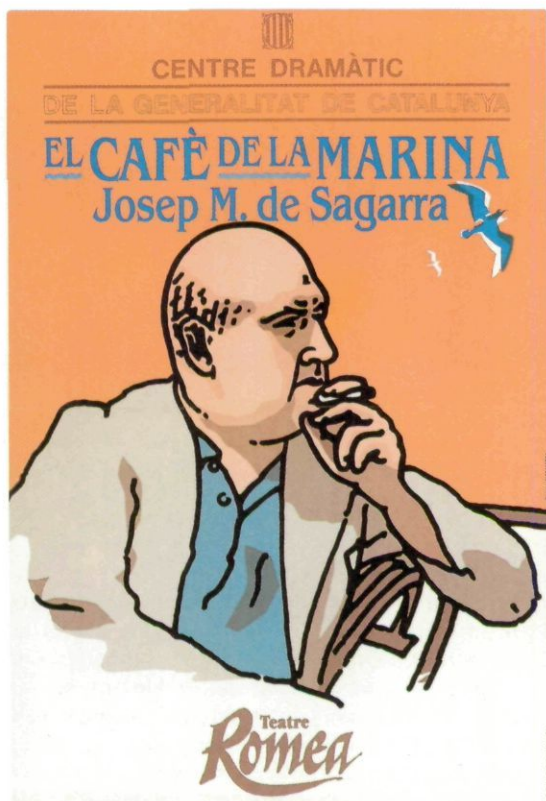
Era el 1918 quan va presentar al Romea **Rondalla d'esparvers**. Malgrat ser una peça primeirenca, fou una fita, com ho confirmava el fet que hi assistís el més granat d'aquell món; i és que no en va unes patums de l'escena indígena li havien demanat l'esforç d'escriure per al teatre.

Així fou com va tastar aquell ambient tan llaminer i atractiu, i mai més ja no va poder passar-se'n.

En certa manera es comprèn: els déus li havien atorgat la droga de l'èxit, la qual cosa li va brindar un sistema de viure i de viure bé. Una bona estrena, ben encarrilada, li obria la perspectiva de gaudir un parell d'anys sense haver d'anar curt d'armilla. Seria injust, però, de creure que Sagarra només va interpretar el teatre com un "modus vivendi" i la prova és que aviat s'adonà que tenia la missió d'omplir el buit que, per raons sociològiques, havia anat arrelant des de feia segles. Palau i Fabre s'ha dedicat a estudiar aquest aspecte i ho ha raonat d'allò més bé.

La facilitat natural amb què era capaç de fer rajar el vers li permetia, una vegada trobat l'argument, d'enllestir una obra en un grapat de nits d'aquelles seves. I aquesta era la raó per la qual els empresaris sempre pensaven en ell quan una obra d'altri fracassava sobtadament, tot implorant-li que els en fes arribar una tan aviat com pogués. Es va fer tan inevitable, que en un determinat moment dels anys trenta hi havia alhora en cartell tres comèdies seves. Fóra interessant d' aclarir fins a quin punt va salvar, i quantes vegades, la supervivència de certs teatres.

La guerra ho va trencat tot. I per si no hagués estat prou, es va patir la dictadura franquista, implacable, inacabable.



Fins al juliol de 1945 no havia estat possible de fer pujar una obra catalana a cap escenari de Catalunya. En produir-se llavors aquella represa, Sagarra va pressionar per tal d'obtenir-ne també ell el permís. Li fou atorgat, però no fou gens fàcil, ja que primer li van exigir de presentar una obra ja coneguda: **L'Hostal de la Glòria**. Fou una nit inoblidable, el teatre Barcelona era no solament ple a vessar, sinó que molts ploraven i tothom aplaudia. En comprovar que no generava problemes d'ordre públic ni polític, Sagarra va poder estrenar tot seguit **El prestigi dels morts**.

Poc després, amb **La fortuna de Sílvia** va intentar tímidament renovar el seu teatre. Va ser un fracàs. Va anar una temporada a París, i, en descobrir cap on anava el nou teatre occidental, va assajar d'incorporar el nou estil a les seves comèdies.

En tornar va presentar **Galatea**. El públic burges que omplia el Romea no va voler saber res d'aquell nou Sagarra. I per aquesta raó i en adonar-se que s'hi faria més savi que ric, va decidir de donar al públic allò que demanava, ja que ell havia de viure, i no tenia pas vocació de màrtir.

Sagarra i el seu teatre van complir durant tota la dictadura una missió transcendental, que encara no li ha estat reconeguda: mantenir el caliu de la llengua catalana durant un llarg període de persecució, amb voluntat d'extingir-la. I és que en aquells anys terribles i tan negres no era el mateix comprar llibres en català, ja que la lectura és un



El cafè de la Marina, de Josep Maria de Sagarra. L'autor envoltat pels actors. Teatre Romea, 1933 (Foto Institut del Teatre)



acte solitari i amb poca transcendència, que omplir de gom a gom els teatres, començant pel Romea, un acte d'incalculable transcendència sociològica. Jo crec que el fet de paladejar el català que desgranaven els actors dalt dels escenaris de Catalunya va ajudar decisivament a mantenir viva la nostra parla. ¿Què hauria passat si Sagarra no hagués sentit la temptació de ser dramaturg?

Va estrenar, sempre en català, fins que va morir, i encara més, va omplir, sempre en català, fins que va morir: el dia del seu traspàs, el teatre Candilejas era ple de gom a gom amb una d'aquelles enriolades adaptacions del teatre clàssic fetes a mida de Capri. I avui, un Sagarra convertit en clàssic, és encara l'autor més taquiller del teatre català.

TEATRE A CATALUNYA

Frederic Roda i Pérez



L'auca del senyor Esteve, de Santiago Rusiñol. Mural al·legòric de Xavier Nogués a l'Ajuntament de Barcelona (Foto Ramon Manent)

L'auca del senyor Esteve constitueix un dels esforços més notables duts a terme pels nostres intel·lectuals a fi d'emmarcar els trets col·lectius de la Catalunya moderna.
Xavier Fàbregas

EL TEATRE I L'IDIOMA

El Teatre és un aparador significatiu del propi idioma. Anar al teatre és –o hauria de ser– una mena de ritu per escoltar una llengua. Això passa arreu i normalment en els anomenats teatres nacionals i en la presentació dels seus autors clàssics. Un exemple evident és la paradigmàtica Comédie Française. És evident que a França ningú no parla com parlen els actors d'aquesta companyia. Però també és evident que els espectadors francesos –no pas els turistes, o també– poden ser oients del seu propi idioma en clau de noblesa.

Forma part substancial del valor litúrgic del teatre, evident des dels orígens d'aquest fet social.

Quan, a finals del XIX, el teatre català comença a prendre consciència de si mateix, es troba enfrontat amb el problema del tipus de llengua que ha de fer servir. El dilema, de forma simplista, es planteja entre la creació d'una llengua teatral pròpia, d'arrels literàries i, per tant, medievalista com a referència històrica, o bé "el català que ara es parla", impregnat de dialectalismes, de castellanismes, de deformacions per l'ús estrictament vocal i fonètic.

L'un serà l'idioma, per dir-ho així, dels Jocs Florals; l'altre serà el de Robreño o Terrades.

Tampoc no pot el català escènic vincular-se al català d'una determinada classe social: burgesia, aristocràcia, proletariat. La burgesia és addicta al teatre en castellà; l'aristocràcia, inexistente; i el proletariat, tot just en procés de formació.

El refugi és el món rural, direcció ben pròpia del romanticisme, sòl de cultiu de la Renaixença. Neix el teatre de falsos pagesos a la vora del foc, d'hereus i de pubilles, de rectors i miracles, de terratinents i cacics abusius, de fadristerns espavilats. És simptomàtic que **Les joies de la Roser**, de Pitarra, tingui com a escenari la vila d'Hostalric. L'evolució de Pitarra mateix, des de les "gata-

Els Pastorets, de Francesc d'A. Picas. A Catalunya, cada any es fan milers de representacions d'aquestes ingènues obres de teatre popular d'arrel religiosa i origen medieval. L'Ametlla de Merola, 1980 (Foto Barceló)



des" en llenguatge urbà, descompost, però vivís-sim, fins al seu desig, amb **Les joies**, de fer un teatre melodramàtic, de nivell europeu (entenqui's castellà i francès), n'és una mostra.

Com tantes altres acceleracions històriques produïdes, com per "guanyar temps", en la societat catalana, en un sol autor, Pitarra, es dona aquest fenomen d'evolució. Aquest gènere sobrevivent més enllà de la seva vigència real és el que s'anomena, despectivament, "teatre d'espardenyà" i que, com sabem els que hem estat o som membres de jurats de concursos teatrals, encara es troba ben present entre els nostres dramaturgs –evidentment no representats!

El teatre de Guimerà és, pel seu llenguatge, una clara mostra d'aquesta vacil·lació lingüística. L'autor fa servir en escena el mateix idioma de la seva obra poètica. La intensitat melodramàtica de les seves grans obres amaga un bon xic els problemes de l'idioma i fins i tot l'aberració del "*mora't, mora't*" final de **Terra baixa**.

Va haver de passar molt de temps perquè es plantegés de forma teòrica la necessitat d'establir un llenguatge normalitzat (se'n digué estàndard) per a l'escena catalana. En aquest sentit, el mestratge contemporani de Jordi Carbonell, Jordi Sarsanedas, Carme Serrallonga i Rosa-Victòria Gras, és molt important i significatiu. Al mateix temps, el guany afegit i depurador dels traductors, com Vallespinosa, Oliver, Formosa, en haver de fixar un català ajustat a les necessitats expressives del teatre universal, ha estat decisiu.

No cal dir com altres mitjans de comunicació, com ràdio i televisió, ajuden a l'establiment d'aquest català modern. Català reconvertit a una arrel urbana (Barcelona) i que permet, sense confusions, el respecte i l'ús de variades formes dialectals. Es troba en curs una normalització del llenguatge teatral en les formes valencianes i balears.

A causa de la seva recuperació tardana, el català no té una forma clàssica i només en sentit figurat es pot parlar dels "*nostres clàssics*" tea-



trals; es troba, per tant, molt lligat a les variacions pròpies de la vitalitat d'un idioma. El seu entroncament formal amb les diferències entre llengua literària (text) i llengua parlada (escena) ha de perdurar indefinidament i tot dogmatisme és reduir falsament la realitat: es tracta, en termes pirandellians, de la dialèctica entre Forma (closa) i Vida (fluent).

Ball del Sant Crist de Salomó. Teatre popular d'arrel religiosa plenament vigent (Foto Barceló)

Una lectura seguida de **Lo rey Micomicó**, d'Abdó Terrades, de **La reina jove**, de Guimerà, de **L'Hostal de la Glòria**, de Sagarra, d'**Els milions de l'oncle**, de Soldevila, de **Gente bien**, de Rusiñol, i de **Residuals**, de Jordi Teixidor, pot ser una lliçó de saludable complexitat i de civilitzat escepticisme.

Al Principat els intents de fer representacions en català començaren ben aviat, bé que fracassaren. Així, el desembre de 1939 el Govern Civil de Barcelona fa públiques les disposicions sota les quals, eventualment, serien autoritzades representacions d'**Els pastoretts**.
Xavier Fàbregas

El 1949 torna a ésser autoritzada una associació de grups d'aficionats, teòricament sota la tutela eclesiàstica, el Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre Associació (FESTA), que en certa manera continua la Federació dels anys de la República. A començament dels anys 50 hom evalua en tres mil els grups d'aficionats que d'una manera regular o intermitent funcionen al Principat.
Xavier Fàbregas



El retaule del flautista, de Jordi Teixidor. Dirigida per Pau Garsaball. Escenografia de Fabià Puigserver. Grup de Teatre Independent. Teatre Capsa, 1970 (Foto Barceló)

EL TEATRE I LA SOCIETAT

Art comunitari per excel·lència, el teatre exigeix, per existir, coexistència i coordinació de molts col·lectius: essencialment actors i públic.

Qualsevol forma associativa de les que han compost i mantingut el teixit social català, produïa, en un moment o altre, la prouja escènica.

Es pot dir que no hi ha ciutat, poble o poblet que, a l'empara dels seus col·lectius parroquials, ateneïstes, de joventut i àdhuc sindicals, laborals o polítics, no tingui en la seva història el propi "quadre escènic". Tan gran fou la intimitat d'aquesta conquesta que, inventariades per l'Institut del Teatre i la Diputació de Barcelona, s'han pogut catalogar, tot dibuixant-ne els plànols, gairebé quatre-centes sales teatrals a tot Catalunya. No és estrany, doncs, que en un congrés internacional de teatre celebrat a Oslo els anys quaranta,

Díaz Pla, segons ell mateix m'explicava, pogués presentar una nòmina de gairebé vuit-cents grups teatrals: densitat només comparable a l'existent a Anglaterra o a la Costa Est dels Estats Units.

Cal afegir a tot aquest elenc la pràctica pre-teatral (o sigui l'expressió educativa d'arrel simplement psicològica) de la totalitat dels centres d'ensenyament en tots els seus nivells.

Dintre del conjunt d'Espanya, aquesta proliferació de teatre amateur és absolutament excepcional i formava part d'una característica diferencial de la cultura a Catalunya, i dic "formava part" perquè actualment l'activitat és més equilibrada.

Potser convindria considerar si aquest dens substrat amateur no és el que explica la gran força de l'actual teatre independent i professional de Catalunya, reconegut arreu i ben especialment a tota la resta d'Espanya.

Aquest teatre a Catalunya, nascut de la pròpia societat civil, és ben diferent, històricament, del teatre que, nascut a la Cort Reial de Madrid, s'expandeix per tot Espanya i configura el que s'intenta de fer cristal·litzar en els "Teatros Nacionales" subvencionats i els seus epígons.

Les coses han variat, certament, i la concepció de l'activitat teatral com a "servei públic" propi de l'Estat del Benestar ha fet que l'activitat teatral —essencialment artesana, o sigui, d'alt cost monetari—, en entrar en competència amb els productes industrials —cinema, ràdio i televisió—, hagi de recórrer, també a Catalunya, a l'erari públic i, en certa mesura, esdevenir una activitat nacionalitzada.

La societat catalana va consumir durant molts anys, gairebé quatre segles i de forma preferent, teatre en llengua castellana. Això és important perquè, sense manipulacions, cal dir que la passió escènica a Catalunya no es va plantejar el fet lingüístic com a problema: la voluntat associativa i la realització, podríem dir, de psicologia social, són molt anteriors a la concreció cultural i política.

Amb el triomf de les tropes franquistes el català fou esborrat dels Països Catalans per decret. A la pràctica podem afirmar que el teatre en llengua catalana va estar prohibit de 1939 a 1946. **Xavier Fàbregas** "Història del teatre català". Editorial Millà, 1978

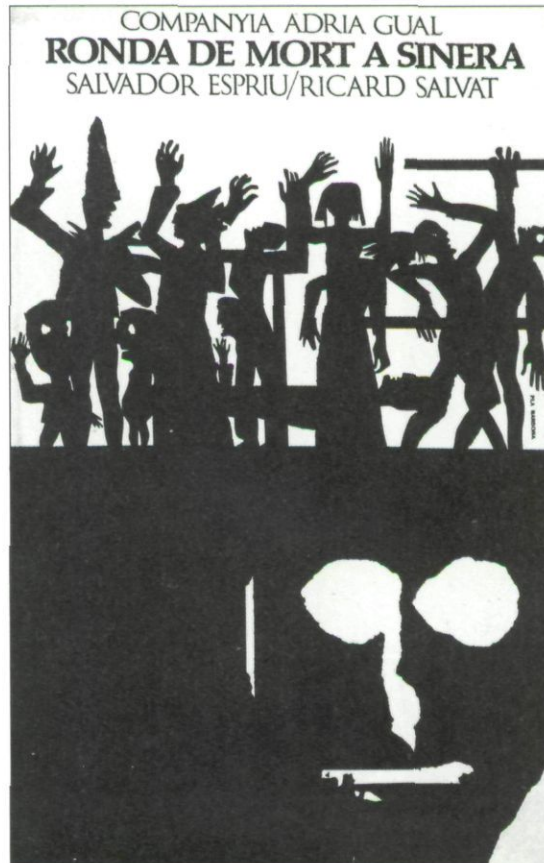
Si seguim el repertori del Teatre de les Comèdies de Reus (catalogat per Maria Tarragó Artells, Reus 1993) des de 1775 fins a 1892, la majoria d'obres en llengua castellana és absoluta i només cap a la segona meitat del segle XIX apareixen els primers sainets costumistes en català. És evident, doncs, que com a fet radical, la pràctica teatral va precedir clarament l'existència d'un teatre català, i, en aquest sentit, és un element d'importància cabdal en el reconeixement d'identitat.

Aquest nou teatre, identificable, s'aparella amb el moviment modernista, a partir del qual crea els seus signes distintius –Pitarra, Guimerà, Iglésias, Rusiñol, Adrià Gual, com a arquetips, i la seva continuïtat fidel en Sagarra.

El noucentisme va representar, d'una banda, el cosmopolitisme, la proliferació de traduccions i, d'altra, encara que en menor mesura, la versió dels mites hel·lènics –tan importants– de **Nausica** de Maragall i d'**Antígona** d'Espriu, i també la callada presència de les traduccions en la Bernat Metge.

Durant la llarga etapa del franquisme, la intensa pràctica teatral va esdevenir, malgrat la migradesa i arcaisme dels repertoris, un element de resistència (sense proposar-s'ho massa, val a dir, perquè l'objectiu primordial, per damunt de qualsevol altre, era "fer teatre"). Passat aquest període, l'aparició del "teatre independent" va representar un guany d'exigència, més enllà del sempre present i vàlid amateurisme, en l'elaboració d'una nova idea universalista del teatre.

L'actual societat catalana, en termes generals i evidentment simplificadors, s'adona que disposa d'uns valors teatrals superiors als de qualsevol altra etapa de la seva història. El teatre nacional de Catalunya ja no és una institució unitària, sinó un conjunt de centres de pedagogia teatral, de sales especialitzades, d'autors reconeguts, d'escenògrafs importants, de músics i figurinistes, d'il·luminadors, d'actors i d'actrius i fins i tot d'un públic, no massa nombrós, però fidelment identificable, que fa possibles èxits rotunds i justifica



Alba de sang i d'or.
Espectacle de dansa i teatre de Joan Pere Lacombe-Massot, amb cançons de Jordi Barre. Palau dels Reis de Mallorca, Perpinyà, 1991

*Sóc un petit reialme
Entre França i Aragó;
De vinyes, de mar calma
I neus en l'horitzó.*

*Primaveres de rosa
Em floreixen el sòl,
Mentre canta l'alosa
En l'eclipse de vol.*

*Sóc un petit reialme
Que en tot el cos té por
Que no li robin l'ànima
Entre França i Aragó!*

Jordi Barre

Ronda de mort a Sinera, de Salvador Espriu. Dirigida per Ricard Salvat. Companyia Adrià Gual, 1966. Cartell de Josep Pla Narbona. Museu del Teatre de Barcelona (Foto Ramon Manent)

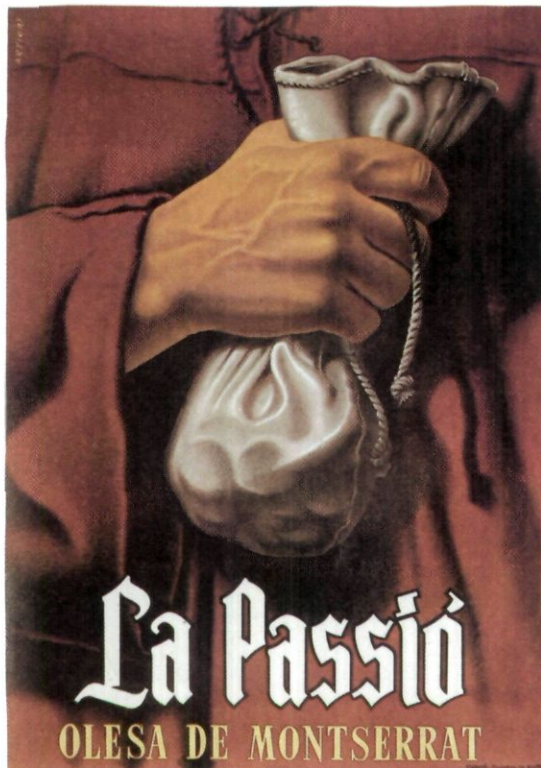
El text més antic dels **Pastorets** que ens ha arribat és del XV, i igual que les **Passions**, el gènere altera els trets a finals del XVIII. Els **Pastorets** que avui es representen són d'autors més pròxims: Frederic Soler, Lluís Millà, Josep M. Folch i Torres i Francesc d'A. Picas.

Xavier Fàbregas

Als Països Catalans el teatre religiós medieval, un dels més florents d'Europa durant el segle XV, ha subsistit fins als nostres dies. Les representacions de la **Passió** han arribat ininterrompudament fins a nosaltres. Bé que els espectacles que cada any es basteixen sobre aquest tema són nombrosos, les viles d'Esparreguera i d'Olesa de Montserrat són avui prou conegudes per llur perseverància en l'afer. **Xavier Fàbregas** "Història del teatre català". Editorial Millà, 1978



La Passió, d'Olesa de Montserrat. Juntament amb els **Pastorets** i els misteris marians —els d'Elx i la Selva del Camp són els més importants—, aquestes representacions quaresmals formen un conjunt de teatre popular d'origen religiós plenament vigent. Cartell de Josep Artigas, 1946 (Foto Ramon Manent)



errors i fracassos; que més que reconèixer presumptes clàssics, s'apunta a les novetats i és sensible a l'encant permanent de l'*star system*, de l'exotisme i el truc hàbil. Un públic cosmopolita, un punt esnob, que malgrat això no deixa de ser addicta a les Passions i als ocasionals Pastorets; que manté, amb dificultats, una activitat característica de revista i music-hall al Paral·lel i uns quants festivals locals i de temporada de qualitat diversa; que permet l'existència rendible d'agències d'espectacles i que produeix unes interessantíssimes col·leccions de llibres i revistes de teatre.

Paradoxalment, podríem dir que al teatre de Catalunya li manca la presència de companyies i d'obres en francès, castellà i italià, com succeïa en temps de menor independència.

Vista des de fora, la societat catalana actual pot ser distingida, de forma ben destacada i molt per damunt d'altres manifestacions col·lectives, per una riquíssima presència del teatre.

*Si tinc son, si no tinc son,
prou la llevaria
una gota de la font
a punt de dia.*

*Me'n vaig amb el pensament
i el vestit de festa;
i duc entre dent i dent
un brot de ginesta.*

*Tinc, tots aquests anys que tinc
dintre de les venes;
però encara no m'avinc
a penes i penes*

*Vés-te'n, gratapalles d'or,
vine, aïosa mansa...
Arrupida al fons del cor
porto l'esperança!*

Josep M. de Sagarra
"Cançons de totes les hores"

*Sala de descans, de
Ramon Casas, 1902
(Foto Ramon Manent)*

LA HISTÒRIA



CENT TRENTA ANYS DE TEATRE CATALÀ

Guillem-Jordi Graells

*En record de Xavier Fàbregas,
que va obrir tants camins*

UNA PANORÀMICA AMB MOLTS INTERROGANTS

L'any que deixem i l'any que s'apropa, 1994 i 1995, inclouen dues commemoracions centenàries, la del naixement de Josep Maria de Sagarra i la de la mort de Frederic Soler, que són una bona oportunitat per a una revisió global d'allò que ha estat el nostre teatre en el darrer segle. De fet, ambdues commemoracions tenen una connexió relativa ja que, mentre la mort de Soler tancava tota una etapa de la nostra història teatral, la plena incorporació de Sagarra al món de l'escena encara trigaria gairebé un quart de segle a produir-se. Però, tanmateix, podem establir alguna relació entre els dos fets: per exemple que la mort de Soler el 1895 suposava la desaparició del primer autor determinant de l'evolució teatral catalana, mentre que el naixement de Sagarra el 1894 significava l'aparició –de moment només biològica– de qui seria el darrer autor determinant en l'evolució d'una vida teatral encara molt centrada en l'aportació dels autors dramàtics. En efecte, els darrers èxits sagarrians van coincidir amb l'aparició d'unes noves formes d'organització teatral, el denominat "teatre independent", que va marcar un nou tombant en la història de l'espectacle català, caracteritzat, entre moltes altres coses, per la pèrdua de l'hegemonia detinguda fins aleshores pels dramaturgs.

De tota manera, qualsevol aproximació que ens proposem sobre aquesta evolució del darrer segle cal iniciar-la abans, precisament en el moment de la irrupció de Frederic Soler en el món teatral. I no pas per insistir en el seu paper cabdal com a "autor fundador" de l'escena catalana moderna –aspecte que ha estat valorat tradicionalment fins a l'excés– sinó per destacar precisament un altre fet tan determinant o més, lligat a la seva figura, i que veritablement constitueix la "fundació" del teatre català modern. Ja ho he dit altres cops, però convé insistir-hi: allò realment cabdal de l'acció de Soler fou el fet de convertir-se en el primer empresari teatral que va creure en el futur



*Fundat l'any 1863, quatre anys més tard va prendre el nom de Teatre Català Romea, esdevenint així el local més important de teatre en català, etapa que va iniciar amb l'estrena de **La rosa blanca**, de Frederic Soler "Pitarra". Actualment és la seu del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya*

d'un producte, el teatre en català, i que va saber dur endavant una gestió que, més enllà de la retòrica patriòtica inherent, sobretot estava guiada per exigències d'ordre professional. Dit d'una altra manera: si el Pitarra-autor no hagués anat acompanyat d'un Soler-empresari, molt probablement Pitarra no hauria escrit gaire més enllà de mitja dotzena de peces de circumstàncies per a l'esplai de familiars i amics. I amb ell, tota la generació d'autors i d'intèrprets que va protagonitzar aquells primers anys, naturalment heroics, de la història del nostre teatre difícilment hauria superat l'estadi de l'amateurisme. Perquè allò determinant en l'estrena de **L'esquella de la torratxa** el 1864 –cent trenta anys: una altra possible commemoració– no és l'aparició d'un nou autor més o menys genial, sinó que aquella experiència esdevindrà ràpidament l'embrió d'una empresa teatral, el Teatre Català (amb majúscules), que representa el moment que el teatre català (en minúscules) adquireix la categoria d'indústria cultural moderna, que fins i tot eclipsa en importància i abast de difusió altres indústries culturals que l'havien precedit, com ara la premsa o l'edició.

M'imagino que un plantejament d'aquesta mena pot sobtar aquells que continuen aferrats a una visió de la nostra història cultural més sensible a les argumentacions patriòtiques, a les valoracions estètiques o als factors lingüístics que no pas al fet que si va existir una Renaixença, si avui podem continuar parlant de cultura catalana com a terme viu, es deu sobretot al fet que durant les dècades centrals del segle XIX va sorgir una indústria cultural de suport als creadors, més o menys obsessionada per la necessitat de subsistir des d'un punt de vista estrictament empresarial. I això, quan parlem d'una època anterior a les subvencions –i per més que existissin mecenatges poc o molt generosos– és d'una importància cabdal. Només cal que comparem la nostra circumstància històrica amb la d'altres cultures minoritzades properes –la gallega, la basca, l'occitana– per comprovar que l'existència d'enginyers creadors, fins i tot de genis, és condició potser necessària però no suficient. En altres paraules,



Teatre Romea, seu del Centre Dramàtic de la Generalitat.

A Barcelona el monopoli del teatre a favor de l'Hospital de la Santa Creu és concedit per Felip II el 1579 i ratificat el 1587. L'Hospital basteix un edifici al capdavall de la Rambla, al lloc conegut aviat per Pla de les Comèdies, i la primera temporada regular hi és iniciada el 1597.

Xavier Fàbregas

Barcelona comptava amb cinc locals on la presència del teatre pot considerar-se regular. A més del de la Santa Creu o Principal, i el del Liceu, hi ha l'Odeon, inaugurat el 1850, l'Olimpo, el 1851, i el Circ Barcelonès, el 1853.; que tots aquests locals porten una vida pròspera ens ho mostra el fet que són objecte de successives millores en els anys immediats posteriors a llur construcció: salons de descans, magatzems de decorats, etcètera.

Xavier Fàbregas "Història del teatre català". Editorial Millà, 1978



Teatre de la Santa Creu o Principal, al Pla de les Comèdies de la Rambla de Barcelona. Dibuix de Francesc X. Parcerissa publicat a l'àlbum "Recuerdos y Bellezas de España", 1839 (Foto Ramon Manent)

que només els Mistrals o les Rosalies no són capaços de redreçar una cultura si no hi ha també al darrera una indústria cultural mínimament professionalitzada i competitiva.

Vegem, doncs, a grans trets l'evolució de l'activitat teatral durant les darreres tretze dècades, observant-ho, bàsicament, des d'una perspectiva que, si bé no és estrictament inèdita, pretén sobretot constituir un enfocament complementari de les visions més habituals i/o tradicionals, centrades en l'evolució de la literatura dramàtica. Una panoràmica que, per força, ha d'incloure un nombre angoixant d'interrogants, si hom no es resigna a repetir allò que ja ha estat exposat en altres ocasions, fins i tot magistralment.

El teatre català anterior a Pitarra

Epígrafs semblants a aquest han estat utilitzats tradicionalment per a l'anàlisi de la producció literària anterior a la irrupció de Frederic Soler. Bàsicament, per a valorar l'obra de tres *predecessors* com ara Robreño, Renart i Terrades, que en algunes ocasions s'estén a saineters anònims o cone-

guts (Plana, Amat) del tombant de segle anterior. Per raons misterioses, es parla menys d'altres autors (Angelon o Dimas, posem per cas) que tenen una activitat anterior a 1864, potser perquè són autors que es mantenen en actiu a partir de la suposada "fundació" pitarresca, i es més còmode estudiar-los a partir d'aleshores. Tot plegat constitueix el que Curet va batejar com a "manifestacions teatrals sense connexió", un conjunt d'episodis aparentment deslligats que prenen carta de naturalesa amb l'aparició providencial de Soler, que esdevé el capdavanter i àrbitre de la nova situació.

De fet, però, hauríem de començar a mirar-nos aquest panorama previ a 1864 des d'una altra perspectiva. Arrencant, per exemple, d'un fet decisiu: la desaparició el 1833 del monopoli teatral ostentat pel Teatre de la Santa Creu, que gaudia des de finals del segle XVI del privilegi de controlar totes les manifestacions teatrals barcelonines. Una situació que, a una altra escala, es repeteix de manera semblant a d'altres ciutats dels Països Catalans, tot i que continuarem centrant-nos en el cas barceloní, perquè és el més emblemàtic i determinant en l'aparició i evolució d'un "teatre modern" (i perquè la singularitat del cas català, a diferència dels esmentats casos galleg i occità, també s'explica per l'existència d'una capitalitat dinàmica i indiscutible). Aquella liberalització del negoci de l'espectacle, acompanyada de la possibilitat de disposar d'un nombre important d'espais intra-muralles arran de la desamortització i de la crema de convents de 1835, provocà l'aparició de nous teatres, primer encara de vida efèmera, que van permetre la professionalització progressiva d'una part del teatre submergit anterior, el que estava condemnat a l'àmbit privat dels teatres de "sala i alcova" i similars durant l'existència del monopoli.

Naturalment, hem d'entendre la ruptura d'aquest monopoli no com la circumstància que provocà la multiplicació d'espais públics d'esbarjo sinó, al contrari, com la conseqüència inevitable d'una pressió constant —font de conflictes continuats— entre dues realitats teatrals: d'una banda, l'oficial, representada pel Teatre de la Santa Creu,

Amb l'arribada del romanticisme, les professions vinculades amb l'activitat dramàtica deixen d'ésser considerades unes activitats marginades. La professió d'actor, doncs, ja no serà una habilitat heretada de pares a fills, estructurada de manera rígida, i a la qual era molt difícil d'accedir.

Xavier Fàbregas

estrictament controlat per l'Església (com a entitat titular de l'Hospital que n'era el propietari) i per les autoritats civils i militars (recordem la ingerència constant dels capitans generals en la vida teatral durant tot el segle XVIII). I d'altra banda, el teatre privat, que durant gairebé un segle s'havia anat estenent com a pràctica cultural i d'oci de totes les classes socials, com ho prova l'existència de teatrets en les cases de tots els sectors socials barcelonins: l'aristocràcia, la burgesia i la menestralia. Un fet important és que aquest teatre privat, tot i la seva naturalesa mimètica respecte del teatre "oficial", té un arrelament en les tradicions pròpies remarcable: hi subsisteix la presència de formes teatrals autòctones, representades en la llengua del país, que només accedeixen escadusserament al teatre oficial, i sobretot és una escola pràctica de formació de nous intèrprets i gent de teatre –incloent-hi els autors– que serà decisiva en la nova etapa que obre la ruptura del monopoli.

Perquè, deixant de banda el fet que l'òpera italiana serà un dels plats forts de la programació de tots els teatres que sorgeixen a partir de 1835, l'existència d'una creixent demanda ciutadana d'espectacles –Barcelona, com tota societat que entra decididament en la nova era de la Revolució Industrial, viu intensament aquesta demanda, estesa a totes les classes socials– afavoreix la proliferació de locals públics de representació i provoca una ampliació de l'oferta que té algunes característiques dignes de retenir-se. En primer lloc, l'accentuació de la presència d'obres autòctones i en català en les programacions públiques –tot i que mantingui una presència escandalosament minoritària–, però també el fet que el major nombre de professionals que exigeix l'ampliació de l'oferta es nodrirà en bona part d'aquell món del teatre privat, en un procés de trasvassament que no s'aturarà. I aquest és un fet determinant: els empresaris, a mesura que augmenti la demanda, podran programar amb més facilitat textos catalans perquè comptaran amb unes companyies capaces de representar aquests textos, ja que si bé els grans noms continuen procedint de Madrid –en siguin d'origen o de forma-



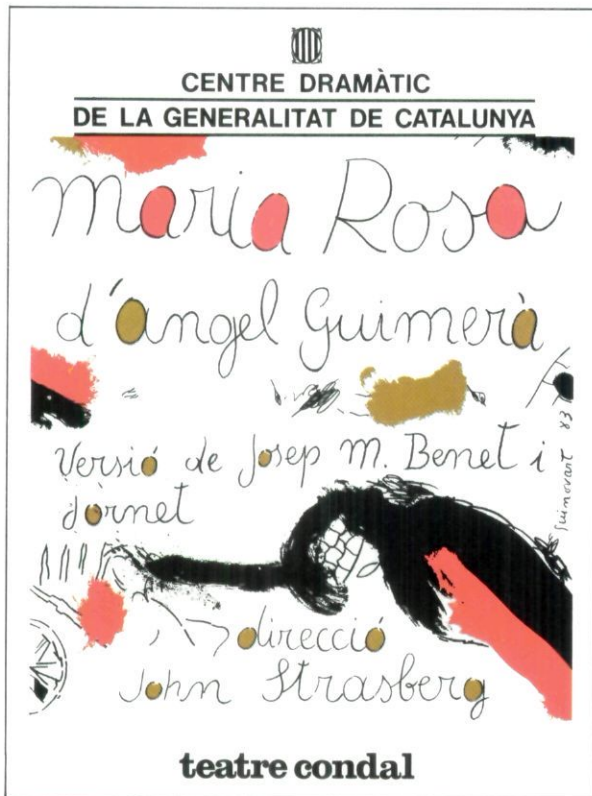
Elektra, d'Eurípides. Versió d'Eduardo Marquina. Margarida Xirgu ha estat un dels grans mites de l'escena catalana de tots els temps. Teatre Grec, 1932 (Foto Amadeo)

Entre les actrius, la més coneguda a Catalunya i a fora és sens dubte Margarida Xirgu, que ben aviat sorprèn per la seva força tràgica i, fora de l'escenari, per la seva intel·ligència i inquietuds, aplicades en la renovació teatral.

Xavier Fàbregas

ció–, el gruix de les companyies és autòcton, amb una participació considerable, a més, d'intèrprets valencians.

És en aquest context que es produeixen les "manifestacions inconnexes" de què parla Curet, l'abast de les quals no estem encara en condicions de poder avaluar en detall. Coneixem un cert nombre de títols i d'autors, bàsicament gràcies a les obres que van arribar a imprimir-se, però ignorem encara l'abast real de la presència del català –o d'obres bilingües– durant les tres dècades que van de 1835 a 1864. I no ho sabem, cal afegir-hi, fins que no s'emprenqui un estudi sistemàtic de la cartellera barcelonina d'aquesta època, de manera semblant al que ha fet M. Teresa Suero per al període 1800-1830. Cal suposar, però, que si durant el Trienni Liberal es representaren trenta obres catalanes a l'escena barcelonina –gairebé totes de Robreño i de tema polític–, i encara que el teatre en català desaparegués de l'escena pública durant la següent Dècada Ominosa, una recerca sistemàtica de la cartellera 1835-1864 possiblement ens ofereixi algunes dades més (tampoc no cal il·lusionar-se massa) per a articular més correctament aquelles "manifestacions inconnexes" i establir definitivament el retrat del teatre en català anterior a l'aparició de Pitarra. Perquè, encara que no trobéssim gaire cosa més, les aportacions durant aquests anys de Renart, Dimas, Terrades, Angelon, Clavé, Arnau, Vidal i Valenciano, Ferrer i Fernández,



etc. representen un indicati a retenir, de la mateixa manera que ho és el fet que, a una escala menor i també abans de 1864, trobem al País Valencià les produccions d'autors com Garcia Parreño, Bernat i Baldoví, Lladró i Liern, o la renovació de la tradició dels entremesos a les Illes Balears a càrrec d'Aguiló, Bisañes i Palet.

¿Que es tracta d'un "teatre menor"? Potser sí. ¿Que encara estem en plena tradició setcentista –i anterior– i que les formes es redueixen gairebé exclusivament al sainet i similars? També és cert. ¿Que els integrants de les companyies encara estan poc diferenciats del món dels aficionats del qual provenen? Podem suposar-ho. Però el teatre en català ha anat guanyant espai i, fins i tot, una certa consideració, i aviat aquelles "*manifestacions inconnexes*" s'aniran articulant. En tot cas, hi ha un teatre català –fins i tot si hi descomptem la pervivència de les formes tradicionals d'arrel medieval– i només a partir d'aquesta afirmació podem entendre l'esclat sobtat que es produeix els anys centrals de la dècada dels seixanta del segle XIX. En qualsevol realitat social i cultural, un fet com el que constatem a partir d'aquells anys no s'improvisa ni, menys encara, es pot atribuir a la irrupció providencial d'un únic individu. Només l'existència d'unes bases prèvies i, sobretot, d'una realitat submergida que ens és mal coneguda ens permet d'explicar-ho. En altres paraules: el 1864 no "neix" –ni tan sols "reneix"– el teatre català, sinó que aquest experimenta un canvi de circumstàncies favorable que en modifica l'ambició, el volum i, en conseqüència, l'abast.

La majoria dels protagonistes dels drames de Guimerà, sinó tots, ens deslliuren uns sentiments que l'autor, un home abrandat i retret alhora, havia tingut cura d'amagar. Potser cap personatge no és tan transparent com el Saïd de *Mar i cel* per a mostrar-nos alguns dels replecs més íntims del dramaturg.
Xavier Fàbregas

Del teatre català al Teatre Català

Històricament, s'havia donat una importància extraordinària a l'estrena de *L'esquella de la torratxa* el 24 de febrer de 1864, fins a convertir-la en la data fundacional del teatre català modern. Naturalment, les coses no són tan senzilles. El que és indubtablement important és que a partir d'una representació d'un dels innumbrables grups d'aficionats de l'època, la Societat Melpòmene, l'empresari de l'Odeon, Joaquim Dimas, hi veié un futur i forçés la creació de La Gata, embrió que en un breu període de temps va aconseguir de fer el salt qualitatiu que mancava: endegar una empresa teatral regular que optés per un producte diferenciat propi, a partir d'uns certs indicis de demanda. El procés fins a la creació de l'empresa Teatre Català (1866), primer a l'Odeon i poc després al Romea, demostra fins a quin punt calia sobretot una iniciativa de tipus empresarial per a aglutinar les anteriors "*manifestacions inconnexes*". Perquè La Gata incorpora ràpidament un estol d'autors, professionalitza actors aficionats, guanya un públic més o menys estable i, el que és encara més important i significatiu, genera immediatament una competència aferrissada amb altres locals professionals barcelonins. Des dels teatres "permanents" de l'interior de les muralles –Olimp, Tirso, Principal, Liceu, Romea– fins als "d'estiu" del passeig de Gràcia, la via que prefigura la nova ciutat –Tívoli, Camps Elisis, Prat Català, Novetats–, tots s'apunten ràpidament a la novetat i durant uns anys es produeix un veritable miratge (un fet que, ja ho veurem, es repetirà en d'altres ocasions d'eufòria passatgera).

La ràpida normalització, almenys en aparença, té uns quants trets essencials: un teatre inicialment només de sainet i paròdia incorpora ràpidament la resta de formes teatrals –sobretot el drama, amb les seves nombroses variants i especialitats, la sarsuela, les obres de màgia i espectacle– i acaba assumint bona part de les formes teatrals que inicialment rebutjava, com ara el tar-do-romanticisme (objecte preferent, precisament, de les paròdies inicials). Es consolida també un públic propi i el fenomen arriba a assolir

El criat de dos amos,
de Carlo Goldoni.
ADB. Teatre Romea,
1956 (Foto Postius)

La Sirena. Figurins de
Lluís Labarta i Grané.
Institut del Teatre de
Barcelona



dimensions preocupants per a les autoritats governatives, que reaccionen amb la famosa Reial Ordre de 29 de gener de 1867 –i només han passat tres anys!– prohibint la presentació a censura de les obres “*exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España*”. S’inicia també un *star system* propi, en el qual al costat dels autors, d’una influència poderosa, brillen sobretot els intèrprets: amb una enorme rapidesa, professionals poc coneguts o aficionats professionalitzats esdevenen autèntics ídols, que aconsegueixen aquella tan difícil adhesió d’un públic que sobretot va a veure “què fan” en Fontova o la Paca Soler.

Novament, però, hauríem de poder valorar amb dades exactes la magnitud d’aquest esclat. És molt engrescadora –i segurament fou certa– l’afirmació d’Ubach i Vinyeta segons la qual, en un cert moment, hi havia quinze locals a Barcelona que programaven en català, però ¿com lliga això amb els marrameus de l’època sobre la manca de locals, més enllà dels fidelíssims Odeon i Romea? I, d’altra banda, ¿quant de temps, i en quina proporció, aquests dos locals van continuar alternant la programació en català amb la castellana? Els empresaris, certament, no formaven part d’aquell *star system* conegut del públic, però ¿quin fou el seu paper i la seva influència en l’evolució experimentada pel nostre teatre? Sabem, en relació amb això, algunes coses curioses, però insuficients: per exemple, l’ostracisme a què fou condemnat el Guimerà emergent per part de l’empresa Teatre Català (l’empresari-Soler defensava de la competència el Soler-autor). Ara bé, ¿fins a quin punt la creació, el 1885, de l’efímera Associació d’Autors Catalans revela un malestar més generalitzat entre els autors i l’empresa Teatre Català, destinat, a més, a esdevenir crònic (com l’any 1911, amb la creació del Sindicat d’Autors Dramàtics Catalans, aleshores contra l’omnipotent Ramon Franqueza)?

N’és una altra prova l’existència d’una empresa alternativa, l’encapçalada per Salvador Mir al Novetats entre 1890 i 1895, que torna a agrupar un cert nombre d’autors dissidents –encapçalats per Guimerà, amb Pin i Soler, Ubach i Vinyeta,



L'auge del teatre èpic esdevé gairebé hegemònic durant deu anys: de 1960 a 1970. Un teatre èpic molt condicionat pel llast de les tradicions autòctones, que es resisteixen a desaparèixer. Amb tot, el teatre català compta amb uns bons coneixedors de la teoria brechtiana: Feliu Formosa i Ricard Salvat, els dos més actius i més qualificats, produeixen els millors espectacles d'aquests anys.
Xavier Fàbregas



Primera història d'Ester, de Salvador Espriu. Dirigida per Ricard Salvat. Escenografia de Josep Maria Subirachs. EADAG, 1962 (Foto Barceló)

Riera i Bertran, Vilanova, Llanas, Giner— i que intenta fer una aferrissada competència al Romea durant algunes temporades, apostant per un teatre més "europeu" i jugant unes cartes d'espectacularitat que el seny menestral de l'empresa del carrer de l'Hospital mai no s'hauria permès. És clar que, significativament, l'empresa del Novetats acaba fent fallida i la gent que hi estava implicada va haver de retornar a sotmetre's, vulgues no vulgues, a l'imperi de l'empresa tradicional. El mateix fracàs d'aquest plantejament alternatiu, çens indica el més flagrant dels límits del teatre renaixent: la impossibilitat d'atreure un públic burgès i d'obrir nous camins, consolidant una autèntica diversificació de l'oferta?

En tot cas, la història del nostre teatre renaixent s'ha ocupat molt poc d'aquests aspectes, dedicada a relacionar glòries i èxits constants i acumulatius, que fan de ben mal explicar les periòdiques crisis que apareixen. És cert que hi va haver una eufòria inicial, a mitjan dècada dels seixanta, però sembla igualment que, a l'inici de la Restauració, la realitat professional del teatre català era molt més modesta. També és cert que,

després de la promoció de Soler, apareix una nova generació d'autors molt més sòlida literàriament (Guimerà, Pin i Soler, Vilanova, per a citar només els més significatius) que eixampla encara l'oferta teatral en català, atrevint-se amb formes com la tragèdia i la comèdia burgesa o depurant la tradició costumista del sainet. Però, çquin era el pes percentual del teatre català en la realitat de l'espectacle a Barcelona? Perquè, massa sovint, tendim a pensar que, de Soler ençà i fins a la guerra civil, el teatre català era plenament hegemònic, i hi ha prou indicis que la realitat era ben lluny d'aquesta apreciació. Fins i tot en els locals "especialitzats" en el teatre català, s'hi continuava alternant la programació en castellà: és prou contundent el fet que, durant els anys de l'empresa alternativa al Novetats, la programació en català fos només durant dos dels set dies de la setmana (aleshores no hi havia dia de descans), i s'erra qui cregui que, a partir de 1866, al Romea només s'oferia teatre en català.

La resposta a aquests interrogants matisaria l'habitual triomfalisme que envolta la descripció de les dues dècades finals del segle XIX, que certament se salden amb un balanç *intern* molt positiu en diversos aspectes: l'aparició de l'esmentada segona generació d'autors, l'eclosió de nous noms de l'*star system* (Bonaplata, els Borràs, Giménez, la Parreño, la Monner, la Morera), l'anostrament de noves tècniques interpretatives i de presentació escènica (la companyia Tutau-Mena apropant-se al naturalisme), l'esclat de l'escola escenogràfica catalana (Soler i Rovirosa, Vilomara, Alarma, Moragas, Junyent), la introducció en el repertori d'alguns grans autors estrangers clàssics i contemporanis, el desvetllament d'una activitat paral·lela a la resta dels Països Catalans, amb autors com Escalante, Balada i Palanca al País Valencià i Penya, Ferrà i Singala a Mallorca. Tot plegat, doncs, sembla que fa força goig, sobretot si ho comparem amb el període anterior (i, encara més, si d'aquest període anterior només volem veure'n les "*manifestacions inconnexes*"). Aquest balanç *intern* és molt positiu, és cert, però ens manca una dada bàsica per a ponderar-lo: el pes relatiu d'aquesta activitat escènica en català dins el conjunt de la riquíssima



El pati. Esbós de Salvador Alarma, 1917

vida espectacular de la Barcelona del moment. I que consti que no és un tema exclusiu de Barcelona: una anàlisi de la vida teatral a les altres ciutats i viles del Principat –i no diguem al País Valencià i a les Illes– planteja i agreuja la mateixa incògnita. I això no és un problema de sociologia teatral, sinó la necessitat de refer la imatge autèntica de l'abast i difusió del teatre (en) català.

D'altra banda, pertany a la mateixa lògica historiogràfica que, en descriure aquests anys –i en general qualsevol període–, resulti molt gratificant relacionar, per exemple, la llista de les grans produccions guimerianes i subratllar la difusió internacional que començava a tenir una part de la nostra literatura dramàtica –que **Terra baixa** fou traduïda a disset llengües i se'n van fer dues òperes, posem per cas–; però és simptomàtic que hom passi de puntetes per l'altra cara de la moneda de la realitat autoral del moment. Per exemple, que una bona part de la producció literària que assegurava el dia a dia dels nostres escenaris era un plagi vergonyant de peces franceses, fet de què tenim un bon indicatiu en el sorprenentment oblidat "Procés de la Suripanta" (en el qual, sigui dit de passada, el crític Ximeno-Planas, que va denunciar aquesta pràctica plagiària, habitual en un bon nombre d'autors, tot i demostrar-ho àmpliament, va acabar essent condemnat a un parell d'anys de desterrament), un fet, per cert, mereixedor d'una altra commemoració centenària, ja que es produí el 1895-96. I que consti que no es tracta de desmerèixer aquesta "etapa clàssica" del nostre teatre, ja que és el moment en el qual es consolida una tradició teatral que, amb tots els alts i baixos que vulgueu, és la que perdura fins a l'actualitat (tot i la famosa

boutade de Joan Oliver, que deia més o menys així: "el pitjor no és no tenir una tradició, sinó tenir-la dolenta").

El Modernisme, un entusiasme?

Durant la dècada dels noranta del segle passat, i paral·lelament a la consolidació de les formes teatrals de la segona generació –per exemple és la dècada dels grans drames guimerianes i dels sainets vilanovins–, comencen a aparèixer unes noves opcions que connecten amb diversos moviments europeus i que avui identifiquem, globalment, com a Modernisme. Potser en algun altre sector cultural aquesta denominació serveix per a entendre's, però en la història del nostre teatre més aviat tendeix a complicar les coses. És cert que podem detectar entre 1890 i 1914 alguns elements comuns, però també ho és que aquella denominació posa en el mateix calaix de sastre coses tan diverses que correm el risc de perdre'ns.

D'una banda, cal tenir present que, com passa sempre en aquests casos, la irrupció d'unes noves tendències és ben lluny de tenir un efecte anul·lador de la realitat preexistent. Ben al contrari, cal recordar que mentre experiències com les Festes Modernistes, les Vetllades Avenir o el Teatre Íntim van tenir sempre un abast estrictament minoritari, aquest quart de segle contempla la permanència aferrissada d'unes formes teatrals anteriors i veu també l'aparició i esclat d'un nou món de diversió frívola i de masses: el Paral·lel. De fet, aquest període representa la consoli-

En règim de clandestinitat i gràcies al mecenatge d'algun burgès, Sagarra inicia la traducció del teatre de Shakespeare, acomplint una de les tasques més importants en la incorporació dels clàssics al català. Tradueix en total vint-i-vuit obres del dramaturg d'Avon, i el seu treball resta com a modèlic.

Xavier Fàbregas



El cafè de la Marina,
de Josep Maria de
Sagarra. Dirigida per
Juan Germán
Schroeder.
Escenografia de Josep
M. Espada. Música de
Manuel Valls Gorina.
Teatre Romea, 1983
(Foto CDGC)

dació definitiva del món teatral català (amb les limitacions expressades) i, en part com a conseqüència d'això, la possibilitat d'obertura a unes tendències innovadores que s'estan produint a Europa. La renovació "modernista" cal entendre-la, doncs, com un conjunt de fenòmens heterogenis –sovint fins i tot contradictoris– que tenen en comú una reacció més o menys virulenta –en alguns casos, ben poc– contra les formes teatrals establertes, proposant unes novetats que podem agrupar, esquematitzant, en dos grans pols oposats: una tendència cap a una major intensificació del realisme, sovint acompanyada d'una voluntat apostòlica (el naturalisme, el regeneracionisme, el teatre d'idees), i una altra que vol superar els límits del realisme cap a experiències més fantàstiques o d'intensitat espiritual (el simbolisme, en les seves diverses variants).

En aquest clima innovador, però, algunes fórmules tradicionals –per exemple el costumisme– experimenten una revifalla notable, tant si cerquen la renovació entre aspectes "exòtics" de la nostra societat (els ambients gitanos o de la marginació) com si s'adapten a les noves característiques de la cultura urbana del moment (el rusiño-

lisme). És també un moment d'esplendor per als "gèneres menors", propiciat per la diversificació de l'oferta d'espectacles, en alguns casos revivint pràctiques tradicionals (titelles, mim) i en d'altres incorporant àmbits poc fressats en català (el teatre líric) o de nova aparició (les "varietats" tal com comencen a entendre's en aquests moments).

Les noves tendències són encara introduïdes, i mantingudes, pels autors, per bé que comencen a tenir un pes singular alguns "homes de teatre", sovint, però, també autors: autors eclèctics, com Rusiñol (simbolista, regeneracionista i costumista, successivament o simultàniament), o més inclinats vers el simbolisme (Apel·les Mestres, Gual) o el naturalisme (Iglésias, Pous i Pagès, Puig i Ferrer), amb aportacions individuals d'un gran radicalisme però disperses (Vallmitjana, Jaume Brossa, Carrion), i també amb un nombre considerable d'autors molt més indefinits (Crehuet, Artís, Morató, Manuel Folch i Torres), que fan evolucionar les propostes d'alta comèdia introduïdes per Pin i Soler anteriorment. Les novetats tenen prou força per obligar els patriarques més atents a assajar d'escriure segons les noves directrius, i així ho fan Frederic Soler escadusserament i Guimerà amb més continuïtat. Al costat del paper capdavanter d'aquests autors no podem menys tenir la importància, en la consolidació de les noves tendències, d'homes com Adrià Gual (també autor, és cert) com a director i promotor, i d'altres sense cap vinculació amb l'escriptura: l'empresari Lluís Graner, el compositor Enric Morera, el titellaire Juli Pi o el mim Enric Adams.

Però la màxima feblesa d'aquestes orientacions, si voleu del Modernisme teatral en el seu conjunt, serà la seva incapacitat per a crear unes plataformes professionals pròpies. És cert que en la història d'aquests anys es creen les Festes Modernistes, el Teatre Íntim, les Vetllades Avenir, el Teatre Líric Català o els Espectacles i Audicions Graner, que tenen una gran significació estètica, però foren empreses efímeres, precàries, intermitents i/o d'abast molt minoritari. A la curta, doncs, la renovació teatral "modernista" caigué sota el control de les empreses tradicionals,

El teatre independent ha comptat també amb uns centres que han simultanejat la pedagogia amb la producció d'espectacles: així, el Centre d'Estudis Teatral d'Horta, que regiren Josep Montanyès i Josep M. Segarra, i l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, el cap visible de la qual és Josep Casalf. Quant a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, ara amb el nom d'Institut del Teatre, va dur una vida apagada, totalment al marge de la renovació teatral que s'estava operant a Catalunya. Cal esperar al 1971, amb el nomenament d'Hermann Bonnín com a nou director perquè la renovació es produeixi. Llavors els homes procedents del teatre independent hi obtenen llocs de responsabilitat: Frederic Roda, per exemple, n'esdevé subdirector.

Xavier Fàbregas

que arbitraven la seva difusió en confusa barreja amb la sòlida continuïtat de les formes teatrals anteriors. A partir de la mort de Frederic Soler –i ara em refereixo sobretot a la desaparició de l'empresari–, els destins professionals del teatre català s'anaren concentrant en unes soles mans, les de Ramon Franqueza, que imposava la seva llei, no precisament favorable a les innovacions. Les noves tendències, doncs, resten condemnades a una alternativa depriment: encastellar-se en "empreses pròpies" de trajectòria incerta i, a la curta, inviable o sotmetre's a l'arbitri d'unes empreses sòlides però essencialment alienes: indifereents en el millor dels casos, hostils ben sovint.

La reacció es produirà massa tard, quan el moviment modernista –si ho preferiu, el conjunt de tendències innovadores que havien sorgit aquells anys– ja havia sofert un desgast, havia experimentat un bon nombre de fracassos i havia rebut un cop mortal ideològic amb la *Setmana Tràgica*, tot i que no ha estat prou valorat l'impacte d'aquest esdeveniment en la crisi irreversible del Modernisme teatral, potser enlluernats pels darrers esclats de vitalitat que es produeixen posteriorment. L'actitud cada cop més bel·ligerant i hostil de l'empresari Franqueza acaba provocant un moviment d'autodefensa, que no és encapçalat, però, per les figures més significatives sinó per alguns elements actius però d'escassa rellevància, potser amb l'excepció de Pous i Pagès. Aquest intent, el Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, serà la darrera oportunitat –massa tardana– d'endegar la plataforma alternativa que necessitava el moviment. Les dues temporades que s'organitzen entre 1912 i 1913 obtenen uns resultats prou migrats, i la dissolució del Sindicat hauria suposat caure inermes a les mans de Franqueza, si no fos que aquest va liquidar la històrica empresa Teatre Català i va continuar la seva activitat empresarial en castellà.

El balanç d'aquest moviment innovador acaba essent, doncs, molt desigual. I al final d'aquell darrer intent que fou l'empresa del Sindicat, i per primera vegada en mig segle, entre les temporades 1913-14 i 1916-17, Barcelona no compta amb cap empresa teatral catalana que funcioni



amb un mínim de continuïtat i de manera professional en un local estable. Tot el que trobem al llarg d'aquests anys són algunes estrenes disperses (alguna prou important, com *L'auca del senyor Esteve* rusiñoliana), algunes companyies professionals en gira que alternen català i castellà i, en definitiva, una profunda crisi inèdita, que coincideix amb l'esgotament i la dispersió de les hosts modernistes, mentre es consolida paral·lelament una nova doctrina, el Noucentisme, d'ambigües i conflictives relacions amb el món teatral.

La ronda, d'Arthur Schnitzler. Versió catalana de Carme Serrallonga. Dirigida per Mário Gas. Escenografia de Marcelo Grande. Teatre Romea, 1986 (Foto Ros Ribas)

El teatre noucentista, *connais pas*

La preocupació dels noucentistes pel teatre fou tangencial i, en general, més teòrica que activa. Podríem assenyalar-ne alguns indicis: Eugeni d'Ors va escriure una obra teatral, *El nou prometeu encadenat*, però el 1920, quan ja havia estat "defenestrat"; Josep Carner va estrenar algunes obres, però són de la seva etapa prèvia, "modernista"; Carles Riba va traduir Sòfocles i Eurípides, però en versions més filològiques que escèniques... Efectivament, no cal esforçar-s'hi, ja que els crítics més afins al moviment reconeixen que,

Gual és el primer en adonar-se que davant una dramaturgia nova cal emprar noves tècniques. Els vells models de la interpretació romàntica no li serveixen, i la formació de l'actor el preocupa: sense actors nous no es podrà assolir un teatre nou. Aquesta preocupació el portarà envers la tasca pedagògica. Així, el 1913 funda l'Escola Catalana d'Art Dramàtic sota els auspicis de la Mancomunitat.

Xavier Fàbregas

Per a delimitar els límits del modernisme a Catalunya han estat proposades diverses cronologies. En general el període modernista va del 1888, any de l'Exposició Universal, al 1911, any de la mort de Joan Maragall i Isidre Nonell.

Xavier Fàbregas "Història del teatre català". Editorial Millà, 1978



Nausica, de Joan Maragall, un dels moments culminants del Noucentisme català. Esbós de l'escenografia/cartell d'Adrià Gual. Muntatge de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Teatre Eldorado, 1921 (Fons de l'Institut del Teatre de Barcelona)

D'aquest corrent culte i "literari" prové una obra solitària, però que és cabdal dins la nostra dramaturgia, **Nausica**, de Joan Maragall, que el poeta data el 1910. **Nausica** representa la decantació de les diverses influències que travessaren la maduresa de Maragall: el món hel·lènic hi és sentit com una **ekoumene** que banya tota la riba mediterrània.

Xavier Fàbregas

respecte del teatre, els noucentistes tenen una resposta "precària", conseqüència de la seva actitud davant del fet escènic: "animadversió", "disgust davant la tradició autòctona", "malfiança". Però, naturalment, en la seva visió global redreçadora, els noucentistes no podien permetre's d'eludir el problema: davant del rebuig d'allò existent, els calia proposar alternatives. I ho van fer. D'Ors mateix, i sobretot els dos crítics més identificats amb el moviment, Alexandre Plana i Farran i Mayoral. Les propostes teatrals noucentistes són, però, d'una pobresa considerable, cenyides gairebé exclusivament a receptor com a remei taumatúrgic la salvació de la literatura dramàtica a les mans dels poetes. Per desgràcia, els poetes noucentistes no van seguir aquestes indicacions (o, si ho van provar, no se'n devien sortir) i, per tant, el balanç teatral del Noucentisme és clamorosament buit.

En un altre aspecte paral·lel, el de les realitzacions culturals de les administracions públiques influïdes o controlades pel moviment, el resultat no és gaire més satisfactori. Ni la Diputació de Barcelona presidida per Prat de la Riba, ni la Mancomunitat, ni l'Ajuntament de Barcelona van anar

gaire enllà. És curiós que l'única realització en aquest àmbit, l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, creada el 1913 per la Diputació, sigui l'obra d'un modernista *enragé* com Adrià Gual, que amb prou feines hi dissimula la seva adscripció a les "velles idees". Una altra proposta institucional de Gual, el Teatre de la Ciutat, tot i comptar amb el suport d'alguns teòrics del Noucentisme i d'algun prohoms de la Lliga, mai no va passar de l'estadi de projecte: uns plànols guanyadors d'un concurs públic convocat per l'Ajuntament, que no van donar lloc ni a la col·locació d'una primera pedra simbòlica.

Aquesta pobresa teòrica i aquest buit d'acció institucional resulten més sorprenents –i greus– en un moment de crisi de liquidació del Modernisme i de decadència irreversible de les restes del vell teatre renaixent i expliquen, en bona part, l'existència del "forat" d'activitat estable entre 1913 i 1917. En el moment que tants altres aspectes de la cultura rebien, per primer cop, l'embranchada d'una actuació pública inèdita, el teatre, una de les formes culturals de la Renaixença catalana que havien anat més enllà en la penetració en el teixit social, tot i les seves limitacions, n'era gairebé l'únic no beneficiari. Els pocs diners públics destinats tangencialment al teatre –quan els recursos comencen a afluir amb una certa abundància cap a la creació de biblioteques, escoles, laboratoris, museus i institucions culturals de tota mena– són la migrada subvenció concedida a l'Escola, i encara perquè, políticament, l'acció es justificava com a fórmula de catalanització d'unes classes de declamació del Conservatori del Liceu.

Fou, doncs, una gran ocasió perduda. En un moment de prostració com el que viva, el teatre català hauria pogut redreçar-se amb unes noves fórmules, més properes a les del seu entorn europeu, i potser la intervenció pública hauria estimulat, de retop, una iniciativa privada que semblava haver desaparegut (pel que fa a empreses teatrals catalanes; d'empresaris teatrals en castellà i d'espectacles lleugers i de varietats n'hi havia un munt). Finalment, però, fou una revifalla d'aquesta iniciativa privada la que n'assegurà la continuï-

El modernisme, a més de les Festes Modernistes de Sitges, disposa d'altres instruments que articulen les seves activitats: la bohèmia ocupa un àmbit i se l'organitza. Cal citar, així, les tertúlies que tenen lloc entorn d'algunes publicacions. La més coneguda d'aquestes tertúlies és la d'Els Quatre Gats, que reuneix homes de generacions diferents i de diferent concepció de l'art, com Russinyol i Picasso. "Els Quatre Gats", a més, com a publicació, apareix el 1899.
Xavier Fàbregas

Segurament el gènere que mereix una major atenció per part dels modernistes és el dels titelles: són objecte d'experimentació i hom els considera idonis per a qualsevol aventura estètica.
Xavier Fàbregas

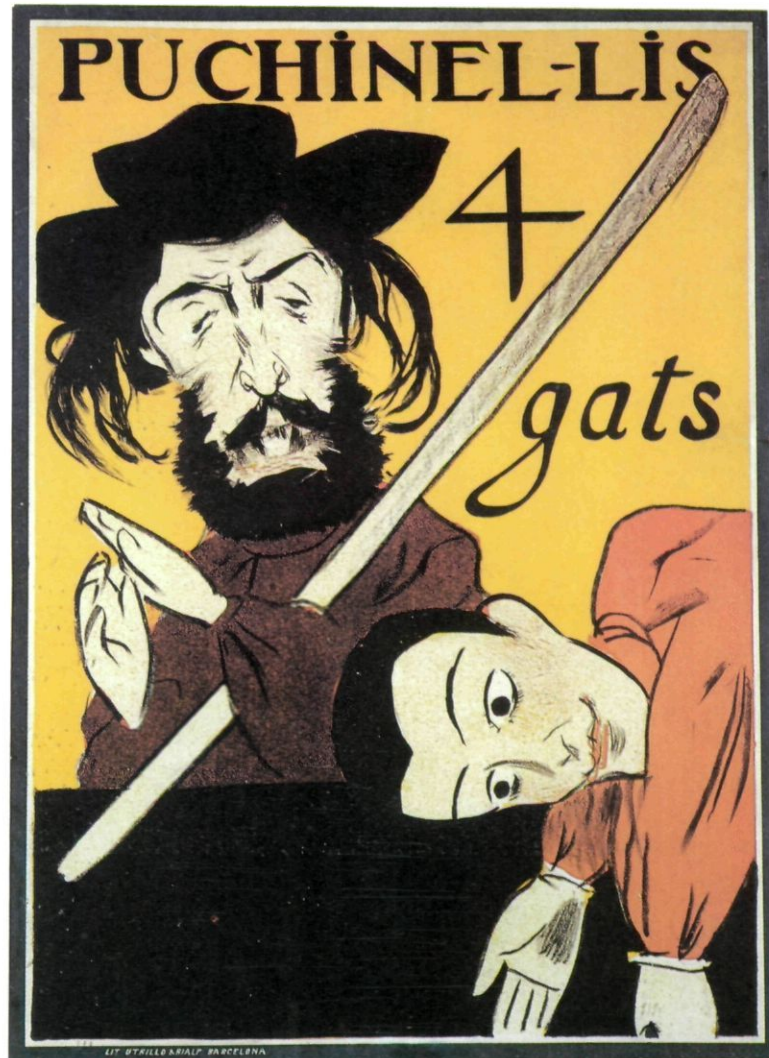
Cartell dels Putxinel·lis 4 gats, de Ramon Casas
 (Foto Ramon Manent)

tat, estimulada per alguns modernistes inconformistes, tot i que ben aviat el control de la situació el prendria una nova generació, cronològicament "neonoucentista", però regida per uns criteris eclèctics, només parcialment tributaris de la doctrina oficial.

Revitalització empresarial i crisi de perspectives

Foren tres modernistes –Pere Corominas, Ignasi Iglésias i Pere Cavallé– els que convenceren el banquer reusenc Evarist Fàbregas d'invertir en una empresa teatral que recuperés el Romea com a seu d'una temporada estable de teatre professional català. Les seves idees no eren únicament continuistes, com ho prova la famosa anècdota segons la qual, en el viatge de tornada a Barcelona, van coincidir en el tren amb el jove poeta Josep M. de Sagarra, a qui van emplaçar a dirigir el seu talent literari cap a l'escena (talment com haurien aconsellat D'Ors o Farran i Mayoral). Però els inicis de l'empresa no foren gaire falaguers i aviat el banquer es va retirar, tip d'eixugar pèrdues. Hauria estat un altre intent frustrat –com el del Sindicat– si Josep Canals, que actuava fins aleshores d'administrador, no hagués assumit la gestió empresarial, que continuà encapçalant –primer al Romea, a partir de 1926 al Novetats– fins que plegà el 1932. L'empresa Canals fou la capdavantera del nou període, la que marcà les noves orientacions, recuperà autors, apostà per nous noms, invità regularment companyies estrangeres i, en definitiva, establí un model de gestió que s'imposà en el teatre català fins a l'esclat de la guerra.

La influència inicial dels modernistes fou, però, efímera. Canals procurà integrar tots els noms, inclosos els modernistes, però al preu de la reconversió a les noves orientacions estètiques: uns quants (Pous i Pagès, Puig i Ferrer, Bertrana, el mateix Iglésias) van assajar les noves fórmules, amb èxit desigual; els més fàcils d'incorporar foren aquells autors que ja durant els anys del Modernisme havien continuat amb la tradició de la comèdia (Artís, Crehuet, Cavallé, Manuel



Folch i Torres); de tota manera, noms de prestigi de trajectòria molt personal també van tenir-hi un lloc, petit o gran (del Guimerà crepuscular al Rusiñol humorístic, passant pel mestre Pin i Soler, el delicat Apel·les Mestres o l'ampul·lós Carrion). Però els autors de bandera de la nova empresa foren Josep M. de Sagarra, Carles Soldevila i Josep M. Folch i Torres, que hi van desenvolupar els models característics de la nova etapa: l'alta



comèdia burgesa, el poema dramàtic i el teatre infantil. El ràpid èxit d'aquests autors forçà encara més la reconversió dels escriptors recuperats, i suposà un referent per a d'altres nous autors: Miquel de Palol, Ferran Soldevila, Ventura Gassol.

Com havia passat mig segle abans, l'èxit d'aquesta nova empresa estimulà la competència i, sobretot sota la Dictadura de Primo de Rivera, van proliferar els locals que de manera estable o intermitent tornaren a programar en català, abraçant ara també els locals populars del Paral·lel. Canals replicà a la competència d'aquests darrers incloent en la seva programació també aquella mena de títols (melodrames, revistes, comedietes costumistes), fornits per Joaquim Montero, l'autor més prolífic i representat en els anys de

gestió de la seva empresa, i d'altres com Carles Capdevila, Josep Burgas, Alexandre Maristany i Salvador Vilaregut. En conjunt, doncs, l'orientació d'aquesta empresa revitalitzadora, model per a les altres que s'hi afegiren, és molt més eclèctica que no acostumem a imaginar-nos. És cert que va basar-se en unes noves fórmules –sobretot les representades per Sagarra i Soldevila (Carles)–, però no va trencar amb la tradició i va combinar una oferta que alternava els productes més “moderns”, urbans i cosmopolites, que podien satisfer un nou públic (l'alta comèdia o les selectes companyies estrangeres), amb d'altres de tradicionals i populars, dirigits al gruix d'un públic heretat del passat.

El més important és que el còctel va funcionar i que va generar noves empreses –menys ambicioses, més “especialitzades” en un gènere o altre– habitualment entorn dels intèrprets més carismàtics, tant les velles glòries (els germans Borràs, Enric Giménez) com els nous valors (Pius Daví, Maria Vila, Mercè Nicolau, Ramon Martori, Josep Claramunt, Josefina Tàpias), mentre d'altres van restar sempre fidels a l'empresa Canals: Maria Morera, Emília Baró, Pepeta Fornés, Elvira Jofre, Domènec Aymerich, Francesc Ferràndiz. Però l'esplendor d'aquesta revifalla cal atribuir-lo, en part, al “tancament de files” que es produeix sota la Dictadura quan –com també podem observar en altres àmbits del consum cultural– es produeix un increment de l'interès de la ciutadania pel suport a les manifestacions en català, com a fórmula de resistència passiva i de protesta contra les limitacions públiques a la llengua i els signes d'identitat. De tota manera, aquell esclat té les seves limitacions (novament, podem preguntar-nos pel pes *relatiu* d'aquest consum teatral en català en el conjunt del consum d'espectacles): no trobem un fenomen paral·lel –o, almenys, de la mateixa magnitud– en la resta del domini lingüístic, el teatre català es manté impermeable a la influència de les avantguardes europees (hi cercaríem en va cap dels “ismes” que sacsegen l'Europa posterior a la Primera Guerra Mundial), les fórmules que compten amb l'adhesió del públic ni tan sols s'apropen a les innovacions que el teatre occidental més establert va

El fet que en abolir-se el monopoli teatral i quedar instaurada la lliure empresa el teatre català proliferés, fou considerat un perill pel govern de Madrid. I el febrer del 1867 apareix una disposició segons la qual en cada obra de teatre un dels personatges ha d'expressar-se en espanyol. No hi valgueren protestes. I a partir d'aquell moment els traidors més recargolats del nostre teatre, o els dimonis dels Pastorets, garlen en la llengua de l'Altiplà. Era inevitable.
Xavier Fàbregas

assajant, la fal·làcia d'un teatre "modern" com el que es creuen tenir els professionals i el públic català del moment és absoluta per poc que citem alguns dels noms que protagonitzen l'actualitat teatral contemporània: se sap ben poc de Txèkhov, Pirandello, Brecht, Stanislavsky, O'Neil, Craig o Appia, i el poc que se'n sap –o, fins i tot, que es representa– no influeix gaire, per no dir gens, en aquell teatre català, fortament ancorat en les tradicions divuitesques.

Certament, hi ha alguns autors més tardans, els de la "generació de la Dictadura", que assagen d'incorporar alguns dels nous plantejaments: el recuperat Ramon Vinyes, Millàs-Raurell, Carme Montoriol, Joan Oliver, Albert Piera. També hi ha algunes iniciatives que prenen distàncies de l'escena professional: les diverses repeses del Teatre Íntim, les campanyes per un "teatre d'art", el Teatre dels Poetes, l'Associació de Teatre Selecte, la Companyia Belluguet de Lluís Masriera, la Cresta d'Argent de l'actor Ramon Tor, fins i tot l'intent d'eixamplar l'èxit de l'Associació Obrera de Concerts de Pau Casals amb una Associació Obrera de Teatre. Són sempre, però, empreses de caire no professional, i moltes acaben confonent-se amb el món del teatre d'aficionats –que està vivint un gran moment–, sense possibilitats de constituir el més mínim revulsiu del teatre establert i majoritari.

Amb el final de la Dictadura, la proclamació de la República i l'establiment de la Generalitat, l'espendor de la dècada anterior es fon amb sospitosa rapidesa. La nova situació política relaxa la militància cultural i el signe més visible d'aquest canvi és la decisió de Josep Canals: malalt i fatigat, plega la seva empresa al gener de 1932. Sembla el senyal per a la desbandada: el teatre català torna a entrar en crisi. Aquest cop, però, les institucions públiques hi intervenen, tot i que de manera mínima: el conseller de Cultura de la Generalitat, Ventura Gassol, proposa la nacionalització de tres teatres (òpera, opereta, drama), projecte que mai no passarà d'una efusió verbal, i el 1934 convoca un concurs per a subvencionar una companyia teatral catalana. L'any següent, el conseller Duran i Ventosa fou una mica més ge-



nerós. La convocatòria de 1936 no s'arribaria a materialitzar per l'esclat de la guerra i la nova organització de la vida teatral que van provocar la revolució i les col·lectivitzacions subsegüents.

Quan el Liceu es trasllada al nou edifici de la Rambla, el 1847, la rivalitat entre els partidaris del Teatre de la Santa Creu i els del Liceu arriba a prendre, en algun moment, les característiques d'una batalla campal.
Xavier Fàbregas

Revolució i guerra: les contradiccions

L'oposició a l'alçament militar del 18 de juliol evolucionà cap a una situació revolucionària que incidí ben aviat en tots els aspectes de la vida social. Aixafada la sublevació, hi ha a Catalunya un poder paral·lel: el legal del govern i el real de les organitzacions de masses, que es vol resoldre amb la creació dels Comitès de Milícies Antifeixistes. La resposta de la Generalitat a la nova situació, en el sector teatral, fou la creació del Comissariat d'Espectacles i la nacionalització del Liceu (que passava a ser el Teatre Nacional de Catalunya) i del Poliorama (convertit en Teatre Català de la Comèdia). Però qui realment controlà el sector fou la CNT, a través del seu Sindicat Únic d'Espectacles, que traduí la col·lectivització



L'alegria que torna.
Cicles de teatre per a
nois i noies de Cavall
Fort. Teatre Romea
(Foto Barceló)

dels locals en una organització, com a mínim, pintoresca: a cada teatre li fou assignada una companyia socialitzada i una "especialitat" dramàtica (drama, comèdia, sainet, sarsuela, revista, opereta, òpera) en una de les dues llengües, per eliminar la competència en la programació.

A la pràctica, però, la cartellera va variar ben poc, amb els mateixos títols o semblants que abans del 18 de juliol i, per tant, la voluntat d'endegar un "teatre revolucionari" va quedar molt més en els plantejaments que en la pràctica escènica. Alguns intents va haver-hi, però, de variar radicalment l'oferta: la companyia d'"obras sociales" a l'Apolo, el Teatro de Masas a l'Olimpia o el Teatro del Pueblo al Circ Barcelonès, experiències efímeres i exclusivament en castellà. L'aportació catalana a un teatre revolucionari i de guerra fou modesta: molts articles i conferències, algunes traduccions, unes poques obres –l'única que té interès, **La fam** de Joan Oliver– i els Elencs de Guerra de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur. El que hauria pogut contribuir a un tomb real de la pràctica teatral d'aleshores fou, però, una ocasió frustrada –que posteriorment esdevindrà una referència mítica–: la vinguda del director revolucionari Erwin Piscator i la seva intenció, mai realitzada, de muntar **Terra**

baixa. En definitiva, el teatre que es representava a Barcelona al gener de 1939 –poc, per les restriccions i els bombardeigs– no era massa diferent del que s'oferia tres anys abans i, en conseqüència, tampoc no ho era del que s'oferia uns mesos després, un cop produïda l'ocupació de les tropes franquistes. Amb un canvi substancial, tanmateix: el teatre posterior a la "liberación" és exclusivament monolingüe.

Una lenta, i miop, represa

L'atac del franquisme a les manifestacions de la personalitat catalana, especialment la llengua i la cultura, fou directe i d'una gran duresa. A mesura que els territoris dels Països Catalans anaven essent conquerits (a Mallorca hi hagué una breu tolerància inicial) eren prohibides totes les manifestacions públiques en català. Naturalment, el teatre també. S'obre, doncs, un període de set anys sense teatre en català, aquest cop per prohibició expressa. Aquesta situació només és relativament matisada pel fet que, fora de les grans ciutats, el teatre en català reprèn la seva activitat ben aviat, sempre de forma amateur, a l'empara de l'Església o, fins i tot, d'alguna organització oficial, com Educación y Descanso. Però el teatre professional s'ha d'expressar en castellà fins que el 1946, després de la victòria aliada, es produeixen els primers intents del franquisme de disfressar una mica l'aspecte d'un règim de filiació totalitària inequívoca.

La represa de 1946 té unes característiques molt especials: s'aixeca la prohibició de la llengua però el teatre resta sotmès a una fèrria censura, molt més restrictiva per als espectacles en una llengua diferent de la "del imperio"; la cautela que això imposa va acompanyada, en l'ànim dels empresaris, per una visió molt limitada, que sembla pretendre que no "ha passat res". Amb molt poques excepcions –Sagarra la més significativa–, empresaris, autors i intèrprets semblen decidits a reprendre la història allà on s'havia quedat deu anys abans. Sense pensar, naturalment, que allò que hom volia reproduir ja era, de fet, envellit i limitat en el seu moment. El públic, de bon principi

Pintor, escenògraf, director d'escena, pedagog i autor dramàtic, Adrià Gual confegeix la figura del modernista abocat al teatre en cos i ànima. La seva irreductibilitat, al llarg dels anys, li costarà més d'un disgust. Al front del Teatre Íntim duu a terme una acció teatral renovadora i elitista. Participa de la prujia modernista d'incorporació a la cultura catalana dels autors de crèdit universal: Goethe, Lesage, Molière, Ibsen, Esquil, Shakespeare, Beaumarchais, Pérez Galdós, etc.

Xavier Fàbregas



La culpable, d'Adrià Gual. Cartell del mateix autor. Teatre Íntim, 1899 (Foto Ramon Manent)

El Teatre Íntim d'Adrià Gual fou una rèplica a escala catalana del Théâtre d'Art que Paul Fort havia creat a París. Xavier Fàbregas

pi, els dona aparentment la raó i es produeix una d'aquestes eufòries-miratge que ja havíem vist vuitanta o vint anys abans: l'any 46, la meitat dels catorze teatres en actiu a Barcelona programen en algun moment en català. Sagarra, que ha reprès la seva producció amb una nova orientació, més atenta a les novetats estrangeres i al nou clima espiritual que viu el món, només recull fracassos; en conseqüència, plega veles i retorna a les seves antigues i comprovades fórmules. L'èxit torna a ser afalagador.

Però el miratge és breu. Els anys successius, només un promig de quatre teatres programen en algun moment de la temporada en català, i només el Romea ho fa amb continuïtat. Una programació, a més, reduïda als autors del país (les traduccions continuaran essent no autoritzades una pila d'anys) i a uns quants gèneres tradicionals: la comèdia, el sainet i la revista costumistes —amb una degeneració característica: el "petritxolisme"—, el melodrama i poca cosa més. Al costat de Sagarra, al qual tanmateix se li esgota aviat el *ritorno all'antico*, triomfen autors ínfims, com Bo-

navia, Roure, Màntua (pare i filla), Cumellas, o d'altres amb més pretensions, com Elias, Regàs, Tàpias i Vendrell, Aleu, mentre la prometedora generació de la Dictadura ha emmudit i alguns autors d'èxit pretèrit, com Carles Soldevila, no troben el seu lloc, potser per "excés de qualitat". L'escena professional és incapaç, també, d'assimilar la producció —tanmateix ben ortodoxa— d'un Joan Oliver i ni somnia que puguin existir uns nous autors que s'arrisquen en direccions inèdites: Espriu, Brossa, Palau i Fabre, Pedrolo, condemnats, en el millor dels casos, a l'edició i, més sovint, a guardar originals al calaix.

Però l'autovaloració inicial és optimista: s'ha restablert l'*star system* de pre-guerra, nodrit amb noves incorporacions; se saluda amb entusiasme l'aparició de "nous valors", que es deixen de banda fàcilment si les obres subsegüents no mereixen la resposta de públic d'algun èxit inicial escadusser; com a reflex d'aquella bona situació, el teatre amateur experimenta una notable revifalla, i la nova entitat que l'agrupa, el Fomento del Espectáculo Selecto y Teatro Asociación (curiosa

Entorn de 1860 comença de fer acte de presència dins el teatre una nova generació d'escriptors que posen en qüestió l'èmfasi romàntic.

Frederic Soler és el cap de brot dels nous autors. Procedeix de la petita menestralia i de molt jove la seva personalitat es fa notar als "tallers" que són oberts a la ciutat: una mena de pisos francs llogats per diversos joves, amb inclinacions intel·lectuals o senzillament propensos a la bohèmia; hom hi recita, hi canta, hi pinta, hi fa representacions de teatre, hi balla, hi discuteix.

Xavier Fàbregas



Batalla de reines, de Frederic Soler "Pitarra". Dirigida per Antoni Chic. Escenografia de Ramon B. Ivars. Centre Dramàtic de la Generalitat. Teatre Romea, 1984 (Foto Ros Ribas)

denominació amb un únic secret, que les seves sigles formen una paraula catalana: FESTA), compta els seus membres a centenars. Però, en canvi, ningú sembla disposat a diagnosticar les febleses: és evident que el teatre en català té una quota de mercat molt baixa —aquí disposem ja dels primers estudis solvents i complets per aventurar aproximacions—; també ho és que té una estructura arcaica en el seu funcionament i, encara més, en els seus criteris estètics, tant els que afecten la tria de la programació com els referents a la posada en escena, la interpretació, l'escenografia, etc.

Després de l'eufòria inicial, la història d'aquesta represa professional serà un lent calvari de dues dècades fins a la seva desaparició, sense que mai s'empregui cap acció radical per a replantejar-se criteris o mètodes. La miopia de l'empresariat d'aquesta època el fa anar només a la recerca de l'èxit momentani que "salvi la temporada", a repetir fórmules efímeres fins a esgotar-les, a acontentar-se amb un anar tirant, impotent davant de l'allau de noves formes d'oci i lleure que amenacen la fidelitat d'un públic cada cop més escàs i envellit: el cinema —que ataca fort i successivament amb el color, les pantalles panoràmiques,

les grans produccions—, els esports-espectacle —sobretot, és clar, el futbol—, l'utilitari i la segona residència i més tard la televisió. Davant de tot això, les reaccions són tímides o inconsistents, i mai no passen per una renovació a fons. Per tant, cada cop més la tendència és aferrar-se a allò que funciona, esprement-ho al màxim, resant per la multiplicació dels fenòmens de bon rendiment a la taquilla, el darrer dels quals serà l'actor Joan Capri.

És clar que podríem argüir que el panorama de la producció teatral en castellà a Barcelona no era gaire diferent. Però en aquesta llengua la programació, almenys, es beneficiava de l'existència d'algunes companyies, oficials o privades, d'un nivell superior, més receptives als nous autors, a la importació d'obres estrangeres —tot allò que permetia la censura, és clar— i amb uns espectacles no tan aferrats a un passat suposadament gloriós. A més, en castellà existien nombrosos grups de l'anomenat "teatro de cámara y ensayo", autèntic banc de proves de textos i estètiques teatrals, viver de nous professionals i oasi on eren permeses certes audàcies, que el Règim, tot i trobar-les perilloses, permetia en funció única. En canvi, el teatre professional català només podia recórrer al teatre amateur, un món reflex d'ell mateix, d'on també treia autors i intèrprets que, generalment, no servien pas per a aixecar el llistó del rigor o de la imaginació. De fet, el teatre català d'aquests anys —en ambdues llengües— experimenta una constant sagnia d'emigrats a Madrid, on hi havia més oportunitats i un altre nivell.

La situació a la resta dels Països Catalans no era millor, ben al contrari. A les Illes i al País Valencià, més enllà del conreu d'un teatre tradicional de sàinet costumista, només hi ha alguns intents d'escriptura amb unes noves perspectives, tan condemnats al llibre o al calaix com els dels seus col·legues principatins. A finals dels seixanta i a principis dels setanta, doncs, aquella represa eufòrica iniciada un quart de segle abans vivia una prostració cadavèrica, i potser avui hauríem de parlar en pretèrit del teatre català si no hagués sorgit paral·lelament una nova manera de

El nostre drama modern creix a partir del sainet popular. Aquest gènere, porós a tots els estímuls, evoluciona ràpidament a partir de finals del XVIII, assimila les influències del teatre coetani –en primer i molt destacat lloc del teatre francès– i dona naixença a la comèdia i el drama burgesos.

Xavier Fàbregas

El Paral·lel i els carrers que hi conflueixen són un veritable vesper d'emocions eròtico-lírico-dramàtiques. El Molino, el Bataclan, el Novelty, l'Eden Concert, el Cafè del Comerç, el de les Set Portes, el de la Borsa, el Teatre Arnau, el Diana, exerceixen una hipnòtica atracció, naïf i pecaminosa, sobre la ciutadania de Barcelona i la que hi arriba de fora.

Xavier Fàbregas

fer teatre, desvinculada totalment del món professional però que, a la llarga, acabaria assegurant-ne la pervivència.

El teatre independent, una alternativa

La creació, el 1955, de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona per part d'alguns intel·lectuals (molt pocs vinculats prèviament al teatre) i resistents culturals, amb el suport d'un sector de burgesia il·lustrada i "patriota", suposa el primer intent seriós d'atacar d'arrel els problemes del teatre català. I ho van fer, després d'unes primeres temptatives de "pactar" amb el sector més inquiet de la professió (Lluís Orduna, Pau Garsaball), al marge de la realitat teatral existent. Per ser un primer assaig, no els mancava ambició: s'ha pogut parlar, amb propietat, d'intent de Teatre Nacional. Privat, és clar, i estretament controlat per les autoritats franquistes, que en provocaren la desaparició el 1963, després de vuit anys d'intensa activitat. Però quan es produí la clausura governativa de l'entitat –aparellada a la d'Òmnium Cultural i l'Institut d'Estudis Catalans–, la llavor ja estava sembrada i els col·lectius identificables amb aquesta aventura renovadora del teatre havien proliferat.

En primer lloc, l'ADB renovà el repertori, incorporant-hi autors estrangers clàssics i contemporanis, donant sortida als autors marginats pel teatre professional i estimulants escriptors d'altres gèneres per tal que s'iniciessin en la literatura dramàtica. Tot i ser aficionats, iniciaren l'aprenentatge de noves tècniques d'interpretació i de muntatge, acudiren a artistes plàstics per renovar l'escenografia i el figurinisme, organitzaren les produccions amb un ampli suport i van fer campanyes de gran ressò ciutadà a través dels muntatges presentats per la secció "L'alegria que torna", arribant a omplir el Liceu amb una **Auca** memorable. Foren també un planter de nous grups i experiències: el Teatre Viu, que introduïa la improvisació en públic; l'Esquirol, iniciador d'una nova línia de teatre infantil; la Secció de pantomima, aviat convertida en el grup L'Arlequí, fusionat després amb un altre grup de mim, Els



Marieta Cistellera, de Salvador Bonavia. Cartell de Fariñas (Foto Ramon Manent)

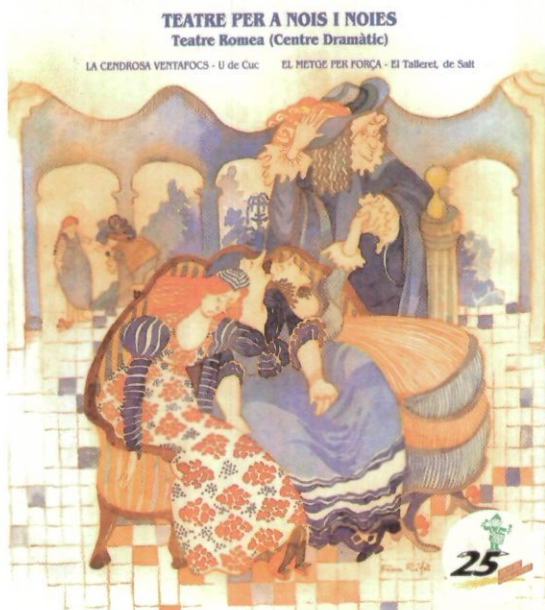
Un costumisme amable, o el gust per la sorpresa i l'efecte rebuscat, són les constants més destacades del teatre de Salvador Bonavia i Flores i del seu fill Salvador Bonavia i Panyella.

Xavier Fàbregas

El 5 de febrer de 1967 s'inicien els Cicles de teatre per a nois i noies de Cavall Fort... "A les onze en punt, uns minuts abans que s'aixequés el teló i comencés **La comèdia de l'olla**, el Teatre Romea era ple de gom a gom. Els qui més o menys havíem col·laborat en aquella empresa –tan acostumats com estàvem a la buidor de les platees– no ens acabàvem de creure que aquella riuada de nois i noies –ja en grups, ja acompanyats de familiars– acudissin a un espectacle que Cavall Fort els havia proposat". **Joaquim Carbó** "El teatre de Cavall Fort". Monografies de teatre. Institut del teatre, 1975



El metge a garrotades, de Molière. Darrera representació del *Cicle de Teatre per a nois i noies de Cavall Fort*. Dirigida per Francesc Nel·lo. Grup *l'liba*, 1967



La darrera portada que Cavall Fort va poder dedicar als *Cicles de Teatre per a nois i noies* organitzats per la revista entre 1967 i 1987. Martí Olaya fou l'animador infatigable d'aquelles temporades de teatre educatiu en català

Joglars; el Teatre Experimental Català, especialitzat en autors de les darreres tendències; i encara, els Clubs de Teatre Català, primer intent de xarxa descentralitzada alternativa, els Quaderns de Teatre, el Taller de Teatre, etc. Per tenir, fins i tot va comptar amb una escissió: el 1960, alguns elements se'n separaven per donar naixement a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual.

Tot i que el seu abast fou restringit (com a grup de cambra tenia limitat el nombre de representacions), l'empenta fou decisiva i el més fonamental de la seva acció fou que, efectivament, començaren a endegar una alternativa. Amb moltes limitacions –per exemple les derivades del seu eclecticisme, potser inevitable–, amb tensions internes i percebent un desinterès manifest per part de la professió teatral i igualment allunyada del món amateur, l'ADB trenca el foc d'una nova concepció teatral, que ben aviat genera un moviment que s'expandeix extraordinàriament els anys seixanta i fins al 1975, el que serà anomenat "teatre independent".

Si l'ADB en fou l'inici, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual va prendre'n el relleu aviat i liderà l'expansió de la nova línia, tot donant naixement, també, a nombrosos col·lectius. Fundada per Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat, l'EADAG suposà un salt qualitatiu fonamental: calia assentar l'alternativa en uns nous professionals, i per a això calia una escola, en relació, a més, amb la part més dinàmica de la cultura catalana militant i compromesa del moment. Amb les seves classes, en els seus muntatges, es va formar una nova generació de gent de teatre, marcada per una adscripció estètica i ètica: el teatre èpic brechtian. L'EADAG, a més, va continuar la renovació del repertori, el suport als nous autors i, pensant en les possibilitats de supervivència en una futura professionalització, va treballar en ambdues llengües, tot i que el català seria sempre preferent. També va ser el primer ambaixador a l'estranger del teatre català, on pogué presentar-se dignament amb els seus muntatges basats en textos d'Espriu. I fou, finalment, on es retrobaren els elements aglutinadors de nous col·lectius que, a Barcelona o a d'altres poblacions catalanes, van

El cronomòbil. *El Teatre, eina educativa. Cicle de teatre per a nois i noies de Cavall Fort, 1976 (Foto Barceló)*

sumar-se als ja existents: gent formada a l'EA-DAG o en la seva òrbita d'influència crearia Gil Vicente, Alpha-63 (l'Hospitalet), 6 x 7 (Terrassa), el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, el Grup de Teatre Independent-GTI, La Tartana (Reus), Jocs a la sorra, Skunk (Terrassa), al llarg de la dècada dels seixanta.

Gairebé totes les característiques del teatre independent el separen d'allò que defineix el teatre professional català de l'època, que es troba en un procés de consumpció irreversible, i també de l'amateur. I això que el T.I. no ho tindrà pas fàcil: controlat severament per la censura i per les autoritats governatives, sense altres recursos que l'esforç propi, podent només representar en locals marginals de barris o en entitats que li donen aixopluc i cobertura legal, havent d'alternar els seus membres una feina teatral intensa –a un ritme pràcticament professional– amb altres dedicacions laborals de supervivència, implicat sovint en l'organització d'altres activitats culturals (conferències, taules rodones, recitals de la Nova Cançó, exposicions) o en la militància clandestina. Sense voler exagerar o magnificar per l'èpica del record el panorama, és innegable que l'esforç de construir un nou teatre fou realitzat per centenars d'homes i dones que s'arriscaren, invertint hores i diners, suplint amb imaginació les ignoràncies i mancances, i amb grandíssimes dosis de bona fe, en una lluita que tenia tant de teatral com de política.

Fou un teatre de col·lectiu, on desapareix el paper preponderant de l'autor i de l'interpret-estrella i on es consolida, en canvi, un nou element determinant: el director. De fet, sovint el col·lectiu genera en el seu interior els "especialistes" que necessita: escenògrafs, autors, directors, a partir d'una voluntat inicial comuna de "fer teatre" més o menys genèrica. Les estètiques aviat es diversifiquen, a partir de l'eclecticisme o el brechtianisme inicial, per a adscriure's a noves propostes, sovint de forma radical i en conflicte amb el seu entorn teatral: el neoexpressionisme, el llenguatge gestual, el teatre d'objectes. A la formació autodidacta s'afegeixen els mètodes apresos –més per la lectura que per la pràctica–



CAVALL FORT REVISTA PER A NOIS I NOIES

TEATRE ROMEA
XXIV CICLE DE TEATRE PER A NOIS I NOIES
CAVALL FORT

Amb la participació desinteressada de la propietat del Teatre Romea i la col·laboració de Banca Catalana

1978

- 5 de novembre - **RAT, RAT, RAT... QUÈ HI FAS DINS EL FORAT?**
Bata de Teatre de l'Orbita de Sant
- 12, 19 i 26 de novembre - **CONTES A LA VORA DEL FOC**
U de Car
- 3 de desembre - **EL PAÍS DE LES CENT PARAULES**
Xineta de Sant Urany Savit
- 10 de desembre - **FARSA DE LA MESTRESSA I ELS MAJORDOMS**
Aula de Teatre de la Institució Moaneret
- 17 de desembre - **ELS BRUTS DE VALLNETA**
Amfitge de Sant Andreu

CADA DIUMENGE A LES 11 DEL MATÍ

Cartell del Cicle de Teatre per a nois i noies de Cavall Fort. Pintures murals de Llucià Navarro a la boca de l'escenari del Casalet de l'Espluga de Francolí, amb personatges populars del teatre català per a infants.

Hom crea l'antinòmia teatre comercial-teatre independent, per tal de nomenar dues maneres diferents d'entendre el fet dramàtic. De 1955 a 1960, si cal posar unes fites forçosament aproximades, el teatre comercial és professional, o aparenta ésser-ho, ja que en força casos els actors alternen les hores de treball a la companyia amb d'altres activitats; i el teatre independent és amateur, si bé els qui s'hi dediquen amb més constància treballen en altres afers i inverteixen part dels guanys en els muntatges, fent del teatre la seva veritable "professió", en el sentit originari del mot.

Xavier Fàbregas



El burgès gentilhome, de Molière. Dirigida per Ricard Salvat, 1959 (Foto Barceló)

d'alguns dels noms cabdals del segle o de la moda del moment: Brecht, Piscator, Stanislavsky, Artaud, Grotowsky, Beckett, Arrabal, Barba. En una dècada i mitja, l'oferta que el T.I. ofereix a un públic cada cop més nombrós es multiplica –i també es complica– en una diversitat inèdita en la nostra història teatral, amb un nivell de resultats i de tendències que, també per primer cop, té unes característiques semblants a les del món teatral fronteres enllà.

A més dels esmentats, és la feina que desenvolupen grups com El Camaleó i La Pipironda –propers al teatre de guerrilles i d'acció política immediata–, Bambalinas, Gogo o Cátaro –que bàsicament treballen en castellà–, La Gàbia (Vic), Vermell x 4 (Centelles), el Teatre Experimental Independent-TEI (Girona), GOC (Esparreguera), el Nou Grup de Teatre Universitari, el Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, la companyia A-7, Comediants –que reintrodueixen el teatre de carrer i la utilització d'elements de la cultura popular tradicional–, Dagoll Dagom –en una primera etapa centrada en muntatges poètics–, el Teatre de l'Escorpí –que recull la tradició del GTI i aglutina alguns noms del futur Teatre Lliure–, el Teatre

de l'Associació Cultural-TAC (Granollers), Paleta (Sabadell), el Grup del Teatre Principal (Valls), El Globus (Terrassa) i molts altres grups de comarques: La Faràndula (Sabadell), Art Viu (Maresa), Proscènium (Girona), A.T. Maragall (Sant Cugat), Xaloc (Mataró), La Farsa (Berga), El Corn (Cornellà), L'Espelma (Gelida), L'Esquella (Lleida)...

Per primer cop, doncs, ens trobem davant d'un moviment teatral que, tot i disposar d'un centre potent a la capital barcelonina, té una implantació territorial molt extensa, en la qual la creativitat i singularitat de molts grups de comarques –de vegades, reconversió d'anteriors grups amateurs– no té res a envejar als grups capitalins. I també de forma inèdita, el moviment s'estén a la resta dels Països Catalans sense sucursalismes i amb formes pròpies. Al País Valencià, a partir de la creació del Centre Experimental del Teatre el 1970, neixen els grups El Rogle i Carnestoltes de la capital valenciana, acompanyats ben aviat per altres formacions també d'implantació comarcal, com Grup 49 (Alfara), Pluja (Gandia), Llebeig (Dénia) o La Cassola (Alcoi). A les Illes, el moviment tindrà un abast més reduït, i un caràcter més amateur, però no hi manquen grups, com La Protectora o El Vaixell, Auba (Son Ferriol) o Es Borinero (Sóller).

Aquesta vitalitat teatral es manifesta també en el ressorgiment d'alguns gèneres o tècniques quasi oblidats. A partir de l'experiència d'Els Joglars, el teatre de mim o gestual experimenta una revifalla, representada inicialment per grups com Mims de Facècia o Els Rodamón i, en una etapa posterior i amb noves línies, per companyies com Vol-Ras, El Tricicle, Teatre de la Bohèmia, Companyia Ínfima La Puça, etc. Un fet semblant es produeix amb els titelles, que tindran un grup capdavanter en la companyia Putxinel·lis Claca –autènticament revolucionaris en la recuperació i renovació de la tècnica, després anomenats Teatre de la Claca–, que propicia l'aparició de grups com Garibaldis, L'Espantall, Badabadoc, L'Estacoirot, S'Estornell o, més recentment, Naip, La Fanfarra o Els Rocamora. També el teatre de cabaret és recuperat, a partir dels models alemany i

Joan Oliver fa en certa manera de pont entre els intel·lectuals més inquiets que, abans de 1939 i després de 1946, veuen en el teatre un mitjà d'expressió. I en certa manera la seva figura, al costat de les de Ferran i Carles Soldevila, ve a donar continuïtat a una dramaturgia que no renuncia a l'inconformisme.

Xavier Fàbregas

Amb **Ball robat** Joan Oliver dona a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona una **pièce bien faite** que en d'altres circumstàncies hauria saltat a un escenari professional.

Xavier Fàbregas

italià, amb primeres experiències com el Teatre de Prop del GTI i, sobretot, amb la companyia Ca-barret!, que durant anys omple diàriament la Cova del Drac. En el teatre infantil, la llavor sembrada per L'Esquirol de l'ADB té continuïtat amb l'EADAG i L'Òliba del GTI, i, amb la creació dels Cicles de Cavall Fort, es produeix la proliferació de grups: La Joventut de la Faràndula, l'Aula de Teatre de la Institució Montserrat, Ara va de bo i, sobretot, U de Cuc, a més de l'activitat específica de moltes companyies "d'adults" que troben en aquest mercat una primera professionalització.

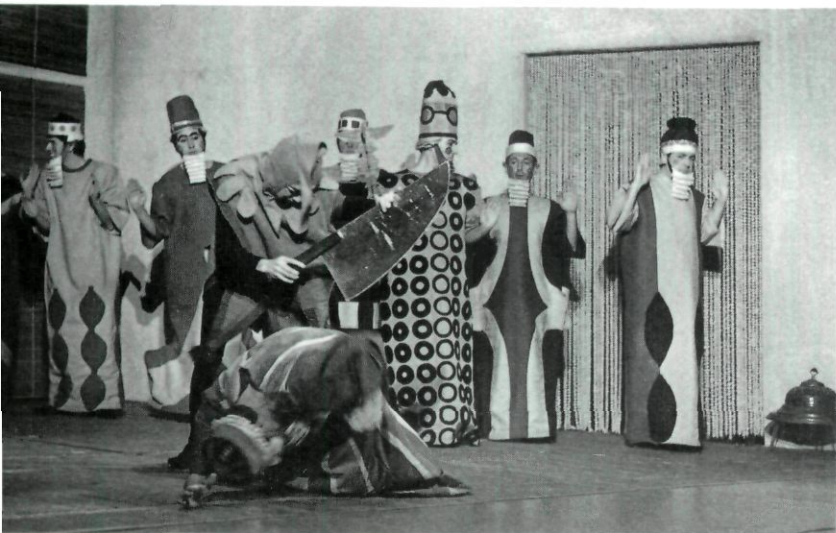
El teatre independent, amb tota aquesta diversitat i activitat, gairebé sempre al marge dels circuits professionals, ha de crear també els seus propis espais i un marc d'actuació. A poc a poc aconsegueix infiltrar-se en "terreny enemic" —els Cicles de Teatre Llatí, els Dilluns del Romea, el Festival de Sitges, fins a cert punt el Teatro Nacional de Barcelona—, però el T.I. paral·lelament i lentament construeix un àmbit propi: l'Operació Off-Barcelona, els Cicles de Cavall Fort, el Teatre Capsa —que obre un vell professional que s'apropa al fenomen, Pau Garsaball—, el Cicle de Granollers, i sobretot una xarxa de producció i distribució que va establint-se a tot el territori i que inicia el 1968 els primers intents de coordinació estable. Al costat d'això, el T.I. té els seus premis, sobretot per a textos, i les seves publicacions, els seus teòrics i els seus crítics, un gran nombre de col·laboradors i, per descomptat, un públic que esdevé cada cop més considerable. Cap a finals dels seixanta, per tant, està en disposició de començar sistemàticament un procés de substitució de les restes, cada cop més decrepites, del teatre professional subsistent i, com a resultat d'això, es produeix un procés de professionalització lent i complex, sense fronteres clares ni fets massa espectaculars, que s'estén fins a la data clau de 1975.

La mort del dictador i les seves conseqüències polítiques tenen, naturalment, una gran repercussió en aquest panorama. Però el T.I. ja havia iniciat el procés d'adaptació a les noves circumstàncies abans. Fets previs com la primera vaga d'actors, el tancament del Teatro Nacional, l'o-



Ball robat, de Joan Oliver. L'autor saluda el públic. Agrupació Dramàtica de Barcelona. Teatre Candilejas, 1958 (Foto Barceló)

Primera representació, de Joan Oliver. Agrupació Dramàtica de Barcelona. Teatre Romea, 1959 (Foto Barceló)



Primera història d'Ester, de Salvador Espriu. Dirigida per Ricard Salvat. Escenografia de l'escultor Josep Maria Subirachs. EADAG: Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, 1962 (Foto Barceló)

Finalment, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona va caure víctima de la repressió franquista. El 1963 li fou autoritzada l'estrena de **L'òpera de tres rals**, de Bertolt Brecht, però la suspensió arribà unes hores abans d'aixecar el teló amb el pretext, exposat pel llavors ministre de censura Manuel Fraga Iribarne, que el general Franco es trobava a Barcelona i l'estrena hauria constituït una falta de respecte.
Xavier Fàbregas



L'òpera de tres rals, de Berthold Brecht. L'obra fou prohibida pel Govern Civil. Assaig al Palau de la Música. Agrupació Dramàtica de Barcelona, 1963 (Foto Barceló)



Ronda de Mort a Sinera, de Salvador Espriu. Dirigida per Ricard Salvat. Caràtula del disc editat per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual del F.A.D., 1965.

ESCOLA D'ART DRAMÀTIC ADRIÀ GUAL del F.A.D. CL. 231 EDIGSA
direcció: RICARD SALVAT

bertura d'un nou local estable –la Sala Villarroel– o l'ocupació del sindicat vertical a través de les eleccions continuen després de la mort de Franco amb la creació de l'Assemblea d'Actors i Directors, la seva gestió de la temporada del Grec, l'escissió protagonitzada per l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle –i l'obertura del Saló Diana–, la creació del Teatre Lliure com a nova fórmula de teatre estable basat en un teatre de text, la formulació de propostes de futur (generades pel Congrés de Cultura Catalana, el PSUC, l'Institut del Teatre), i aquest trienni de transició culmina amb la vaga de solidaritat amb Els Joglars arran de l'afer de **La torna**, amb l'activitat de l'Assemblea Permanent de l'Espectacle.

Després d'aquells tres anys, tot i que la gent fos la mateixa, les circumstàncies externes i internes havien canviat prou per poder donar per acabada l'etapa del teatre independent i percebre que s'iniciava una nova època que exigia noves respostes, estructures i, sobretot, una reconversió profunda del bagatge acumulat en més de vint anys. La nova professió teatral sorgida del T.I. –que havia assimilat en aquella transició les restes de l'antic ofici– es trobava amb el repte d'aprofitar les noves circumstàncies per fer realitat tot allò per què havia estat lluitant. És el que s'ha aconseguit en les dues dècades més recents? Aquest és potser l'interrogant més difícil de tots els plantejats i, segurament, no sóc el més indicat per a respondre'l.

Epíleg, per ara: institucionalització i nova empresa

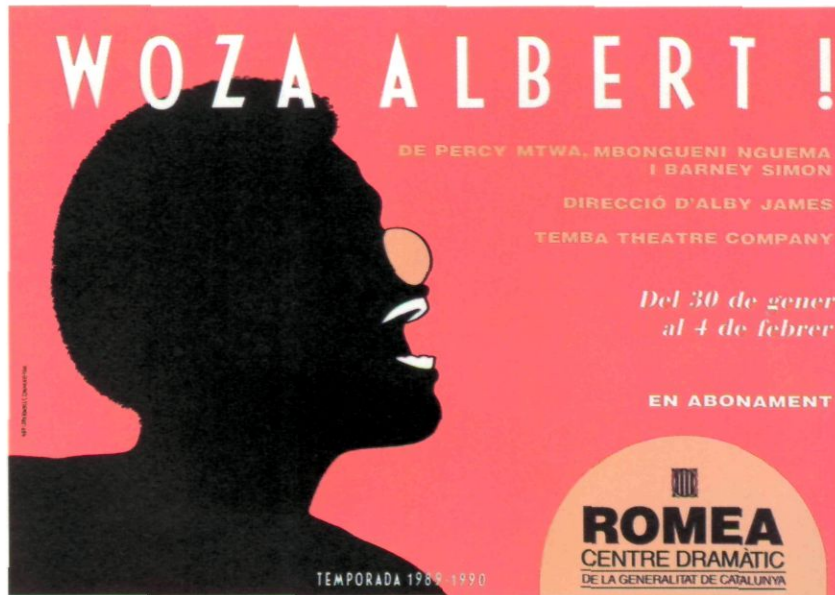
El balanç d'aquest darrer període és per fer, i amb prou feines podem assenyalar alguns trets que descriuen una situació teatral contradictòria: bons nivells de creativitat i greus mancances infraestructurals, presència pública i social del teatre notòria i manca de feina i d'oportunitats, maquinàries institucionals sobredimensionades i mini-

La figura aglutinadora, si més no pel seu prestigi personal, és el dramaturg i historiador Ferran Soldevila. Les persones que el rodegen creen el 1955 l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), de la qual ben aviat n'esdevé Frederic Roda l'home fort. L'efectivitat que Frederic Roda desplega el front de l'ADB, els projectes i realitzacions que duu a terme a fi de convertir-la en un "teatre nacional" privat –ja que les estructures estatals continuen essent absolutament hostils– són extraordinaris. Organitzador, director i actor, la revitalització del teatre català entre 1955 i 1960 passa a través de Frederic Roda.
Xavier Fàbregas

fundisme en la pràctica de base, grans companyies internacionals d'èxit i nivells de públic encara insatisfactoris, aparició de noves empreses privades d'una gran agressivitat i migradesa de la dramaturgia pròpia, i certament un llarguissim etcètera.

El procés de "reconversió" del teatre independent enregistra des de la continuïtat d'alguns col·lectius –amb noves tendències o seguint la seva opció original–, com és el cas d'Els Joglars, Comediants o Dagoll Dagom, fins a la seva institucionalització, com en els Centres Dramàtics del Vallès i d'Osona, creats a partir d'El Globus i part de La Gàbia. La majoria de les companyies independents, però, ha desaparegut, i tampoc no han surat companyies creades entorn d'un director durant els primers anys de la transició (T. Metropolità, T. Celobert, T. Trànsit, El Teatrí, Zitzània). Trobem, en canvi, l'aparició d'unes noves companyies que han assolit ràpidament una forta implantació: La Cubana, La Fura dels Baus, El Tricicle, Zotal, etc.; d'altres d'abast o vocació més minoritaris, i l'aparició de nous fenòmens, com el *one-man / woman-show* (A. Vidal, M. Barceló, P. Bou, P. Rubianes, La Lloï, entre d'altres), la proliferació de nous locals i la reconversió d'espais de llarga trajectòria. Hi ha la reaparició –impensable fa vint anys– dels actors / actrius que donen nom i lideren noves companyies. Hi ha la irrupció del fenomen de la dansa, en terrenys sovint fronterers amb la concepció tradicional del teatre. Hi ha l'aparició d'una nova generació d'autors, l'encapçalada per Sergi Belbel, que, a més de renovar la presència de la dramaturgia pròpia, ha promogut una nova atenció cap a generacions anteriors, sobretot la lligada al T.I., que lidera Benet i Jornet. Hi ha...

Però, segurament, els dos factors que han generat més novetats són l'existència d'uns teatres institucionals i l'aparició d'empreses privades d'un nou estil. La institucionalització ha fet néixer teatres oficials, com els Centres Dramàtics (a les diverses "autonomies") o la Companyia Flotats com a embrió d'un futur Teatre Nacional de Catalunya i d'una Xarxa de Teatres Públics, on destaquen alguns equipaments municipals, com el



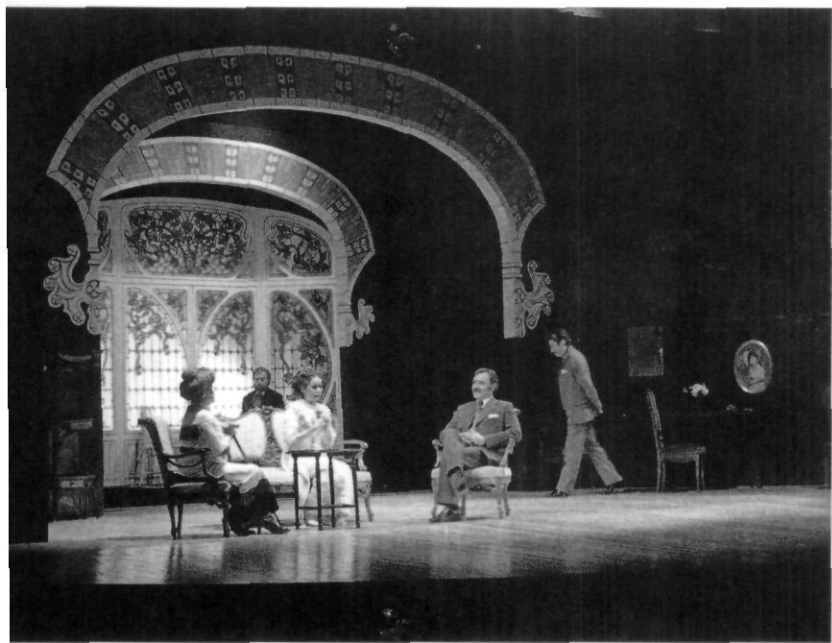


Qui compra maduixes?, d'Emili Vilanova. Muntatge del Centre Dramàtic de la Generalitat, 1994 (Foto Teresa Miró)

la producció, la distribució i el management de companyies que hi estan, fins a cert punt, subordinades, ha representat la consolidació d'uns models que recuperen la vella tradició empresarial, fins i tot en els seus aspectes més negatius, com ara la valoració extrema del factor èxit, i ha provocat coses positives –una creixent eufòria de teatre musical, per exemple– i d'altres de més discutibles, com un descens dels nivells d'exigència i de creativitat en aquest sector, que podríem adjectivar de “comercial”.

El teatre català d'ara mateix, doncs, ha assolit una gran diversitat d'oferta, però sense haver resolt alguns dels punts bàsics d'una organització moderna i eficaç, plural i oberta, en la qual la voluntat professional i vocacional continua suplint nombrosos dèficits seculars i una actuació pública selectiva i, de vegades, discriminatòria. El punt més positiu és, indubtablement, que el prestigi aconseguit es basa en un conjunt de realitzacions imaginatiu, sòlid i divers, reconegut i acceptat pel públic, amb constants confirmacions més enllà de les nostres fronteres lingüístiques (ningú no dubta que el teatre català és el millor de l'Estat espanyol, cosa que potser no vol dir massa), i que si bé des de fora pot aconseguir semblar un tot compacte i coherent, amaga encara moltes mancances i continua exigint esforços un pèl massa heroics.

Per la meua implicació en les dues darreres fases de la nostra història teatral, no pretenc que la darrera part de l'anàlisi d'aquesta llarga trajectòria històrica tingui uns mínims suficients de credibilitat. Una cosa, però, puc gosar d'afirmar-la: com a mínim és una visió des de dins –com mai no la podrà fer cap crític ni cap estudiós universitari– i està feta des del plaer i des del dolor, des de l'entusiasme i des de la irritació, potser amb massa passió però amb molt d'amor. El mateix que comparteixo amb els centenars d'homes i dones que continuen esforçant-se per tal que una tradició no s'estronqui, que un públic continuï gaudint i emocionant-se, que la nostra cultura sigui completa i desinhibida. En definitiva, perquè puguem sentir-nos una mica millor o una mica més vius cada dia.



Pigmalió, de Georges Bernard Shaw. Dirigida per Montserrat Julió. Escenografia i figurins de Josep M. Espada. Teatre Romea, 1981 (Foto CDGC)

Mercat de les Flors barceloní, i també ha creat un *status* semipúblic al Teatre Lliure. A més de l'acció institucional que ha suposat tot això, hi ha la incidència creixent en l'activitat teatral privada de la política de les diverses administracions, amb el complicat entrament de les subvencions, una autèntica competició anual per la supervivència.

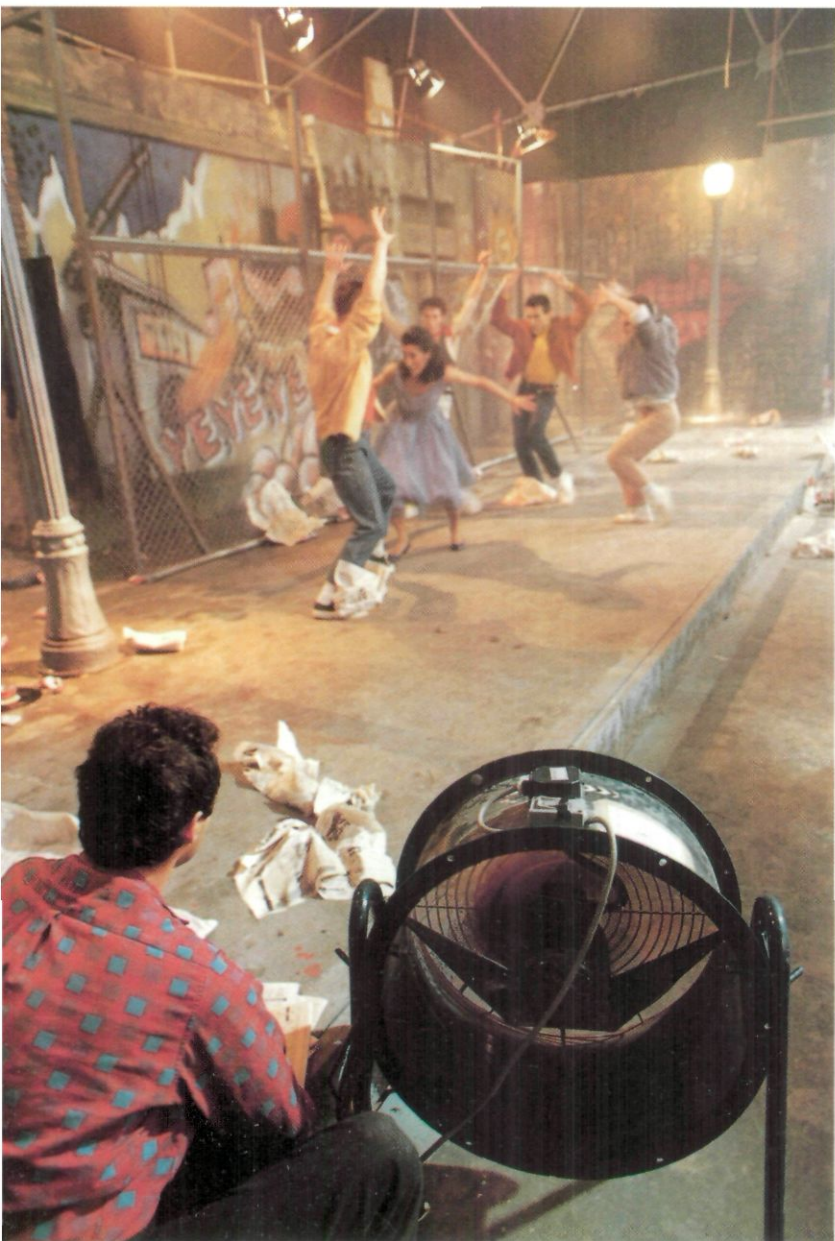
L'aparició d'empreses privades d'un nou estil –Anexa, Àrea, Focus, Fagot–, que simultàniament



*La capsa de somnis,
de Comediants, 1987*

LES GRANS COMPANYIES I EL TRESOR DE LA IMAGINACIÓ

Xavier Bru de Sala



EL FENOMEN CABDAL

No hi ha dubte que el teatre és el fenomen cabdal de la cultura catalana actual, el que amb més amplitud, riquesa i penetració reflecteix i representa la nostra societat en el present, el que més públic congrega. I a pesar de les mancances, el més normalitzat, al costat de les arts plàstiques, en un país condemnat a aspirar a tantes normalitats eternament ajornades. No hi ha dubte tampoc que al seu torn el fenomen cabdal del teatre català, no l'únic remarcable ni de bon tros, però sí el que més personalitat i continuïtat li ha proporcionat, ha estat la formació i consolidació d'un bon nombre de companyies que, nascudes sota el signe de la voluntat alternativa, han sabut connectar amb la tradició de l'imaginari col·lectiu i s'han projectat sobre un públic, nacional i internacional, que s'hi ha reconegut, de manera que, a través d'un bon nombre de muntatges, sobretot de les grans companyies, el teatre català té avui per primer cop un lloc destacat a Europa.

Fins que el cinema li ha pres la primacia en el nostre temps, el teatre havia estat el termòmetre més fiable de la situació d'una cultura, perquè cap altra disciplina artística requereix la confluència de tants creadors de diverses branques –autors, directors, actors, escenògrafs, figurinistes ...–, la presència de tants oficis artesans especialitzats –fusteria, sastreria, il·luminació, tramoia, regidoria ...– i l'existència i el manteniment d'uns edificis tan complexos i costosos, els teatres, a més de l'escalf continuat del públic. Per això una cultura que posseeixi un bon nivell teatral és una cultura viva, complexa, ascendent. I viceversa, una cultura sense teatre, i al llindar del segle XXI sense cinema, està abocada per poc que es descuidi al provincianisme.

La història del teatre català modern, objecte d'una altra col·laboració en aquest mateix llibre, és doncs l'indicador més ajustat de l'evolució de la cultura, no l'únic però sí el més definitori de la "normalitat" de cada situació, encara que els his-

toriadors de la cultura no ho hagin pogut veure així, atès el caràcter efímer de les activitats escèniques. La pintura, les arts plàstiques, la literatura, queden. Del teatre en perviuen testimonis massa parcials –els textos de la literatura dramàtica– i no resulta senzill reconstruir-ne el passat.

En el present escrit es pretén, a més de destacar el fenomen teatral com l'esdeveniment cultural de més complexitat, fer veure com l'esforç d'un segle i mig de reconstrucció i construcció d'una cultura quasi anorreada ha obtingut en el teatre un dels seus millors fruits, dotat de tanta potència creadora que s'ha fet un lloc entre els més destacats d'Europa.

AL CAPDAMUNT DE LA JERARQUIA

Tal com ha estat posat de manifest, cada art té una història, la seva, autònoma de les altres en bona mesura i autònoma en part de la història amb majúscules de les nacions, construïda doncs a partir de les seves pròpies premisses mitjançant un seguit d'aportacions i descobriments expressius que van dibuixant un curs únic i irrepetible, una successió de presents conformada pel talent o el geni dels grans artistes, que operen sempre a partir del passat immediat, tenint-lo en compte, dialogant-hi, admetent-lo o rebutjant-lo però mai imitant-lo, situant-se amb voluntat explícita o inconscient en la línia successòria, al centre del corrent, no pas als marges o en el passat, "com en una cursa de relleus", recorda Milan Kundera, sovint discontinua, que passa de talent a talent i de país a país.

Des d'un punt de vista semblant, sovint s'han traçat panoràmiques de la cultura catalana de l'últim segle i mig tenint per nord el paràmetre de la seva incorporació al present europeu, sempre més laboriosa per a les cultures anomenades

*Iago Pericot és, sens dubte, un dels homes que ha anat més enllà en aquest sentit; així, ha muntat **Rebel delírium** (1977), amb text d'ell i de Sergi Mateu, interpretat per aquest darrer al metro de Barcelona, tot situant els espectadors a l'estació, encarrats al túnel que efectua allà un revolt llunyà. Amb aquest espai insòlit ha investigat efectes de llum i de so.*

Xavier Fàbregas



d'àmbit restringit i per a aquelles societats que n'han quedat allunyades durant llargs períodes. Després dels segles de la decadència social, econòmica i cultural, es feia imprescindible a Catalunya un període de represa i acceleració per arribar-se a posar al dia. I, amb posterioritat, l'adopció d'una actitud de vigilància constant, ja que els petits corren un risc d'extraviar-se en els seus embolics i quedar endarrere que els grans no han conegut mai, perquè en ser més forts tenen més territori per a la diversitat i es poden sentir més segurs. No ha de semblar estrany així que la prova de la modernitat esdevingui inevitable, de resultat massa sovint descoratjador per a molts períodes de la majoria de cultures d'Europa.

Mozart nu. Muntatge de Iago Pericot, 1987 (Foto Ros Ribas)

La literatura

En remarcar per exemple que Verdaguer és contemporani de Mallarmé, es posa de manifest de manera inapel·lable com el gran poeta de la Renaixença va quedar lluny de les formes, els

El 1960 Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany havien fundat l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), que dirigí el primer. I el 1962, aixoplugat al Cercle Artístic de Sant Lluc hom havia fundat el Teatre Experimental Català (TEC), amb un esperit eclèctic semblant al de l'ADB. Hom pot dir que totes les persones que en els anys següents compten dins el teatre català passen, d'una manera o d'una altra, per les aules de l'EADAG.

Xavier Fàbregas "Història del teatre català". Editorial Millà, 1978

Ben aviat el ressò dels muntatges de l'EADAG guanya en extensió.

La companyia corre arreu de Catalunya, i va més enllà de l'àrea lingüística. Amb dos muntatges sobre textos de Salvador Espriu, *Primera història d'Esther* i *Ronda de mort a Sinera* (1965), la companyia és invitada a participar als grans festivals europeus i hi té una acollida excel·lent; així, al Festival de Nancy i al de Venècia.

Xavier Fàbregas



La cantant calba, d'Eugène Ionesco. El teatre de l'absurd a casa nostra. Agrupació Dramàtica de Barcelona. Teatre Romea, 1959 (Foto Barceló)

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona, tot i les constants traves governatives, aconseguí d'organitzar veritables temporades; sempre, però, amb un nombre curt de representacions per cada muntatge, tant degut a les disposicions legals com a les limitacions econòmiques que li eren congènites.

Xavier Fàbregas

temes i els referents de la poesia del seu temps, condemnat a les tenebres d'una estètica extemporània sense que el seu formidable geni poètic hi pugui posar remei. Ateses les circumstàncies i l'entorn català i peninsular en què es movia, no podia ser d'una altra manera. I ja és un gran mèrit, el triomf de la Renaixença, poder disposar d'un poeta de la seva vàlua. De fet, no va ser fins a l'aparició dels moviments d'avantguarda, al voltant del 1918, que una part de la poesia catalana sembla atrapar el present i començar a caminar de debò al pas de l'europea, tot i que no aconseguirà mai situar-hi un sol nom. L'*aggiornamento* a què va sotmetre Carner tota la seva obra en les últimes etapes de la seva vida no és sinó un intent de resituar-se en el curs de les preocupacions estètiques que li havien pertocat i que no havia sabut detectar i incorporar en la joventut, una benintencionada operació de pujar al tren a través d'una reelaboració que a la fi no va donar el resultat de reconeixement que mereixia entre la resta de passatgers. L'error cabdal de la generació noucentista, detectat ja a l'època per Sagarra, de menysprear la novel·la, la forma literària més representativa de l'època, es va pagar amb decenni de retard en la plena incorporació dels paràmetres europeus.

La pintura

El cas de la pintura il·lustra en canvi el procés més reeixit: aquí, l'esforç dels pintors modernistes per posar-se a l'hora de París dona pas, a la fi d'un llarg procés, a una assumpció de protagonisme operada per Picasso, Dalí i Miró, que destaquen entre els més notables artistes universals del segle XX. Tots tres contribueixen a forjar-ne la història immersos en el seu present, imprescindibles ja per explicar-la amb independència de la situació de l'observador. La pintura partia del mateix retard que el teatre o la novel·la en relació amb les seves històries respectives. Més que la gent de teatre o els literats, els pintors, acompanyats per un entorn favorable, van fer un esforç de caminar al mateix pas, d'introducció cada cop més immediata de les novetats estètiques. I és del caminar al mateix pas que pot sorgir l'ambició de marcar o canviar el pas, de recollir el testimoni i arriscar-se a dur-lo enllà explorant les vies del desconegut, projectant-se més enllà, tant del propi context com del context global, en la recerca de noves possibilitats expressives. Miró, Dalí, l'etapa clau del pas per Catalunya de Picasso, i la consolidació de Barcelona entre les capitals indiscutibles de la pintura europea de la primera meitat del segle XX, al costat de París, Berlín, Moscou i Nova York.

La prosa d'una realitat teatral remarcable

Si revisem el passat del teatre català amb una mirada universal i severa, convindrem que destaca la prosa de la mateixa edificació d'una realitat teatral remarcable. Però, tal vegada moguts per la urgència de consolidar un públic poc preparat, els intents de posar el rellotge a l'hora van quedar marginats. En aquest context, destaca en solitari la figura d'Àngel Guimerà, gran constructor d'arguments, traduït a una dotzena i mitja d'idiomes, però tanmateix extemporani per les preocupacions estètiques i incapacitat doncs per figurar en la nòmina dels autors que, de Txèkhov a Pirandello, són punts de referència inevitables en la

Antígona, de Salvador Espriu. Muntatge de Josep Montanyès. Escenografia de Fabià Puigserver. Teatre d'Horta, 1978



història del teatre europeu. (Potser es podria objectar que Guimerà va néixer quinze o vint anys abans, a la qual cosa es pot respondre que Sagarra, traductor de Pirandello i vint-i-cinc anys més jove que ell, tampoc no es va plantejar la seva pròpia modernitat, és probable que a causa de l'èxit que tenia pel fet de no plantejar-se-la.) Amb Guimerà i Sagarra al capdavant, una tradició que mereix el respecte, l'homenatge i fins i tot la revisió d'alguns textos, però que ni es pot projectar en el seu futur ni pot, dit amb altres paraules, operar en el nostre present. Fins i tot aquells entre els nostres clàssics teatrals que al seu moment van tenir una bona acollida fora de Catalunya, han perdut avui la capacitat de despertar interès. No han passat la inexorable prova a què el temps sotmet tota creació artística. La vida dels clàssics de la dramaturgia catalana està clo-sa en un horitzó casolà, limitada a un seguit de revisions empreses sota el signe de la curiositat pel propi arbre genealògic cultural, impulsades per una política oficial que es basa en un lloable sentiment de nostàlgia i en una voluntat de normalitzar el passat. Però la realitat és tossuda, i el passat teatral no deixa per això d'haver periclitat. És el destí dels creadors que no han sabut aportar noves eines expressives. Les polítiques culturals poden i deuen estimular i facilitar el coneixement de la tradició, però no per això deixarà de confirmar-se l'axioma, rars vegades desmentit: tan sols ingressen en el futur les creacions artístiques que han incorporat novetats estètiques en diàleg amb el seu passat immediat, amb voluntat de liderar el seu present, influents en el seu futur.



me com a ésser esquifit, incomplet i incapaç de fer front a la realitat. Tres casos de talents de primer ordre provinents de cultures d'àmbit restringit que han participat en la cursa de relleus, malgrat les dificultats d'usar llengües minoritàries. No hi ha doncs incapacitat *per se* de les cultures petites sinó major o menor grau de contemporaneïtat, major o menor voluntat d'implementació en els moviments artístics del present, major o menor capacitat de connexió i de protagonisme. Només aquests factors permeten saltar la barrera, tan real com sovint injusta, que s'imposa a les llengües que no són de difusió universal. Quan existeix el tramata, els talents troben aplanat el camí per participar en la cursa de relleus; quan el tramata no existeix o és insuficient, els talents queden fora de la història del seu art, i més si no s'expressen en les llengües més conegudes. Però, tot i constituir una dificultat afegida, la llengua no és mai un impediment insalvable.

Un lloc entre els morts, de Maria Aurèlia Capmany. Escenografia de Fabià Puigserver. Teatre Romea, 1979 (Foto Ros Ribas)

Seguint pautes com aquestes, un balanç global, objectiu i rigorós del passat cultural català admetrà l'existència de talents més que notables, però haurà de reconèixer que, si podem comptar amb els pintors esmentats i amb altres grans noms universals en el terreny de les arts plàstiques, començant per l'arquitectura, no podem mencionar cap Pessoa de la poesia ni cap Ibsen del teatre ni cap Gombrowicz de la novel·la. El portuguès Pessoa, contemporani de Carner; Ibsen, noruec, nascut disset anys abans que Guimerà; Gombrowicz, polonès, que ha introduït amb les seves novel·les una visió original de l'ho-

*Després d'anar amb el Carro de la Farsa amunt i avall hem trobat un lloc on instal·lar campament. Canet de Mar, als terrenys de Villa Soledad, en un entorn típicament mediterrani, s'obre **La Vinya, Centre de Creació Comediants**, un equipament cultural format per diferents edificis i instal·lacions, amb espais tancats o a l'aire lliure, que engloben mil i una possibilitats. Un centre destinat tant a la creació artística, com a la programació d'activitats regulars, obert a l'intercanvi internacional d'idees, i que està a disposició de la vida cultural i artística del nostre país.*
Comediants



Les grans creacions artístiques no solen ser un producte exclusiu del talent natural que posseeixen els seus autors, sinó de la capacitat del context cultural en què es formen per situar-los o possibilitar que puguin situar-se en el present de la història del seu art. Per dur l'exemple a un extrem, un gran talent musical que neix i creix en un país sense tradició o sense contacte amb els grans compositors que en altres països l'han precedit, és quasi segur que es perdrà. I, viceversa i a l'altre extrem, un talent desenvolupat en el context adequat, que li hagi permès rebre en la seva joventut els impactes estètics més nous, tindrà moltes possibilitats de produir aportacions imprescindibles per innovadores. Només en aquest segon cas podrà ser percebut per les generacions posteriors, tant per activa com per passiva, com a forjador de noves formes estètiques, com a individualitat que compta amb ple dret en la història del seu art. Per esgotar la metàfora, els que no han recollit el testimoni i a més han vist com els ha estat recollit no formen part de la nòmina de protagonistes de la cursa. Els genis no cauen de la lluna. Els grans autors, els grans artistes, no són tan sols, com sembla a primera

vista, producte de la loteria. Si el talent natural l'escampa el pur atzar, el talent capaç de crear grans obres es forma només en els territoris culturalment més desenvolupats o en els que hi estan més ben connectats. Els genis manifestos, els grans artistes de la història europea que han aportat novetats estètiques, confirmen l'axioma: tots han estat alimentats amb els millors productes dels talents que els han precedit. A més, segon axioma, cap dels talents que s'inscriuen amb nom propi en la història de la música, de les arts plàstiques, de la literatura, ha deixat una petjada exempta de novetats expressives, tècniques i estètiques. Vet aquí el fil ininterromput de la història de la cultura i de l'art dels europeus. És per això que les cultures petites han d'afavorir els esforços de modernitat i potenciar l'ambició i aplaudir la innovació dels seus talents més destacats.

Amb raó el pols de l'immens mosaic de les cultures europees es pren en primer lloc a partir del factor determinant de la presència o l'absència de grans noms universals. Si n'hi ha algun, segur que darrere seu hi ha també un to mitjà elevat, un grau evident de proximitat en relació amb la primera línia de la contemporaneïtat. Abans, per arribar-hi des d'un endarreriment en el qual és molt fàcil caure, del qual és molt difícil sortir, sobretot als petits, ha calgut cremar dures etapes, una suma d'esforços individuals que configura un ingent esforç col·lectiu, i encara amb la condició d'haver-se encaminat en la direcció adequada. És en aquest sentit que tenen raó els estudiosos quan destaquen la voluntat de posada al dia que s'alça com a constant d'una cultura, la catalana, que va arribar al segle XIX amb el certificat de defunció estès en contra seva i que ha estat capaç de superar dificultats incommensurables. Sembla doncs un estrany prodigi que Verdguer sigui quasi un contemporani de Schiller –només cent anys de retard–. És una rara proesa que Maragall sigui l'introducció de Nietzsche, tot i que el fet no va contribuir a revisar la seva adscripció a idees estètiques perilloses. És un cas de poca fortuna que Villalonga elabori quasi la mateixa aportació que Lampedusa quan tots dos descriuen la fi de l'aristocràcia rural en una illa del

La Vinya, seu de Comediants i centre didàctic on els nens i nenes de les escoles entren en contacte amb la producció teatral, sempre imaginativa, del grup. El formen: la Cúpula, espai polivalent de vint-i-sis metres de

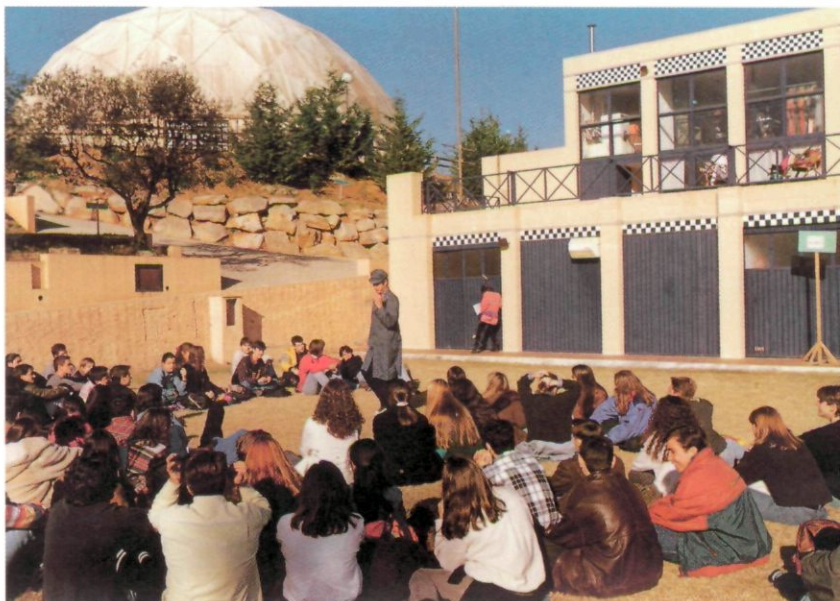
diàmetre; la Carpa Claca i l'Iglú, espais polivalents mòbils, i dos edificis on es troben els tallers de disseny, d'escenografia, de vestuari, d'elements especials i d'atrezzo; els estudis musicals, els magatzems, etc.

Mediterrani suspesa en el temps. I per això és tant de doldre el mal que va fer la dictadura franquista, perquè ha estat enmig de les persecucions de la postguerra quan la cultura catalana arriba al final del camí i ofereix la major part dels seus millors productes.

És sabut que alguns meritoris intents dels primers decennis del segle per posar el teatre català en la contemporaneïtat que li corresponia –de manera singular els d'Adrià Gual– van topar amb l'esquena d'un públic poc format, gens capaç en conseqüència de donar suport als autors amb més inquietuds estètiques. No és fins a l'aparició del Teatre Independent de postguerra que es prefigura en l'escena barcelonina un moviment sòlid, estrictament modern, que s'havia de revelar capaç de connectar el teatre català amb el d'Europa, incorporant primer les principals tendències i donant pas amb posterioritat a les aportacions d'algunes de les grans companyies que regeixen el panorama del teatre català actual, les més originals i imaginatives, capaces de situar-se a la primera fila de la cursa de relleus. És just constatar doncs que l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) i sobretot l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) es troben a la base de la rica tradició dels últims vint-i-cinc anys de teatre, sens dubte la més sòlida i diversificada de tot el sud d'Europa.

LES ARRELS D'UNA NOVA PRIMACIA

La riquesa d'aquests vint-i-cinc anys de teatre no s'explica tan sols per l'aportació de les grans companyies, però sense elles hauria quedat molt minvada, desdibuixada i anàrquica, desproveïda de la major part dels espectacles dignes de figurar en la memòria teatral del nostre temps, sense punts de referència perdurables i, encara més greu, fora del present europeu i de l'escena internacional.





Antígona, de Salvador Espriu. Muntatge de Josep Montanyès i Fabià Puigserver. Teatre d'Horta, 1978



Marat Sade, de Peter Weiss. Versió catalana de Feliu Formosa. Dirigida per Pere Planella. Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i Zitzània Teatre. Teatre Romea, 1982 (Foto Barceló)

En el procés que ha conformat aquesta esplendorosa realitat, destaquen diversos elements. Pel capbaix quatre d'interns a la mateixa pràctica teatral, de caràcter favorable, i tres d'externs, climàtics, tots ells desfavorables. En primer lloc, l'existència del teatre d'aficionats, veritable fenomen social propi de Catalunya, fruit d'un teixit civil que va canalitzar des de la privacitat una multitud d'energies sense les quals no s'explica gairebé res de la Catalunya d'avui. Del teatre d'aficionats ha sorgit una quantitat tan gran de bons professionals que la llista fóra interminable. En segon lloc, la ruptura amb la tradició, que es constitueix en factor imprescindible per bastir-ne una altra. El teatre català va fer taula rasa i va tornar a començar partint no de zero sinó de la més estricta contemporaneïtat, incorporant les noves tècniques, adaptant i adoptant els més notables moviments, les tendències ideològiques i l'allau d'innovacions del teatre europeu de postguerra, de les escenogràfiques a la consagració de l'hegemonia dels directors.

En aquest sentit, el treball de Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany al capdavant de l'EADAG va resultar providencial. Ells van aplegar les individualitats més inquietes del teatre d'aficionats i van dur a terme la labor de formar-los i posar-los al dia, en contacte amb el present d'Europa (funció que més tard i fins avui ha acomplert l'Institut del Teatre, renovat els anys setanta). En tercer lloc, el treball en equip. En bona part obligat pel propi caràcter autogestionari de l'aventura, però també un signe dels temps –som als primers anys setanta–, una herència dels processos assemblearis, el rebuig de la jerarquia que havia estat cavall de batalla del Maig del 68 i del hippisme, o el miratge consegüent d'avançar plegats cap a una meta de llibertat i plenitud on, després del triomf utòpic i simultani de totes les revolucions, ningú havia de permetre com la seva personalitat es veia reduïda a una sola dimensió. El treball en equip va propiciar un esclat de la imaginació, quart element, una imaginació desencotillada, desfermada i sistemàtica que és amb tota probabilitat la clau de volta que sosté i corona l'edifici del nou teatre català. Una imaginació que, com veurem, tendeix a deslligar-se de la paraula, si més no en bona part, i esdevenir plàstica, visual i sensorial sense deixar de ser conceptual alhora.

Quant als elements externs –recordem que tots van jugar en contra– destaca en primer lloc l'absència d'empresaris, públics o privats. Les distintes professions que conflueixen en el teatre, actors, escriptors i directors, escenògrafs i figurinistes, il·luminadors i regidors, etc. han estat aglutinades arreu per la figura de l'empresari, de manera que allà on hi hagi una capital teatral –París, Londres, Berlín o Madrid– trobaríem un conjunt rellevant d'empresaris i productors de teatre, els interlocutors entre els professionals, els artistes i el públic.

En el passat immediat de Barcelona, si se'n troba algun, serà en el gènere més aviat marginal de la revista. Barcelona és, doncs, no una excepció sinó potser l'excepció, la ciutat on el teatre ha florit prescindint de la figura de l'empresari, de

Simfonia KC.
Muntatge
escenogràfic de Iago
Pericot, 1980

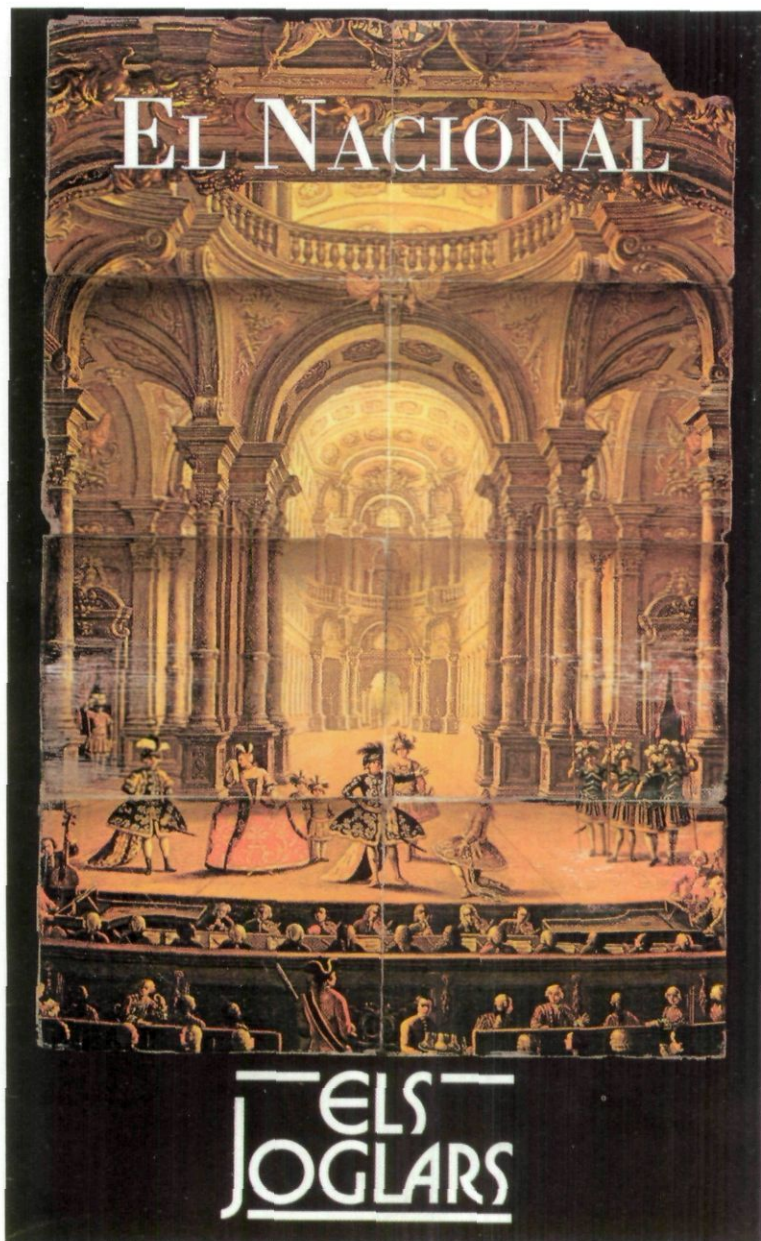
l'empresari privat o del promotor que actua des de l'Administració. Perquè així com en algunes grans ciutats on la iniciativa privada ha flaquejat, les administracions públiques s'han anat ocupant de cobrir buits absorbint espais de producció, la nova vida teatral barcelonina, la que comença l'any 1955 amb la fundació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), es va haver de forjar no ja sense el paper aglutinador d'un empresari que, salvats els noms de Xavier Regàs i Pau Garsaball, es va mostrar desfasat, inoperant a l'hora de mantenir un interès continu entre el públic i pel capbaix connivent amb la dictadura, sinó aguantant –segon element en contra– l'envestida contínua d'uns poders públics hostils a la cultura i més hostils encara contra la cultura catalana. I encara, tercer factor, a contracorrent d'una incomprensió miop dels nuclis rectors de la presa cultural.

Que lluny que som de les paraules de Joan Fuster, quan, l'any 71, escrivia: "és el teatre 'en si' que s'esfondra, com a 'ús' habitual de la societat". I deia encara, en clara referència a una suposada substitució del teatre per la televisió: "l'espectacle 'teatre', concebut a la manera vuitcentista, no té futur". És clar que de Sueca estant, Fuster no es podia haver adonat que, un any abans, Els Joglars estrenaven **El joc**, el primer dels seus grans espectacles vitalitzadors del mim. Ni que, el mateix 71, es produïa l'eclosió festiva i mediterrània de Comediants amb l'estrena de **Non plus plis**. Si l'errònia percepció de Fuster es podria explicar per la distància física de l'observador, no era aquest el cas de la major part de la resta dels intel·lectuals de la cultura catalana, als quals va passar per alt el fenomen naixent. Eren incapaços de comprendre'l perquè contradeïa els esquemes mentals heretats del Noucentisme. La ceguesa era quasi total en àmbits culturalistes. El mateix Joan Oliver, Pere Quart, comediògraf brillant però tan poc relacionat amb la seva contemporaneïtat estètica com els dramaturgs que l'havien precedit, home doncs dotat d'una inqüestionable i malaguanyada vocació teatral, és, alhora que exponent d'aquella incomprensió, una de les escasses veus relle-



vants de l'època proveïda d'una certa lucidesa. En l'entrevista, publicada a *Serra d'Or* l'any 62, on va deixar anar la cèlebre sentència sobre el passat teatral ("hi ha una cosa pitjor que no tenir tradició; tenir una mala tradició"), reafirmava les seves conviccions errònies sobre la funció del dramaturg: "...el teatre és un gènere literari, i el dia que deixi de ser-ho, deixarà de ser teatre". És just recordar tanmateix que Joan Oliver era capaç de detectar la situació de fons, que aconsellava l'esmentada ruptura amb la pròpia tradició: "avui, el nostre teatre, és un solar per edificar"; i plantejava incorporar el teatre de fora amb caràcter prioritari: "durant molt de temps hauran de preponderar les traduccions". I proposava partir de tres obres autòctones muntades per l'ADB, **Primera història d'Esther**, de Salvador Espriu, **Home i no**, de Manuel de Pedrolo, i **Or i sal**, de Joan Brossa. Més endavant, encara enlluernat per l'"èxit" inesperat de **Primera història d'Esther**, i emportat per una ben justificada admiració cap a Espriu, va afirmar que aquest text s'havia

Maria Rosa, d'Àngel Guimerà. Adaptació de Josep M. Benet i Jornet. Dirigida per John Strasberg. Centre Dramàtic de la Generalitat. Teatre Condal, 1983 (Foto CDGC)



El nacional, el muntatge més recent d'Els Joglars

de constituir en fonament únic de tot l'edifici. Tal com el temps ha anat demostrant, els judicis de Joan Oliver, molt més a la vora de la realitat que qualsevol altre dels intel·lectuals més conspicus del moment, s'han revelat encertats només en part, sobretot pel que fa al teatre de text, que en efecte s'ha basat en les traduccions, però no pas en referència als fonaments del nou edifici, que s'ha sostingut sobre uns pilans pastats amb imaginació més que amb paraula literària, en tot cas no amb la paraula literària dels dramaturgs catalans. Comptat i debatut, tanta ombra com llum en la percepció d'un dels intel·lectuals més lúcids i més propers al teatre que opinaven a l'època. Quasi una excepció en un món on gairebé tot són ombres. La cultura catalana de la resistència i la represa, abans que res llibresca, ha viscut i viu en bona part encara d'esquena al fenomen més representatiu que ha donat. Una més de les anomalies que la caracteritzen.

L'empenta del teatre independent

Sense públic doncs, perquè els empresaris l'havien malbaratat, i perquè el poc que quedava no estava preparat per donar suport al nou teatre. Amb el pes de la dictadura en contra i la incomprensió de la resistència cultural. Sense el suport de la tradició, amb les úniques armes de l'auto-gestió, el treball en equip i el recurs a la imaginació, el teatre independent va arrencar i va avançar amb una enorme empenta creativa que ha estat admirada a mig Europa. Un impuls ascendent a càrrec dels artistes, de la pròpia gent de teatre convertida en protagonista de la seva història, sense directrius ni intermediaris, sota els embats de la intempèrie, a la conquesta de les pròpies eines expressives i a la conquesta d'un públic que ja havia abandonat el teatre o dissociat els termes teatre i cultura. Si la resistència políticocultural catalana al franquisme constitueix una gesta, tal vegada la branca del gran arbre de la cultura que més mereix el qualificatiu d'heroica, en el sentit ribià, civil, del terme, és el teatre. Si més no perquè, amb tots els elements externs en contra i trencada i inservible la tradició, ha arribat a un grau d'esplendor que projecta la cultura de la Catalunya d'avui a l'exterior com ni somnien de fer-ho la literatura catalana ni la música ni per descomptat el desastrós cinema que per vergonya nostra produïm. De manera que, com ja he assenyalat, un observador objectiu de la realitat europea contemporània que hagués de marcar sobre el mapa els focus de les principals aportacions en les diverses àrees de la cultura i de l'art, tan sols es veuria obligat a citar, i amb lletres de motllo, el nom de Catalunya quan parlés d'arts plàstiques i de teatre. I prou.

És hora doncs de reivindicar la primacia cultural del teatre. Potser costi de fer en un país amb una forta tradició llibresca i literària, però els fets són els fets. I se situen a l'altra banda d'una incomprensió intel·lectualista heretada dels mateixos que certificaven la mort del teatre just al moment que començava l'eclosió.



LES VUIT COMPANYIES

Ordenades segons la data de formació, les companyies més representatives del teatre català contemporani són aquestes:

ELS JOGLARS

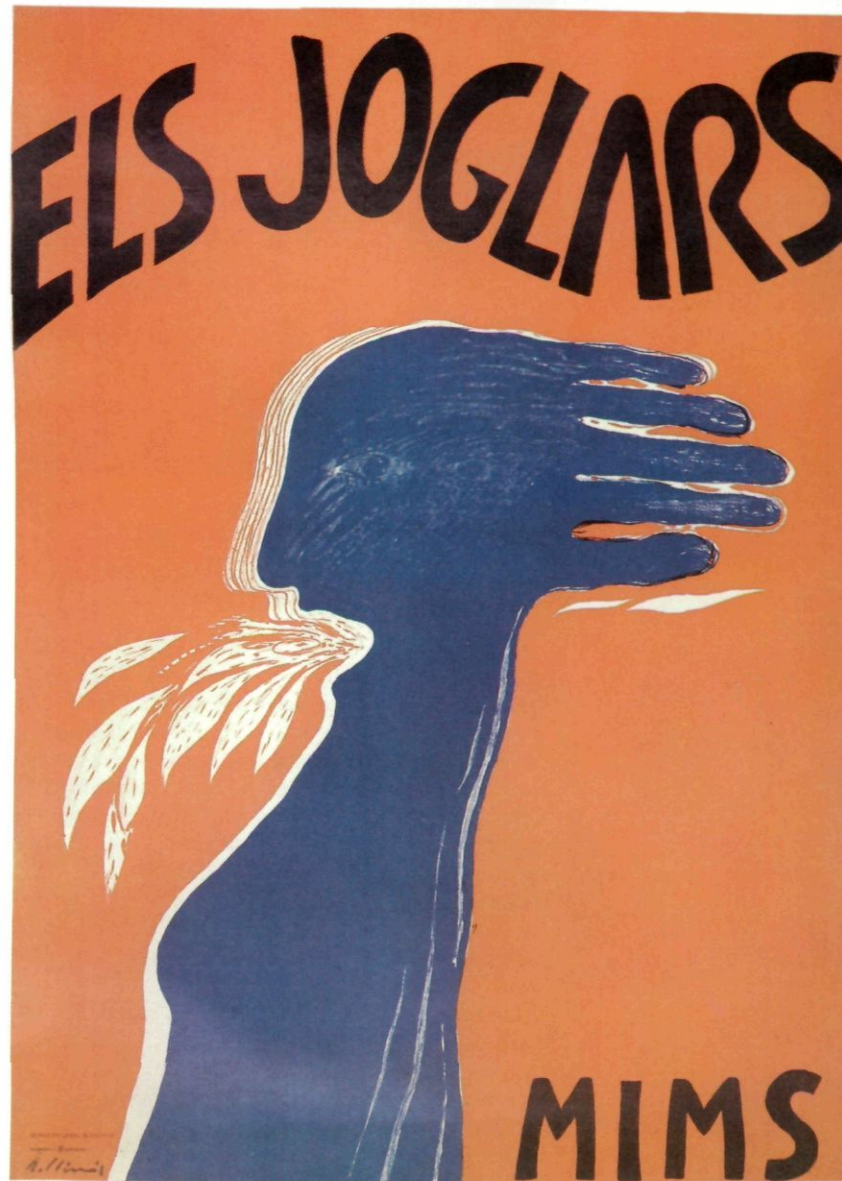
Fundada el 1962 per Carlota Soldevila, Antoni Font i Albert Boadella, ànima i líder indiscutible del grup. Ha realitzat un total de 25 muntatges, entre els quals destaquen:

El Joc, 1970; **Cruel Ubris**, 1972; **Mary d'Ous**, 1973. Tres espectacles de mim que suposen una renovació del gènere, a partir d'una exploració molt imaginativa de les possibilitats expressives del gènere, i una primera aproximació, d'entrada més subtil i artitzada, a la sàtira social i la denúncia política que sempre ha caracteritzat els muntatges d'Albert Boadella. Els espectacles van ser molt ben rebuts, aplaudits i premiats en diversos països, sobretot a Alemanya, on diverses televisions donaven a conèixer el grup més enllà dels cercels teatrals.

Àlias Serrallonga, 1974. Punt d'inflexió entre la línia anterior i el que des d'aquest moment serà la característica definitiva del grup: muntatges de creació pròpia que combinen la denúncia amb un to sarcàstic, sovint a la ratlla de l'esperpent, amb grans troballes de clara factura plàstica. El grup actuarà a Llatinoamèrica, on rep diversos premis.

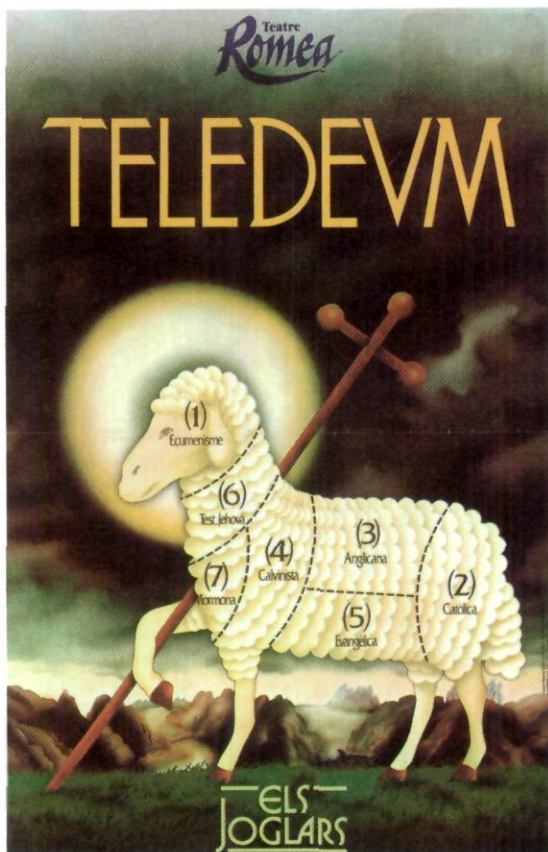
La torna, 1977. Basada en l'execució del delinqüent comú Heinz Chez com a "torna" de la de l'anarquista Salvador Puig Antich. Després de diverses representacions autoritzades, Albert Boadella és detingut i empresonat i protagonitza una fuga espectacular. La solidaritat de la professió teatral i de tots els demòcrates es fa efectiva.

M-7 Catalònia, 1978. Un dels espectacles més rics i creatius d'Albert Boadella. El grup tor-



Els Joglars. Cartell de Robert Llimós i Oriol

Teledeum, d'Els Joglars. Direcció d'Albert Boadella, 1984



narà a triomfar a Alemanya, un dels països on sempre ha trobat molta bona acollida.

Laetius, 1980.

Operació Ubú, 1981. Produïda pel Teatre Lliure i dirigida per Albert Boadella (no és Joglars *strictu sensu*, però sí que és Boadella, i Boadella i Joglars són sinònims artístics). Partint de la sàtira de la tirania de l'**Ubú rei** de Jarry, l'obra és una burla de la persona de Jordi Pujol, president de la Generalitat de Catalunya. A partir d'aquí, l'enfrontament de Boadella amb el nacionalisme pujolista serà una constant que marcarà bona part de la trajectòria del grup.

Olympic Man Movement, 1981

Teledeum, 1983. Sàtira sobre l'Església catòlica i les seves jerarquies.

Gabinete Libermann, 1984. Produïda pel Centro Dramático Nacional i concebuda i dirigida per Albert Boadella, és a dir, Els Joglars.

Els virtuosos de Fontainebleau, 1985.

Bye, Bye, Beethoven, 1987.

Som una meravella, 1988. Sèrie televisiva per a TV3.

Columbi lapsus, 1989.

Ya semos europeos, 1989. Sèrie televisiva per a TVE.

Yo tengo un tío en América, 1991. Muntatge en llengua castellana.

El Nacional, 1993. Espectacle d'oposició a les polítiques teatrals oficials, de manera especial a la de la Generalitat.

Al llarg de la seva dilatada carrera, Els Joglars ha mantingut una línia pròpia, coherent amb els principis teatrals d'Albert Boadella. La seves constants han estat la sàtira i la denúncia socials, el recurs a una imaginació quasi desorbitada, d'una inventiva conceptual i visual que sembla no conèixer límits però que està sempre sota control, al servei de la contundència visual de l'espectacle, una creativitat plàstica i escènica basada en efectes sorprenents, en una iconografia quasi surreal de contorns depurats, una fugida constant de la imprecisió i un gran rigor en la direcció. L'ús accessori o amb intenció banalitzadora de la paraula ha estat així mateix un dels trets definitoris d'Els Joglars. En l'obra de Boadella, la claredat del concepte no abandona mai la imaginació en el seu vol, per lluny que vagi.

La ràpida síntesi esbossada en aquests paràgrafs resultaria incompleta si no hi quedés anotada una percepció segons la qual es manifestaria en els últims anys una certa pèrdua gradual d'impacte creatiu i d'aprofundiment en la sàtira. Tot i això, l'aportació de conjunt d'Albert Boadella a través d'Els Joglars al teatre és de tanta magnitud que n'ha fet un gegant de l'escena.

Comediants és un col·lectiu de creació teatral i musical que va néixer l'any 1971 amb una manera d'entendre la vida que es projecta, constantment, en el teatre, la música, l'espectacle i en totes les activitats que se'n deriven, des de la creació del guió, el grafisme, l'escenografia i el vestuari, fins a la publicació de llibres-espectacle, curts i llargs-metratges cinematogràfics, sèries de televisió, organització de fires d'espectacles de diversos dies de durada, disseny i creació de festes, inauguracions i cloendes de festivals, carnivals i esdeveniments festius de diferents índole i magnitud.

Comediants

COMEDIANTS

Fundada el 1971. Ha mantingut un caràcter col·lectiu molt més evident que Els Joglars, tot i que amb el pas dels anys s'ha anat fent evident i públic el treball de Joan Font, avui líder indiscutible del grup, sense la personalitat vitalista del qual fóra incompreensible l'existència de la companyia. Amb seu a Canet de Mar, on disposa des de 1987 de les instal·lacions de La Vinya. Ha presentat gairebé una vintena d'espectacles, tots de producció pròpia, entre els quals cal mencionar:

Non plus plis, 1971.

Catacroc, 1972/3. Primera gira per Espanya.

Plou i fa sol, 1976.

Sol, solet, 1979. El grup ja és conegut a Alemanya, Holanda, França, Polònia i Itàlia. És a Itàlia on la seva presència serà reclamada més sovint, cal pensar que pel caràcter mediterrani, obert i festiu dels espectacles de Comediants.

Apoteòsic sarau de gala de Tòtil i Tocatlala o gran fuga en al-legro vivace, 1981. A més de girar per diversos països, entre els quals Suïssa i Iugoslàvia, l'espectacle participa al Carnaval de Venècia i aplega més de 60.000 persones, a part de ser retransmès per la televisió pública.

Els dimonis, 1983.

Alè, 1984.

La nit, 1987. El grup, que no ha cessat d'actuar arreu d'Europa, es presenta a Mèxic, Colòmbia, Veneçuela, Estats Units i Japó

Mediterrània, 1992

A més de les activitats teatrals (teatre de sala i espectacles de carrer), Comediants comptan amb una dilatada experiència televisiva –**Terra d'Es-**



***Mediterrània**, impressions del blau salat. Les presentacions didàctiques d'aquest muntatge a La Vinya han estat molt concorregudes. Comediants, 1991*

Al llarg de tots aquests anys, el grup ha desenvolupat un mètode de treball basat en la imaginació com a font d'inspiració i en l'exteriorització d'un sentiment vital molt arrelat a les nostres latituds mediterrànies: el sentit lúdic de la vida i la festa com a mitjà d'expressar aquest sentiment, basat en la dramaturgia originada per segles de civilitzacions que ens han precedit, amb les seves danses, escenografies, màscares, rituals, màgia, mites i llegendes.
Comediants



Dimonis, de Comediants. Una allau d'imaginació que convertí els carrers de Venècia en una brasa de llum i sofre durant el Carnaval de 1981

—cudella—, cinematogràfica **—Don Quixot a Barcelona, Karnabal—**, han organitzat, inaugurat, animat o clos diversos festivals i grans esdeveniments **—Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga, festivals d'Avinyó, Venècia o Munic, Jocs Olímpics de Barcelona, Expo 92—**, han confeccionat llibres-objecte de gran valor artístic incorporant-hi materials inèdits **—Sol, solet, La nit, Somins—**, han col·laborat amb multitud de companyies estrangeres, han participat en cursos diversos i han mantingut obert al públic i a les escoles l'espai La Vinya.

Al juliol de 1990, un incendi va destruir la cúpula geodèsica i els tallers de La Vinya. La solidaritat amb Comediants no es va fer esperar i al novembre del mateix any se celebrava un acte multitudinari al Palau Sant Jordi amb la finalitat d'homenajar la companyia i recaptar fons per a la reconstrucció.

La imaginació torna a ser el concepte més definitori del grup. Prenent com a base elements del folklore i la cultura popular, de la tradició festiva de Catalunya i de la mediterraneïtat, Comediants i Joan Font han bastit amb els seus espectacles un edifici màgic on la poesia, els colors, la música i la naturalesa mitificada amb intencionat primitivisme es retroben en una unitat fonamental: la reivindicació de l'*homo ludens*, l'home que juga. De la teoria de Huizinga, que va descobrir fa mig segle el valor del joc com a motor de l'activitat humana, a la pràctica festiva de Comediants. El sol, la lluna i els astres, l'aigua i el foc, la terra, les forces subterrestres, els gegants i els capgrossos, un món de meravella bigarrat i barroc que apunta sempre cap a les arrels de l'aventura humana, per a la qual Comediants reivindica el dret a una felicitat exultant, tot i l'adversitat i les dificultats.

Si en Els Joglars, imaginació i concepte es donaven la mà fins al final del seu camí ascendent, el mètode de Comediants, molt més obert a les aportacions col·lectives, estableix primer una àmplia i sòlida base conceptual per projectar tot seguit la imaginació enlaire, en un vol que es mostra en tota la seva llibertat creativa.

El Mikado, de Gilbert i Sullivan.
Estrenat a l'Auditori de
Ciutat de Mallorca. Dagoll Dagom, 1986

DAGOLL DAGOM

Fundada el 1974 per un col·lectiu universitari encapçalat per Joan Ollé, va presentar tres espectacles en una primera etapa, que es clou el 1978, amb la sortida d'Ollé de la companyia. L'estrena d'*Antaviana* (1979) suposa una refundació del grup, des d'aleshores conduït per Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisquella i Miquel Periel i dirigit pel primer. Dagoll Dagom ha estrenat onze muntatges, entre els quals destaquen:

Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos, 1974. Basat en textos de Rafael Alberti.

Nocturn per a acordió, 1975. Basat en textos de Joan Salvat-Papasseit.

No hablaré en clase, 1977. Revisió amb caràcter de denúncia i sota una visió nostàlgica de la vida dels escolars sota els primers decennis del franquisme.

Antaviana, 1979. Sobre contes de Pere Calders. L'espectacle va obtenir un èxit memorable i va llançar l'escriptor a una fama que fins aleshores li havia estat regatejada.

Nit de Sant Joan, 1981. Musical. *Revival* costumista, a cavall entre la nostàlgia, la ironia i la sàtira. Cançons de Jaume Sisa. Gira de gran èxit per Espanya en la versió castellana. La presència als teatres de Madrid i les gires per Espanya seran una constant de Dagoll Dagom. Participació en festivals a Alemanya i Itàlia.

Glups, 1983. Musical. Basat en textos de Gérard Lauzier. S'accentuen els elements satírics sobre la "progressia".

El Mikado, 1986. De Gilbert & Sullivan. Després d'una gira per Argentina i Veneçuela, Dagoll Dagom es llança pel camí del musical pur amb l'adaptació d'un dels més coneguts clàssics anglesos del gènere.



Què quedarà de nosaltres, comedians de la segona meitat del segle XX, en un racó d'Europa? Gairebé res. Com gairebé res no ha quedat dels nostres antecessors: retalls de premsa, enregistraments en vídeo, alguns discos... Gutenberg va donar possibilitats universals a la literatura, però el teatre –per la seva pròpia natura– no podrà tenir mai cap Gutenberg. El teatre no admet fixacions sobre cap suport, llevat de la memòria: és un acte irreplicable per essència. Uns quants éssers humans es disfressen i adopten gestos i inflexions de veu per tal d'explicar una història a uns altres éssers humans que han anat a veure'ls. En el moment que desapareixen aquests éssers vius, els actors i els espectadors, el teatre s'acaba.
Dagoll Dagom

Mar i Cel, d'Àngel Guimerà. Adaptació de Xavier Bru de Sala. Dagoll Dagom. Teatre Victòria, 1968



Mar i Cel, 1988. Musical. Adaptació lliure de Dagoll Dagom i Xavier Bru de Sala, amb llibret del segon, de l'obra homònima d'Àngel Guimerà. **Mar i Cel** ha estat la producció de major envergadura, la que ha comptat amb més mitjans, més pressupost i potser més espectadors –superen els 375.000 només a Barcelona, segons dades de la companyia– de la història del teatre català.

Flor de Nit, 1992. Musical. Llibret de Manuel Vázquez Montalbán. Revisió de la Barcelona de pre-guerra a la llum de les nits del Paral·lel.

Historietes, 1993. Antologia de les millors escenes de totes les obres anteriors, des de **No hablaré en clase** fins a **Flor de Nit**.

El 1986, Dagoll Dagom, El Tricicle i Anexa, societat de distribució d'espectacles, funden 3Xtres i assumeixen la gestió del teatre Victòria.

El 1994, la companyia realitza la primera col·laboració televisiva amb la sèrie **Oh, Europa!**, amb guió de Joan Lluís Bozzo, estrenada amb un extraordinari èxit d'audiència per TV3.

A part **No hablaré en clase**, **Nit de Sant Joan** i el recull **Historietes**, tots tres de creació pròpia, els muntatges de Dagoll Dagom s'han basat en textos d'altri, ja sigui a partir de l'encàrrec o d'una adaptació en general profunda, de manera que, amb l'excepció d'**El Mikado**, la creativitat de la companyia no s'ha limitat a la posada en escena. És doncs una constant del grup la intervenció en el plantejament i en la dramaturgia dels seus espectacles, que se solen situar a mig camí entre la creació total i la simple direcció d'un text preexistent. Els muntatges més reeixits de Dagoll Dagom, **Antaviana**, **Glups**, **Mar i Cel** o **Flor de Nit**, compten amb importants col·laboracions literàries, però és evident en tots ells una participació activa en el text, a més de la responsabilitat principal en la gènesi de tots ells. Cap d'aquests espectacles seria el que és sense la participació dels autors literaris, però aquesta participació no nega sinó que referma el caràcter bàsic de companyia creadora dels seus espectacles, si no d'una manera completa, sí de forma substancial. Cap



Nit de Sant Joan, primer text signat per Dagoll Dagom. Escenografia i figurins de Montse Amenós i Isidre Prunés. Música de Jaume Sisa. Centre Dramàtic de la Generalitat, 1981

Casualment va caure a les meves mans una cosa de Rafael Alberti: **Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos**. Vaig proposar com a exercici el muntatge d'aquests poemes i, gairebé sense saber com, ja teníem un espectacle. Vam decidir presentar-lo al públic i ens vam buscar un nom: **Dagoll Dagom**. Sonava bé. Eren dues paraules que jo deia de petit a tot el que servia per dibuixar i escriure. Martí Ferreras, crític de teatre, el qual era amic de la família i venia per casa, em solia saludar dient: "Bon dia, senyor Dagoll Dagom!" D'aquesta manera va sorgir el nom.
Joan Ollé

Glups! Espectacle sobre idees de Lauzier. Estrenat al Teatre Municipal de Girona, féu una llarga temporada al Teatre Victòria. Dagoll Dagom, 1983

d'aquests muntatges hauria existit damunt els escenaris si Dagoll Dagom no n'hagués encarregat els textos amb unes directrius precises –**Mar i Cel, Flor de Nit**– o bé hagués convertit uns materials preexistents no pensats per a l'escena en matèria teatral –**Antaviana, Glups**–. Aquesta estreta col·laboració literària fa que es pugui parlar amb propietat, si bé amb matisos, de Dagoll Dagom com a companyia creadora dels seus muntatges.

L'ús de la imaginació com a motor dels espectacles no és doncs la primera característica definitiva de Dagoll Dagom. La companyia ha estat pionera en la incorporació d'amplis sectors de públic al teatre independent. El fet que Joan Lluís Bozzo trenqués el motllo de l'elitisme ha estat cabdal a l'hora del triomf global del nou teatre català. Dagoll Dagom ha posat sempre en primer pla la viabilitat comercial dels seus muntatges, ratificada per espectaculars èxits de públic, sense renunciar per això a l'expressió de la pròpia personalitat, que es posa ja de manifest en el caràcter de cada muntatge. Això fa que no es pugui situar Dagoll Dagom ni en el mateix apartat de teatre de text que integren el Teatre Lliure i la Companyia Flotats, ni en el de teatre de creació pròpia completa que defineix **Els Joglars, Comediants, La Fura dels Baus, La Cubana i El Tricicle**. La companyia que dirigeix Joan Lluís Bozzo se situa en un punt intermedi, allunyada del teatre literari però no adscrita a la creació pròpia total. Aquesta opció limita l'ús de l'imaginari, però compta en canvi amb els mèrits d'haver incorporat a l'escena creacions no teatrals de notable envergadura i d'haver introduït el musical de gran format, l'especialitat de la companyia, en el teatre català.

Cal denunciar finalment el fet que després de vint anys d'existència els únics premis que ha rebut provenen de les associacions d'espectadors. És possible deduir que els jurats que atorguen els premis institucionals –la crítica i els notables de la professió– consideren que la viabilitat comercial és raó suficient per no entrar ni a contemplar la qualitat artística d'un espectacle. Una visió que, ben segur, caldria corregir.



Antaviana, muntatge a partir del conte homònim de Pere Calders. Dagoll Dagom. Sala Villarroel, 1978

El gran renovador de l'escenografia a casa nostra és Fabià Puigserver, format a Polònia, però incorporat a la nostra escena des de molt jove. Fabià Puigserver conrea un cert preciosisme dins l'austeritat, per contradictori que això pugui semblar.

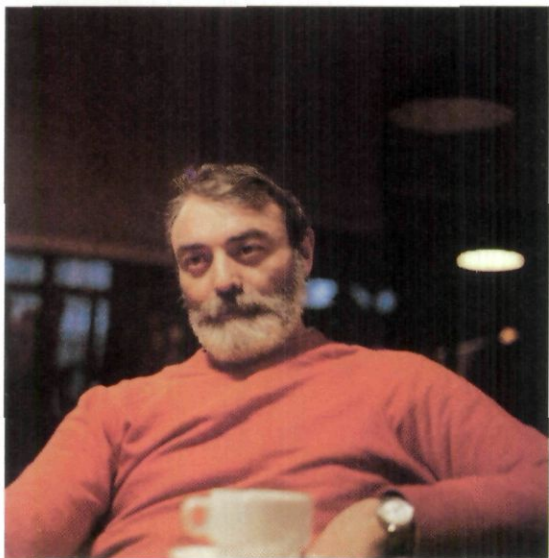
Xavier Fàbregas

Tanmateix, allí on la creativitat de Fabià Puigserver ha estat posada més de manifest ha estat en la realització del Teatre Lliure (1976), local reconvertible en el qual cada espectacle pot generar l'espai escènic que requereix. Fabià Puigserver ha arribat a la direcció escènica a partir de la seva preocupació per l'espai; i per l'actor en tant que dinamitzador d'aquest espai.

Xavier Fàbregas



Primera història d'Esther, de Salvador Espriu. Dirigida per Lluís Pasqual. Teatre Lliure, 1982 (Foto CDGC)



Fabià Puigserver, un dels noms mítics de l'escenografia catalana, gran animador del Teatre Lliure, juntament amb Lluís Pasqual (Foto Ramon Manent)

TEATRE LLIURE

Fundat el 1976 per un col·lectiu dirigit per Fabià Puigserver i integrat, entre d'altres, per Pere Planel·la, Lluís Pasqual, Carlota Soldevila, Muntxa Alcañiz, Imma Colomer, Anna Lizaran, Lluís Homar, Josep Minguell, Fermí Reixach, Domènec Reixac, Joaquim Lecina i Antoni Sevilla. La companyia s'instal·la a la Cooperativa Obrera la Lleialtat, del barri de Gràcia, i adequa un espai polivalent per a les seves necessitats teatrals.

Al llarg de la seva trajectòria, el Teatre Lliure ha més que acomplert els seus objectius inicials de convertir-se en companyia estable de repertori i s'ha convertit en un dels principals punts de referència de l'escena catalana, sens dubte el més premiat i el que millor simbolitza la lluita dels professionals i els artistes del teatre independent per situar-se com a protagonistes al centre de la vida teatral catalana.

Resulta impossible, per raons d'espai, ressenyar la cinquantena de produccions del Teatre Lliure. Es fa difícil fins i tot destacar-ne algunes per sobre del conjunt, ja que la trajectòria de la companyia es caracteritza pel manteniment constant d'una elevada qualitat i un encert indiscutible en la programació. El repertori del Lliure s'ha centrat en tres línies: els grans clàssics del teatre, de Shakespeare ençà, els autors més renovadors del nostre temps i la incorporació equilibrada de textos catalans, de Guimerà a Benet i Jornet. El Lliure ha muntat obres com **Titus Andrònic**, **Al vostre gust** i **Timó d'Atenes**, de Shakespeare, **El misantrop** i **Jordi Dandin**, de Molière, **Les tres germanes**, de Txèkhov, **Lorenzaccio**, **Lorenzaccio**, de Musset, **Les noces de Fígaro**, de Beaumarchais, **La vida del rei Eduard d'Anglaterra**, de Marlowe, **Maria Estuard**, de Schiller, **Un dels últims verspres de carnaval**, de Goldoni, **Els fills del sol**, de Gorki, **Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny** i **La bona persona de Sezuan**, de Brecht, **Els gegants de la muntanya**, de Pirandello, **La senyoreta Júlia**, de Strindberg o **Hedda Gabler**, d'Ibsen, en la línia dels grans clàssics del teatre universal.

A l'equip responsable del Teatre Lliure hi trobem noms com els de Fabià Puigserver, Lluís Pasqual i Pere Planella, en la direcció escènica, i Carlota Soldevila, Fermí Reixach i Muntsa Alcanyís, entre altres, en la interpretació. Fabià Puigserver ha rescatat l'antic local d'una cooperativa del barri barceloní de Gràcia on avui hi ha instal·lat el Teatre Lliure, que practica un eclecticisme una mica decantat cap al teatre èpic, i és una mostra d'allò que pot aconseguir una cooperativa de gent de teatre ben organitzada i amb uns objectius definits.

Xavier Fàbregas

Ha incorporat autors de la talla de George Büchner, Jean Genet, Tennessee Williams, Harold Pinter, Yukio Mishima o Eugene O'Neill. Ha estrenat nous valors de l'escena internacional com Botho Strauss, Olov Enquist i Bernard-Marie Koltès. Les incursions, esporàdiques, en el musical es van iniciar el 1979 amb un memorable muntatge de **La bella Helena**, de Peter Hacks i Offenbach. Van prosseguir el 1982 amb **Fulgor i mort de Joaquín Murrieta**, de Pablo Neruda, el 1984 amb un muntatge de **La flauta màgica**, centrat no en els aspectes lírics sinó en els pròpiament teatrals d'aquesta òpera mozartiana, i el 1991 amb **Història del soldat**, d'Igor Stravinsky.

En els dotze primers anys d'existència, el Teatre Lliure tan sols incorpora tres peces de la literatura dramàtica catalana: **L'armari en el mar**, de Joan Brossa, **Primera història d'Esther**, de Salvador Espriu, produïda pel Centre Dramàtic de la Generalitat, i **L'héroe**, de Santiago Russinyol.

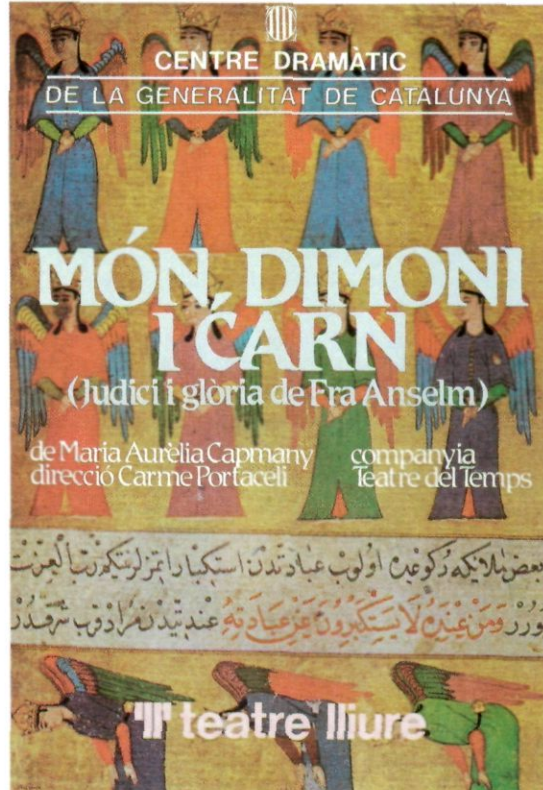
Es complia així el pronòstic de Joan Oliver, citat més amunt, segons el qual durant alguns anys caldria sobretot traduir textos teatrals. Però això no va servir per estalviar crítiques a l'escassa incidència del teatre català, sobretot per part d'autors catalans que se sentien marginats.

A partir de 1987, amb l'estrena d'**El 30 d'abril**, del mateix Oliver, augmenta la incidència d'autors catalans en la programació del Lliure, que estrena dues obres de Benet i Jornet, **El manuscrit d'Alí Bei** i **Ai, carai, Capvespre al jardí**, de Ramon Gomis, i **Terra baixa**, d'Àngel Guimerà.

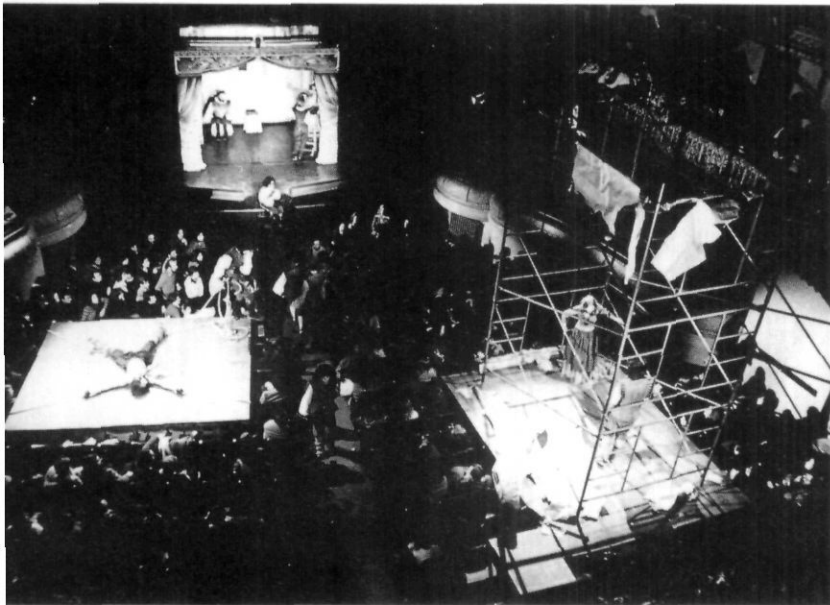
A partir de 1985, la companyia de dansa Gelabert-Azzopardi s'associa al Lliure.

El mateix any es posa en funcionament l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure, amb una programació orientada a la música del segle XX.

El reconeixement social i públic de la labor del Teatre Lliure es manifesta en l'adhesió fidel dels espectadors, que han arribat a posar en marxa una activa associació, i en un palmarès que inclou



Un dels darrers vespres de Carnaval, de Carlo Goldoni. Direcció i escenografia de Fabià Puigserver. Teatre Lliure, 1985



Àlias Serrallonga,
d'Els Joglars.
Escenografia de *Iago*
Pericot i Fabià
Puigserver. Teatre
Lliure, 1974

entre d'altres sis premis de la Crítica Serra d'Or, nou premis Nacionals de Teatre de la Generalitat i tres premis Ciutat de Barcelona, si no hi ha error en el recompte.

L'any 1985, un jurat integrat per Montserrat Albet, Dom Agustí Altisent, Manuel Ibáñez Escofet, Maria Aurèlia Capmany, Enric Casassas, Marià Manent, Frederic Rahola, Lluís Roca-Sastre i Joan Vallvé i Creus, li atorgà el Premi d'Honor Jaume I a Entitats que concedeix la Fundació Jaume I –editoria d'aquesta Nadala– *“per la seva aportació al difícil procés de normalització d'un teatre català estable i de qualitat, tant des del punt de vista literari com de l'estrictament escenogràfic, amb una concepció modèlica i avançada dels conceptes de col·laboració i participació cooperativa d'actors, tècnics i directors”*.

El 1984, el Teatre Lliure va signar convenis de suport amb la Generalitat i l'Ajuntament de Barcelona que en facilitaven la continuïtat en condicions molt menys precàries. El 1989, després d'un estira i arronsa dramatitzat amb les institucions, va aconseguir un nivell de suport econòmic equiparable al dels teatres públics de la Generalitat. La fórmula de gestió i direcció escollida per la

companyia –Fundació privada Teatre Lliure-Teatre Públic– aconseguí unificar dos conceptes contraris, públic i privat, a través de la renúncia al lucre que suposa una fundació, el finançament públic i la gestió privada. Amb aquesta fórmula, el Teatre Lliure aconseguí poder treballar amb els avantatges del coixí econòmic que suposa el finançament complet de les administracions i sense cap dels inconvenients que suposaria per a un teatre que segueix la seva pròpia dinàmica el fet que alguna administració n'assumís la responsabilitat última de la gestió. En aquest sentit, la diferència entre el Teatre Lliure i el Centre Dramàtic de la Generalitat no es troba en el diner públic que s'hi destina a fons perdut –uns dos-cents milions de pessetes l'any– sinó en el fet que en el primer cas els responsables polítics nomenen i revoquen el director i aproven o no la programació que proposa i en el segon, el del Lliure, el director és nomenat per la pròpia companyia, responsable només de la seva programació i la seva línia davant del públic, no davant l'administració. Teatre públic doncs per vocació, teatre privat per la gestió. Una fórmula que dóna un bon resultat i que el donarà mentres continui vigent la capacitat del Lliure per acomplir les expectatives que amb la seva trajectòria genera, que ha satisfet i encara satisfà.

LA FURA DELS BAUS

Fundada el 1979 per Marcel·lí Antúnez, Carles Padrís i Pere Tantinyà. Després d'uns primers anys de recerca de la pròpia personalitat col·lectiva, la companyia es decanta l'any 83 pel teatre d'impacte, d'una duresa extrema, amb una forta presència d'aparells mecànics i de música rock com a components dels espectacles. Del 83 ençà ha presentat quatre muntatges:

Accions, 1983.

Suz/o/Suz, 1985.

Tier Mon, 1988. Juntament amb els dos espectacles anteriors forma una trilogia basada en l'exaltació i la destrucció brutal del maquinisme.

La Fura dels Baus presenta una societat metalitzada on uns éssers humans despullats de la seva condició d'individus, quasi reduïts a la de cos, es rebel·len amb fúria i bestialitat primitiva contra la dominació a què són sotmesos. En els espectacles de La Fura, a mig camí entre la *performance* artística i el teatre, el protagonisme correspon als aparells mecànics, als cossos humans en tensió i contorsió dins d'escenografies d'enderroc que produeixen basarda, tractats sempre amb forta violència –de manera que s'hi obvia la presència d'actrius– i a l'atmosfera musical obsessiva. Aquests espectacles no estan desproveïts d'un cert caràcter oníric on la crueltat arriba a revestir un caràcter poètic.

El públic, no pas assegut sinó dret, comparteix l'espai amb els actors i és sovint obligat a desplaçar-se o córrer d'una banda a l'altra, esporuguit per la proximitat d'una acció perillosa o empaïtat per ginys mecànics amenaçadors.

Noun, 1990. En la mateixa estètica d'impacte que els muntatges anteriors però amb la incorporació d'actrius que han de resistir el mateix treball extenuant, al límit de la fortalesa física, dels seus companys masculins.

La Fura dels Baus, liderada en diverses etapes per Marcel·lí Antúnez, Andreu Morte i Carles Padrís entre d'altres, crea els seus espectacles a partir d'aportacions dels seus components. Com en els cas d'Els Joglars, i sobretot de Comediants i El Tricicle, l'ús restringit o marginal o l'absència de paraules permet la presentació de les seves creacions davant de públics de tot el món, ja que la barrera lingüística ha deixat d'existir.

El vessant musical de La Fura queda reflectit en l'enregistrament de cinc discos, dos maxisingle i tres longplay. L'èxit de les seves propostes escèniques es reflecteix en un seguit impressionant de premis, institucionals i de la crítica.

Amb tot, allò que més podria sorprendre a qui es mirés el fenomen de lluny és l'extraordinari èxit internacional de La Fura dels Baus. El salvat-

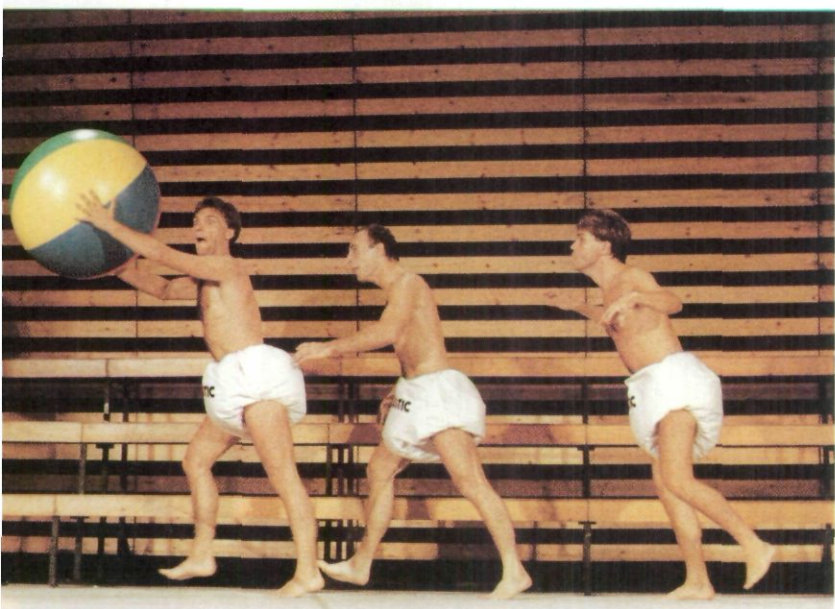


gisme violent d'una societat post postindustrial on els individus es mostren tan destructius, el ritualisme primitivista amb què es vesteixen moltes de les seves accions, ha sacsejat els públics més diversos del món i ha originat un bon nombre de polèmiques –Alemanya, Israel, ...– i algunes prohibicions –Londres, Milà, París–. Són simptomàtics els fets que van succeir a París, arran de l'estrena de **Tier Mon** al Grand Hall de La Villette. La prohibició per part de la policia de l'espectacle va quedar en suspens perquè el ministre de Cultura, Jack Lang, s'hi va presentar. "Es dona la paradoxa que he assistit a un espectacle prohibit", va comentar el ministre. A més, l'esposa del president de la República, Danielle Mitterrand, va anunciar la seva voluntat d'assistir a una funció, tot i les dificultats que presentaven els seus serveis personals de seguretat. La Fura dels Baus ha estat admirada a diversos països d'Europa i Amèrica, al Japó i a Austràlia.

Suz o Suz,
espectacular muntatge
de la Fura dels Baus,
1986



Terrífic, d'El Tricicle.
Teatre Victòria, 1988
(Foto Ros Ribas)



Slàstic, d'El Tricicle:
Espectacle presentat
al Teatre Victòria l'any
1986 (Foto Ros Ribas)

EL TRICICLE

Un dia, un membre del Tricicle es despullava al camerino quan pel mirall va veure una dona que duia una criatura bellíssima agafada de la mà. La dona li va dir: "Només li volia donar les gràcies. Avui ha estat el primer dia que he vist riure la meua filla". L'actor va mirar la nena i després la mare. Semblava una nena normal, i les nenes normals solen riure. La mare li ho aclarí: "La meua filla és sorda-muda".
Montserrat Roig

Companyia fundada el 1979 i integrada per Joan Gràcia, Paco Mir i Carles Sans. Després d'uns primers anys de rodatge i recerca, certament durs, irrompen en el panorama teatral amb una força abassegadora que no ha parat de créixer. El Tricicle ha presentat fins ara quatre muntatges, tots ells muts, de caràcter gestual, d'humor, basats en l'encadenament de gags.

Manicòmic, 1982. Selecció dels millors gags creats pel grup. La presentació a Barcelona de l'espectacle va anar acompanyada d'un èxit fulgurant, que no cessaria en la gira posterior per Espanya. La fescor de l'humor, la incorporació al teatre de les tècniques del cinema mut, l'audàcia imaginativa, la netedat dels perfils i la mesura són des d'aleshores característiques fonamentals d'El Tricicle.

Èxit, 1984. Sobre el món dels aeroports. La companyia gira per quasi tot Europa, pels Estats Units, Amèrica Llatina i el Japó.

Slàstic, 1986. A partir d'una marca inventada de productes esportius, l'espectacle parodia el món de l'esport i la publicitat.

Terrífic, 1991. Sobre el món del terror prefabricat de les cases encantades dels parcs d'atraccions. Prossegueixen el camí ascendent i l'acceptació nacional i internacional d'El Tricicle.

Els gags d'El Tricicle són el resultat d'una suma de característiques pròpies que els fan inconfusibles. Entre d'altres: una capacitat imaginativa ascendent, amb finals en serpentina que els equipara al nivell de Row Atkinson, un dels millors creadors d'humor escènic sense paraules de tots els temps (com ell, però amb un guió que es fa menys evident, el Tricicle no perd mai el fil); una marcada incidència en la paròdia irònica, gairebé sempre blanca, sempre sota una aparença innocent, servida de manera que pugui satisfer tots els públics; una apropiació de la gestualitat àmplia i teatralitzada del cinema mut, a la qual s'incorporen elements del clown sotmesos a un procés d'estilització; una simpatia sistemàtica matissada per un distanciament molt estudiat, tant en relació amb el públic com amb la pròpia execució de les accions damunt l'escenari. A més, el grau de compenetració de Carles Sans, Joan Gràcia i Paco Mir, l'equilibri en la presència i en el protagonisme escènic de tots tres és tan gran, que no es pot parlar en propietat d'un lideratge si no és compartit, i aquesta no és pas una de les virtuts menys notables de la companyia.

Com més tard en el cas de La Cubana i enguany de Dagoll Dagom, la incidència televisiva d'El Tricicle, amb creacions destinades exclusivament a la pantalla, esdevé quasi tan important com la pròpia activitat teatral. A la sèrie **Tres estrelles** (1987-88) segueix **Xoof!** (1994), totes dues creades, interpretades i dirigides pel grup. La popularitat d'El Tricicle és tanta que ha estat cridat a protagonitzar, a més, diversos espots publicitaris.

Les desenes de personatges prefabricats a la factoria de Sitges no són només un segell de marca de La Cubana, sinó també l'única realitat que hi ha darrere l'aparent ficció de la companyia de teatre catalana amb el ventall d'espectadors més heterogeni.
Jordi Milán

LA CUBANA

Fundada a Sitges el 1980 per Jordi Milán, líder del grup, i Vicky Plana. En els seus orígens aplega actors de diversos col·lectius d'aficionats de la vila. La companyia s'ha especialitzat en el teatre de carrer, el music-hall i el teatre de participació. La seva característica més notable és la paròdia de la quotidianitat, realitzada sempre amb una eficàcia perfecta. Entre els seus principals espectacles cal citar:

Cubana's Delikatessen, 1983. Recull de diverses accions. Primer èxit de la companyia, que en propicia la professionalització. En els anys següents es dona a conèixer en diversos festivals francesos.

La Tempestad, 1986. Espectacle d'humor a partir de l'obra homònima de Shakespeare.

Cubanades a la carta, 1988.

Cómeme el coco, negro, 1989. Espectacle d'homenatge a les companyies ambulants de music hall, muntat a partir d'un sorprenent equívoc horari. Un dels més refrescants i aplaudits dels escenaris catalans, reconegut amb més d'una dotzena de premis.

Cubana Marathon Dancing, 1992. A partir de l'experiència d'anys anteriors, en què La Cubana havia muntat un bon nombre de festes particulars per encàrrec, a les quals conferia el seu segell inequívoc, l'obra involucra l'espectador en un joc de selecció de personal a partir del ball. Forma una trilogia amb els dos anteriors, amb els quals té en comú la participació a partir de l'insòlit, el joc de l'equívoc, la capacitat permanent de sorpresa, la ironia i la paròdia.

Cegada de amor, 1994. Diàleg entre el teatre i el cinema, contrast entre una estètica romànticoide i kitch, servida en llengua castellana i a la pantalla, i la vida real dels actors, entre els quals participen falsos espectadors. L'efecte sorprenent dels personatges sortint de la pantalla per transformar-se en persones de carn i ossos i



La Cubana, que combina l'humor amb un gran rigor escenogràfic, també ha fet exitoses incursions al mitjà televisiu

tornant-hi per continuar la història convencional, cada cop més enriquida pel doble joc, constitueix una gran troballa, d'un poder imaginatiu fora de dubte. La sorpresa permanent que permet aquesta pugna entre la ficció del cinema i el teatre convertit amb ironia en el baluard de la realitat és explotada per Jordi Milán amb molta saviesa teatral. **Cegada de amor** quasi crea un nou gènere, el cinema dintre el teatre, i n'explota alhora les possibilitats al màxim, ja que els espectadors entren literalment a la pantalla a partir de l'avantsala del teatre. L'èxit de l'obra és tan gran que —es representa encara al moment de tancar aquesta edició— va pel camí de superar el rècord d'espectadors establert per Dagoll Dagom amb **Mar i Cel**.

*Per a nosaltres, defensors del teatre d'autor, tot el que imprimeix un poder inaudit als conceptes, tot el que transcendeix i transgredeix la normalitat de la vida quotidiana i que sacseja profundament l'ésser humà, rau en la força poderosa del llenguatge escrit –el verb parlat en el nostre cas– ja que, més enllà del valor informatiu dels mots, els grans autors dipositen, en cada paraula, la ressonància secreta de les coses; aquesta ressonància que desperta en tots nosaltres una vibració, un ritme, un **tempo** particulars: la musicalitat subterrània d'una llengua que l'actor, tal com Prometeu robant el foc dels déus, ha de poder transmetre't en tota la seva puresa i intensitat. Aquí, en aquesta musicalitat que obeeix a les lleis de la màgia, de l'encantament, més ben dit, de la poesia, rau, no en dubtis, tota l'essència del teatre.*

Josep Maria Flotats



El misantrop, de Molière. Versió catalana de Xavier Bru de Sala. Dirigida per Josep M. Flotats, 1989

La Cubana ha obtingut a Madrid i en altres ciutats d'Espanya un aplaudiment teatral similar al que li han concedit els barcelonins. Tot i que el coneixement que en té el públic català és superior en molt, més que res gràcies a la televisió autonòmica, sobretot a partir del Cap d'Any de 1990, quan la companyia va irrompre a les pantalles amb el programa especial **TV3 no fa res**, basat un cop més en l'equívoc humorístic, en el joc de la sorpresa, en la imitació i la confusió. L'any següent, la companyia crea i protagonitza el programa **Els Grau**, i els seus personatges es converteixen en populars de debò.

La Cubana orienta el seu poder imaginatiu cap a l'explotació d'una capacitat de paròdia que dona lloc a una veritable confusió entre l'actor i els personatges que interpreta, extrets de la variada galeria d'arquetipus que pobla l'imaginari col·lectiu dels espectadors. El mètode Cubana parteix de la quasi supressió de l'espai entre realitat i ficció, persona i personatge, paròdia i cosa parodiada. L'espectador queda de seguida involucrat en aquest espai equívoc que és la base i la columna vertebradora dels seus espectacles.

COMPANYIA FLOTATS

Fundada el 1984 per Josep Maria Flotats a l'empara i amb el finançament total del Departament de Cultura de la Generalitat i clausurada pel mateix actor el 1994, tot esperant la inauguració del Teatre Nacional de Catalunya, que la Generalitat construeix a la plaça de les Glòries per iniciativa del mateix Flotats. L'actor i director abandona el seu estatus de *pensionnaire* a la Comédie Française, cridat pel Govern autònom per tal de dirigir el projecte de Teatre Nacional que serà encarregat a l'arquitecte Ricardo Bofill. Instal·lat a partir de 1985 al Teatre Poliorama, ha presentat divuit obres, entre les quals cal citar:

Una jornada particular, 1984. D'Ettore Scola. Actor i companyia es presenten al públic català amb aquesta obra, que compta amb un elevat grau de qualitat en tots els aspectes del muntatge, poques vegades aconseguit fins aleshores en els escenaris de Catalunya. Aquest aspecte serà el distintiu màxim de la companyia.

Cyrano de Bergerac, 1985. D'Edmond Rostand. Un dels èxits més notables de la companyia i de tot el teatre català contemporani.

El despertar de la primavera, 1986. De Frank Wedekind.

Per un si o per un no, 1986. De Nathalie Sarraute. Josep Maria Flotats i Juanjo Puigcorbé interpreten en un memorable cara a cara un dels textos més subtils del teatre europeu contemporani.

El dret d'escollir, 1987. De Brian Clark. Obra de polèmica actualitat sobre l'eutanàsia.

Lorenzaccio, 1988. D'Alfred de Musset.

El misantrop, 1989. De Molière.

Les tres germanes, 1990. D'Anton Txèkhov.

Bon dia, bellugueix, i blau marí,
 platja i sorra calenta,
 alga, escardot, fonoll i romaní,
 i ruda i menta.
 Perfum de les muntanyes i del mar.
 Sol rabiós, bon dia;
 sol que no deixes obrir bé l'esguard.
 Aigua del mar, cridòria i alegria,
 Aigua del mar, vailet desvergonyat,
 negre de pell i blanc d'escuma,
 onada tremolosa com un pit,
 aigua mandrosa que llepa i ensuma.
 Platja, per tu sempre és dejorn,
 sempre es veu una vela i una noia.
 Platja que cremes com un forn,
 eterna joia!

Josep M. de Sagarra
 "Cançons de rem i de vela"

Ara que els ametllers ja estan batuts, 1990. Sobre textos de Josep Pla. Espectacle creat, interpretat i dirigit per Flotats en homenatge a l'escriptor empordanès. Un dels seus espectacles més aconseguits i aplaudits.

A la glorieta, 1992. De Jane Bowles.

Tot assajant Dom Juan, 1993. De Louis Jouvet. Exercici d'estil i manifest de l'actor i mestre d'actors Louis Jouvet sobre la veritat profunda de l'art d'actuar.

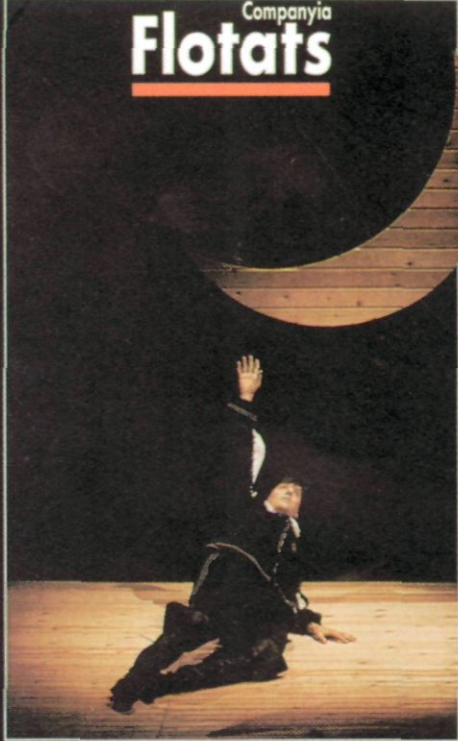
El verí del teatre, 1993. De Rodolf Sirera.

Cal dir-ho?, 1994. D'Eugène Labiche. Espectacle musical amb què la Companyia Flotats tanca el seu períple.

De les vuit grans companyies del teatre català, aquesta és l'única que ha abaixat definitivament el teló, no pas perquè en fos qüestionada la viabilitat sinó perquè ja estava plantejada des del començament per cobrir el compàs d'espera fins a la inauguració del Teatre Nacional. Una espera que ningú hauria previst de més d'un decenni. Ara que sembla que no pot faltar gaire per la finalització de les obres, Josep Maria Flotats ha justificat la fi de la companyia per la necessitat de concentrar-se en la direcció del teatre.

Al llarg dels deu anys d'existència, la Companyia Flotats s'ha mantingut en el mateix nivell d'exigència i qualitat que va aportar gràcies a l'experiència adquirida amb els vint-i-cinc anys passats a França. Per tal de garantir aquesta qualitat, va aconseguir des del primer muntatge treballar amb mitjans suficients, fet gairebé insòlit fins a la seva arribada i que s'ha anat estenent amb posterioritat. El retorn de Flotats a Catalunya –es diria que anunciat amb una estranya premonició pel Teatre Lliure, que el va convidar el 1978 a protagonitzar **La vida del rei Eduard d'Anglaterra**– ha comportat, a més de la posada en marxa del projecte de Teatre Nacional, l'efecte indirecte d'una major aproximació dels pressupostos de la Generalitat a les necessitats de suport públic que exigeix la realitat teatral de Cata-

Companyia
Flotats



Cyrano de Bergerac
 EDMOND ROSTAND

Andreu Benito	Ramon Madaula
Lloll Bertran	Pep Martínez
Fanny Bulló	Òscar Molina
Rosa Cadafalch	Victor Pi
Ignasi Camprodon	Pep Pla
Pep Cruz	Pep Planas
Josep Maria Flotats	Mingo Ràfols
Abel Folk	Dolors Rossinyol
Jordi Godall	Carles Sabater
Norbert Ibero	Jaume Valls

Versió catalana: Xavier Bru de Sala
 Escenografia: Josef Svoboda i Roberto Francia
 Vestuari: Pierre Albert
 Música: Giancarlo Chiaramello

Posada en escena
MAURIZIO SCAPARRO

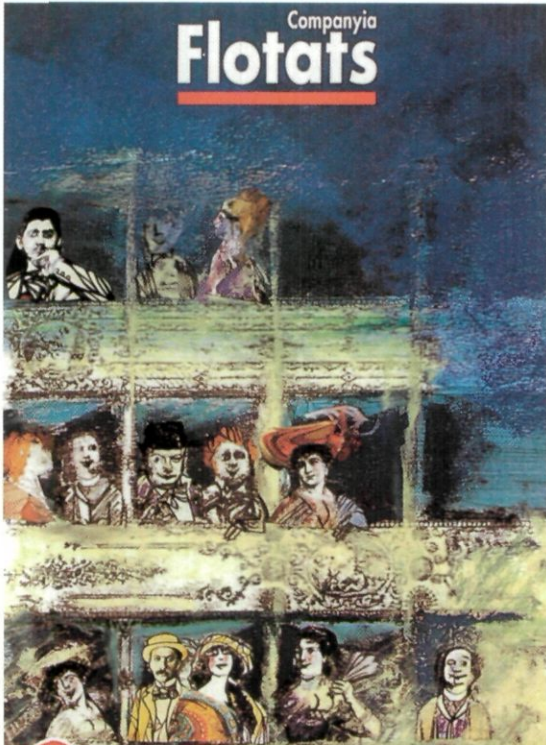
Poliorama Teatre
 Generalitat de Catalunya
 Departament de Cultura

Cyrano de Bergerac,
 d'Edmond Rostand.
 Versió catalana de
 Xavier Bru de Sala.
 Dirigida per Maurizio
 Scaparro.
 Escenografia de Josef
 Svoboda i Roberto
 Francia. Companyia
 Flotats, 1985

No coneixes els tràngols de la mar,
quan la mort es belluga dins de l'aigua?
I no saps que les ungles més suaus
de vegades es claven,
i que apretant-se els llavis i les dents
treuen la sang del fons de les rialles?
Que no saps que l'amor no entén raons
i que la mar és falsa?

Josep M. de Sagarra
"Cançons de rem i de vela"

Companya
Flotats



Cal Dir-ho?

EUGÈNE LABICHE
ALFRED DURU
JEAN-LAURENT COCHET

TEATRE CATALAN
LLUÍS-ANTON BAULENAS

ESCENOGRAFIA
EMANUELE LUZZATI

VESTITARI
MARIA ÀRAUJO

IL·LUMINACIÓ
IGNASI CAMPRDON

COPIEGRAFIA
MARC DE LANUZA

MÚSICA SOBRE TEMES CONJUNTS
FRANÇOIS RAUBER

COMEDIA
JEAN MARSAN

DIRECCIÓ MÚSICA
PETER JOHN BACCHUS

ACTORS PER ORDE D'INTERVENCIÓ
LLOLL BERTRAN
JOAN CROSAS
JORDI MUIXÍ
MONE
MARC MONTSERRAT
MIQUEL CORS
ROSA GALINDO
GUILLEM ALONSO
LLUÍS TORNER
PEP PLANAS
JOSEP MARIA FLOTATS

MÚSIC: ORIOL ALGUERÓ - ANTONI ARRIBAS - GEORGINA BAIRD-SMITH - MARIA CRISOL
BERTA GASULL - EZEQUIEL GUILLEN - PATRÍCIA MAZO - XAVIER MEZQUITA - ASSUNTO NESA
SANTIAGO PÉREZ - GUILLERMO PRATS - FRANCESC PUIG

DIRECCIÓ
JOSEP MARIA FLOTATS

Poliorama Teatre
Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

lunya. Per expressar-ho amb algunes xifres eloqüents: si el 1984 el total de subvencions del Departament de Cultura a companyies de teatre rondava els 20 milions de pessetes, dos anys més tard arribava als 60 i el 1989 s'aproximava als 160; el 1987, les subvencions a les sales de teatre van augmentar un 70 % en relació amb l'any anterior; si la Generalitat subvencionava el 1984 el Teatre Lliure amb 22 milions de pessetes, el 1989 la xifra arribava als 80 milions. Aquests creixements espectaculars no es deuen en exclusiva a l'efecte Flotats, però és ben probable que sense el compromís amb el teatre per part del Govern català que va significar el seu retorn i sense l'aparició posterior d'un raonable greuge comparatiu expressat per diversos col·lectius i companyies, haurien si més no trigat força més a produir-se.

Deixant de banda aquesta aportació bàsica de Flotats per activa i per passiva, és just de fer notar com al llarg dels deus anys d'instal·lació provisional de la companyia al Poliorama, ha presentat alguns dels millors muntatges, un bon nombre de vetllades memorables que han quedat enregistrades en la memòria del públic, i ha descobert i ajudat a formar un bon nombre de talents de l'escena.

Si en un principi Flotats treballava sobretot amb professionals estrangers, sobretot francesos, i es negava a posar en escena textos d'autors catalans —com havia fet el Lliure els primers anys—, més tard, a mesura que s'incardinava a la realitat de Catalunya, es va anar obrint a la col·laboració de directors i professionals catalans. Del model après a la Comédie Française, vedat on només accedeix un petit grup de "selectes", s'ha anat aproximant al model obert que caracteritza el Centre Dramàtic de la Generalitat, que ha estat sempre plataforma al servei dels professionals del teatre català.

Tenim ben poques ocasions de mostrar-nos en les nostres bogeries i incoherències. Ens han educat en l'art de la simulació. Però amb els del Tricicle tots podem ser pallassos, tots podem veure l'altra cara del mirall, que és tan real com aquesta que cada dia ens entestem a fer veure que és l'única.

Montserrat Roig

ESPECTADORS, PÚBLIC I COSTOS

L'afluència d'espectadors

Resulta força complicat reunir dades fiables per dilucidar a la llum de les xifres la incidència en el públic de les vuit companyies que són l'objecte d'anàlisi d'aquestes pàgines. Amb tot, i gràcies a la col·laboració del Servei de Teatre de la Generalitat i d'algunes de les companyies consultades, ha estat possible mesurar els percentatges de públic amb una fiabilitat força aproximada pel que fa a les set últimes temporades. De l'estudi de les xifres resulta en primer lloc que el nombre total d'espectadors de teatre a Catalunya ha passat d'uns quatre-cents vuit mil la temporada 87-88 a uns nou-cents deu mil la temporada 93-94. Que el teatre català, amb un 70 % sostingut dels espectadors totals, ha mantingut una atenció preferent per part del públic. I que les vuit grans companyies han reunit més del 50 % del públic del teatre català.

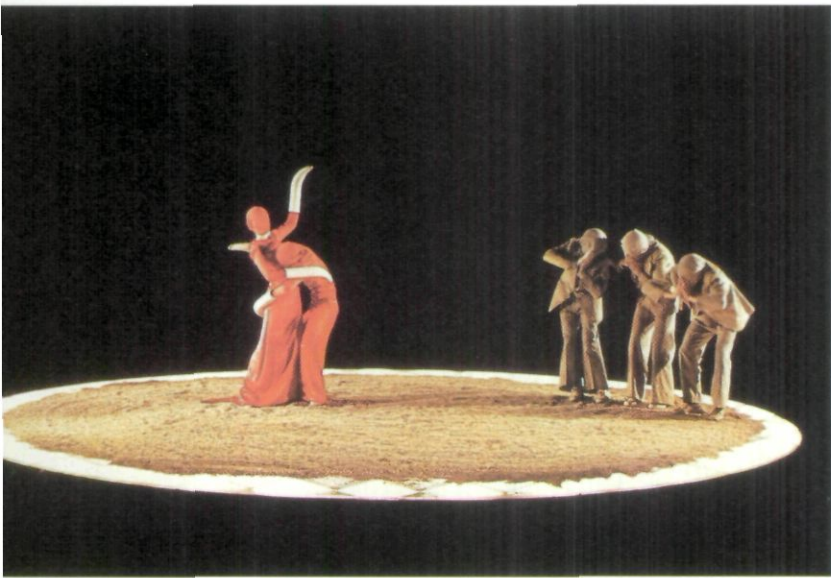
Vistos els números amb detall, es poden dividir les companyies en tres blocs, segons la capacitat d'atracció de públic. De menor a major, el primer bloc està format per Els Joglars, Comediants i La Fura dels Baus, amb xifres d'espectadors per muntatge que raras vegades superen els vint mil i més d'un cop se situen per sota dels deu mil. En compensació, cada una de les tres ha viatjat més que totes les altres plegades, si n'exceptuem El Tricicle. Cal tenir en compte, a més, que per la pròpia naturalesa de les seves propostes escèniques, aquestes tres companyies solen defugir els escenaris convencionals, a la italiana, i procuren concentrar els espectadors en temporades curtes. És just fer notar així mateix que Comediants ha aplegat centenars de milers d'espectadors en actuacions gratuïtes de carrer o a l'aire lliure patrocinades per institucions.

Integren el segon bloc el Teatre Lliure i la Companyia Flotats, que ofereixen teatre de text. El Lliure oscil·la entre els vint mil i els quaranta mil espectadors, no pas en funció de la programació



sinó del fet que la companyia presenti o no algun espectacle fora de l'espai reduït del teatre del carrer Montseny. El públic del Poliorama es mostra més irregular. Després de la cresta de **Cyrano de Bergerac**, més de cent mil espectadors, les xifres de la Companyia Flotats oscil·len entre els dotze mil i els seixanta-dos mil espectadors per temporada, en funció de la programació i de la presència als escenaris de l'actor i director de la companyia.

El tercer bloc està format per les tres companyies més "taquilleres". Dagoll Dagom, El Tricicle i La Cubana. Els espectadors per temporada d'aquests grups només han baixat un cop de cinquanta mil, han ultrapassat sovint els cent mil i han fregat els dos-cents mil –**Cegada de amor**– i superat els dos-cents cinquanta mil –**Mar i Cel**, als quals cal afegir els cent vint-i-cinc mil de la temporada següent–. La incidència de les tres companyies de més èxit ha estat doncs decisiva a l'hora de comptabilitzar el públic total, fins al punt que les temporades 87-88 i 90-91, en què cap d'elles no es trobava a les cartelleres, el nombre d'espectadors del teatre català va caure de forma alarmant –a tres-cents dos mil la primera i a tres-cents setanta-dos mil la segona, davant dels quatre-cents seixanta cinc mil de la temporada 88-89 o els sis-cents mil de la següent.



Laetius, d'Albert Boadella. Els Joglars, 1980 (Foto Ros Ribas)

Al públic comptabilitzable a través dels recomptes de taquillaatge de la SGAE (Societat General d'Autors d'Espanya), cal afegir el de la televisió. De les vuit companyies, tan sols les dues de teatre de text, Lliure i Flotats, no han creat programes o sèries per a televisió. Els Joglars, El Tricicle, Dagoll Dagom i La Cubana són conegudes i molt populars pel públic general no interessat en teatre. La incidència de quatre de les companyies, Flotats, Lliure, Dagoll Dagom, El Tricicle, en la programació específica de teatre català de Televisió de Catalunya és també molt notable: 30 % el 1990; 40 % el 1991; 30 % el 1992; 50 % el 1993; 95 % el primer semestre de 1994, en què l'espai de teatre ha estat dedicat a homenatjar els deu anys de la Companyia Flotats i els vint anys de Dagoll Dagom. No es podria concloure aquesta ràpida impressió, feta *grosso modo*, de la popularitat de les companyies sense anotar que, a més, Comediants, El Tricicle i La Fura dels Baus van participar amb un rol destacat en esdeveniments de tanta repercussió pública com les cerimònies d'obertura o clausura dels Jocs Olímpics celebrats a Barcelona el 1992 o l'Expo'92 de Sevilla, en la qual tots tres van ser presents, Comediants en el rol protagonista de l'animació.

El cost del teatre català que es fa avui

Ara bé, què costa —què ens costa, als ciutadans— el manteniment d'aquestes companyies? En quina part viuen de l'erari públic? Si responem amb els ulls posats als pressupostos més significatius, que són els de la Generalitat i de molt, observarem enormes diferències. El Tricicle a penes si ha rebut alguna subvenció per contribuir a alguns dels desplaçaments a l'estranger, si bé pels resultats econòmics tampoc l'ha necessitada. La Cubana, la segona companyia en el rànking de l'autosuficiència econòmica, va rebre entre el 84 i el 88 subvencions que, sumades, no arriben als cinc milions, i vint-i-dos milions en total en els quatre anys següents. Els Joglars ha estat subvencionada entre el 83 i el 92 amb una xifra gairebé constant: de deu milions el 83 va passar, després d'un decenni de petits alts i baixos, a tretze milions. Comediants i Dagoll Dagom, en canvi, van començar progressant gairebé en paral·lel i van passar de sis milions el 83 cada companyia a poc menys de deu el 87 i el 88. A partir de l'any següent, els camins divergeixen. Dagoll Dagom rep una subvenció extraordinària de seixanta milions per al muntatge de **Mar i Cel** i, en els anys següents, rep entre vint-i-sis i trenta-cinc milions anuals. Comediants rep una mitjana de vint milions anuals entre el 89 i el 92. En el mateix període, La Fura dels Baus, que s'incorporava més tard que les altres a la consideració de gran companyia, va passar de catorze a divuit milions anuals.

El total que la Generalitat destina en els últims anys al manteniment de les cinc companyies tractades en aquest bloc ronda els vuitanta-cinc milions l'any. En contrast, la Companyia Flotats ha costat a la Generalitat uns dos-cents milions l'any —quantitat similar a la del Centre Dramàtic— i el Teatre Lliure, uns cent l'any de la Generalitat i uns cent més de les altres administracions. Companyia Flotats i Teatre Lliure han comptat doncs amb subvencions importants a fons perdut, quantitats pròpies del teatre públic que les companyies privades no poden ni somniar.

Convé fer notar, a l'hora de justificar unes diferències que podrien resultar escandaloses per a un lector no versat en la casuística de les relacions entre l'Administració i el teatre, que a l'hora de decidir les subvencions entra en joc una multitud de factors tals com el currículum, les necessitats reals de les companyies, les quantitats globals disponibles, les subvencions d'altres administracions, etc., de manera que els aspectes aleatoris queden reduïts al mínim. Pel que fa als teatres públics, segueixen les mateixes pautes de major despesa que les empreses del sector públic, que l'Estat manté per raons estratègiques i no de viabilitat econòmica. Entre d'altres característiques diferenciadores, compta el fet que els teatres públics subvencionats per la Generalitat dediquen la major part dels seus esforços al teatre de text d'impossible realització amb criteris comercials.

IMAGINACIÓ I PARAULA LITERÀRIA

Deixem un moment en el seu alt lloc les dues companyies que han compartit la doble característica de ser teatre públic i fer teatre literari. Què caracteritza les altres sis? Sens dubte el fet que són autores dels seus propis muntatges. Dagoll Dagom a mitges i les altres al cent per cent. Les principals companyies del teatre independent tenen en comú que no tradueixen, no doblen, no imiten, no adapten, no creen. Inventen. Creen. Innoven de dalt a baix. Fan servir la imaginació per expressar la seva personalitat artística amb l'establiment d'estètiques pròpies, úniques, irrepetibles. Així enriqueixen el panorama teatral català i l'europeu.

No és que no es pugui innovar o fer volar la imaginació a l'hora de posar en escena un text teatral. És evident que s'ha fet i es fa, i és probable que aquesta sigui la causa de la primacia dels directors sobre els autors. Els textos són immutables, si no és que intervé la mà d'un director esdevingut coautor i matisa o canvia allà on li

El teatre català, sotmès a la ràpida dinàmica del país, haurà de donar la resposta al moment actual: resposta d'anàlisi, de reflexió, i de risc. Sens dubte el futur de les institucions polítiques i el grau d'autonomia aconseguit per la Generalitat, influiran de manera decisiva en el desenvolupament de la nostra dramaturgia. El teatre català, en el punt de partida d'una nova etapa, es troba en un moment que, com a mínim, ens atrevirem a qualificar d'interessant.
Xavier Fàbregas "Història del teatre català". Editorial Millà, 1978

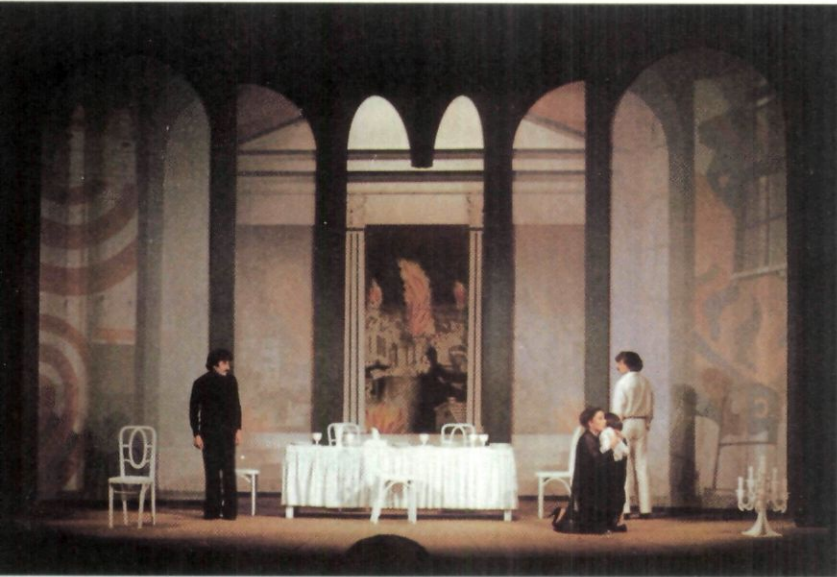


sembla, justificat per l'exigència d'explorar nous sentits en obres conegudes o d'aportar la seva visió als textos que se li presenten. La idea de servir el text ha estat substituïda per la de servir-se del text. Sense aquestes aportacions dels directors, i en alguna mesura també dels escenògrafs i dels mateixos actors, potser fins i tot els millors clàssics arribarien a avorrir. Però per molt lluny que s'hagi anat en aquest terreny, la creativitat es troba sempre limitada pel fet de ser aplicada *a posteriori*, sobre el text preexistent. A més, en aquest segle són tantes les novetats que arreu d'Europa s'han introduït en les maneres de fer teatre a partir d'uns textos, que no canvien per molt que els canviïn, que el territori sembla una mica esgotat, força reduït l'espai per a noves aportacions de singular novetat estètica.

Mori el Merma.
Escenografia de Joan Miró. Teatre de la Claca, dirigida per Joan Baixas. Gran Teatre del Liceu, 1978 (Foto Català Roca)

No ha de semblar estrany doncs que, a la llum de les diverses revolucions artístiques de la nostra època, una branca important del teatre hagi optat per prescindir del text literari, per obviar la paraula o per rebaixar-ne la importància fins a situar-la en peu d'igualtat amb altres elements escènics, subordinada a la concepció general d'un espectacle que neix des de la voluntat teatral

Descripció d'un paisatge, de Josep M. Benet i Jornet. Escenografia de Iago Pericot. Teatre Romea, 1979



Des de fa bastants anys, la dramaturgia i la direcció escènica són objectes d'estudi i d'anàlisi teòrica. Si alguna cosa d'especialment rellevant en matèria teatral ha donat el nostre segle és, precisament, una determinada manera d'enfocar les arts escèniques, basada en el coneixement i la recerca infatigable de les seves tècniques.

Sergi Belbel

i no des de la literària. I, encara que sigui difícil dilucidar si això també ha de sorprendre, és just constatar el gruix de l'aportació del teatre català a aquesta branca del teatre no literari.

Convé destacar el fet perquè no ha estat prou remarcat a Catalunya mateix. La tradició heretada sobretot del noucentisme convidava molts intel·lectuals a participar d'un prejudici generalitzat que consistia a reduir el concepte teatre fins a identificar-lo del tot amb el gènere literari també conegut com a dramàtic, sense tenir en compte que per observar la realitat teatral del segle XX en tota la seva amplitud és imprescindible sortir de la biblioteca i seure al pati de butaques, obrir tant o més els ulls que les orelles. I les cultures del llibre i l'acadèmia –i en especial la catalana de vint anys enrere, forçada encara al refugi del cenacle, l'escriptura i l'edició–, avesades sense alternativa a jutjar el passat de l'art dramàtic amb l'instrument exclusiu de la lectura, no solen estar preparades per capir un canvi tan brusc de perspectiva. Els costa d'entendre que el teatre ha estat i és abans que res un art escènic, un espectacle adreçat a la sensibilitat de l'espectador que ni sempre ni en tot lloc s'ha basat en la paraula. Per això destaca més encara l'eclosió de Barcelona com a una de les principals i més consolidades capitals d'una nova creativitat teatral alternativa, caracteritzada per l'ús d'un utilatge imaginatiu d'una riquesa més que notable.

Remarquem un cop més el fet, i situem-lo en la perspectiva de l'oralitat. Tan sols dues companyies –Teatre Lliure i Companyia Flotats– entre les més grans que formen el rovell del teatre català, han optat pel text literari com a element primordial dels seus espectacles. Dagoll Dagom i La Cubana han utilitzat quasi sempre la paraula com un ingredient més, i no pas sempre el més rellevant, en les seves propostes escèniques. La resta, Comediants, Els Joglars, El Tricicle i La Fura dels Baus, ha prescindit del tot de la paraula o bé se n'ha servit de manera residual. I, com veurem, són aquestes quatre companyies les que més ressò internacional han aconseguit, d'un continent a l'altre, per la característica comuna d'haver-se saltat la barrera lingüística, no pas empesos per una voluntat expressa de prescindir d'una llengua d'àmbit restringit com el català sinó per coherència en el camí de la recerca de nous llenguatges escènics.

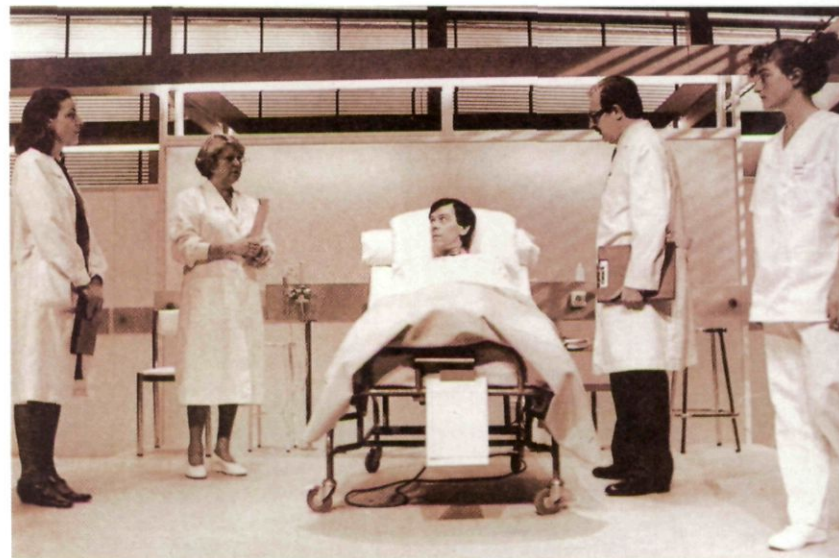
EL CAMÍ DELS ALTRES

Posats a completar la llista de les companyies que són autores dels seus propis muntatges, destaquen: Vol-Ras, que se situa en una línia propera a El Tricicle; Albert Vidal, amb les seves accions teatrals d'una radicalitat extrema; i Pep Bou, l'home que ha creat un món amb bombolles de sabó. En un lloc d'honor, però ja en el passat, caldria situar Putxinel·lis Claca, producte del rar talent creatiu de Joan Baixas. Altres companyies de formació més nova intenten seguir els camins de la imaginació, i és ben probable que algunes aconseguixin consolidar-se, però per ara la nòmina sembla més aviat tancada i fa alguns anys que crítica i públic no descobreixen cap revelació.

La resta, la pràctica totalitat de la resta, participa de la preferència pel teatre literari. Ho fa sota els denominadors comuns de recerca de la qualitat i d'estandardització de les propostes a nivells europeus: del Centre Dramàtic de la Generalitat al Talleret de Salt, de Zitzània al Teatro Fronterizo, de les programacions del Teatre Condal o la Sala Villarroel a les del Centre Cultural Sant Cugat, de les empreses de distribució –Anexa– i producció –Focus– als centres de producció de l'Institut del Teatre, a Vic i a Terrassa, tots els muntatges que prepara la constel·lació de companyies que es fan i es desfan a bon ritme. Amb major o menor preferència per actituds d'avantguarda, amb major o menor incidència entre el públic. Ja pot estar marcada la vida teatral de Catalunya amb caràcters profunds per l'aportació de les grans companyies que han excel·lit en els camins de la imaginació, que la resta no segueix. El tresor de la imaginació és, pel que sembla, privilegi d'uns quants. Aquí i arreu.

Però no la qualitat i el talent. Tal vegada de la lectura de les pàgines precedents es pot desprendre una impressió que, per equivocada, cal apressar-se a corregir. Les vuit companyies que en forneixen la matèria no esgoten ni de bon tros la riquesa teatral de la Catalunya contemporània, d'una diversitat i complexitat que ocupa molt més territori artístic i escènic que el descrit en aquest text. La nòmina de directors amb un currículum digne d'admiració i estudi és per fortuna força

Cal dir-ho?, d'Eugène Labiche. Darrer muntatge de Josep Maria Flotats al Teatre Poliorama, 1994



El dret d'escollir, de Brian Clark. Adaptació de Carme Serrallonga. Dirigida per Josep M. Flotats. Escenografia de Serge Marzolf. Companyia Flotats. Teatre Poliorama, 1987

L'Auca del senyor Esteve, de Santiago Rusiñol.
Escenografia de Montse Amenós i Isidre Prunés. Centre
Dramàtic de la Generalitat. Memorial Xavier Regàs, 1984

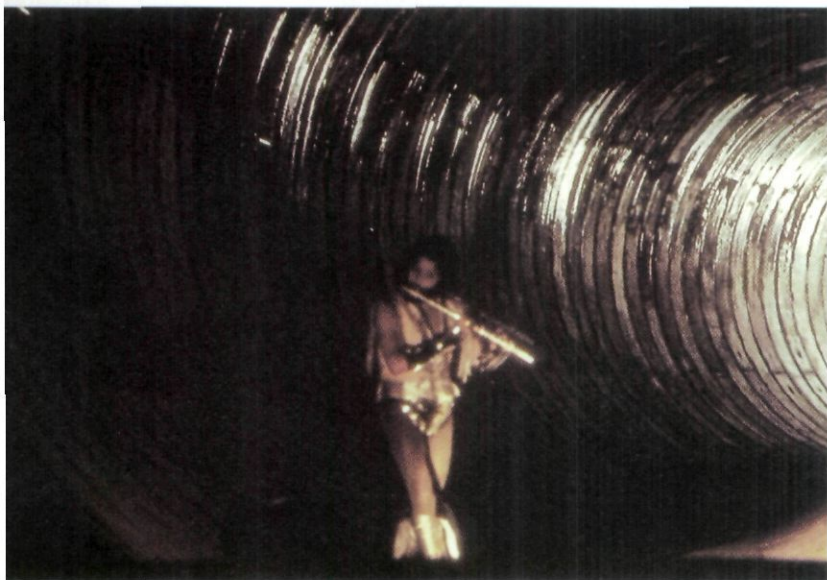


extensa. De Lluís Pasqual, que ha destacat a Madrid i a París a més de Barcelona, a Mario Gas, passant per Pere Planella, Jordi Messalles i Rosa Maria Sardà.

Del mític Ricard Salvat –el primer de ser aplaudit a l'estranger, a Venècia, amb la seva inoblidable **Primera història d'Esther**–, de Josep Montanyès i Josep Anton Codina a Lluís Homar, Enric Majó, Ramon Simó, Carme Portacelli, Sergi Belbel, Xicu Masó i Ariel García Valdés, a més de tots els citats en aquestes pàgines, entre d'altres, i feta la relació de memòria i a benefici d'inventari.

L'estendard dels autors compromesos amb la modernitat, sostingut sobretot per Josep Maria Benet i Jornet com a capdavanter exitós d'una generació en bona part malaguanyada, ha vist brillar una nova estrella fulgurant, Sergi Belbel, que destaca enmig de la jove generació d'autors amb ambició.

La força del teatre a Catalunya és tan gran que la crida dels escenaris ha convertit en bilingües autors en castellà de renom internacional com Manuel Vázquez Montalbán i Eduardo Mendoza. El teatre infantil i les arts escèniques parateatral com el circ de petit format mereixerien un capítol a part. L'activitat fora de Barcelona, en absolut provinciana, és també digna d'admiració i estudi. La trajectòria de sales amb personalitat en la programació o incidència en la producció és així mateix cabdal. El fenomen del Mercat de les Flors, de primer ordre. *Last but not least*, imprescindible i exemplar el balanç de l'aportació del Centre Dramàtic de la Generalitat, tant en l'etapa conduïda per Hermann Bonnín com en la dels últims anys, dirigida per Domènec Reixach. I els nous espais, el Teatre Nacional i la nova seu del Lliure al Palau de l'Agricultura auguren la continuïtat del camí ascendent.



Rebel Delirium. Espectacular muntatge de Iago Pericot a
l'estació de Sant Antoni del metro de Barcelona. Teatre
Metropolità, 1977

Josep M. de Sagarra, nat a Barcelona el 1894 era un poeta jove i brillant. Aristòcrata per vocació i per nissaga, sentia una atracció irresistible envers les formes de la cultura popular; el seu contacte continuat i apassionat amb la gent del camp i la gent del mar el portaren a adquirir una riquesa de lèxic extraordinària. Aquests elements populars, i l'evocació d'una Catalunya mítica, barroca i camperola, deturada en el temps i, per tant, "eterna", són les trames de les quals Sagarra se serveix per a teixir els seus tapissos escènics.

Xavier Fàbregas

CONCLUSIÓ

És possible afirmar que tota la riquesa del teatre català contemporani es caracteritza per dos corrents complementaris. Per una banda, l'esforç de normalització, basat en el teatre de text, que encapçalen els teatres públics –Teatre Lliure, la Companyia Flotats i el Centre Dramàtic– i segueix el gruix dels professionals. Per l'altra, els pocs que han pouat en el tresor de la imaginació: Els Joglars, Comediants, El Tricicle, La Fura dels Baus i La Cubana. Al mig, participant de totes dues actituds, Dagoll Dagom, amb un peu a cada banda de la divisòria que marca el fet de crear o no els seus espectacles.

Al començament del present text, una llarga digressió sobre la constant de l'aportació de novetats estètiques per part dels grans talents que han entrat amb nom propi en la història de l'art europeu, assenyalava com és d'important que els ambients culturals on sorgeixen els creadors amb facultats extraordinàries estiguin ben connectats amb la modernitat que correspon a l'època en què es desenvolupen. Tan sols així esdevé possible l'aparició real de grans creadors.

Doncs bé, el teatre català contemporani, de la postguerra ençà, il·lustra un cop més aquesta constant de la cursa de relleus. L'esforç de posada al dia, d'importació de les principals novetats, va fer possible que esclatés i triomfés el talent individual o col·lectiu d'uns quants i unes quantes companyies que han aportat novetats estètiques d'indubtable importància, i que a hores d'ara brillen entre els més destacats del panorama europeu. Gràcies a aquests talents embarcats en la descoberta de noves possibilitats artístiques, la cultura catalana veu situada a primera fila una de les seves branques. Algunes companyies i molts altres col·lectius han aconseguit uns nivells de qualitat comparables als millors. D'altres, les companyies que s'han endinsat en l'aventura de la creació, recorren el món, reben l'aplaudiment, són tractades com a iguals al costat d'altres talents.



Tothom ignora el futur i és per tant impossible de preveure el que pugui passar, si es produirà una aturada o prosseguirà el camí ascendent que avui per avui es pot preveure. Però ningú pot negar al teatre català el que ja ha aconseguit: situar Barcelona en el mapa del teatre contemporani de qualitat i destacar en el mapa com un dels principals focus europeus de creació, d'aportació de novetats estètiques.

La Nit. Representada quasi quatre-centes vegades després de la seva estrena al Mercat de les Flors de Barcelona. Comediants, 1987



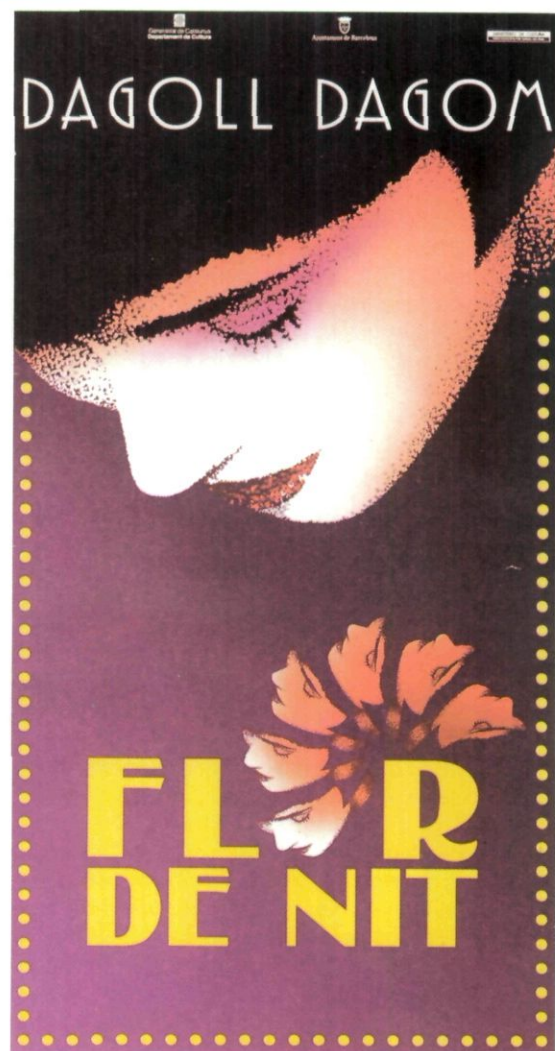
*Si ve l'abril tremolant,
i el ventet que no reposa,
i el perfum de Dijous Sant,
noia, no cullis la rosa:
passa cantant.*

*Si una vella xiuxejant,
t'augura una mala estrella,
i et diu que se't marciran
aquests aires de poncella,
i aquesta galta tan bella
no durarà ni un instant,
noia, riu-te'n de la vella:
passa cantant!*

Josep M. de Sagarra
"Cançons de totes les hores"



*Teatre Municipal El
Jardí, de Figueras (Alt
Empordà)*



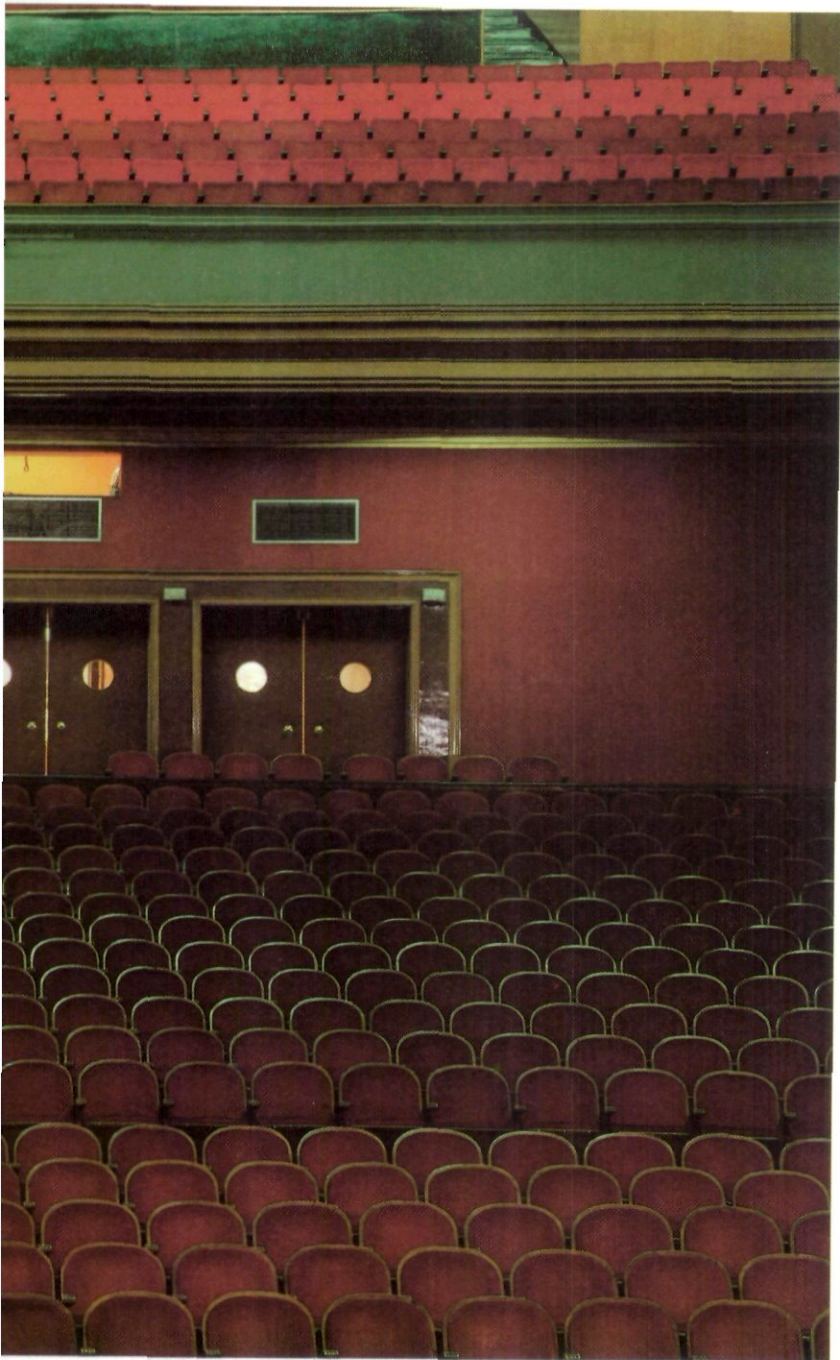
*Flor de Nit, de Dagoll
Dagom. Musical
estrenat al Teatre
Victòria, 1992*

TEATRE I TEATRES



TEATRES A CATALUNYA

Antoni Bartomeus



Simplificant i fent els números rodons, podríem dir que Catalunya té nou-cents municipis, nou-cents teatres i nou-cents grups teatrals. A partir d'aquí, comencen les complexitats difícilment classificables. Com deuen ser aquells teatres i a quin tipus de grups ens referim?

En tot cas, el cert és que estem parlant d'un país singular, que té el teatre com una *activitat* cultural de primer ordre, una activitat que li agrada *fer* i que tradicionalment (segurament es pot parlar de tradició en aquest àmbit) s'ha vist sobretot acollida en aquell tipus d'entitats o d'associacions que teixeix allò que ens agrada d'anomenar la societat civil. Les contradiccions amb la societat que està sortint d'aquest final de segle són (o poden ser) evidents.

De tota manera, el marc en què s'ha mogut l'activitat escènica aquests darrers anys ha tendit a aprofitar al màxim aquella tradició, encara que fos instal·lant-se en supòsits totalment diferents i més propers a allò que anomenaríem actuació institucional.

Un cop el país va emprendre la normalitat, les primeres anàlisis donaven com a resultat unes variables contradictòries. Les condicions adverses havien ajudat a fer forts alguns cossos; no era gens dolenta la salut del teatre amateur, per exemple, ni gens menyspreable la seva implantació en el país. Potser era resistència, tot plegat. En tot cas, però, una realitat a tenir en compte. D'altra banda, trobàvem un nombre elevat de "teatres" a tot Catalunya: les entitats havien, doncs, sobreviscut. Aquest és l'àmbit que s'havia fet menys malbé.

Al seu costat, però, no hi havia més remei que considerar completament desvertebrada la realitat de les arts escèniques a Catalunya. D'aquesta evidència, segurament només en quedaria al marge tot el moviment que va haver-hi a l'entorn de l'anomenat "teatre independent", embrió de tantes realitzacions en el món de l'escena catalana, sense oblidar la capacitat aglutinadora que pogués tenir l'Institut del Teatre. L'actuació, doncs, de les institucions, les noves i les renovades,

El teatre en aquestes condicions vol un lloc concret per a exercitar-se; un lloc que no sigui ni l'interior del temple ni la plaça pública: vol un edifici propi, o un espai disposat de manera permanent a les activitats escèniques. Ben aviat, acudir als llocs de privilegi d'aquest local serà tingut per una cosa prestigiosa: perquè les societats, i aquesta és una llei molt generalitzada, s'inclinen a concedir prestigi a les persones que tenen temps per seure.
Xavier Fàbregas

havia d'anar en direccions molt diverses, i, al costat de les necessitats relacionades amb les companyies i la producció, calia plantejar de seguida la quantitat de problemes de tota mena que estava evidenciant la difusió dels espectacles, tant pel que feia a la distribució mateixa de les produccions com, de manera especial, a l'estat de les infraestructures.

Ara com ara, el panorama dels equipaments teatrals a Catalunya ha començat a canviar. La instauració dels ajuntaments democràtics l'any 1979 va obrir als municipis una etapa de recuperació del retard acumulat en la construcció de les infraestructures més essencials per a la vida ciutadana. Malgrat que els períodes de crisi s'han fet sentir enormement en l'administració pública, especialment en l'administració local, la majoria d'ajuntaments catalans ha assolit els equipaments escolars, sanitaris i esportius bàsics per atendre les urgències immediates; només a partir d'aquí es podien plantejar les necessitats en equipaments culturals.

Obeint a algunes planificacions, tant del Departament de Cultura de la Generalitat com dels ajuntaments mateixos i amb col·laboracions ben diverses, institucionals o no, s'han anat inaugurant construccions solemnes (Teatre de La Passió, d'Olesa de Montserrat, 1987), restauracions brillants (Teatre Fortuny, de Reus, 1988) o nous espais (Teatre Alegria, de Terrassa, 1991), de manera que s'ha començat a teixir una xarxa d'equipaments teatrals a hores d'ara ja amb alguna consistència.

Des que l'any 1983 s'obria el Teatre Ateneu de Cerdanyola del Vallès, primer exemple d'una operació que tot just s'iniciava, fins que el dia 2 de juny de 1994 s'inaugurava el nou Teatre-Auditori de Cornellà de Llobregat (darrer dels equipaments posats en marxa en el moment d'escriure aquestes notes), més de vint espais teatrals han obert o reobert les seves portes, constituint lentament els nusos d'una entramat que haurà d'anar modificant les característiques de la difusió dels espectacles a Catalunya i, per tant, els nivells de consum cultural al país, un dels temes que més



preocupen ara els gestors de les nostres polítiques culturals. *Llotges del Teatre Romea*

Cal pensar que la consolidació d'una infraestructura cultural suficient i geogràficament estructurada i comarcalitzada haurà de significar, també, l'augment de les possibilitats de creació d'espectacles a tot Catalunya. Això, d'altra banda, afavorirà un equilibri progressiu dels fluxos intercomarcals, incrementats amb la possibilitat de creació de nous circuits a partir de la mateixa dinamització i diversificació d'activitats.

És bàsic, doncs, poder establir una xarxa de teatres amb unes condicions suficients per permetre un bon funcionament de qualsevol tipus de representació de teatre, música i dansa. S'entén que cal eixamplar i consolidar la variada realitat teatral i musical de Catalunya, mitjançant una infraestructura que permeti assegurar la continuïtat de la capacitat creadora en el camp de les arts escèniques; i s'entén que cal afavorir l'increment de públic, assolint uns majors índexs de consum, a partir de l'acostament dels espectacles a la població, normalment en un marc descentralitzat fomentat des de l'actuació de l'administració local.

El 1868 l'impuls del teatre augmenta i ja no cessarà en tot el XIX. Durant aquest període el teatre es converteix a Catalunya en l'espectacle per antonomàsia.
Xavier Fàbregas



Teatre Municipal, de Cornellà de Llobregat.

Que quedi clar que haurem de referir-nos als equipaments que es van modelant o remodelant a partir de les iniciatives municipals, encara que en alguns casos es tracti d'edificis propietat d'entitats de caire divers. Ja he dit en començar que podríem catalogar uns nou-cents teatres a Catalunya i és cert que la majoria pertany a entitats, d'acord amb la importància del teixit associatiu en aquest país. De tota manera, tant pels volums d'inversió necessaris per a les infraestructures com pels nivells de despesa que n'ocasiona la gestió, l'organització de l'activitat teatral de caràcter professional a la majoria de poblacions catalanes ha passat a les mans del sector públic.

Per donar una idea de la situació dels equipaments teatrals a Catalunya, avui ja amb un mapa d'una certa seriositat, podem fer un repàs dels locals potser més significatius d'aquest nou mapa que s'han anat enllestint en l'actual període històric, ja siguin de nova construcció o resultat de remodelacions.

CASTELLAR DEL VALLÈS. Auditori Municipal Miquel Pont (inauguració 11-11-1988).

Ubicat en el solar on hi havia hagut la sala d'actes de l'Ateneu Castellarenc, que fou destruïda per un incendi, l'Auditori Miquel Pont és una obra de nova planta dels arquitectes locals Pere Roca i Roumens i Pere Mogas. L'escenari té una boca de 12 metres i una profunditat de 8 metres. La capacitat és de 332 persones.

CERDANYOLA DEL VALLÈS. Teatre Ateneu (inauguració 7-4-1983).

El Teatre Ateneu forma part d'un edifici singular, l'Ateneu, punt de referència actual de bona part de les activitats socioculturals de la ciutat. Es tracta d'un complex de nova planta que s'aixeca en el solar d'una antiga fàbrica. És obra dels arquitectes Antonio Caramés Cabanellas i Josep Carrero i Fernández.

CORNELLÀ DE LLOBREGAT. Teatre Auditori Municipal (inauguració 2-6-1994).

Ubicat en una illa de nova urbanització dedicada exclusivament a equipaments, el Teatre Auditori de Cornellà de Llobregat forma part del conjunt del nou recinte firal de la ciutat. L'edifici és obra de l'arquitecte Jordi Frontons. La sala és de forma rectangular, amb una llargada de 32 metres i una amplada de 22 metres. L'escenari té una boca de 14 metres i una alçada fins al teler de 18 metres. Disposa de 750 localitats.

ESPARREGUERA. Teatre de La Passió (reformat l'any 1988).

Edifici de nova planta construït a partir de 1965 per l'arquitecte Puiggener i inaugurat l'any 1969. La reforma, de l'any 1988, és obra de Joan Baca i Pericot. Disposa d'un amplíssim escenari, capaç per acollir 400 actors, un modern teler de 30 barres i 1.800 butaques per als espectadors.

Abans de la inauguració d'aquest teatre, la centenària Passió d'Esparraguera s'havia representat a l'Ateneu Obrer.

FIGUERES. Teatre El Jardí
(inauguració 19-4-1991).

Construït sota l'impuls del prohom local Pau Pagès entre els anys 1915 i 1917 per l'arquitecte Llorenç Ros i Costa, el teatre-cinema El Jardí ha esdevingut un edifici simbòlic a la ciutat de Figueres. Comprat per l'Ajuntament a començaments dels anys vuitanta, entre el 1990 i el 1991 van tenir lloc les obres d'adequació i reforma dirigides per l'arquitecte Gilbert López Atalaya. Sense renunciar a actuacions profundes quan els problemes a resoldre eren importants, la intenció va ser respectar el clima de la construcció i mantenir-ne la magnífica façana modernista. La sala, constituïda per una platea, un primer pis de llotges i un segon pis d'amfiteatre, té una capacitat de poc més de mil persones enfront de les 1.500 inicials. En el segon pis, damunt la sala de descans, hi ha una escola de teatre dotada d'un petit escenari amb grades.

GIRONA. Teatre Municipal
(inauguració 23-10-1992).

Segons la "Revista de Girona", el primer edifici del teatre, que substituïa l'Odeon, fou inaugurat el dia 29 d'octubre de 1860, després de sis mesos de treball. La construcció havia estat adjudicada al mestre d'obres Jaume Campeny i al mestre fuster Joaquim Jaquet; l'arquitecte era Martí Surreda i Deulovol. La capacitat del teatre era de 1.050 localitats repartides entre les fileres de bancs i llotges de la platea i els dos primers pisos i les grades del tercer pis.

L'any 1941 ja s'hi van fer algunes reformes, però la remodelació més seriosa va iniciar-se l'any 1987 i fou inaugurada a l'octubre de 1992.

Els arquitectes autors d'aquest projecte de remodelació van ser Manel Bosch, Fernando Domínguez i Montse Nogués. Aquesta fase va afectar la platea, l'escenari i el rerescenari, les llotges i la decoració; entre d'altres elements decoratius, es va restaurar el teló de boca atribuït a l'artista valencià Ricard Alòs. Actualment disposa de 1.000 localitats; l'escenari té una profunditat de 16 metres i una amplada total de 17 metres, 8,5 dels quals són de boca. En general, l'objectiu de



les obres va ser la modernització del teatre; actualment es preveuen noves intervencions destinades, també, a millorar les condicions d'ús del local.

Pati de butaques, on s'estableix el diàleg còmplice entre l'actor i l'espectador que constitueix l'essència del teatre

L'HOSPITALET DE LLOBREGAT. Teatre Joventut
(inauguració 8-5-1991).

Construït en el solar de l'antic cinema Joventut, l'actual teatre és obra de l'arquitecte Ferran Torrent. Disposa de dues sales, una de 513 localitats amb un escenari a la italiana, de 12 metres de boca, i un espai polivalent per a poc més de 200 persones.



Teatre Fortuny, de Reus (Baix Camp)

MOLLET DEL VALLÈS. Can Gomà
(utilització com a teatre, any 1985).

Formant part de tot un complex sociocultural que s'ha anat instal·lant a les antigues caves de Can Gomà des que l'Ajuntament va comprar-ne la totalitat de l'edificació, aquest teatre ocupa el que n'havia estat el magatzem. La rehabilitació i adequació de l'espai com a sala de teatre fou de l'arquitecte Vicenç Oliveras i Estapé i del dissenyador Jordi Benito. La capacitat d'aquesta sala és d'unes 400 persones.

OLESA DE MONTSERRAT. Teatre de La Passió
(inauguració 1-5-1987).

Aquest nou Teatre de La Passió d'Olesa, obra de l'arquitecte Joan Baca i Pericot, es va construir en substitució de l'anterior, situat en un emplaçament diferent, i que va ser totalment destruït per un incendi el dia 23 de febrer de 1983.

L'actual teatre disposa de l'espai escènic útil més gran de Catalunya, amb una superfície de més de 550 m². L'amplada de l'escenari és de 31 metres. Té capacitat per a 1.500 persones. Ha estat concebut especialment per a les representacions de La Passió, escenificació a la qual s'adapta tota l'estructura del teatre.

Des dels seus orígens, fa més de 300 anys, el drama de la Passió només s'ha deixat de representar quatre temporades, una durant el regnat de Ferran VII i les altres els tres anys de la guerra civil. El teatre és propietat de La Passió d'Olesa de Montserrat i el gestiona l'entitat mateixa.

OLOI. Teatre Principal
(inauguració 5-9-1992).

Anotem com a data d'inauguració la del mes de setembre de 1992, tot i que queden pendents algunes obres a l'escenari.

La primera notícia que tenim del Teatre Principal d'Olot és de mitjan segle XVIII, i sabem que un nou teatre va ser inaugurat el dia 18 d'octubre



Teatre Poliorama, a la Rambla de Barcelona

MATARÓ. Teatre Monumental
(inauguració 18-4-1990).

El primer edifici d'aquest teatre, amb el nom de "Bosque", era de l'any 1920. El 1946 un incendi va destruir-lo totalment, però aviat va iniciar-se'n la reconstrucció i va inaugurar-se l'any 1950 amb el nom de Teatre Monumental Cinema. L'any 1984 l'Ajuntament va comprar el teatre i a l'estiu de 1988 començaven les obres de rehabilitació, segons un projecte de l'arquitecte municipal M. Dolors Periel, que van enllestir-se a l'abril de 1990.

El teatre té una capacitat de 822 persones. En un annex, s'hi han construït diverses aules i una sala de reunions que constitueixen una escola de teatre i dansa, i hi ha en projecte noves construccions que complementarien el funcionament del que vol ser un ampli centre cultural.

de 1842, amb una sala amb capacitat per a 782 espectadors, que havia estat decorada per Narcís Pasqual. Aquest edifici, que ja havia sofert desperfectes durant la segona carlinada, va incendiar-se el dia 9 de març de 1874. Molt aviat van començar les obres d'un nou teatre en el mateix terreny, ampliant-ne la superfície en 530 m². Aquest edifici, obra de Martí Sureda i Deulovol, va inaugurar-se el 3 d'agost de 1887, tot i que la façana, obra de l'escultor local Rossend Aubert i el mestre paleta Josep Salgueda, no es va acabar fins l'any 1902 i l'escalinata fins el 1904.

El mes de setembre de 1992 es va inaugurar la nova reforma del teatre, obra dels arquitectes Pia Roman, Josep M. Birulés i Bertran i Frederic Cabré. La capacitat actual del teatre és de 550 espectadors.

REUS. Teatre Fortuny

(inauguració de la restauració 15-11-1988).

El Teatre Fortuny s'aixeca en el solar d'un antic convent de monges carmelites, foragitades l'any 1868. El 1880, davant les deficiències de l'antic Teatre Principal, es proposa la constitució d'una societat que es responsabilitzi de la construcció d'un nou teatre. El mes d'abril de 1881 l'Ajuntament aprova els plànols del teatre, originals de l'arquitecte reusenc Francesc Blanch i Pons. El mateix mes d'abril s'inicien les obres prèvies per a la construcció i el dia 16 de novembre de 1882 s'inaugura el Teatre Fortuny amb una representació de l'òpera **Faust**. La capacitat era de 1.324 espectadors. Clar exemple de teatre "alla italiana", el Fortuny es basa en els tractats d'arquitectura de l'època, que especificaven alhora les característiques d'ordre intern i de disseny urbà, tenint en compte tant les proporcions com els tipus d'espais socials de la nova ciutat que vol dur a terme l'ambiciosa burgesia de l'època. La porxada exterior havia de donar unitat a la plaça però no era un accés representatiu per al teatre.

El 1981 se signà un conveni entre la Generalitat, la Diputació i l'Ajuntament amb la societat propietària des de 1927, El Círcol, per a la restau-

Teatre Principal, de Girona. Sostre decorat seguint el gust vuitcentista



Teatre Romea



*Teatre Principal,
d'Olot. Façana*

RIPOLL. Teatre Comtal
(primera actuació 18-12-1993).

Comprat per l'Ajuntament de Ripoll l'any 1990, el Teatre Comtal (abans Condal) inicia les seves activitats com a teatre municipal el mes de desembre de 1993, després d'una primera fase de reformes. No se n'ha fet pròpiament encara una inauguració, atès que és previst que les obres continuïn sense interrompre l'activitat. El Teatre Comtal és una construcció dels anys trenta, amb una capacitat per a gairebé 700 persones.



*Teatre de Ripoll.
Escala d'accés*

ració i la posterior explotació del teatre. Les obres, iniciades al gener de 1985, foren encarregades als arquitectes Carles Espinós, Josep Huguet, Antoni Piñol i Lluís Serra. Es tracta d'una restauració aprofundida i imaginativa: la sala en forma de ferradura, el paviment dels passadissos de les quatre plantes, els estucats de les parets, les avantlloges i la llotja presidencial, el parquet de la platea utilitzant diversos tipus de fusta, les baranes de ferro i el passamà de vellut. Es restauren les motlures de l'escenari i dels proscenis. I, naturalment, es restaura el magnífic teló de boca amb la pintura que representa *L'esperit de Faust*, popularment conegut com "La Papallona", obra de Marià Fortuny.

RUBÍ. Teatre La Sala
(inauguració 26-9-1992).

Teatre de nova planta situat en el solar de l'antic edifici de La Sala, segons un projecte dels arquitectes Alfons Milà Sagnier i Frederic Correa Ruiz. Pot acollir 560 persones en una única planta. La sala té forma oval, amb una llargada de 21 metres, una amplada variable de 14 a 20 metres i una alçada, també variable, d'entre 7 i 8 metres. La boca de l'escenari té una amplada d'11 metres.

SABADELL. Teatre La Faràndula
(inauguració 15-4-1986).

La Faràndula és una construcció de l'any 1956, obra dels arquitectes Guillem Arís i Josep Vila Juanico, reformada per l'arquitecte Josep M. Gil Guitart. Es tracta d'un teatre de més de 1.000 places, amb una boca d'escenari de 13 metres d'amplada.

SANT CUGAT DEL VALLÈS. Teatre-Auditori del Centre Cultural (inauguració 25-11-1993).

Projectat coincidint amb l'aprovació dels túnels de Vallvidrera, i ideat com a espai multidisciplinari de grans dimensions amb la intenció de convertir-se en pol d'atracció cultural per al Vallès i per a Barcelona, el Centre Cultural de Sant Cugat del Vallès inclou un teatre-auditori, un conservatori

*La Passió. Façanes
exterior dels teatres
d'Esparreguera i
d'Olesa de Montserrat*

de música, sales de cinema, biblioteques, etc. L'obra és dels arquitectes Ramon Artigues i Ramon Sanàbria.

Amb una capacitat per a 800 persones, el teatre-auditori és l'element arquitectònic que fa de generador principal de tot el conjunt. La totalitat d'aquest mòdul té una superfície de 5.600 m² edificats, amb un escenari dels més grans del país (20 x 20 metres) dotat d'una campana acústica suportada per dos plafons de fusta i un complet equip de llum i so.

SANT FELIU DE GUÍXOLS. Teatre Auditori
(inauguració 6-1-1990).

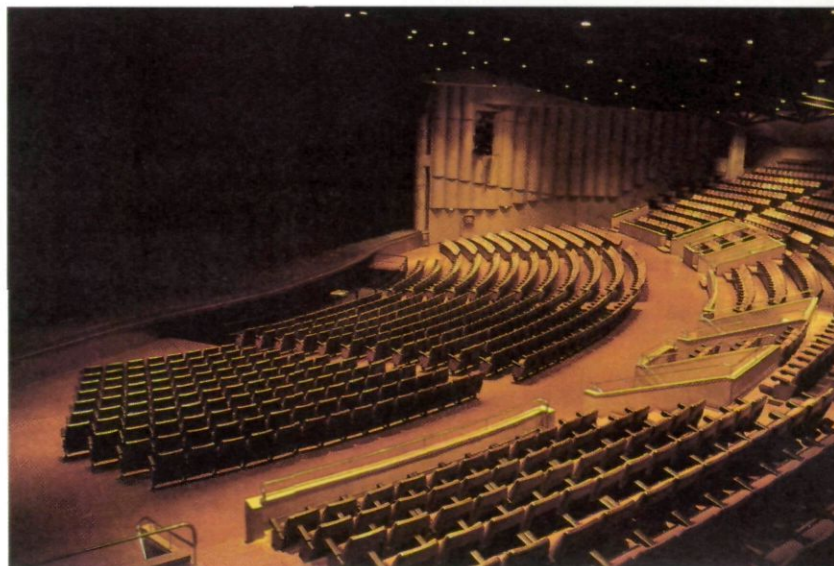
El Teatre Auditori de Sant Feliu de Guíxols és un edifici de nova planta construït en l'emplaçament d'uns antics magatzems de suro, dels quals conserven el record alguns elements; els arquitectes redactors del projecte, l'equip Bosch, Tarrús i Vives, van dissenyar les parets de rajol vist tal com eren en aquell antic magatzem i el sostre amb biguetes de ferro a l'estil dels entramats de fusta que hi havia hagut a la coberta.

Amb un aspecte de gran funcionalitat, el teatre té capacitat per a 400 persones, i un escenari de 12 metres de boca i 10 metres de profunditat.

TÀRREGA. Teatre Ateneu
(reformes a partir de 1982).

La Societat Recreativa Ateneu, constituïda l'any 1919, va comprar el solar que havia estat propietat d'una entitat cultural denominada Patronat de Sant Jordi, en el qual l'arquitecte Florensa construiria el teatre, que fou inaugurat el mes de setembre de 1923. Les primeres reformes, amb projecte de l'arquitecte Argilés, són de l'any 1952 i a partir de 1982 se n'inicia la darrera etapa dirigida per Joan Gangolell. La capacitat actual del teatre és de 480 localitats.

*Teatre de la Passió,
d'Olesa de Montserrat
(Baix Llobregat)*



Som molts els qui dins la foscor del pati de butaques de qualsevol teatre, assistim encisats a un dels prodigis més extraordinaris de l'activitat literària de la nostra cultura humana: el desvetllament de la paraula adormida. Tanmateix som molts els qui, dins la foscor del pati de butaques, assistim encisats a la màgia del teatre.

*Som molts els qui seguim la nostra escena i molts els qui esperem que continuï encisant-nos màgicament, deixant-nos muts mentre ressuscita la paraula impresa en el guió, una veu literària tan valuosa i bella. Som molts els qui fariem, del nostre teatre, l'elogi. **Joaquim Arenas i Sampera***



*Teatre Poliorama.
Vestíbul*

TERRASSA. Teatre Alegria
(inauguració 15-2-1991).

Ubicat en una de les antigues naus del Vapor Catex, justament on hi havia hagut el primer Teatre Alegria, i en un edifici annex a les instal·lacions de l'Institut del Teatre, es tracta d'un espai convertible capaç per a unes 350 persones. La història d'aquest local comença l'any 1907 quan s'hi instal·la una sala per a cinema i varietats. Tot i que la inauguració del nou teatre va fer-se el mes de febrer de 1991 i des d'aleshores ha funcionat amb continuïtat, en aquest moment és subjecte a obres de millora.

TORELLÓ. Teatre Cirvianum
(inauguració 29-5-1994).

Tot i que inicialment s'havia pensat en la restauració de l'antic Cirvianum, inaugurat l'any 1925, el projecte de l'arquitecte Ignasi de Solà Morales va representar, finalment, la construcció d'un teatre de nova planta en el solar de l'anterior edifici, del qual només conserva la façana. Disposa de 530 localitats en una planta esglaonada. La sala, de forma rectangular, fa 23 metres de llargada per 18 d'amplada. L'escenari té una boca de gairebé 10 metres i una alçada fins al teler de 15 metres.

VIC. Teatre Atlàntida
(inauguració 23-3-1991).

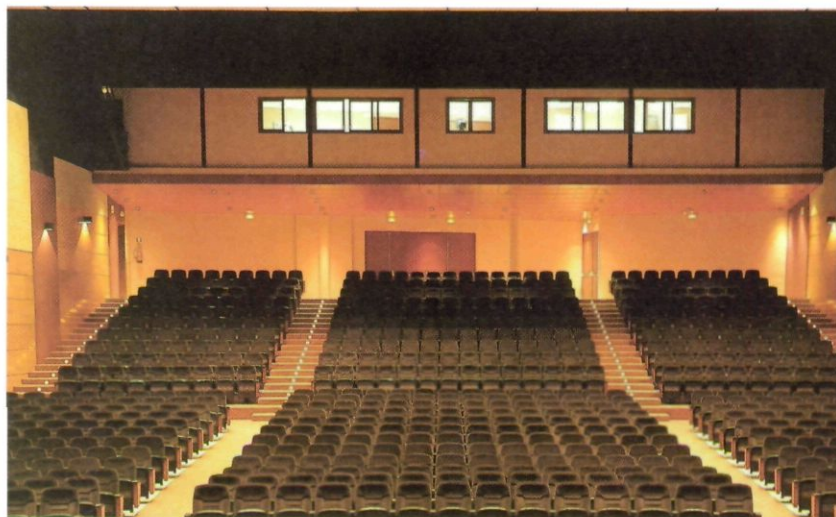
Construït l'any 1961, les reformes del teatre van començar el 1988 i van inaugurar-se el mes de març de 1991. L'actual Atlàntida té una capacitat de 930 persones, amb un escenari quadrat de 14 metres de costat.

VILANOVA I LA GELTRÚ. Teatre Principal
(inauguració 3-12-1988).

El primer edifici del Teatre Principal de Vilanova i la Geltrú, d'arquitecte desconegut, data de 1835. L'any 1945 s'hi van fer algunes reformes destinades, bàsicament, a adaptar el local per a projeccions de cinema, activitat a la qual es va dedicar exclusivament des d'aquell moment. La propietat era, aleshores, de l'Hospital de Sant Antoni Abat. Adquirit per l'Ajuntament, se n'inicia la remodelació l'any 1985 segons el projecte de l'arquitecte britànic Ciril Innes. La capacitat actual del teatre és de 460 places.

La relació anterior no és exhaustiva. No es pot oblidar Cervera, amb el seu Teatre de La Passió pendent d'alguna reforma, ni el d'Uldecona, és clar. També Vilafranca del Penedès té el teatre de Cal Bolet en funcionament, tot i que no es pot considerar acabat, cosa que també passa en d'altres poblacions. Potser a hores d'ara ja s'ha en-

*Teatre Municipal El Jardí, de Figueres.
Vista general de la sala*



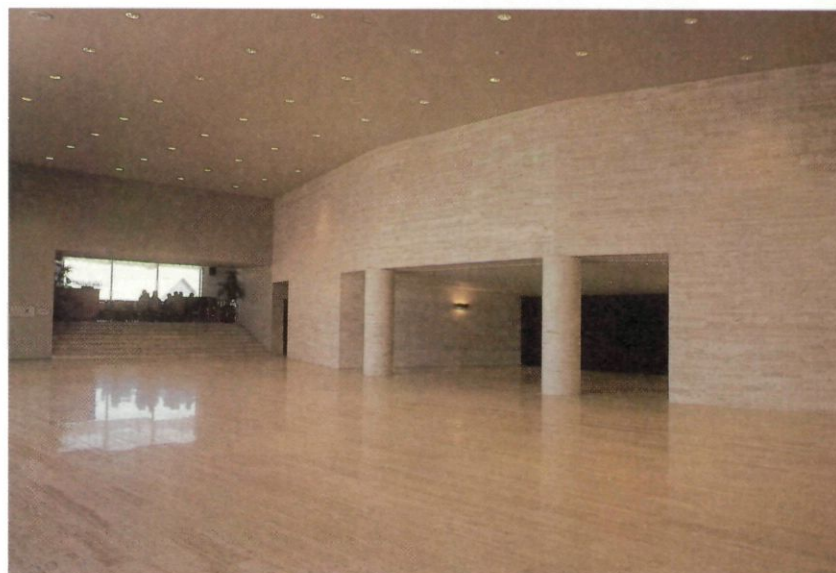
*Teatre Auditori de Vallès.
Sala Cugat del Vallès.
Vestíbul*

llestit la rehabilitació del Teatre Metropol, de Tarragona. A més, molt aviat hi haurem d'afegir l'Ateneu Igualadí, la remodelació de l'antic Teatre Victòria, de Palafrugell, i el local de nova planta de Balaguer. Entre d'altres...

I a part, sempre com un punt i a part, la ciutat de Barcelona, que l'orientació d'aquestes notes havia deixat fins ara de banda. Per les característiques de la ciutat, l'equipament hi és diversificat i el volum de l'activitat cultural ha anat dibuixant un panorama complex.

Al costat dels teatres institucionals, o que avui són institucionals, hi ha la realitat dels grans espais privats, com són el **Teatre Tívoli**, ara el més gran de la ciutat amb gairebé 1.800 places, i el **Teatre Victòria**, remodelat totalment l'any 1992 per l'equip Bosch, Domínguez i Nogués, avui un dels escenaris més complets. També de format convencional serien els teatres **Condal**, **Borrás**, **Villarroel**, i **Goya**, i el **Regina**, avui dedicat al teatre infantil. Un cas particular és el **SAT**, a Sant Andreu, amb les seves dues sales, espai de propietat municipal però de gestió privada. I cal destacar especialment la importància que han adquirit les sales de petit format, alternatives avui imprescindibles a la ciutat de Barcelona: **Sala Beckett**, amb un ampli projecte al darrera, **Teatre Malic**, **Teatre Tantarantana**, **Teatreneu** i, la més recent, **Sala Ardenbrut**.

Pel que fa als teatres institucionals, el **Teatre Romea** va encetar una nova etapa l'any 1980 quan va llogar-lo la Generalitat i el convertí en seu del Centre Dramàtic. Inaugurat com a teatre el dia 18 de novembre de 1863 on hi havia hagut El Casino de Artesanos i La Tertúlia Progresista, l'edifici del Romea ha passat per diverses reformes; la darrera remodelació, obra de l'arquitecte Joan Rodón, es va inaugurar el mes de febrer de 1992. L'altre teatre utilitzat per la Generalitat és el **Poliorama**. Construït l'any 1883 per l'arquitecte Josep Domènech i Estapà, és propietat de la Reial Acadèmia de les Ciències i de les Arts; l'actual remodelació, inaugurada el mes de febrer de 1985, és obra de l'equip Bohigas, Mackay i Martorell. En tots dos casos, la capacitat és d'u-



Teatre Fortuny, de Reus. Vestíbul

Comediants: L'estadi Olímpic de Montjuïc durant l'espectacular cerimònia de cloenda dels Jocs Olímpics de "Barcelona 92"



nes 600 localitats. A més, es pot fer constar *L'Espai de Dansa i Música*, sala molt ben condicionada de l'Escola de l'Infant Jesús, utilitzada per la Generalitat de Catalunya per a aquest tipus de programacions.

El **Mercat de les Flors** és l'espai escènic municipal de Barcelona. Situat en un dels edificis del conjunt que en l'Exposició del 29 componia el Palau de l'Agricultura, el va descobrir Peter Brook l'any 1983 per a la seva **Carmen** quan eren tallers municipals. Actualment disposa de dues sales, l'Espai A, que ara duu el nom de Maria Aurèlia Capmany, adequat per Josep Miquel Casanoves, Antonio Fontela i Joan Ramon Mir, i l'Espai B, que ha tingut dues ubicacions diferents dins del conjunt del recinte.

I també com a teatres institucionals s'han d'esmentar els dos espais de l'edifici de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, el **Teatre Adrià Gual** i **La Cuina**, rehabilitats l'any 1986 pels arquitectes Víctor Argentí, Daniel Freixes i Vicente Miranda.

Cal situar en lloc destacat el **Teatre Lliure**, instal·lat al local de la Cooperativa La Lleialtat, de Gràcia, que l'any 1976 (és el primer, doncs) es va entestar a obrir nous camins. Avui el Lliure, a més de la realitat de tots aquests anys, és també el projecte d'un nou espai escènic a afegir al conjunt del Palau de l'Agricultura.

I, finalment, un altre projecte, aquest ja en construcció: el **Teatre Nacional**, ubicat a la banda de ponent de la plaça de les Glòries, en una zona de nou traçat de la ciutat que incorporarà també el nou Auditori. A partir d'un ambiciós projecte arquitectònic i també urbanístic de Ricard Bofill, les instal·lacions del teatre es trobaran dividides en dos edificis, el teatre pròpiament dit, amb dues sales, i el taller. Aquests dos edificis i l'Auditori delimitaran l'anomenada plaça de les Arts. El teatre, una estructura clàssica de vidre i columnes, enlairada quatre metres i a la qual s'accedirà per unes escales monumentals, contindrà un enorme espai escènic en forma de creu, amb capacitat potser per a 1.000 espectadors en grades semicirculars, i buscarà la pràctica de la definició anunciada, segurament abans de dos anys.



ELS ESCENARIS



L'ESCENOGRAFIA CATALANA AL SEGLE XX

Isidre Bravo

"Tot art té el seu propi llenguatge; és a dir, uns mitjans que són sols seus."

(Kandinsky:
Sobre la composició escènica, 1912)

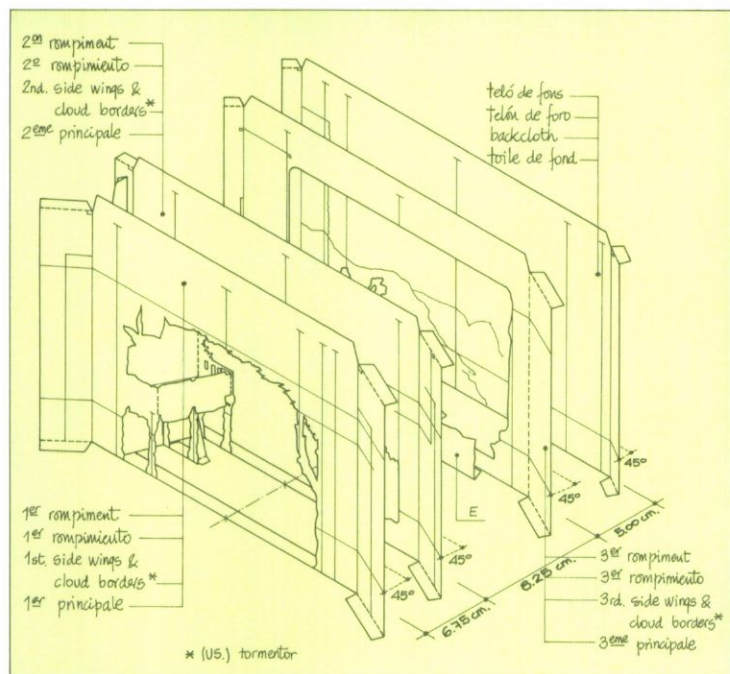
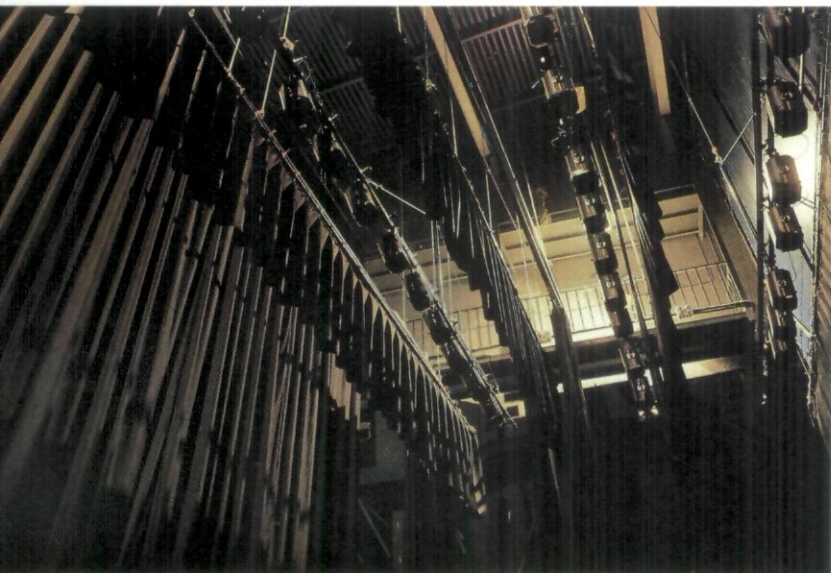
Del teatre com a confluència de les arts

El teló de molts dels grans teatres del món, sobretot a partir del moviment il·lustrat del segle XVIII i especialment de la seva vessant neoclàssica, representava el déu Apol·lo al cim del Parnàs, o vora la font Castàlia, voltat de les nou Muses. El teló, entès aleshores com un manifest o una declaració de principis, afirmava així que eren elles –les Muses– les que inspiraven tots els variats artistes que, units, convergien en aquell riquíssim món que, d'una manera global, seguim anomenant "teatre", experiència artística que les dites Muses constituïen, més que cap altre, en experiència d'art total o, dit d'una altra manera, en síntesi de les arts.

Aquesta visió mitològica de l'origen i la raó de ser del teatre –que es manté avui perfectament vigent– l'ubica com a nascut en el cor mateix del territori del déu de la Bellesa, inspirador de totes les facetes en què batega l'art mitjançant l'acció de les Muses.

De totes elles, aquelles que presideixen les anomenades "arts visuals" –avui caldria, potser, afegir-hi una nova Musa, la dels encisos de la llum– convergeixen en un dels eixos més rics per a la vitalitat del pleteric i variat món de l'espectacle: el de l'escenografia, és a dir, la poetització de l'espai escènic, entès dins d'un ampli espectre que abasta tota mena de coordenades, ja siguin d'adscripció tradicional o alternativa. Una poetització multiforme, extremadament lliure, tal com ho són els camins o els llenguatges que se li ofereixen per recórrer.

Aquesta multiformitat i llibertat expressives no sempre han estat enteses com a premissa fonamental de la creació escenogràfica, la qual sovint ha estat sotmesa a normatives, tradicions i fins estereotips que l'han ofegada, arreu i en molts moments de la seva història, degradant sistemàticament les periòdiques i revolucionàries aportacions d'aquells grans genis que al llarg dels segles li han dedicat el seu talent i la seva inspiració.



Esquema d'un teatri
escenogràfic

*Una nova manera de concebre l'espectacle. De fet, aquest canvi és paral·lel al que experimenta l'escenografia; hom passa de parlar de decoració a parlar d'espai escènic. La de pintor-escenògraf, que a Catalunya havia constituït una professió amb una gran tradició, desapareix. Hom no ha d'aplicar-se ja a aconseguir la **troempe l'oeil** sobre els decorats de paper, i uns grandiloqüents efectes de perspectiva. La caixa a la italiana és abandonada, o bé utilitzada amb un nou concepte.*

Xavier Fàbregas

L'alliberament més definitiu es va produir a finals del segle XIX. Va ser aleshores quan, amb una timidesa inicial, es va començar a assolir una nova consciència de l'entitat plàstica pròpia de l'escenografia i, en conseqüència, de la seva autonomia respecte de dues convencions rígides i monolítiques en les quals les grans lliçons de la història havien quedat atrapades fins a la banalització: en el pla estilístic, la convenció de la descripció figurativa (per les vies del realisme) dels llocs de l'acció dramàtica i, en el pla de la resolució tècnica, la convenció del recurs a la pintura (de peces bidimensionals grans o petites, penjades o plantades).

Les grans reformes de començaments del segle XX

Com arreu, també en el context del teatre de Catalunya el segle XX ha constituït el període de les màximes aportacions a l'evolució del llenguatge escenogràfic. Més enllà de l'extraordinària poesia dels plantejaments realistes de Soler Rovirosa i dels millors creadors de la generació següent, com Vilomara, Urgellés, Alarma i, sobretot, Junyent, l'obra d'Adrià Gual –contemporani cronològic i en bona part ideològic dels dos grans pioners del canvi: el suís Appia i l'anglès Craig– havia alliberat l'espai escènic de la freqüent parafernàlia anecdotista i acumulativa i l'havia obert a la presència del símbol, a l'evocació de l'absent: *"Un cert dia –escriurà a les seves memòries– vaig experimentar per primera vegada el calfred d'una possible missió: l'extirpació total de les banalitats i de les gosadies mancades de propòsit. Com si l'art del teatre se m'hagués aparegut en tota la seva nuesa lacerada".* O bé: *"M'obsessionava extraordinàriament la idea de la proporció i encara el doble la de la més estricta simplicitat".* Els seus projectes escenogràfics per a **Nocturn**. **Andante**. **Morat**, palesen ja des de 1895 un minimalisme constructiu –simbolista i suggeridor d'un clima interior– que serà el tret característic de les seves millors propostes, des de **Blancaflor** (1898) fins al projecte inèdit per a **Hamlet** (1940), passant, entre d'altres, per **El somni d'una nit d'estiu** (1908), **Julieta i Romeo** (1920), **Nausica** (1921) i **Javier** (1930).



Els camins plàstics oberts per Gual –estilització, substitució de la descripció per cortinatges connotadors, ús d'estructures corpòries, plantejaments d'escenografia sintètica, recurs a referents pictòrics...– no es van consolidar, tanmateix, en el context teatral català de l'època ni van tenir una continuïtat intrínseca important, malgrat la seva empremta en les trajectòries de Lluís Masriera a la dècada dels vint i els trenta i d'Artur Carbonell acabada la guerra. La pròpia ambivalència de Gual respecte de la ruptura amb les convencions tradicionals i, sens dubte, el tall evolutiu que a Catalunya va suposar la imposició i el monopoli d'un teatre oficial en acabar la guerra civil van ser les principals causes que l'aportació gualiana no fos l'origen i el nucli d'un desenvolupament generalitzat, prolífic i multiforme de personalitats interessants.

Taller d'escenografia de Fèlix Urgellés, probablement al Teatre Eldorado, cap a l'any 1910

Aquestes personalitats van existir, tanmateix, i ben notables, bastant al marge del context gualian. Cinc artistes poden destacar-se: Manuel Fontanals, vinculat des de 1917 al cercle de Gregorio Martínez Sierra i el seu Teatro de Arte, juntament amb el català d'adopció Rafael Barradas; Ramon Batlle Gordó, escenògraf titular –associat amb

Escenografiar vol dir escriure l'escena, l'espai de la representació, dissenyar un espai per a la ficció. Per crear un lloc fictici en l'indret inicialment neutre que és l'escenari teatral, es pot recórrer a una extensa gamma de camins de plantejament plàstic. Des del lloc concretíssim, reproduït amb tots els pèls i senyals, fins al lloc informal –per esmentar dues posicions extremes– hi ha moltes altres opcions: llocs concrets on els detalls són estilitzats o deformats, llocs sintètics que suggereixen el tot per la part, llocs amb formes precises no figuratives sinó abstractes, etc. Hi ha, també, diferents possibilitats tècniques: escenografies fetes amb peces bidimensionals o amb elements volumètrics, basades en la pintura o en la seva absència, que utilitzen la llum com a complement o com a fonament del modelatge d'espais.

Isidre Bravo



Emili Amigó– de la Gran Companyia de Teatre Català, radicada successivament al Romea i al Novetats entre 1917 i 1932; l'efímer Àngel Fernández Castanyer, creador, amb els seus germans Joan i Claudi, de l'Associació de Teatre Selecte l'any 1929; i, sobretot, el genial Joan Morales, vinculat al Paral·lel barceloní i a la seva irradiació a la Rambla, especialment a l'època de les grans revistes del Principal i el Còmic, els anys vint, simultànies a les que Josep Castells impulsava a l'Olympia. Morales va ser el creador d'un món extraordinari de fantasia, excés, "glamour" i sensualitat, caracteritzat d'una banda per una imaginació desbordant i de l'altra per la notabilíssima contundència compositiva assolida per les seves formes, fins i tot les més distorsionades.

Sorgits tots ells –excepte el primer i juntament amb d'altres contemporanis com Gustau Valera, Manuel Campsaulines o Miquel Xirgu– dels tallers tradicionals d'Alarma, Junyent, Brunet-Pous..., van ser marcats per la influència dels grans moviments que operaven com a avantguardes artístiques a començaments del segle XX i molt espe-

cialment de les estilitzacions fauves o decorativistes i de les distorsions expressionistes (les propostes plàstiques derivades del futurisme italià, del constructivisme rus i de la Bauhaus alemanya van tenir, en canvi, menys incidència entre els escenògrafs catalans). La llibertat i la fantasia de les propostes cromàtiques, compositives i figuratives d'aquest grup d'artistes van donar una nova vitalitat a l'escenografia, definitivament entesa com a vehicle no només descriptiu sinó d'imaginació i d'expressió dramàtica: l'art de traduir, d'evocar i de potenciar emotivament –i de vegades crear–, mitjançant la plàstica, l'esperit de les escenes.

Malgrat això, els creadors esmentats seguien arrelats majoritàriament a la figuració –certament estilitzada o distorsionada– com a recurs artístic i a la pintura de peces bidimensionals com a recurs tècnic. Pel mateix camí va continuar una nova i refinadíssima generació sorgida en el context de l'anterior: Joaquim Bartolí, Rafael Caseres, Francesc Nel·lo Ventosa, Salvador Sabatés... i sobretot el tàndem Emili Ferrer - Francesc Fontanals i Amadeu Asensi, dels quals són remarcables els treballs, fins a ben entrada la dècada dels cinquanta, per als drames de Josep Maria de Sagarra (Ferrer i Fontanals ja des de començaments dels trenta) i per a les revistes del Paral·lel de la postguerra, entre les quals destacaven les dels "Vienesos".

Les primeres dècades de la postguerra

Durant els anys quaranta i cinquanta el teatre a Catalunya va seguir caminant per la mateixa via d'una figuració estilitzada sorgida dels tallers tradicionals, sobretot damunt els escenaris de la comèdia i el drama catalans i en els de la revista musical. Als noms ja esmentats caldrà afegir els d'altres artistes incansables, com Isidor Bea, Rafael Mora, Frederic Talens o els germans Joan i Josep Salvador.

Apareixen també, però, tres tipus de propostes més. Una fou la perpetuació de la gran tradició realista del segle XIX amb l'obra de Josep



*La filla del mar,
d'Àngel Guimerà.
Esbós de Maurici
Vilomara. Teatre
Romea, 1900*

Mestres Cabanes, fonamentalment dedicat al teatre líric (sarsuela i òpera, especialment wagneriana), gènere en el qual els anys 1936-1956 van excel·lir el seu rigorós i a la vegada poètic domini de les tècniques perspectives, el seu excel·lent ofici artesanal i l'alta volada de la seva concepció espacial.

En segon lloc, la incorporació de grans pintors a la plàstica teatral. Ja durant els anys deu, vint i trenta diversos pintors catalans havien estat protagonistes de primer ordre en el gran moviment internacional que va fer arribar als escenaris la virulenta llibertat dels pioners de l'art modern, com a alternativa a la rutina de tanta escenografia "d'ofici". En aquest sentit, destaquen les aportacions, dedicades preferentment als Ballets Russos de Diaghilev, de Josep Maria Sert, Pablo Picasso (a qui podem esmentar aquí, especialment pel que fa a aquells anys, com a "català d'adopció"), Pere Pruna i Joan Miró. Cal afegir-hi, ja per a muntatges catalans, les realitzacions anteriors a 1939 de Salvador Dalí, Lola Anglada, Ramon de Capmany, Francesc d'Assís Galí, Bartomeu Llongueres i tres muntatges de 1938: **El casament de la Xela**, amb escenografia de Ramon Calsina, **El giravolt de maig**, de Xavier Nogué, i **Comiats a trenc d'alba**, d'Antoni Clavé.

A les dècades que ens ocupen –els quaranta i els cinquanta– el fenomen va continuar: els treballs de Manuel Muntanyola, especialment al Liceu, i de Ramon Rogent a l'Òpera de Cambra de Barcelona, les primeres incursions del jove Josep Guinovart, les aportacions d'Aulina de Mata, Capmany, Llongueres, Emili Grau Sala, Miró, Pruna, Enric Ricart o Joan Vila "D'Ivori", entre d'altres, per als espectacles coreogràfics de Joan Magrinyà... El millor de l'obra dels pintors catalans, però, per raons comprensibles atesa la situació política del nostre país, es va produir a l'estranger. És el cas de les intervencions teatrals de Joan Junyer, Grau Sala (a part del seu **L'Hospital de l'amor**) i, sobretot, de l'obra sistemàtica i de vegades ingent de tres artistes: Marià Andreu, Salvador Dalí i Antoni Clavé.

Tots ells van aportar un reconegut enriquiment a les rigoroses i modèliques companyies dramàtiques i coreogràfiques del panorama internacional a les quals van destinar la seva obra: la de Marià Andreu –a París, Londres, Milà, Montecarlo i Stratford-on-Avon– marcada per una síntesi densa entre pintura i volumetria d'una banda i entre barroquisme, sintetisme i estilització d'altra i pel seu gust per les opulències i els contrastos cromàtics; la de Dalí –a New-York, Detroit, Lon-



La Revoltosa, de
Ruperto Chapí.
Escenografia de Joan
Morales. Gran Teatre
del Liceu, 1938

dres, Roma i Venècia (a part del seu magnífic **Don Juan Tenorio** de Madrid)–, vitalista, irreverent i d'una fantasia desenfrenada, creadora d'una sorpresa incessant en la ruptura de les relacions entre forma i contingut; i la d'Antoni Clavé –a París, Londres, Biarritz, Hollywood, Chicago i Ais de Provença (a part, també, de la seva incursió barcelonina amb **Tobruck**)–, que esclata en un violent mosaic tridimensional de materials, textures i elements insòlits de notable potència plàstica i capacitat de connotació dramàtica.

Una tercera via –sempre entre els quaranta i cinquanta– la van constituir els grups teatrals que es van proposar de renovar els estereotips del teatre oficial, tant pel que feia al repertori com a la resolució plàstica dels espectacles: els grups de teatre d'art i/o experimentals. Cal destacar-ne tres per la seva contribució a l'evolució del llenguatge escenogràfic: els itineraris respectius d'Artur Carbonell al seu Teatro de Arte, des de l'estilització fins a l'abstracció plàstica, de Rafael Richart al seu Teatro de Cámara de Barcelona, d'un valent eclecticisme estilístic, i dels diversos artistes plàstics i escenògrafs agrupats entorn de l'ADB (Associació Dramàtica de Barcelona), el treball dels quals partia de vegades de zero per endinsar-se en interessants exercicis espacials al servei d'un repertori nou, que sovint implicava situacions dramàtiques irrealment o absurdes, com era freqüent en els textos d'Espriu, Pedroló, Brossa o Ionesco. Entre d'altres, cal esmentar Evarist Mora, Alexandre Cirici, Lluís Gili, Josep Granyer, Mercè Llimona, Albert Ràfols Casamada, Moisès Villèlia o Antoni Tàpies, els primers treballs de Josep Maria Espada i Jordi Palà i les diverses intervencions d'Antoni Bachs-Torné.

Els anys seixanta

A la dècada dels seixanta es produeixen tres fets importants: el plantejament escenogràfic dominant en els nombrosos nous grups de teatre independent, l'opció feta per l'EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) per oferir l'escenografia dels seus muntatges a pintors i escultors catalans i l'arribada a Catalunya del jove Fabià Puigserver, després d'uns anys de formació a Polònia.

Els grups de teatre independent, que des de finals dels anys cinquanta i tot al llarg dels seixanta van proliferar i dels quals van sorgir molts dels professionals actuals més reconeguts, grups ara ja veterans –com Els Joglars o La Gàbia de Vic (la seva relació aquí seria excessiva)–, estaven animats per un intent de vitalitzar el fet teatral amb noves i molt variades propostes textuais, dramàtiques i d'escenificació i amb un recurs freqüent a espais no habituals de representació teatral, fet que es va traduir en l'assentament d'un eclecticisme molt inventiu i saludable pel que fa als recursos materials, tècnics (cal esmentar l'experimentació amb les possibilitats dramàtiques de la llum), compositius i lingüístics, sovint al servei de la creació escènica d'una nova realitat plàstica, més enllà de les finalitats decoratives o merament ambientadores. Sempre, però, com a denominador comú a causa de la seva constant penúria econòmica, optant per propostes diverses de simplificació escenogràfica, mai renyida amb l'eloqüència i la coherència dramàtiques. Propostes que, en part pels mateixos motius econòmics i en part per la mateixa recerca de la coherència esmentada, eren sovint assumides pels propis membres –directors, actors, tècnics...– o amics de la companyia. A aquesta simplificació no era tampoc aliè el caràcter sovint efímer, arriscat i quasi clandestí, i per tant de vegades incert, de molts d'aquests muntatges.

L'opció programàtica per l'aportació escenogràfica dels artistes plàstics va arribar al seu cim més alt en un seguit de magnífics muntatges confiats per Ricard Salvat i Maria Aurèlia Cap-

Francesc Soler i Rovirosa, traspasat el 1900, després d'una llarga i profitosa carrera, tingué taller obert a París fins al 1868 i, de retorn a Barcelona, fou el primer en experimentar amb la llum elèctrica (1874), i qui més mirà d'adaptar l'escenografia a l'obra de Wagner, que conegué directament a Bayreuth.

Xavier Fàbregas



De la Terra al Sol.
Esbós de teatrí de
Josep Soler i
Rovirosa. Teatre
Tivoli, 1879

many, des de l'EADAG i, més tard, la Companyia Adrià Gual, a molts dels més interessants creadors del moment, desitjosos a la vegada d'expressar-se en el marc, nou per a ells, de l'espai teatral. Vicenç Caraltó, Armand Cardona Torrandell, Maria Girona, Josep Guinovart, Jordi i Iago Pericot (aquest darrer encara no vinculat al teatre de manera estable), Josep Maria Subirachs, Eulàlia Surós, Joan Josep Tharrats, Francesc Todó, i d'altres com Ràfols Casamada i Villèlia, que ja havien col·laborat amb l'ADB, hi van aportar al llarg de la dècada dels seixanta –i molt sovint per a la Cúpula del Coliseum, l'emblemàtic i privilegiat espai del grup, que facilitava una nova manera de "sentir" el teatre– projectes i realitzacions d'índole molt diversa presidits per la inquietud experimentadora, la sinceritat amb què eren abordats plàsticament els textos dramàtics i una fascinant bellesa plàstica en la majoria dels casos.

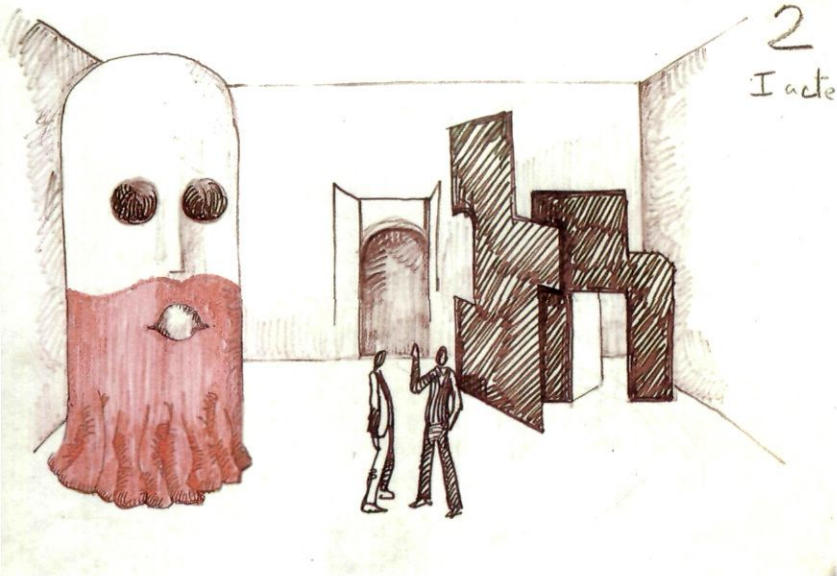
El tercer fet determinant de l'evolució del llenguatge escenogràfic durant els seixanta, d'una importància decisiva per a les dècades que següen, fou l'arribada de Fabià Puigserver, que al llarg dels seus anys d'estudi a Polònia havia connectat amb referències tant estilístiques com de plantejament estructural de l'espai i de resolució tècnica poc desenvolupades entre nosaltres. Des de tots els grups en què col·labora els anys seixanta i setanta –ADB, EADAG, Pequeño Teatro, Teatro Universitario Independiente, Teatre d'Horta,

Companyia de Núria Espert...– o dels quals és fundador o cofundador –el GTI, L'Òliba, el Teatre de l'Escorpí, el Teatre Lliure–, la seva lliçó és admirable pels seus trets de profunditat, de capacitat poètica, de compenetració amb les poètiques dels autors literaris, els dramaturgs i els directors, de cultura plàstica, de sentit de l'eloqüència poètica dels materials, les seves textures i els seus acabats, de subtil coneixement dels matisos dramàtics de la llum, de riquesa de solucions davant les més diverses propostes estilístiques –amb un inicial decantament neoexpressionista– i els més variats plantejaments estructurals: escenografies de plataforma sola, de pla i fons, d'anella practicable i fons, de pla i sostre, de laterals i sostre sense fons... **Tot amb patates**, el 1969, provoca un seguit d'experiències de ruptura en la relació tradicional entre els actors i el públic de la sala que culminaran a la dècada següent. Tot, sempre, al servei d'uns espais sensuals i plens de vida: que desprenien vida.

Aquesta primera dècada de Puigserver a Barcelona coincideix, d'altra banda, amb la consolidació d'alguns escenògrafs que ja durant els anys cinquanta despuntaven amb un talent molt notable. Cal destacar-ne els treballs rigorosos, inspirats i d'un eclecticisme versàtil i saludable, de Josep Maria Espada, Jordi Palà i Ramon Trabal Altés –dotat d'una especial penetració i sentit del refinament en el món del figurinisme–, tant en el marc del teatre comercial com independent.

Filla d'unes circumstàncies tècniques i socials determinades, al gust d'una burgesia industrial satisfeta i convençuda de la seva capacitat tècnica, fou una escenografia de teles pintades i envarillades damunt de bastiments de fusta, distribuïda per l'escenari en forma de bastidors laterals, bambolines penjades, rompiments en arc, visuals obliques, aplics i formes diverses, "forillos", aletes, telons de fons, telons curts, que fragmenten en direccions diverses l'espai escènic, esdevingut complex per la presència creixent d'un element fonamental a partir de la segona meitat del segle, el practicable –rampes, escales o passeres dissimulades darrera d'aplics pintats– que permet dur l'acció a llocs elevats de l'espai escènic i realitzar cada vegada millor l'ideal que, dia rere dia, es precisava: el realisme dels llocs representats.

Isidre Bravo / Guillem-Jordi Graells



Les mosques, de Jean Paul Sartre.
Esbòs escenogràfic de Josep Pla Narbona.
Escola Adrià Gual
d'Art Dramàtic dirigida per Ricard Salvat,
1968

Els anys setanta

La dècada s'inaugura amb un fet important: la successiva incorporació de Fabià Puigserver i de Iago Pericot a la docència escenogràfica en el marc de l'Institut del Teatre, dirigit a partir de 1970 per Hermann Bonnín. El primer, en la progressiva consolidació d'una maduresa genial –**Yerma** (1971), **Terra baixa** (1975), **Una altra Fredra, si us plau** (1978)...–, ha estat ja esmentat. Cal només referir-nos a la definitiva implantació d'una insòlita llibertat en el tractament de les relacions representació-públic manifestada en **Una guerra en cada esquina** (1972), **Àlias Serrellonga** (1974, amb Pericot), **La Setmana Tràgica** (1975) i en tot el sensacional i espacialment flexible seguit de produccions del Teatre Lliure –sala plantejada per ell com a dispositiu escènic polivalent– a partir de 1976: entre d'altres, **Mahagonny** i **Leonci i Lena** (1977), **Titus Andrònic** i **La vida del rei Eduard II d'Anglaterra** (1978), **La bella Helena** (1979)...

Pel que fa a Iago Pericot, pintor incorporat al món de l'escenografia el 1968 amb el seu treball per a **Balades del clam i de la fam** i, l'any següent, **Guadaña al resucitado**, muntatges de l'EADAG a la Cúpula del Coliseum, de seguida revela el seu interès per la tridimensionalitat de l'espai escènic, pel poder plàstic i connotador de les formes abstractes, per la incorporació de materials i mitjans tècnics insòlits –el plàstic transparent a **Los cantos de Maldoror** (1974), projeccions a **El tuerto es rey** (1971)...– i per la mobilitat simbòlica dels elements escenogràfics –**La Galatea** (1972), **Mary d'Ous** (1973), **El proceso** (1979), **Simfònic King Crimson** (1980)...– en un itinerari de recerca que el portarà més tard, ja des del seu Teatre Metropolità de Barcelona, a la reivindicació d'espais teatrals alternatius –**Rebel Delirium** (1977), **Mozartnu** (1986).

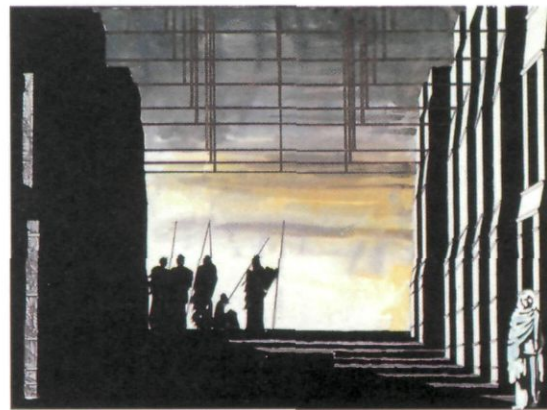
L'aportació que tant Puigserver com Pericot van fer a la generació posterior des de les aules de l'Institut del Teatre i, evidentment, des dels escenaris, són els trets més fonamentals de les seves concepcions brillaven amb tota la seva màgia, va ser del tot fonamental. Si hi unim la presència a l'Institut d'alguns directors d'escena que es plantejaven també la creació escenogràfica, com són els casos de Josep Montanyès i Albert Boadella –les seves respectives **Antígona** (1978) i **Laetius** (1980) seran modèliques–, i sobretot l'extraordinària eferescència expressiva de la segona meitat de la dècada dels setanta, derivada tant de la intensa inquietud creativa dels antics i dels nous grups de teatre independent (entre els quals, el Globus de Terrassa, Comediants, El Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, Dagoll Dagom, el GAT de l'Hospitalet...) com de l'explosió de llibertat i comunicativitat que es va congriar l'any 1976 al voltant de l'Assemblea d'Actors i Directors, de la temporada del Grec i de l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle, no són estranys l'ímpetu, la frescor, la diversitat de plantejaments i la qualitat amb què es manifesta de seguida un nou grup de joves escenògrafs, entre els quals destaquen Joan-Josep Guillén, Ramon Ivars i el tàndem Montse Amenós - Isidre Prunés, que ja a les darreries dels setanta s'afermen com a punts de referència de primer ordre, amb escenografies com les de **Les balades de Villon** (1977) i **L'espantu** (1979), del primer; **Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga** (1976) i **Sopa de mijo para cenar** (1979), del segon; o **Plany en la mort d'Enric Ribera** (1977), **Woyzeck** i **Antaviana** (1978), dels darrers.



Glups!, de Dagoll
Dagom sobre texts de
Lauzier. Maqueta de
l'escenografia de
Montse Amenós i
Isidre Prunés. Teatre
Victòria, 1983



Batalla de reines, de
Frederic Soler
"Pitarra". Dirigida per
Antoni Chic.
Esbossos
escenogràfics de
Ramon B. Ivars.
Teatre Romea, 1984



Dels vuitanta fins ara

L'obra magnífica i exemplar de Puigserver i Pericot continua. Del primer, **Les tres germanes** i **Jordi Dandin** (1980), **Medea** i **El balcó** (1981), **El misantrop** i **Primera història d'Esther** (1982), **Advertència per a embarcacions petites**, **Falstaff** i **Al vostre gust** (1983), **La flauta màgica** i **Luces de bohemia** (1984), **Un dels últims vespres de Carnaval** (1985), **Madre Coraje** i **El público** (1986), **Requiem** (1987), **El manuscrit d'Alí-Bey** i **La bona persona de Sezuan** (1988), **Capvespre al jardí** i **Terra baixa** (1990)... Del segon, **Descripció d'un paisatge** (1980), **Bent** (1982), **Mozartnu** (1986), **El balcó** (1990)... A ells cal afegir-los un altre veterà, Josep Maria Espada, retornat al teatre a mitjans dels setanta: **Pigmalió** (1981), **El cafè de la marina** (1983), **Èdip i locasta** (1986), **Tannhauser** (1987)...

Per la seva banda, els joves nous creadors dels setanta es consoliden amb treballs cada vegada més ambiciosos i reeixits. Valgui esmentar, de Guillén, **Picasso U** (1980) o **Deixeu-me ser mariner** (1983); d'Ivars, **Peer Gynt** (1982) o **Batalla de reines** (1984); i d'Amenós-Prunés, **Marat-Sade** (1982), **L'auca del Sr. Esteve** (1984), **Don Pasquale** (1989) i tots els musicals que des de **La nit de Sant Joan** (1981) fins a **Flor de Nit** (1992), passant per **Glups!** (1983) o **El Mikado** (1986), continuen realitzant per al grup Dagoll Dagom.

Al costat seu, d'altres com Alfons Flores, Marcelo Grande, Josep Maria Ibáñez "Dino", Joan

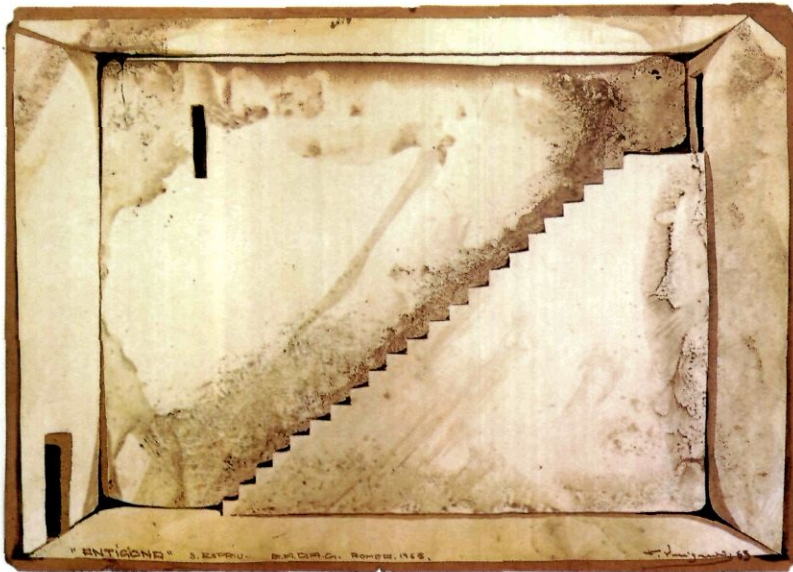
Jorba, Josep Maria Massagué, Andreu Rabal i els tàndems Pep Duran - Nina Pawlowsky i Pep Sallés - Josep Madaula omplen de treballs notabilíssims la darrera dècada i mitja, igual que ho fan diversos artistes plàstics entre els quals destaquen Frederic Amat i Quico Estivill, a les aportacions dels quals cal adjuntar les més esporàdiques de Josep Guinovart, Robert Llimós, Pere Noguera, Perejaume, Antoni Taulé, Antoni Tàpies o Josep Vernis.

Tots ells representen, entre d'altres trets, el triomf definitiu sobre l'antiga concepció de l'obra d'un escenògraf com a vinculada unívocament a un estil plàstic: cada muntatge teatral requereix un univers plàstic genuí, pensat per a ell, que tradueixi visualment –quan hi conflueixen– la triple respiració interior de l'autor, el dramaturg i la direcció, sigui aquesta individual o col·lectiva. En aquest sentit, dos fenòmens es consoliden durant la dècada: l'estabilitat de la vinculació d'un escenògraf a un director o un grup, entre els quals s'estableix una afinitat i una dialèctica de concepcions mútuament estimulants (el paradigma de la qual, ja els anys setanta, va ser la que es va produir entre Fabià Puigserver i Lluís Pasqual) i la

Una de les preocupacions fonamentals del teatre del darrer període és la recerca de nous sistemes de relació entre el públic i la representació i, en conseqüència, el replantejament de la convenció espacial que la fica dins dels límits de l'escenari, davant d'un públic que n'està separat i limitat a una única penetració –frontal o lateral, però externa i distant– de l'acció i dels estímuls que aquesta genera.
Isidre Bravo

Durant aquests anys, a part de les traduccions shakesperianes de Josep M. de Sagarra, es produeixen altres fets de gran importància per a la literatura dramàtica. Salvador Espriu, el mateix 1939, escriu la seva versió d'**Antígona**, reflexió sobre la guerra fratricida. Espriu, poeta i narrador, escull el teatre per a donar testimoniatge d'un poble i d'una llengua que creu condemnats a mort després de la derrota.

Xavier Fàbregas



Antígona, de Salvador Espriu. Projecte inèdit de Fabià Puigserver. Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, dirigida pel mític Ricard Salvat, un dels directors de més anomenada internacional del teatre català, 1963

tendència cap a treballs escenogràfics assumits en major o menor grau per la mateixa companyia, especialment quan aquesta crea els seus espectacles d'una manera col·lectiva, en la línia inaugurada per Comediants –**Sol solet** (1978), **Alè** (1984), **La nit** (1987)...–. És el cas, entre d'altres, de La Fura dels Baus –**Accions** (1983), **Suz o Suz** (1986)...– o de Zotal Teatre –**Zotal** (1984), **Zombi** (1988)...–, dos dels nous grups de la dècada que, igual que d'altres –Teatro Fronterizo, La Cubana, El Teatrí (d'Esparreguera), Zitzània-Teatre, El Tricicle, Vol-Ras...–, es proposen en els seus muntatges de mantenir viva la lluita contra l'encarcarament de fórmules escenogràfiques.

Cal apuntar, amb precaució, un risc: el fet que molts dels creadors esmentats treballin ja de manera habitual per a les companyies oficialment subvencionades o per als centres de producció institucionals –progressivament interessats pel teatre dins els programes de la seva política cultural i que, sovint, recorren també a escenògrafs estrangers de reconegut prestigi internacional–

pot comportar una disminució de la seva ambició creativa, ara més confortablement assentada en unes determinades coordenades de treball i susceptible de deixar-se influir per unes formes d'èxit garantit.

Des de la meitat dels vuitanta es manifesta un fenomen important: l'entrada en escena d'una generació més jove, proveïda de la desimboltura que li permet el fet d'estar encara al marge dels esmentats reconeixement i institucionalització del seu treball. El seu avantatge és precisament haver d'afermar-se des de la precarietat i alguns –el cas de Joaquim Roy és paradigmàtic– ho fan amb una inventiva i una contundència d'alt nivell. Podem esmentar Antoni Belart, Ion Berrondo, Antoni Bueso, Julià Colomer, Llorenç Corbella, Xavier Millan, Cèsar Olivar, Jordi Roig, el director Ramon Simó, Raül Torrent o un grup de dones escenògrafes –fet que cal remarcar com a significatiu– entre les quals es troben Anna Bonet, Roser Caritx, Deborah Chambers, Vicenta Obón, Mercè Paloma o Carme Vidal. Cal afegir-hi encara l'accés dels germans Jordi i Josep Castells al disseny escenogràfic, des d'una fase anterior dedicada fonamentalment a la construcció.

És difícil d'assenyalar algunes característiques d'aquesta generació més recent. Certs trets, tanmateix, semblen força comuns entre la majoria: una tendència a la reducció de volums, formes i detalls il·lustratius a la mínima expressió necessària, de la qual resulten espais com essencialitzats d'acord a una voluntat de no carregar les coses i de moure's en el terreny de la puresa dels elements; una valoració forta de la dimensió poètica de dos factors de primer ordre: les textures dels materials i els matisos de la llum; una relativització del protagonisme individual, en un clar desig de participar en tot el procés de definició dramàtica dels espectacles i de fondre-hi la seva aportació; una obertura a espectacles que, al marge del teatre de repertori o del nou teatre d'autor, trenquen amb la rígida separació de gèneres tradicional per assolir una síntesi de codis i de mitjans artístics, a la vegada que un interès per nous àmbits d'expressió escenogràfica (televisió, accions, esdeveniments...); i, en general, una

*El Comte l'Arnau, de
Josep Maria de
Sagarra. Escenografia
de Ramon Batlle i
Gordó. Teatre
Novetats, 1931*

fresca disminució de prejudicis, especialment clara en aquells creadors que, sense lliçons apreses i encara anònims, treballen a les comarques o als barris, és a dir, segons una frase suggerent de Joan Abellan, "decididament allunyats de l'Exemple".

L'esmentada vitalitat –i també l'essencialització com a, en un cert sentit, premissa expressiva– es manifesta en un àmbit molt peculiar d'aquesta nova creació apareguda cap a la meitat dels vuitanta: el dels nous grups de dansa contemporània que, amb molta força, van irrompre aleshores. Els joves directors o coreògrafs de les companyies que sovint assumeixen –ells mateixos– la creació escenogràfica, o també els artistes a qui de vegades recorren –el cas del pintor José Menchero a Danat Dansa és especialment rellevant– desenvolupen un fresc repertori de propostes en les quals la dansa dels cossos es conjunta amb la dels objectes o en les quals els ritmes dels moviments dels ballarins i els dels elements escenogràfics s'integren, es prolonguen mútuament o es contrapunten generant nous significats de l'espai.

Recentment, caldria esmentar dos fenòmens de signe contrari: d'una banda, la creació –no per reduïda de menys qualitat potencial– generada per a l'espai de les nombroses sales petites que proliferen: Malic, La Cuina, Teatreneu Teatre, La Casona, Teatre de la Riereta, Tantarantana Teatre, Artenbrut...; d'altra banda, l'assumpció, per part de grups consolidats, de grans escenografies parateatral, d'alguna manera vinculades a la viva tradició catalana de teatre de carrer, en la qual des de fa temps destaquen Comediants –**Sarau de gala del rei Tòtil I** (1982), **Dimonis** (1983)...–, La Cubana –les diverses **Cubana's Delikatessen** (1983)– o les performances d'Albert Vidal –**L'home urbà** (1983), **L'aparició** (1986)...–. Així, Comediants, ultra la seva arribada prodigiosa als nous molls de la Barceloneta –**Mare nostrum** (1992)–, és responsable d'importants creacions, el mateix any, a l'Expo de Sevilla –la **Cabalgata**, amb l'aportació fonamental de Joan-Josep Guillén i dels germans Castells– i als Jocs Olímpics de Barcelona –el gran-



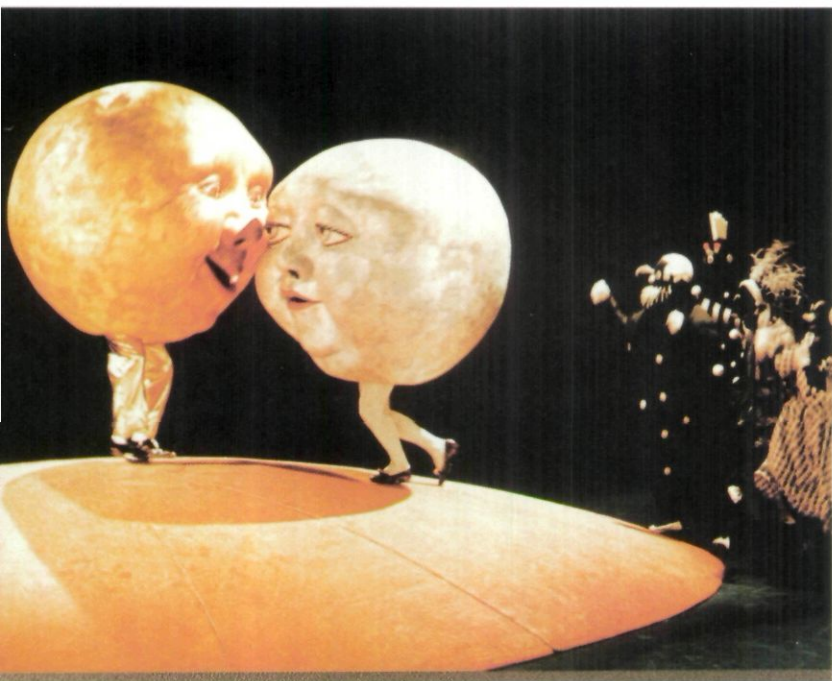
diós i a la vegada poètic muntatge per a la **Cerimònia de clausura**–, mentre La Fura dels Baus contribueix al mateix gran esdeveniment mundial amb la part més excitant, vigorosa i espectacular de la **Cerimònia d'obertura**.

*Defensa índia de rei.
Dirigida per Jaume
Melendres.
Escenografia de Fabià
Puigserver. Grup de
Teatre Independent,
1967*

Camins, llenguatges, mitjans tècnics i concepcions, en definitiva, molt diversos, d'una rica i inesgotable varietat, per a un propòsit sempre invariable: dotar els espectacles, siguin els que siguin i en registres emotius diversos, de la poesia i la meravella visuals que millor poden comoure l'esperit dels espectadors, mitjançant el rar i difícil miracle de la Bellesa: la que des de l'Olimp dels déus ens fa entrar en el món de gràcia –tan escàs– de les Muses.

LA PRODUCCIÓ EN LES ARTS ESCÈNIQUES

Joan Maria Gual i Dalmau



Una constatació com a punt de partida

S'ha dit, o millor escrit, molt poca cosa sobre producció teatral, i menys encara seguint una metodologia basada en un cos teòric rigorós que permeti d'assolir una certa profunditat. Això que en principi hauria de significar un avantatge per introduir-se en aquest terreny tan inexplorat, resulta un entrebanc que ens col·loca al punt de partida, amb uns referents molt minsos i amb l'única companyia de la inquietud personal –molts cops vestida de necessitat– que porta a abocar-se al paisatge desèrtic de l'anàlisi del fet productiu en les Arts Escèniques.

El material bibliogràfic editat a l'Estat espanyol o en llengua castellana és escàs, desfasat i d'alguna manera tangencial. En llengua catalana no tinc notícia de cap publicació. Tots els referents clàssics, com **Modern Theatre Practique** de Samuel Selden, Hubert C. Heffner i Hunton D. Sellman, editat per la Universidad de Buenos Aires,

Técnica Teatral de Fernando Wagner, editat a Mèxic el 1959, i **Administración Teatral** de Francis Red, editat a Londres el 1983 (que més tard, el 1990, el C.A.T. de Sevilla edità en castellà), tots aquests títols, dèiem, són ara punts de referència obligats però evidentment no reflecteixen en absolut allò que avui entenem com a procés de producció i tots els elements essencials que el conformen.

Per obtenir informació sobre aquest tema caldria recórrer a les publicacions editades als Estats Units, on els estudis de Producció Teatral estan normalitzats i són part integrant de les propostes de moltes universitats.

En un moment de clara eclosió d'estudis sobre les indústries culturals, sobre les planificacions i les polítiques que en aquest terreny es duen a terme, en el bell mig de tanta "gestió" seria lògic pensar que algú hagués intentat d'analitzar en profunditat el procés de producció d'aquells elements que conformaran la primera matèria de la gestió, convertint-se en peces imprescindibles i protagonistes dels continguts dels centres receptors o difusors del propi fet, que serà en definitiva el producte que un cop definit passarà al mercat de l'oferta on es gestionarà per arribar al seu destinatari, a la seva clientela, al públic.

Penso que la lògica tampoc no ha funcionat aquest cop i ens movem encara sota paràmetres d'autodidactisme, d'experiència, o simplement d'intuïció, amb tot el que comporta de risc i d'inevitables errors.

El procés productiu

Per intentar situar el procés productiu de les arts escèniques amb tots els elements que hi intervenen, cal començar per plantejar-nos què s'entén per activitat productiva en el marc empresarial, ja que, encara que parlem de productes resultants d'un procés creatiu, aquests es despleguen en el terreny de l'oferta, sota paràmetres similars als de la resta de productes anomenats de serveis.

*Tot clavell té una oloreta,
tota vila té un camí
té un gemec tota campana,
tota estrella el seu or fi;
i tu, què tens, Margarida,
darrera el front de seti?*

*Tothom espera un miracle,
tothom es vol estremir,
tothom té en el fons dels nervis,
la punta d'un espasí...
I tú, què esperes, fadrina,
fins a l'hora de morir?*

Josep M. de Sagarra
"Cançons de totes les hores"

En el terme producció, es poden observar dues accepcions diferents. És pot referir, per una banda, a la quantitat de béns econòmics obtinguts en un període de temps concret, i per una altra, a tota la sèrie d'actes o activitats que cal portar a terme per obtenir determinats béns econòmics.¹

Fixaré l'interès en la segona accepció, que se centra en l'activitat productiva i que podríem definir com la transformació de la primera matèria, mitjançant el treball i servint-se del capital.

Així doncs hi hauria tres elements essencials per portar a terme l'activitat: primera matèria, capital i treball. Caldria afegir-hi un quart element, que seria el de l'organització, que segons A. Marshall és el que permet distingir entre execució i treball de direcció.

Aquestes consideracions de caràcter general, independents del resultat productiu que se'n derivi, són necessàries per arribar a donar al producte les característiques imprescindibles per a la seva supervivència en el mercat, on diferents influències i premisses faran possible o inviable el recorregut fins a l'objectiu.

És necessari tenir clar allò que ens ha de guiar en el procés productiu, o millor aquelles condicions o elements que hem de tenir en compte per plantejar-nos l'anàlisi del resultat que perseguim. El procés desembocarà en el producte i és en aquest camí on m'agradaria introduir una sèrie de constatacions que fan del fet escènic un cas singular, amb característiques molt especials, que inexcusablement hauran de contemplar l'equip i els responsables, abans d'iniciar un procés productiu en aquest àmbit. S'haurà de donar resposta a un seguit de qüestions que d'alguna manera és el que perfila la singularitat del procés productiu en les Arts Escèniques.

Un perfil determinat

Els quatre elements citats (primera matèria, capital, treball i organització) conduiran l'activitat productiva a bon terme, si tots ells es contemplen sota el prisma de l'especificitat del fet cultural i més concretament del fet teatral.

Caldrà en primer lloc partir d'una estructura jurídica determinada per realitzar l'activitat, i aquesta no hauria de decidir-se arbitràriament, ja que marcarà d'una manera essencial les normes que regiran les fórmules d'actuació en el terreny jurídic. Aquesta primera tria del marc comporta una valuosa ajuda o un gran entrebanc segons el seu encert. La personalitat jurídica en la forma d'actuar serà doncs l'inici que marcarà les possibilitats de què es disposa i que donarà les pautes que estableixin les regles del joc.

El procés de producció haurà de tenir en compte que per assolir els objectius ha de facilitar la tasca creativa i per tant no dificultar-la, a la vegada que el procés creatiu haurà de respectar les obligades limitacions imposades pel fet productiu. Ni un excés de rigidesa en les estructures de producció ni una manca de realisme tenyida de deliris de grandesa en el procés creatiu són bons consellers. La imaginació és una bona companya, i la seva manca no s'hauria de suplir amb la utilització de grans recursos materials.

El productor jugarà un paper essencial i caldrà que disposi d'una sensibilitat envers el fet escènic que el faci un element transmissor vàlid, entre la creació i el resultat final. El productor és el responsable de fer-ho possible o impossible.

Des del moment que estem parlant de fet cultural, no podem oblidar que tots els components del seu procés de transmissió cap al destinatari partiran irrenunciablament d'uns pressupòsits ideològics que es transmetran mitjançant la disciplina escollida, irrenunciablament a través de l'imaginació, la qual haurà de fer acte de presència en aquells estadis que semblen més mecànics del procés. La producció també ha de ser creativa. El productor té a les seves mans la possibilitat de

1. Francisco J. Tarragó Sabaté *Fundamentos de Economía de la Empresa*. Hispano Europea, Barcelona 1978.

La potència expressiva d'una escenografia se centra, de vegades, en un motiu essencial on convergeixen i s'expliquen les intencions dramàtiques. És, generalment, un signe fort, inqüestionable, que roman constant al llarg de tota l'obra.
Isidre Bravo

combinar els coneixements tècnics i artístics perquè des de l'eficàcia i la imaginació s'aconsegueixi un objectiu adequat.

Resulta evident que, com en qualsevol altra activitat productiva, una de les finalitats serà d'aconseguir la rendibilitat suficient per subsistir. Insistim una vegada més en l'especificitat del fet cultural, que requerirà plantejar-se els resultats en funció de la procedència de les fonts de finançament, que seran les que marcaran els objectius de rendibilitat que hauran de contemplar criteris diferents, i indicar les prioritats, segons que es vulgui situar en el terreny artístic, cultural, social, polític o econòmic.

Amb una forma jurídica idònia, amb un procés de producció carregat d'imaginació i alhora realista, amb un productor sensible i creatiu, amb les fonts de finançament resoltes i les prioritats de rendibilitat decidides... amb tot això, que no és poc, ens trobaríem al final d'una feina que donaria per resultat un producte escènic amb totes les fases del procés productiu imprescindible superades per poder arribar amb coherència i qualitat al mercat de l'oferta. Aquest producte, però, contindrà una sèrie d'elements que cal tenir presents des de l'inici del propi projecte. L'especificitat i l'especial perfil del fet escènic fan que aquest es confirmi al voltant del seu caràcter efímer, artesanal i col·lectiu. Això significa doncs que parlem d'un fet puntual i irrepetible, d'un producte no industrial i per tant sotmès a processos d'elaboració única i a una proposta de treball que requereix la col·laboració d'un equip.

Professionalitat apassionada

Si fem una mirada a l'entorn del món teatral del nostre país, poden afirmar sense por d'equivocar-nos que en els darrers anys el grau de professionalitat de la producció i la gestió ha experimentat un salt qualitatiu importantíssim. Això ens permet pensar que ens trobem a l'inici d'una normalització dels processos productius de l'espectacle, encara que hi manqui una consolidació d'aquesta formació que ens permeti aventurar que estem en el camí, diria jo en el bon camí, dirigint-nos cap a processos de reconversió del sector

que han de beneficiar tant els professionals com els usuaris.

Aquesta mirada ens portarà també a determinar que el nostre teatre s'ha situat en tres esferes ben clares i definides segons les fórmules de producció i gestió adoptades. El teatre alternatiu, que persegueix des de punts de vista tant formals com de contingut una nova línia de contacte amb públics diferents i que des de la investigació va a la recerca de nous llenguatges que permetin obrir horitzons d'inquietud a partir de la creació. El teatre comercial de qualitat, que situa l'espectacle com una alternativa de caràcter cultural a l'ocupació del temps lliure. El teatre públic, que des de les institucions hauria de cobrir els déficits produïts per l'oferta privada, a fi de donar compensació i equilibri al mercat, amb operacions que tan sols l'Administració pot afrontar i ha d'oferir com a servei.

S'ha millorat molt però segueix havent-hi un seriós déficit en l'aspecte formatiu i de reciclatge de professionals de la producció d'espectacles, els quals haurien de tenir l'oportunitat d'aprendre des del rigor, el mètode, la capacitat d'anàlisi i el coneixement... però també des d'una enorme dosi de passió, amb capacitat d'implicar-se absolutament en el producte, sent els seus còmplices, i amb una enorme sensibilitat pel fet teatral, sense oblidar mai que s'està col·laborant en un projecte comú, que oferirà punts de reflexió per ajudar i augmentar la capacitat transformadora d'aquest lligam entre teatre i vida.

L'última consideració és apassionant i implica una gran responsabilitat, però no existeix cap escola ni cap forma d'aprenentatge que ens obri les portes per obtenir la clau d'una actitud. Aquesta actitud és el resultat d'una disposició interior que només pot tenir-se des de l'enamorament. Sí, cal estar enamorat del projecte, ja que aquest portarà en el seu resultat final un bocinet de cadascun dels que han conformat l'equip que ha contribuït a fer aixecar el teló.

Seria bo fer nostra la frase de Miquel Martí Pol: "sempre tot està per fer, per tant sempre tot és possible". Potser tenim molt a guanyar quan iniciem amb tota la professionalitat i tota la passió una nova aventura teatral.

FUNDACIÓ JAUME I

MEMÒRIA DE L'ANY 1994





XVIII PREMIS D'HONOR JAUME I



Són dos premis, dotat cadascun amb 2.500.000 pessetes, que s'atorguen, l'un a persones i l'altre a entitats, que per llur acció –de caràcter científic, artístic, cívic, cultural o social en general–, reconeguda arreu dels Països Catalans, mereixin l'agraïment del nostre poble.

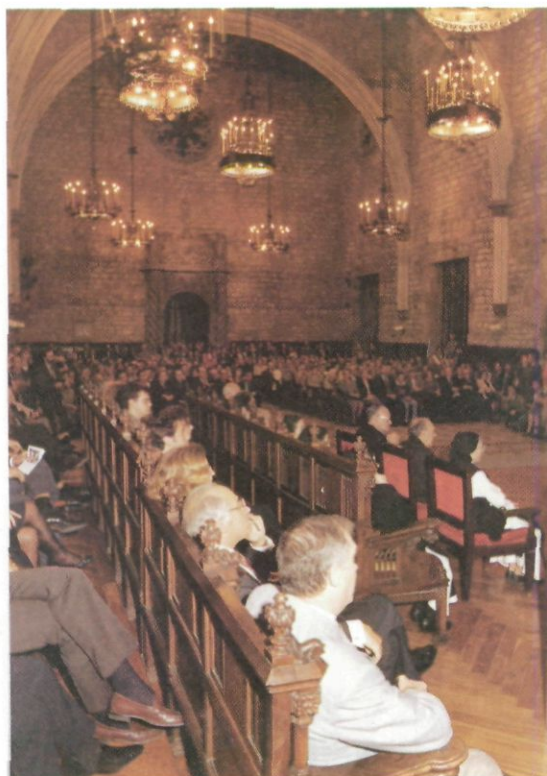
El Jurat, integrat per Jordi Bonet i Armengol, Xavier Bru de Sala, Montserrat Gudiol i Corominas, Ramon M. Llevadot i Roig, Joaquim Maluquer i Sostres, Aina Moll i Marquès, Ramon Pla i Arxé, Agustí Pons i Mir i Josep Vallverdú i Aixelà, que el presideix com a membre de més edat, ha atorgat els premis a persones i a entitats en la forma següent:

PREMI A PERSONES

Les **persones** han d'ésser dels Països Catalans, vivents, d'una catalanitat conscient, explícita, exemplar i de provada continuïtat, tant si llur residència és als nostres territoris com si n'és fora. Són guardonats conjuntament els germans

JOAN I JOSEP MARIA AINAUD DE LASARTE de Barcelona

Perquè ambdós, en forma admirablement indistinguible encara que actuant en camps diferents, són models de fidelitat a Catalunya i de rigor acadèmic, dues virtuts que han posat i que posen des de fa molts anys al servei de la història i de l'art català i de les institucions del país, amb generosa disponibilitat personal i lucidesa intel·lectual, fins haver esdevingut punts de referència ètica i social imprescindibles per a les joves generacions de catalans conscients i compromesos.



PREMI A ENTITATS

Les **entitats** han d'ésser actuals, i també d'una catalanitat conscient, explícita, exemplar i de provada continuïtat, sigui quina sigui llur residència o àmbit d'actuació. El Jurat atorga aquest premi a la

COMUNITAT CISTERCENCA DE SANTA MARIA DE VALLBONA de Vallbona de les Monges (Urgell)

Primera cenobi femení del Císter a Catalunya, que des del segle XIII irradia el seu testimoni de vida contemplativa, d'acolliment, de pobresa, de simplicitat i de compromís lleial envers la cultura i la societat catalanes.

Amb dedicació lloable i una continuïtat de vuit segles, la comunitat dóna vida a les nobles i seculares pedres d'aquell conjunt monumental, el qual conserven –malgrat totes les limitacions materials– com a inestimable patrimoni espiritual i artístic de l'Església i del nostre país.





XII PREMIS JAUME I D'ACTUACIÓ CÍVICA CATALANA

Són sis premis, dotat cadascun amb 500.000 pessetes, destinats a fer conèixer i a distingir la tasca (generalment poc coneguda, sovint anònima, però exemplar) de persones vivents que sempre han actuat i actuen, sense equívocs, al servei de la identitat pròpia dels Països Catalans, en els diversos àmbits de la vida i de la relació

humana, com l'ensenyament, els mitjans de comunicació, les ciències, l'art, la cultura popular, la música, el teatre, l'economia, el dret, l'acció social i cívica, etc. A proposta de diferents entitats i persones d'arreu dels Països Catalans, el Jurat ha guardonat les persones següents:

LLUÍS ALMOYNER I JUNCÀ de Barcelona

Per la tasca d'integració cultural que realitza des de fa molts anys al barri de les Roquetes tot animant i impulsant activitats, en particular les relacionades amb les tradicions musicals populars de la nostra terra, les quals ha contribuït a difondre amb l'Agrupació Sardanista i Esbart Ideal d'en Clavé, la Banda Simfònica i Cobla Roquetenca, la revista "Rutllana"; i organitzant, des del 1968, l'Aplec de les Roquetes, un dels més prestigiosos i concorreguts de Catalunya.

TERESA AUBACH I GUIU de Barcelona

Catedràtica d'Història Contemporània per la Universitat Pontifícia de Salamanca, on instaurà la Càtedra Jaume Vicens Vives per tal de promoure i actualitzar des del diàleg i la discussió un millor coneixement entre els pobles de Catalunya i Castella i les seves respectives cultures, mitjançant cursos de llengua i literatura catalanes, una biblioteca, l'organització de Setmanes Culturals i altres activitats de promoció, tasques que realitza amb gran vitalitat i entusiasme, tot superant les dificultats amb una fidelitat exemplar al nostre país i a la nostra llengua.

JORDI COTS I MONER de Barcelona

Per la seva trajectòria d'advocat i pedagog consagrat a la protecció de la infància, —a la qual dedicà la seva tesi doctoral sobre la Declaració Universal dels Drets de l'Infant— i l'atenció als infants maltractats; i per la seva participació en la creació de "Rosa Sensat" l'any 1965 i de la Comissió de la Infància de Justícia i Pau, i en d'altres entitats com la Fundació Internacional "Pro Pueris", la Coordinadora Catalana al Servei de l'Infant i la Fundació Artur Martorell, activitats que l'han dut a esdevenir una autoritat internacional en el camp dels Drets de l'Infant.

NARCÍS DURAN de Perpinyà

Per la seva presència i dedicació sacrificada i exemplar a entitats culturals imprescindibles a la Catalunya Nord, com la Federació de Defensa de la Llengua i la Cultura Catalana i el Centre Cultural Català de Perpinyà —que ha presidit durant molts anys— tot aportant a aquestes tasques la seva capacitat d'humanista, d'impulsor de la unitat i de ferm defensor de la llengua, de la cultura i dels valors nacionals de Catalunya.



JOSEP ANTONI PONS ROCA
de Ciutadella de Menorca

Per la seva constància en el combat per la conservació de la identitat menorquina, que l'ha fet referència obligada i dinamitzador de tota mena d'iniciatives culturals –com les Joventuts Musicals de Ciutadella, que ell mateix fundà l'any 1958– i en la impulsió de la tan necessària participació col·lectiva, i perquè s'ha preocupat d'establir i de mantenir els vincles de relació, coneixement i col·laboració entre intel·lectuals, polítics i professionals de Menorca i Catalunya com a integrants d'una mateixa comunitat cultural.

JOSEP MARIA VIDAL I AUNÓS
de Fos (Alt Garona, Val d'Aran)

De família aranesa vinculada a Barcelona, és un sacerdot compromès que exerceix el seu ministeri amb fidelitat exemplar al país i la seva gent, actitud que, essent rector de Sant Medir, el portà a fer-ne una parròquia oberta al barri i sensible als torbs d'opressió que patia el nostre poble, fins a esdevenir aixopluc de grups de diferent sensibilitat social i política com l'Assemblea de Catalunya, i de la fundació de les Comissions Obreres de Catalunya; o a ser un dels creadors, fa més de trenta anys, del Premi Amadeu Oller per a joves poetes inèdits.



PARLAMENT DE JOSEP BENET

Joan i Josep Maria Ainaud de Lasarte

És difícil –per no dir impossible– de parlar de la personalitat i obra de Joan i Josep M. Ainaud de Lasarte, com correspon de fer-ho breument, d'acord amb l'estructura d'aquest acte, perquè ells han viscut i actuat intensament durant un llarg període de la història del nostre país. Un període que transcorre des de la Catalunya autònoma del temps de la II República a la recuperació actual de l'autonomia, passant per la guerra civil, la dictadura franquista amb el seu intent de genocidi cultural contra Catalunya i la transició política. Tanmateix, intentaré de fer-ho, limitant-me, però, a parlar d'alguns dels trets més característics de les seves persones i de la seva obra.

Un primer tret d'ambdós guardonats cal remarcar, com ho ha fet Albert Manent a les pàgines de l'Avui: el seu saber enciclopèdic. Recordo que Alexandre Cirici i Pellicer, amic i company des dels primers anys quaranta, quan actuàvem en la clandestinitat, es referia a aquest saber enciclopèdic dels germans Ainaud, en dir: "Joan Ainaud és una autèntica enciclopèdia, ho sap tot". I afegia: "I el que no sap, ho sap el seu germà Josep Maria". Aquest tret característic dels dos guardonats és molt important de remarcar-lo en un temps en què el saber humanístic no caracteritza pas, en general, les noves generacions.

A costat d'aquest tret, crec que cal remarcar-ne un altre: ambdós germans alhora que homes de saber, han estat homes d'acció. I ho han estat durant una extensa i intensa vida. Talment ho han estat que, alguna vegada, en aquests darrers anys en que, gràcies a la recuperació de la democràcia, han pogut actuar públicament amb normalitat, davant les nombroses conferències i publicacions d'un i altre, i, a més, de l'actuació política de Josep Maria, algú amb bona fe ha preguntat: "Però, quants són els germans Ainaud?"

Nascuts a l'entorn de l'any vint, els dos guardonats pertanyen a aquella generació que, en els anys trenta, s'estava formant en la nova Catalunya autònoma i republicana. Era una generació que gràcies a aquesta formació, hom esperava que facilitaria, cap als anys quaranta, els nous quadres dirigents que la Catalunya autònoma necessitava imprescindiblement, per donar un pas decisiu cap a la realització de l'ideal de convertir el poble català en un poble normal en l'occident europeu.

Joan i Josep Maria Ainaud es formaren en aquells centres d'ensenyança que hom esperava que més contribuirien a la formació

d'aquells quadres. Joan a l'escola Blanquerna, Josep Maria primerament a l'Escola Montessori i, després, a l'Institut-Escola de la Generalitat. A més, Joan arribaria a estudiar en la nova Universitat Autònoma de Barcelona, on esdevindria alumne de Ferran Soldevila. Alhora, ambdós, gaudien de la formació que rebien en la pròpia llar familiar. El seu pare era un dels pedagogs més importants de la Catalunya contemporània, Manuel Ainaud, i a la família Ainaud-Lasarte es trobaven personalitats que tenien una actuació important en els camps cultural i polític en la Catalunya d'aquella primera meitat de segle. La seva àvia era Carme Karr i Alfonsetti, de pare francès d'ascendència alemanya i de mare italiana, escriptora catalana, feminista i promotora de moltes activitats culturals. Era casada amb Josep Maria de Lasarte de Janer, de llinatge basc com indica el seu primer cognom. Era advocat i un escriptor liberal que havia estat un dels fundadors del Centre Català i amic de Rossend Arús i de Valentí Almirall. El cosí d'aquest era un altre liberal, Manuel de Lasarte i Rodríguez Cardoso, periodista, escriptor i autor teatral, que utilitzà el pseudònim de Pere Pau i Pi, i col·laborà en nombrosos periòdics, com La Campana de Gràcia i arribà a ser director d'El Diluvio. Finalment, el cosí del pare dels nostres guardonats era el violinista Enric Ainaud i Sánchez, amic de Pau Casals i autor d'un mètode de violí que recordo haver vist en la meua infantesa. Vivint enmig d'aquesta família, que tant contribuï a la Renaixença cultural i política a la Catalunya del seu temps, hom comprèn que els germans Ainaud hagin sortit com han sortit.

El seu pare es deia Manuel Ainaud i Sánchez. Era fill de pare francès, nascut a França i d'Ana Sánchez, una andalusa nascuda a Màlaga. Si tenim en compte el llinatge dels seus avis, que ja hem indicat, resulta que els nostres guardonats, d'una catalanitat total i autèntics nacionalistes catalans, tenen sang francesa, alemanya, italiana, andalusa i basca, amb només un gotim de catalana, aportada pel llinatge Janer procedent de la mare del seu avi. Certament Catalunya és un gresol, quan factors externs no ho impedeixen. Catalunya era, ha estat i ha de continuar essent una vella nació amb un sol poble, sigui la que sigui la procedència de les persones que hi viuen o que s'hi estableixin.

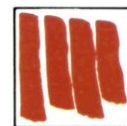
Excel·lents estudiants, que des de molt joves vivien la vida cultural i política del país, hom podia esperar que els germans Ainaud en arribar als anys quaranta formarien part dels futurs quadres dirigents que la Catalunya autònoma necessitava imprescindible-

ment, com hem dit. Tanmateix, no fou així. El juliol de 1936, una ventada de Ponent provocaria una situació que devastaria l'anomenat oasi català. I la generació, a la que pertanyien els germans Ainaud, seria la que més durament patiria la tragèdia de la guerra, les diverses revolucions i la postguerra, tot i no tenir cap responsabilitat en el desencadenament de la contesa ni en els gravíssims errors de la seva direcció a Catalunya. Joan Ainaud, per l'edat, es convertiria en un soldat del XVIIIè Cos d'Exèrcit republicà, el mateix al que jo vaig pertànyer. I, com tants altres milers de catalans, hauria de passar pels camps de concentració.

En arribar els anys quaranta, es trobaren, doncs, en una Catalunya radicalment distinta d'aquell país normal que s'havia somniat. Era una Catalunya en la que els vencedors de la guerra a més de la repressió general a l'Estat espanyol, hi aplicaven un autèntic genocidi cultural, talment que un foraster podia visitar aquella Barcelona dels anys quaranta, sense que arribés a adonar-se que es trobava en un país que posseïa una llengua pròpia, la qual fins feia poc era idioma oficial al país. Eren uns anys en que aquell Finis Cataloniae que alguns desitjaven i altres temien, estigué a punt de convertir-se en realitat. Una terrible realitat.

En aquelles hores difícils, negres, de la immediata postguerra, quan per causa del trauma de la guerra tants perderen l'esperança, mentre altres claudicaren, uns temporalment i altres per sempre, com recorda Joan Samsó en la seva obra, que acaba de publicar, "La cultura catalana, entre la clandestinitat i la represa pública (1931-1951)", Joan i Josep M. Ainaud no desertaren, no claudicaren. Ells formaren part d'aquells primers petits nuclis de joves que, en aquelles hores, no perderen l'esperança, una esperança activa, aquella que predicava el poeta Joan Maragall, a principis de segle, davant unes hores difícils del seu temps. I així es sumaren a la tasca difícil de refer, de redreçar, un país desfet i amb un futur incert. Ells no acceptaven el "Finis Cataloniae".

Joan Ainaud, més gran, treballaria en el camp d'aquell escoltisme, que tant contribuï a salvar la catalanitat i els ideals democràtics en la joventut catalana. Però, a més molt aviat començaria a treballar en el camp cultural públic, concretament en els serveis tècnics dels museus d'art de Barcelona, assegurant així una presència catalana i catalanista en una de les institucions culturals del país. Com feia un Agustí Duran i Sanpere, molt encertadament, en un altre camp de la



cultura. Perquè en aquelles hores difícils, en la tasca de refer el país, calia treballar en tots els camps possibles, tant en la clandestinitat com en les institucions culturals públiques, però sempre amb un sentit nacional català. I en aquest camp cultural, Joan Ainaud com a director dels museus de Barcelona, com a acadèmic i com a historiador de l'art català, reconegut internacionalment i autor d'obres d'una gran importància va servir i ha servit el país.

En la justificació que el Jurat ha fet per la concessió del Premi Jaume I, es diu molt encertadament que Joan i Josep Maria Ainaud, "en forma admirablement indestriable encara que actuant en camps aparentment diferenciats, són models de fidelitat a Catalunya". És ben cert. I així mentre Joan Ainaud actuava com acabem de dir, Josep Maria, ja des dels mateixos anys quaranta, actuava especialment en el camp de la difícil clandestinitat d'aquella època. Així, el descobrim com a militant i després dirigent del Front Universitari de Catalunya, l'organització universitària de la qual el mes vinent s'escaurà el cinquantenari de la celebració del seu Primer Congrés, el trobem com a dirigent de la F.N.E.C., la Federació Nacional d'Estudiants de Catalunya, com a membre de l'organització clandestina Miramar, presidida per Maurici Serrahima, com a activista en l'obra de la Comissió Abat Oliba, com a assistent als cursos clandestins dels Estudis Universitaris Catalans i com a un dels promotors de la creació de la Societat Catalana d'Estudis Jurídics, Econòmics i Socials, l'any 1948, la qual esdevindria filial de l'Institut d'Estudis Catalans. És impossible, senyores i senyors, de ressenyar la tasca realitzada per l'activíssim Josep M. Ainaud al servei del país des d'aquells difícils anys quaranta fins els nostres dies, sense ultrapassar i de molt el meu temps. D'altra banda, cal fer-ho? Crec que no, car la seva tasca en els temps més acostats és coneguda i apreciada per tots nosaltres. Per això, he volgut dedicar el meu temps a recordar especialment la tasca que els dos guardonats van realitzar en els temps més difícils, perquè alhora que és la més desconeguda de les noves generacions, és la que més contribuï a salvar els mots i el futur de la nació catalana, quan aquesta patia aquell intent de genocidi cultural que, avui, alguns s'atreveixen a minimitzar i àdhuc a negar. Però, aquest record especial de la seva tasca realitzada en els temps més difícils, per assegurar la continuïtat de la nació catalana, de la seva llengua i cultura, hem de completar-lo amb l'esment de la seva tasca posterior, als anys cinquan-

ta, seixanta i setanta al servei de la recatalanització del país i ara a la consolidació de la seva autonomia, en els temps difícils que encara vivim. En un temps en què una vegada més torna a ressorgir un anticatalanisme secular que esperàvem que, una vegada desaparegut el règim franquista, la Història l'havia enterrat per sempre. Aquesta tasca posterior i actual dels germans Ainaud ha estat i continua essent molt important. Tament que, els centenars i centenars de conferències, discursos, d'articles i d'intervencions en els mitjans àudio-visuals i de llibres publicats per l'incansable Josep M. Ainaud i de la feina més discreta, però igualment eficient del seu germà Joan, és natural que algú, com hem dit abans, s'hagi preguntat: quants són els germans Ainaud?

Senyores i senyors: Deixeu-me acabar dient a Joan i Josep Maria Ainaud: Gràcies, amics, perquè amb la vostra actuació generosa, entusiasta i eficient, des dels negres anys quaranta, heu contribuït que avui, recuperada l'autonomia perduda l'any 1939, torni a ser possible, malgrat tots els obstacles i incomprendiments, d'aconseguir aquell vell ideal que era i és convertir el nostre poble en un poble normal a l'occident europeu.

PARLAMENT DE JOAQUIM MALUQUER Comunitat cistercena de Santa Maria de Vallbona

El premi Jaume I a entitats ha estat atorgat a la comunitat de monges cistercenes de Santa Maria de Vallbona, pel seu testimoni de vida, tant religiós com cívic, i no pas –com es podria pensar– per l'art i la història plasmats en les pedres seculares del monestir.

Però també és cert que no és fàcil destriar la comunitat guardonada del monestir i de la seva història. Les persones fan viure les pedres! Sense la comunitat que hi habita i en té cura, un monument romànic-gòtic de primeríssim nivell com és Santa Maria de Vallbona hagués conegut l'abandonament i el saqueig com va patir el proper Poblet també cistercenc. O potser la destrucció total del més llunyà Scala Dei, arredossat al Montsant. Privada de la comunitat i en el supòsit més favorable, Santa Maria de Vallbona seria un admirable monument que atreuria visitants de tota mena –uns entesos i altres curiosos–, a manera de bellíssima capsua buida de la qual n'ha desertat la vida.

Així doncs, en primer lloc, cal recordar el monestir –com és, quin és el seu significat–, tenint present que la comunitat que l'ha creat i el manté hi és present des de fa més de vuit-cents anys.

Les arrels de l'actual monestir les trobem en l'asceta i fundador Ramon de Vallbona, que instaurà un centre de vida eremítica en aquell indret, llavors fronterer amb la terra de moros. El 1175 el cenobi s'incorporà al Cister i Vallbona va ésser un dels primers monestirs femenins de la corona catalano-aragonesa, que seguien la regla d'aquest orde, caracteritzada per l'amor al silenci, a la pobresa i a l'austeritat arquitectònica.

Poc després de la data fundacional, el monestir va rebre l'alta protecció d'Alfons I el Cast i de la reina Sança, inaugurant així la seva vinculació amb la reialesa. Jaume I el Conqueridor hi estigué relacionat íntimament, tant és així que la seva segona muller, Violant d'Hongria, i la filla d'ambdós, Sança, el triaren com a lloc de sepultura. Avui dia podem veure les discretes tombes de mare i filla al temple. A més, de Vallbona sortiren les primeres monges del monestir que el rei en Jaume fundà a la Saida de València, en acció de gràcies per la conquesta. Alfons X el Savi de Castella, gendre del conqueridor, sojornà en el cenobi, al que també distingí amb donacions. Finalment, Pere III el Cerimoniós protegí el monestir com ho havien fet els seus avantpassats.

Així, amb uns padrins reials, no és d'estranyar que Santa Maria de Vallbona fos el monestir per excel·lència de l'antiga noblesa catalana. I d'entre les cinquanta-dues abadesses perpètuas amb què ha comptat, s'hi troben les filles dels casals més il·lustres de Catalunya, com els Folch, Montcada, Llúria, Copons, Anglesola, Guimerà, Cervera, i d'altres.

En temps històrics, la comunitat ultrapassà el centenar de membres. Ara, tanmateix, se situa a la vintena, xifra significativa en l'actualitat, subratllada pel fet que no li manquen vocacions. Seguint amb la història, acredita el relleu que va atènyer el monestir el fet, ben poc freqüent, que l'abadessa acumulés una doble potestat civil i eclesiàstica, a més del govern de les monges pròpiament dit. Des de molt antic, el monestir i el seu extens terme no estaven subjectes al bisbe de la diòcesi que els correspondria, sinó que depenien directament del Papa. En conseqüència, l'abadessa tenia el caràcter i l'autoritat de prelada i gaudia de poders quasi



episcopals. Bon antecedent ara que tant es debat l'ordenació de les dones!

En l'ordre civil, des del regnat de Pere III, l'abadessa fou, també, baronessa, amb jurisdicció civil i criminal sobre una sèrie de pobles de l'entorn del monestir.

Cal subratllar la importància de l'escola monacal de Vallbona, en el sentit de constituir una assenyalada excepció a l'actitud general dels temps pretèrits respecte l'ensenyament femení. L'escola instruïa i formava noies i, a més, constituïa un excel·lent planter per a les vocacions. Allà aprenien gramàtica, cal·ligrafia, música, l'art de la miniatura, etc. Però és més. L'escola tenia un scriptorium on les monges copiaven i ornamentaven els còdex, la qual cosa palesa el nivell cultural i artístic ja assolit a l'edat mitjana per la comunitat avui guardonada.

Malgrat els saqueigs i les destruccions sofermes, l'arxiu del monestir que custodia zelosament la comunitat, conserva una molt valuosa i diversa col·lecció de manuscrits, que acrediten l'excel·lència de les tasques realitzades en aquell scriptorium, a més d'ésser testimonis de la història.

Així mateix, mereix esmentar-se un altre tresor artístic, que es conserva curosament vetllat per les monges. Em refereixo a la farmàcia, l'antiga oficina de les apotecàries conventuals, peça extraordinària en el seu gènere, amb els seus pots i utensilis dels segles XVI al XVIII, que farien les delícies del col·leccionista més exigent.

Al llarg dels segles, Santa Maria de Vallbona va irradiar, generant fins a vuit monestirs escampats per les terres catalanes. D'aquests només n'esmentaré els que romanen amb vida: la Saidia de València, ja exposat en parlar del rei En Jaume; i el prou conegut de Valldonzella, a Barcelona.

Ara, la comunitat està duent a terme un esforç titànic per mantenir en peu el conjunt d'edificacions que integren el monestir de Vallbona. Esforç que hem d'agrair-li profundament, ja que a més del seu valor espiritual i de la significació històrica que comporta, constitueix un dels conjunts monumentals de major vàlua artística de Catalunya. Afeïm que, fins ara, ha quedat un xic ignorat, probablement per la seva ubicació fora de les rutes habituals, però el circuit de visites als grans monestirs cistercencs establert fa pocs anys –que també comprèn Santes Creus i Poblet–, l'està donant a conèixer.

De les múltiples i interessants edificacions que integren el monestir destaquen el claustre i el temple. El primer conté capitells romànics, frisos gòtics i capitells renaixentistes, testimonis dels segles que durà la construcció i de la reelaboració que els canvis d'estil sovint imposen. Actualment ja s'ha iniciat la restauració d'aquesta peça fonamental de Vallbona.

El temple començà a edificar-se a finals del segle XII i pertany, per tant, a l'anomenat segon romànic. Talment com el de Santes Creus, segueix les normes de construcció pròpies del Císter. Hi destaca l'elegant, singularíssim cimbori-campanar octogonal, d'un gran atreviment arquitectònic, que també requereix una prompta rehabilitació que el consolidi.

Hem reportat els mèrits de la comunitat cistercenca de Santa Maria de Vallbona, atesos els quals el jurat del Premi Jaume I li ha atorgat el guardó dedicat a les entitats. Ara, per concloure, tractem de sintetitzar-los.

El reconeixement públic dels mèrits de la comunitat de Vallbona, ultra la seva dimensió religiosa, significa:

Fer present que constitueix un centre d'espiritualitat i de reflexió per als homes i dones d'avui.

Valorar un fogar de formació i d'il·lustració femenines, actual però molt més sobressortint en èpoques no gens allunyades, en què la societat menystenia la instrucció de les dones.

Fer present al nostre entorn que la comunitat exerceix de "conservadora" –en termes quasi museístics– d'un patrimoni cultural, històric, plàstic i arquitectònic de valor incalculable, ja que només podria mesurar-se en termes espirituals.

Subratllar l'extrema fidelitat a Catalunya, que es manifesta en tots els actes i aspectes de la vida comunitària i que irradia a tots els que hi tenen contacte i relació.

I, com a clau de volta, reconèixer la virtut de la continuïtat, tan escassa en el nostre país, que Vallbona posseeix amb escreix. Un escreix nogensmenys de vuit segles! Gràcies per la vostra atenció.

PARLAMENT DE JORDI COTS I MONER

En nom dels meus companys guardonats, E i en el propi, dono les gràcies per haver-nos atorgat aquest Premi.

Penso que puc dir que l'hem rebut amb alegria i amb naturalitat. De seguida m'expli-caré.

Sempre hi ha, també, una sorpresa. Ho diria amb una frase de Nietzsche –l'única que sé–: "Jo estimo aquells que quan tiren els daus i aquests els surten al seu favor, es pregunten: és que potser seré un trampós?".

I és que un premi d'aquesta mena, d'actuació cívica, podria comportar un perill: el perill que ens ho creguéssim.

Però vull manifestar, amb tota simplicitat, que em sembla que no correm aquest perill. En una ocasió com aquesta ens ve com un llampec tot el que hem fet i el que queda per fer. Som gent ja una mica granada. I l'únic que puc dir és que hem estat unes persones amb molta sort i que tenim molta cosa a agrair. Hi ha una sensació de gratuïtat. De fet ho hem passat molt bé; i això podria ser un missatge.

D'altra banda, un premi com aquest també fa respecte. A l'evangeli de la missa d'ahir s'hi deia, per exemple: "Tothom exigeix molt d'aquells a qui ha donat molt". Aquest premi, doncs, obliga. Som en un acte públic, i sentim un compromís. Però això ho assumim també amb naturalitat.

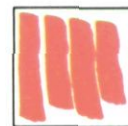
En el veredictes es parla de "la tasca generalment poc coneguda, sovint anònima..." I és cert que en alguns casos la nostra tasca ha estat poc coneguda, i aquesta fóra una ocasió de conèixer-la millor, i que ens fos més útil. Ara bé, la impressió és que no ha estat una tasca anònima. Tenim molts amics (em sembla, per exemple, que hi ha molta gent del barri de Roquetes, aquí).

Som en un acte públic, deia; però aquest no és un acte social. L'actuació cívica ens afecta a tots.

Finalment, voldria tenir un record pels nostres pares, perquè, en general, el sentit cívic s'aprèn a casa.

I un record també per a tots aquells que realment treballen d'una manera anònima i que no rebran mai cap premi.

Només és una llàstima que Teresa Aubach no hagi pogut estar aquest vespre entre nosaltres. Moltes gràcies.



XVI PREMIS BALDIRI REIXAC

Aquests premis, destinats a l'estímul i al reconeixement de l'escola catalana, són dotats per la Fundació Jaume I amb les aportacions voluntàries dels receptors d'aquesta Nadala. L'àmbit d'actuació dels premis, que compten amb l'assessorament de la DEC d'Àmbit Cultural, és el dels Països Catalans. Els **Premis Baldiri Reixac** són atorgats en tres modalitats: premis a les escoles, premi als mestres i professors i premis als alumnes.

PREMIS A ESCOLES

12 premis de 500.000 ptes. cadascun

C.P. MACIÀ-COMPANYS d'Agramunt (Urgell)

Per la tasca de catalanització del centre desenvolupada a tots els seus nivells i per l'excel·lent treball educatiu d'integració dels nois i noies de parla no catalana.

INSTITUCIÓ PEDAGÒGICA SANT ISIDOR (IPSI) de Barcelona (Barcelonès)

Escola de llarga trajectòria de normalitat lingüística i cultural que, per la seva organització que va de l'educació infantil fins al COU, fa que la seva acció educativa en català arribi a un gran nombre d'alumnes. Escola plenament integrada al barri de l'eixample de Barcelona, d'on procedeix la majoria del seu alumnat i on té més incidència.

ESCOLA MUNICIPAL LA SÍNIA de Cerdanyola del Vallès (Vallès Occidental)

Per la iniciativa empresa per un equip de mestres, cohesionat i dinàmic, que ha sabut dur a terme un projecte pedagògic innovador que impregna la vida de l'escola creant un ambient favorable a l'aprenentatge. I perquè, tot i la composició lingüística de l'alumnat, *majoritàriament de parla no catalana, ha aconseguit la catalanització lingüística del centre. Amb tot això, l'escola gaudeix d'un prestigi reconegut a la ciutat.*





C.P. EL RODONELL de Corçà (Baix Empordà)

Perquè l'equip de mestres, des de la normalitat lingüística, ha sabut fer que el català sigui la llengua habitual d'alumnes de procedència diversa i perquè implica alumnes i famílies en un procés de dinamització de la vida cultural del centre i del poble.

ESCOLES FONLLADOSA de Malgrat de Mar (Maresme)

Institució nascuda a començaments de segle, fruit de la iniciativa de la societat civil i que ha estat l'escola tradicional de la vila de Malgrat. Per haver adoptat l'ús generalitzat de la llengua catalana com a vehicle de l'ensenyament d'ençà del restabliment de la Generalitat.

C.P. POMPEU FABRA de Manlleu (Osona)

Per l'interès que ha mostrat el centre perquè alumnes que provenen de nivells socio-econòmics i culturals diversos, entre els quals hi ha un nombre considerable de magribins, coneguin i utilitzin amb tota normalitat la llengua catalana. També per l'esforç conjunt de les famílies i mestres per fer una escola de qualitat.

ESCOLA PIA de Moià (Bages)

Per ser una escola catalana de llengua i cultura amb tota naturalitat on es viu i s'hi ensenya en català. Pel seu arrelament a la comarca del Moianès tant per la seva història com per l'interès que demostra en el seu estudi l'equip de mestres.

C.P. HORT DE PALAU d'Oliva (La Safor)

Per la seva primerenca participació en el moviment de mestres del País Valencià a favor de la recuperació de la llengua; tasca que ha estat realitzada per un equip dinàmic que ha sabut posar l'escola en relació amb el seu entorn.

ESCOLA MATERNAL JOAN AMADE

de Perpinyà (Rosselló)

Per l'esforç i fermesa que ha aconseguit, dins del context de l'escola pública francesa, organitzar amb eficàcia una experiència molt positiva d'ensenyament del català amb paritat horària amb el del francès, així com un projecte de continuació a l'escola primària pública. I també per llur capacitat de convèncer els responsables de l'administració i els pares, dels valors i dels avantatges per als nens i nenes del Rosselló d'aprendre a comunicar en llengua catalana.

C.P. SANT JAUME de Sant Jaume d'Enveja (Montsià)

Pels resultats obtinguts en el procés de normalització lingüística en una zona eminentment agrícola, procés portat a terme per un equip de mestres integrat plenament al seu medi.

C.P. DE PRÀCTIQUES de Tarragona (Tarragonès)

Per la tasca de normalització lingüística realitzada per un equip de mestres que va combatre amb valentia, ja fa anys, actituds contràries a la catalanització que avui tornen a brollar. Un equip de mestres que, amb tot, ha sabut consolidar una escola arrelada a la terra i de qualitat pedagògica, que ha esdevingut punt de referència de les escoles de l'entorn.

C.P. NICOLAU CALAFAT de Valldemossa (Mallorca)

Al treball entusiasta d'un equip de mestres que, en una situació on l'ensenyament a l'escola pública i amb la llengua pròpia del país no té encara prou prestigi, ha sabut promoure el procés total de normalització lingüística a la vegada que ofereix una pedagogia innovadora i de qualitat.



LLIURAMENTS

L'acte de lliurament a les escoles i al mestre va tenir lloc el 9 de juny al Palau de la Generalitat i fou presidit pel Conseller d'Ensenyament Joan M. Pujals. Constituï alhora un homenatge a la **Mútua Escolar Blanquerna** en el 75è aniversari d'aquesta iniciativa pedagògica anorreada pel franquisme. La lliçó magistral va córrer a càrrec del senyor Manuel Adroher, president de l'Associació d'antics alumnes de Blanquerna.

El pergamí al·lusiu a l'homenatge expressa la intenció de l'ofrena amb aquestes paraules:

"Com a reconeixença a la seva trajectòria de servei a Catalunya, la Fundació Jaume I i amb ella tota la comunitat docent catalana a través dels Premis Baldiri Reixac ret homenatge a la Mútua Escolar Blanquerna (1924-1939)"

"Fundada per Joan Garriga i Massó, Baltasar Pijoan i Soteras, Agustí Valls i Cascante, Ramon Grau i Sàbat, Esteve Monegal i Prat, Jaume Sans i Ribalta, Miquel Carreté i Garcia i Jaume Mestres i Fossas i amb la direcció pedagògica d'Alexandre Galí i Coll, fou una escola pionera en l'aplicació dels mètodes didàctics més avançats mitjançant els quals va merèixer l'apreci i l'estima dels mitjans pedagògics d'arreu del món."

El lliurament dels premis als alumnes fou celebrat, com sempre, a l'Espluga de Francolí en el curs d'una gran festa a la qual assisteixen milers de nois i noies d'arreu dels Països Catalans.

El mes de juliol es va fer una presentació d'aquests Premis a l'Escola d'Estiu del Col·legi de Doctors i Llicenciats al col·legi La Salle de Sarrià.

JURAT

Ha estat constituït per: Carme Alcoverro i Pedrola, Rosa Boixaderas i Sàez, Ramon Bosch i Costa, Margarida Cambra i Giné, Josep González-Agàpito, Joan Mallart, Antoni Moga i Ferrés, Bartomeu Palau i Redon i Juli Palou.

PREMIS A ALUMNES

53 lots de llibres per valor de 80.000 ptes. cadascun

PARVULARI I CICLE INICIAL

No ve d'un pam

Alumnes de P-5 d'Educació Infantil
C.P. Mowgli, de Reus.

Els tres tombs

Alumnes de P-5 d'Educació Infantil
C.P. Mare de Déu de la Muntanya, d'Esparreguera.

Miró

Alumnes d'Educació Infantil
C.P. Vista Alegre, de Mataró.

El lilà de les figueretes

Alumnes d'Escola Bressol
Escola Bressol Les Figueretes, de Mataró.

L'ambulància

Alumnes de P-5
C.P. El Cabrerès, de L'Esquirol.

Una de nombres

Alumnes de 2n. curs de Cicle Inicial
Col·legi Nostra Senyora del Carme, de Ripoll.

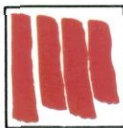
CICLE MITJÀ

El museu zoològic de Josep Carner

Alumnes de 3r. i 4t. d'EGB
C.P. Mare de Déu del Roser, de Vallmoll.

Un planeta mai no vist

Alumnes de 5è. d'EGB
C.P. Monsenyor Gibert, de Sant Fruitós de Bages.



Els vertebrats

Alumnes de 5è. d'EGB
C.P. Escola Montsant, de Reus.

Contes de nens per a nens

Alumnes de 3r. d'EGB
C.P. Escola Montsant, de Reus.

El llibre del riu Besòs. L'ús de l'aigua a Mollet

Alumnes de 3r. d'EGB
C.P. Sant Vicenç, de Mollet del Vallès.

CICLE SUPERIOR

La sardana i la cobla. Alumnes de 5è i 6è. d'EGB
28 metres de Vilafranca a l'escola. Alumnes de 7è.
i 8è. d'EGB

Escola Montagut, de Vilafranca del Penedès.

Contes. Alumnes de 7è. i 8è. d'EGB

El molí d'oli d'Artés. Alumnes de 8è. d'EGB
Escola Santa Maria d'Artés, d'Artés.

El Montseny

Alumnes de 7è. i 8è. d'EGB
Col·legi Nostra Senyora del Pilar, de Manresa.

Música i poesia a l'escola. Alumnes de 8è. d'EGB

Les quatre estacions. Alumnes de 5è. i 6è. d'EGB
C.P. Sant Josep de Calassanç, de Súria.

Tot gaudint amb Bernat i els bandolers

Alumnes de 8è. d'EGB
Col·legi Vedruna, de Cambrils.

El riu Francolí

El Modernisme

Els electrodomèstics: els estris que tenim per casa
L'aigua

Alumnes de 8è. d'EGB
C.P. Escola Montsant, de Reus.

**Què farem? Què direm? Què llegim? Què
escrivim?** Alumnes de 7è. d'EGB

Xenofòbia. Alumnes de 8è. d'EGB
C.P. Mowgli, de Reus.

La nutrició

Alumnes de 6è. d'EGB
C.P. Beat Bonaventura Gran, de Riudoms.

El llenguatge del còmic

Alumnes de 6è. d'EGB
Centre Educatiu Projecte, de Barcelona

Novel·les d'aventures

Alumnes de 6è. 7è. i 8è. d'EGB
Escola Pública de Borredà.

La Pobla de Lillet. Alumnes de 7è. d'EGB

El bagul de les mesures oblidades. Alumnes de 6è.
d'EGB

De tafaner no se'n pot ser. Alumnes de 7è. d'EGB
C.P. Lillet a Güell, de La Pobla de Lillet.

Museu d'art de Girona

Les Medes

Alumnes de 8è. d'EGB
Escola Vedruna, de Girona.

Auca històrica d'Amposta

Alumnes de 8è. d'EGB
C.P. Miquel Granell, d'Amposta.

Gastronomia dels bolets a Catalunya

Herbaris

Alumnes de 8è. d'EGB
Col·legi Nostra Senyora del Carme, de Balaguer.

Figaró més a prop

Alumnes de 6è. 7è. i 8è. d'EGB
C.P. Montmany, d'El Figaró.

Lamartina, revista de l'escola

Alumnes de 7è. i 8è. d'EGB
Escola Gavina, de Picanya.

Història i vida de Torrent

Alumnes de 7è. i 8è. d'EGB
Escola Pública Ramon i Cajal, de Torrent

El llibre de les bèsties

Alumnes de Scuola Media
Scuola Media di Fertilia, de Fertilia-Alghero



BUP, COU I FP

Treballs d'alumnes de 3r. de BUP

Centre d'Estudis Gresol, de Terrassa

Treballs dels alumnes de 3r. curs de 2n. grau de FP, branca de química

I.P.F.P. Esteve Terrades i Illa, de Cornellà de Llobregat.

Treballs dels alumnes de 3r. curs d'administratiu, branca comercial

I.E.S. de Torredembarra

Les llengües i els dialectes. Alumnes de 3r. ESO

Treball radiofònic dedicat a Miquel Martí i Pol.

Alumnes de 4t.ESO

I.E.S. d'Abdera.

La farga catalana

Alumnes de 3r. curs 2n. grau

Col·legi Episcopal Mare de Déu de l'Acadèmia, de Lleida.

Calaf

Alumnes de 2n. de BUP

C.E. Mestral, d'Igualada.

L'evolució de la llengua catalana a la premsa vilafraquina durant el període 1941-1981

Alumnes de 3r. de BUP

Escola Montagut, de Vilafranca del Penedès.

El llenguatge i la vila. Evolució conjunta

Alumnes de 2n. de BUP

I.E.S. Els Alfacs, de Sant Carles de la Ràpita.

Etimologia i mitologia a la taula periòdica

Alumnes de 2n. de BUP

Institut de Batxillerat Arraona, de Sabadell.

Blancarosa, sirena de la mar blava

Alumnes de 2n. i 3r. de BUP

Institut de Batxillerat Picanya, de Picanya.

Etimologia (conjunt de treballs)

Cristina Alberich i Gonzàlez, alumna de COU

Escola La Presentació, de Barcelona.

CICLES DIVERSOS

Bagul de contes

Alumnes de tots els nivells

Col·legi Mare de Déu del Carme, de Berga.

Què en sabem...

Alumnes de tots els nivells

C.P. Bisbe Martí, d'El Milà.

El oficis de Siurana

Alumnes de tots els nivells

C.P. El Serrat, de Siurana d'Empordà.

Un tomb amb Miró

Alumnes de tots els nivells

C.P. Les Moreres, de Les Pobles-Aiguamúrcia.

L'últim Nadal

Alumnes de tots els nivells

Institut Tècnic Eulàlia, de Barcelona.

Mirar Miró

Alumnes de tots els nivells

C.P. Rocafonda, de Mataró.

Trebalem la fotografia

Alumnes de tots els nivells

Col·legi Públic d'Alinyà.

Estimada Terra

Alumnes de tots els nivells

C.P. Salvador Espriu, de Sant Feliu de Llobregat.

Recerca: la ciència avança

Treball interdisciplinari de tota l'escola

Escola L'Horitzó, de Barcelona.

Setmana del teatre

Alumnes de tots els nivells

Escola L'Espill, de Manresa.

Amb ulls d'infants

Alumnes de tots els nivells

Escola Elisabeth, de Salou.

EDUCACIÓ ESPECIAL

Conte de Nadal

Alumnes d'Educació Especial

C.P. L'Esperança, de Lleida

Recordem Miró

Alumnes d'Educació Especial

Escola L'Heura del Vallès, de Terrassa



FUNDACIÓ
JAUME I

XVII Premis BALDIRI REIXAC

Convocatòria per al curs 1994-95
Dotació total 11.000.000 ptes.

Aquests premis, destinats a l'estimul i el reconeixement de l'escola catalana, són dotats per la Fundació Jaume I amb les aportacions dels receptors del llibre-nadala que la Fundació tramet cada any a les persones interessades per la nostra cultura.

L'àmbit d'actuació és el dels Països Catalans.

L'organització dels premis compta amb l'assessorament de la DEC d'Òmnium Cultural.

Els Premis Baldiri Reixac són convocats en tres modalitats:

1 PREMIS A ESCOLES

12 premis de 500.000 ptes. cadascun.

Serà premiada la qualitat global de l'actuació escolar en l'aspecte concret de la catalanitat. És indispensable que el lloc que ocupen la llengua i la cultura catalanes en el projecte educatiu i en el conjunt de les activitats de l'escola s'adigui a l'aplicació efectiva del Projecte Lingüístic del Centre.

Per a participar-hi cal omplir i trametre el QÜESTIONARI que facilita la FUNDACIÓ JAUME I, així com la documentació que s'hi demana.

Les escoles ja presentades en anys anteriors i no premiades que desitgin optar a aquesta convocatòria, només caldrà que presentin el qüestionari actualitzat, sense necessitat d'aportar documentació nova.

No es poden presentar les escoles guardonades en convocatòries anteriors.

2 PREMI A MESTRES I PROFESSORS

Dotat amb 800.000 ptes. que es distribueixen com segueix:

400.000 ptes. al treball guardonat, i una subvenció de

400.000 ptes. per a contribuir a la seva edició.

Destinat a docents de tots els nivells, serà atorgat a un treball inèdit de temàtica pedagògica que contribueixi a l'ensenyament en català a qualsevol àmbit educatiu.

Cal acompanyar els treballs -presentats anònimament- amb la FITXA D'INSCRIPCIÓ complimentada, dins un sobre tancat. A l'exterior hi constarà només el títol del treball.

A l'edició del treball premiat s'hi farà constar el premi amb el qual ha estat guardonat.

El Jurat podrà dividir el premi o deixar-lo sense adjudicar.

3 PREMIS ALS ALUMNES

53 premis de 80.000 ptes. cadascun, en llibres catalans a triar pels interessats.

Seràn atorgats a treballs escolars fets, preferentment en equip per alumnes de qualsevol nivell educatiu no universitari.

Els treballs hauran de ser en català i podran tractar de qualsevol de les matèries o les àrees dels diversos cicles escolars, així com ésser resultat d'activitats escolars: excursions i visites, periòdics escolars i diaris de classe, col·leccions, àudiovisuals, etc. (dels murals, maquetes i manualitats més grans de 60 x 60 cm., només se n'admetran fotografies).

El Jurat considerarà d'una manera especial els treballs que suposin un esforç de penetració en la realitat nacional catalana i en la nostra tradició cultural.

Els treballs s'acompanyaran d'una memòria breu, no més llarga de dos folis, on s'especificaran les motivacions, les circumstàncies, la manera com s'ha fet el treball, etc. Quan es tracti d'alumnes d'e-

ducació infantil, del Cicle Inicial d'Educació Primària o d'Educació Especial, la memòria podrà ser redactada pel mestre. Per a optar al premi, és imprescindible acompanyar cada treball amb la FITXA D'INSCRIPCIÓ, segons el model que en facilita la FUNDACIÓ JAUME I.

No seran admesos els treballs que no vagin acompanyats de l'esmentada fitxa d'inscripció complimentada.

ASPECTES GENERALS

Els treballs i la documentació s'han d'adreçar a la FUNDACIÓ JAUME I, Aribau, 185, 3r., 08021 BARCELONA, Tel. i Fax 200.53.47

El termini de presentació s'acabarà el dia 15 de febrer de 1995. Els treballs tramesos per correu que arribin després d'aquesta data, només seran admesos si al mata-segells consta que la tramesa és anterior al 8 de febrer.

Els treballs no premiats podran ésser recollits des del 20 de juny fins al 17 d'octubre, mitjançant la presentació del rebut d'entrada.

La FUNDACIÓ JAUME I podrà disposar dels treballs premiats durant un any per tal d'exposar-los i promoure'n la difusió.

Premis BALDIRI REIXAC

Aribau, 185 - Tel. 200 53 47
08021 Barcelona

Amb el patrocini honorífic de la



Generalitat de Catalunya
Departament d'Ensenyament



PREMI A MESTRES I PROFESSORS

Dotat amb 800.000 ptes (400.000 ptes. al treball guardonat i una subvenció de 400.000 ptes. per a contribuir a la seva edició), ha estat atorgat al treball:

**LA METEOROLOGIA
A L'EDUCACIÓ OBLIGATÒRIA,**
de José Antonio Molina Moreno, de
Montesquiu (Osona)

És un treball pertinent en la tradició catalana científica i popular que serà útil a totes les etapes de l'ensenyament obligatori primari i secundari. Permet un tractament curricular integrat amb continuïtat a tota l'escola. Cosa que representa, en aquest tema, una novetat.

De contingut i esperit català, relaciona el fet humà amb el científic unint admirablement el país al temps que hi fa. Fins es podria dir que conèixer o interessar-se pel temps equival a interessar-se per conèixer el país.

Destacant la importància dels continguts de procediments, proposa una metodologia d'observació directa i de descobriment que fan el treball didàcticament meritori.

XIII PREMI MANUEL SANCHIS GUARNER

**A LA UNITAT DE LA LLENGUA
CATALANA**

Fou instituït l'any 1981 com a Premi a la Unitat de la Llengua Catalana. L'any següent adoptà el nom de qui n'havia estat el primer guardonat, Manuel Sanchis i Guarnier, el qual havia traspassat poc després de rebre'l.

Dotat amb 500.000 pessetes, és atorgat anualment a un llibre escrit en català i publicat durant els darrers dos anys que signifiqui una contribució notable al coneixement de la llengua catalana en l'aspecte de la seva unitat o de qualsevol altre vessant paral·lel o relacionat amb el fi esmentat.

En aquesta convocatòria es tenen en compte les obres aparegudes des del primer d'octubre de 1992 fins al 30 de setembre de 1994, tots dos inclusivament.

El Jurat, presidit per Ramon Aramon i Serra, l'integren Carme Alcoverro i Pedrola, Joan Triadú i Font, Jordi Carbonell i Ballester i Jaume Vallcorba i Rocosa, secretari.

LLIURAMENT

En les dotze edicions primeres, el Premi Sanchis Guarnier fou lliurat dins les Festes Populares de Cultura Pompeu Fabra organitzades en forma itinerant per una Comissió d'Òmnium Cultural. En acomplir vint-i-cinc anys, les "Festes Fabra" han deixat de celebrar-se. Calia, doncs, trobar una nova ubicació. Atès l'abast d'aquest guardó, els Països Catalans, des del 1994 s'integra en les **Festes Culturals 31 de desembre** que cada any convoca i organitza l'Obra Cultural Balear a Ciutat de Mallorca.



CONCURS DE REDACCIÓ EN CATALÀ DE CATALUNYA NORD

Dotat per la Fundació Jaume I, el convoca l'Associació Arrels, de Perpinyà tot atenent les peculiaritats de la difícil situació de l'ensenyament en català a l'Estat Francès. Compta amb el suport del Centre Departamental de Documentació Pedagògica; del Centre de Documentació i Animació de la Cultura Catalana i de l'Associació per a l'Ensenyament del Català.

Són atorgats tres premis a alumnes de les diferents categories de l'organització escolar francesa: d'escola maternal, d'escola primària i de liceu.

El Jurat, constituït per Maria Dolors Solà Homs, presidenta, i per Miquela Valls, Maria Angels Badie, Ivà Bassou i Pere Manzaneres, secretari, ha atorgat els guardons següents:

PREMI A ALUMNES D'ESCOLES MATERNALS

Escola Joan Amade
de Perpinyà

Per l'adaptació teatral del conte Fava-Favera realitzada pels alumnes de la Classe de la senyora Florència Caillis-Bonet.

PREMI A ALUMNES D'ESCOLES PRIMÀRIES

Escola Banyuls
de Banyuls dels Aspres

Per l'adaptació teatral del conte Fava-Favera realitzada pels alumnes de la Classe CE1-CE2 de la senyora Maria Cristina Vaquer

PREMI A ALUMNES DE LICEUS

Liceu Deodat
de Severac de Ceret

Pel treball **El supermòbil** realitzat pels alumnes de la Classe de 2ona. del professor Alà Baylac-Ferrer

LLIURAMENT

La festa de lliurament d'aquests guardons tingué lloc el dia 9 de juny de 1994 a l'Escola Arrels de Perpinyà. Els guardonats van rebre també un bonic pergami-record i un lot de llibres d'obsequi.





EDITORIAL BARCINO

Continua donant preferència als clàssics amb l'edició de texts en llengua catalana des dels orígens fins a la Renaixença. La nova col·lecció Biblioteca Baró de Maldà complementa aquell programa amb l'edició d'autors més importants pel contingut de la seva obra que per la qualitat literària d'aquesta. L'any 1994 han aparegut els llibres següents:

COL·LECCIÓ ELS NOSTRES CLÀSSICS

Obra completa de Pere March, número 132 de la col·lecció

Poesia completa de Jaume March, número 133 de la col·lecció

BIBLIOTECA BARÓ DE MALDÀ

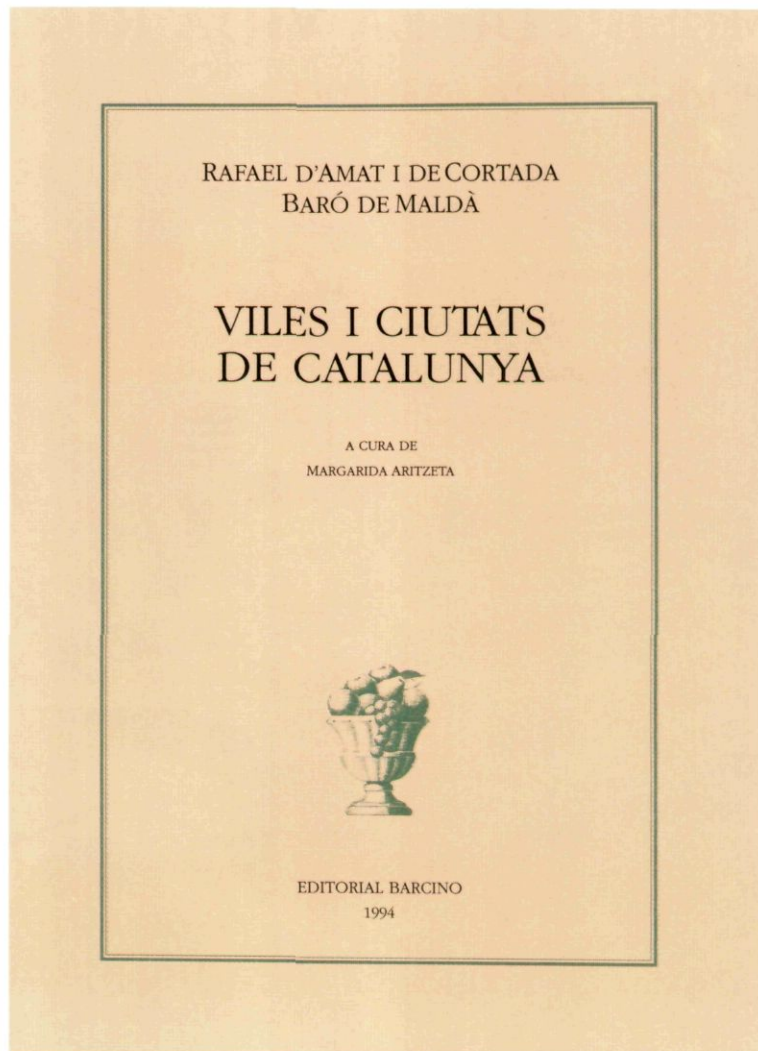
Viles i ciutats de Catalunya, primer volum d'aquesta nova col·lecció, el segon volum de la qual, **Miscel·lània de Viatges i Festes Majors**, és a punt de sortir.

BIBLIOTECA VERDAGUERIANA

Manuscrits verdaguerians de revelacions, exorcismes i visions. Volum I: les llibretes de visions de Teresa, de Josep Junyent i Rafart, número 23 d'aquesta col·lecció que inclou l'Epistolari de Jacint Verdaguer del qual han aparegut fins ara onze volums.

L'any actual han tingut lloc dues presentacions: la dels tres volums de lers **Excursions i viatges de Jacint Verdaguer**, de Narcís Garolera, al Centre Excursionista de Catalunya, i la del llibre de les **Visions de Teresa**, celebrada al Temple Romà de Vic sota els auspicis del Centre d'Estudis Osonencs.

També es féu una presentació de l'Editorial Barcino a l'Escola d'Estiu del Col·legi de Doctors i Llicenciats que va evidenciar l'interès dels professionals de l'ensenyament pels llibres de gramàtica i llengua catalana. Igualment s'ha contractat un espai en el supermercat de Granvia Llibres on es subministren els llibreters.



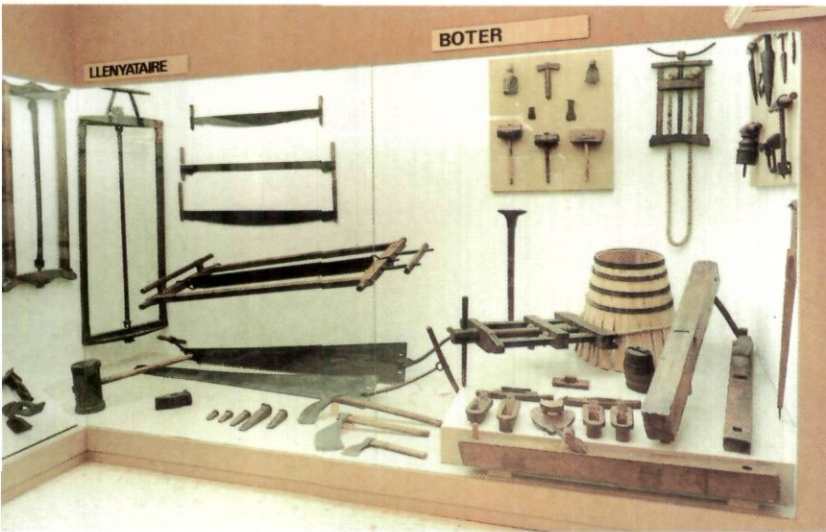
RESIDÈNCIA JAUME I DE L'ESPLUGA DE FRANCOLÍ

Ha estat signat un conveni amb la Conselleria de Benestar Social de la Generalitat de Catalunya en virtut del qual la Fundació Jaume I continuarà la seva col·laboració per tal de contribuir a la bona marxa d'aquella institució creada l'any 1978 per Lluís Carulla i Canals per donar aixopluc a persones grans d'arreu de Catalunya, amb especial atenció envers les de la vila.



MUSEU DE LA VIDA RURAL

DE L'ESPLUGA DE FRANCOLÍ



Eines pròpies del treball de la fusta, des de les que serveixen per obtenir manualment els grans cabirons emprats en la construcció de les cases, fins a la feina de precisió del boter. (Foto Joan Cuitó.)

El mural de Llucià Navarro ens mostra la recollida a mà, de les olives i el pagès que les "escarra" amb el rampill. (Foto Joan Cuitó.)

L'afluència de visitants continua a bon ritme, amb quasi quaranta mil visitants anuals.

La participació d'escoles és satisfactòria: són estudiants una tercera part del total de persones que ens visiten i quasi la meitat dels visitants en grup. Atesa la finalitat educativa d'aquest Museu, que la Fundació Jaume I considera primordial, l'interés renovat de les escoles per visitar-lo és la nostra millor recompensa.

EXPOSICIONS TEMPORALS

Els Biel i la forja del ferro a l'Espluga, continuació de l'exposició iniciada l'any anterior, fins al mes de maig.

Coneix l'Espluga i estima-la, fotografies i dibuixos originals de l'àlbum de cromos creat pel Moviment Educatiu Rialles de la vila, a l'abril.

La fil·loxera i el naixement del cooperativisme agrari a la Conca de Barberà, el juny i juliol.

L'Espluga FM Ràdio, 10 anys, el mes de maig.

Les puntaires, des del juliol fins a mig setembre.

S'ha col·laborat en el muntatge d'una exposició sobre la Guerra Civil en el Museu d'Història de Tarragona i en la instal·lació de la Cova-Museu de la Font Major. El Museu ha estat present en la fira Expocultura, organitzada per la Conselleria de Cultura al Moll de la Fusta de Barcelona.

INFORMACIÓ DIVERSA

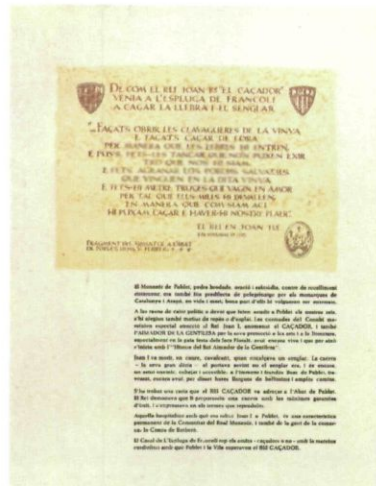
Les nits de dissabte de l'estiu el Museu ha col·laborat amb el Centre d'Estudis Locals en l'organització d'un programa de visites d'aventura a la Cova de la Font Major, concerts, conferències i pel·lícules culturals que s'ha desenvolupat amb èxit notable.

L'edifici va sofrir diversos desperfectes –feliçment superats– a causa del tornado afectà l'Espluga de Francolí el dia 31 d'agost.

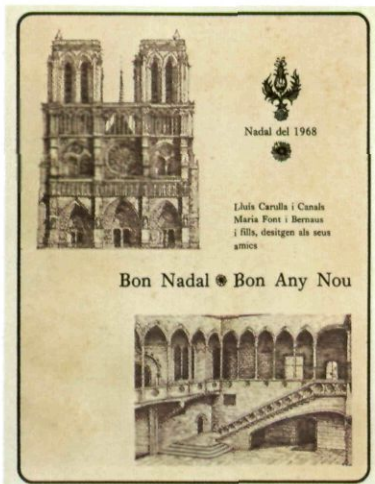


DEDICACIÓ D'AQUESTES NADALES

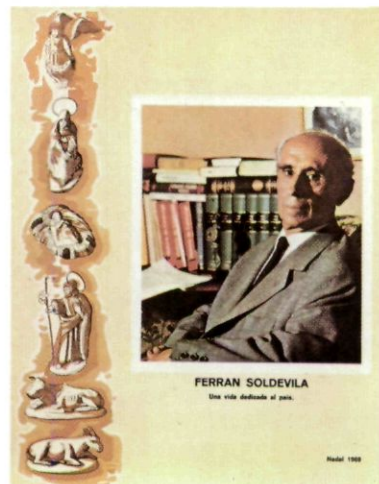
Catàleg de totes les Nades editades des de l'any 1967.
Les que porten un asterisc (*)
a continuació del títol són exhaurides.



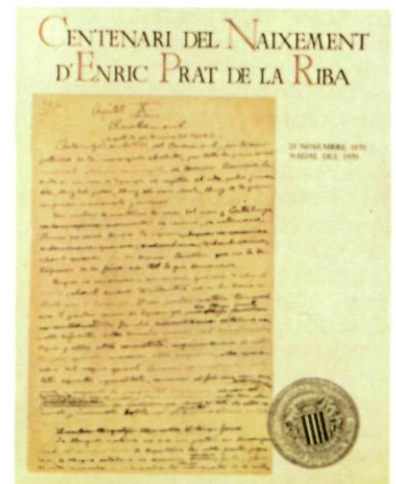
1967. JOAN I EL CAÇADOR (*)



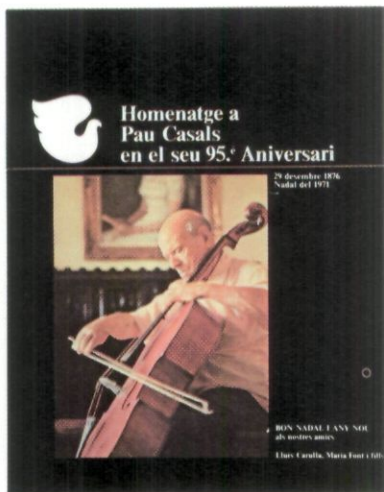
1968. PAU CLARIS (*)



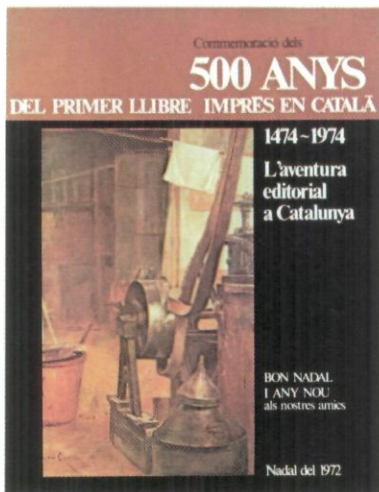
1969. FERRAN SOLDEVILA (*)



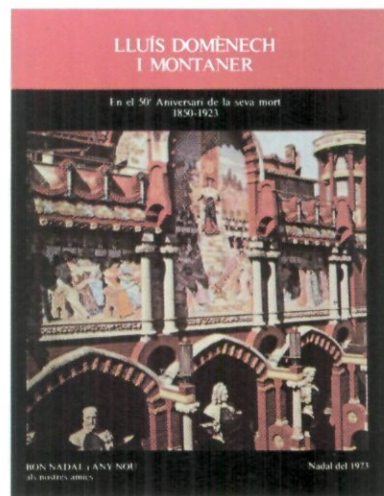
1970. ENRIC PRAT DE LA RIBA (*)



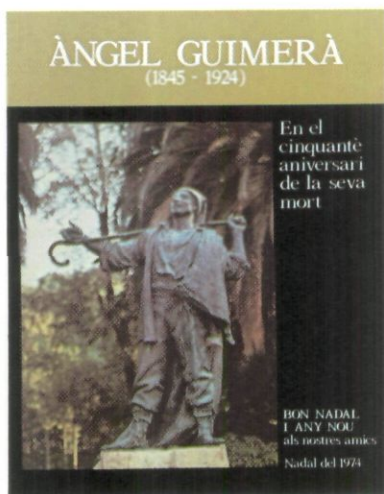
1971. PAU CASALS (*)



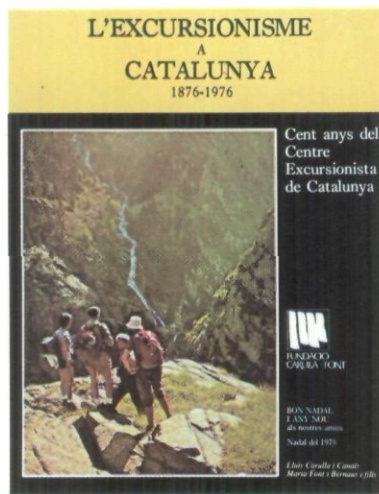
1972. 500 ANYS DEL PRIMER LLIBRE IMPRES EN CATALÀ (*)



1973. LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER (*)



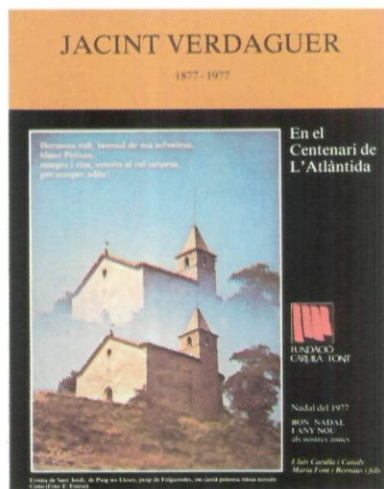
1974. ÀNGEL GUIMERÀ (*)



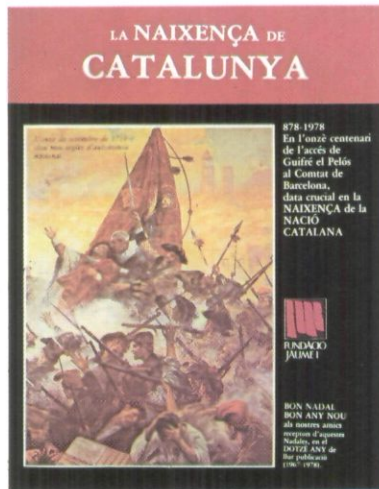
1975. L'EXCURSIONISME A CATALUNYA (*)



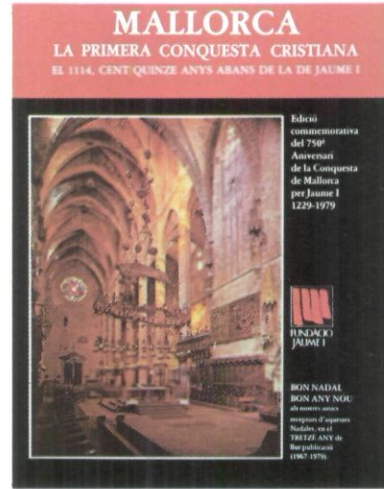
1976. JAUME I, EL CONQUERIDOR (*)



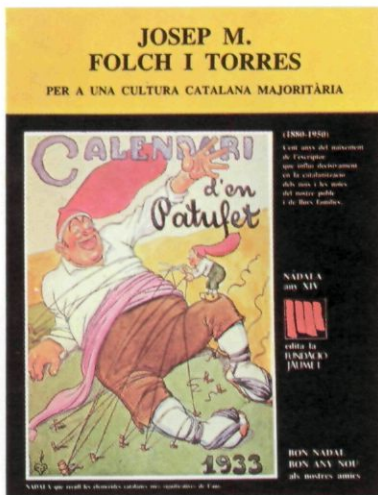
1977. JACINT VERDAGUER



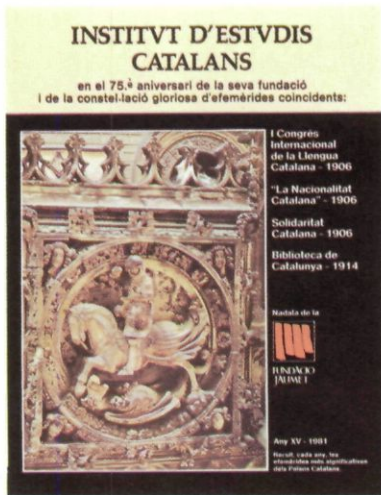
1978. LA NAIXENÇA DE CATALUNYA (*)



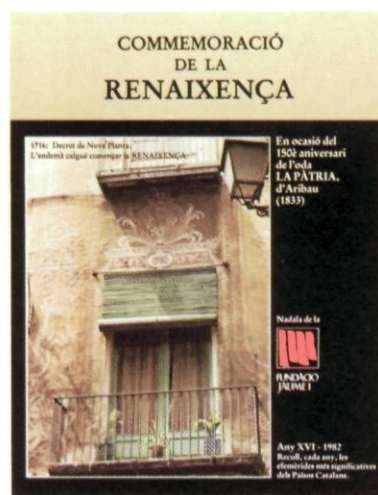
1979. MALLORCA, LA PRIMERA CONQUESTA CRISTIANA



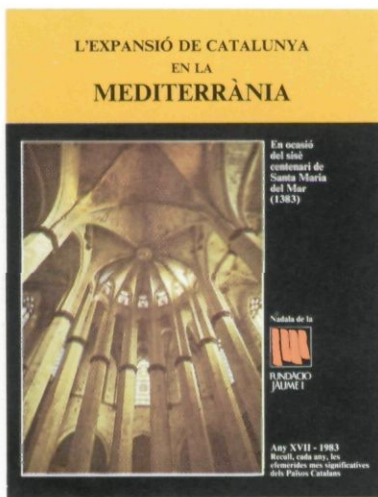
1980. J.M. FOLCH I TORRES (*)



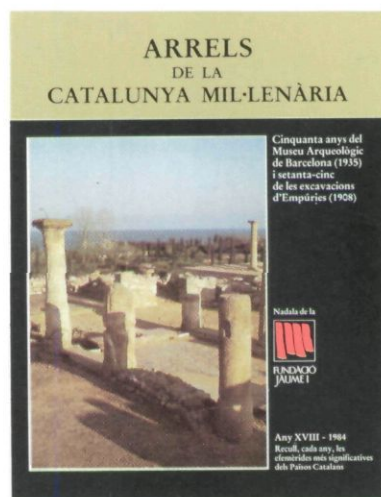
1981. INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS



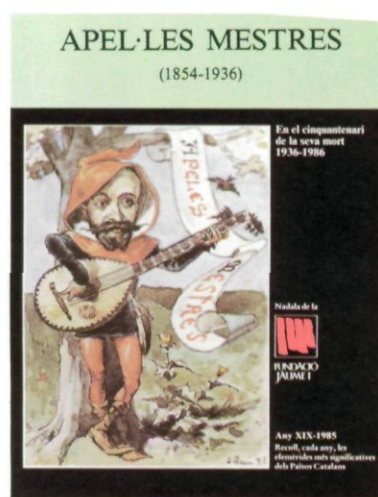
1982. COMMEMORACIÓ DE LA RENAIXENÇA (*)



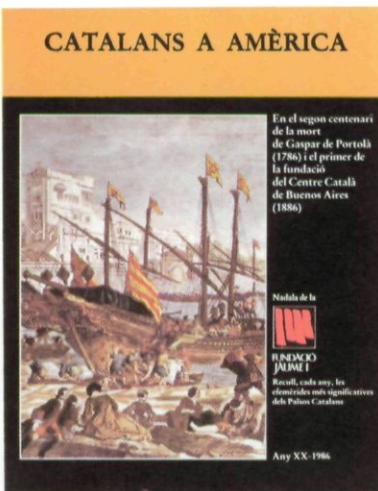
1983. L'EXPANSIÓ DE CATALUNYA EN LA MEDITERRÀNIA



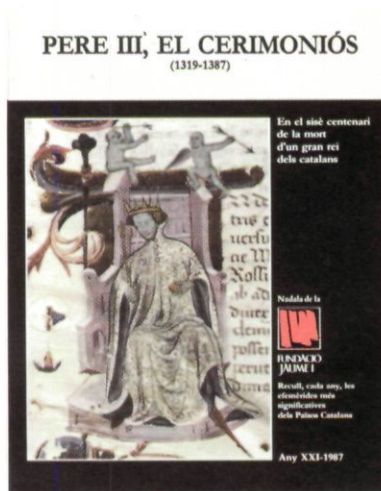
1984. ARRELS DE LA CATALUNYA MIL·LENÀRIA



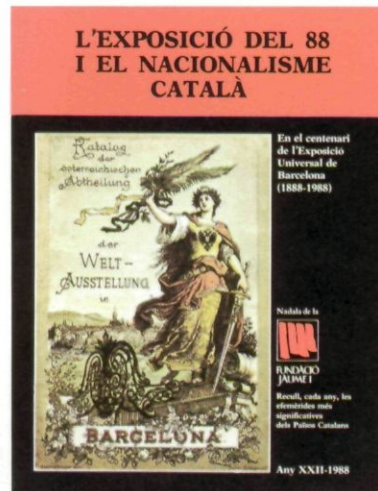
1985. APEL·LES MESTRES



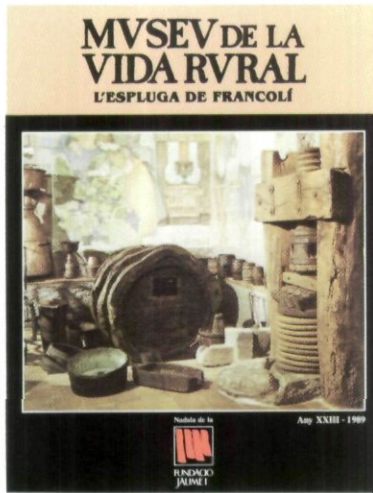
1986. CATALANS A AMÈRICA



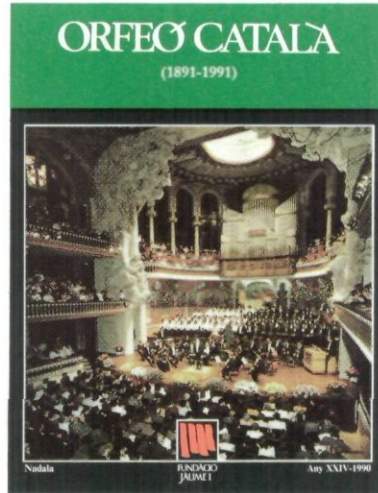
1987. PERE III, EL CERIMONIÓS



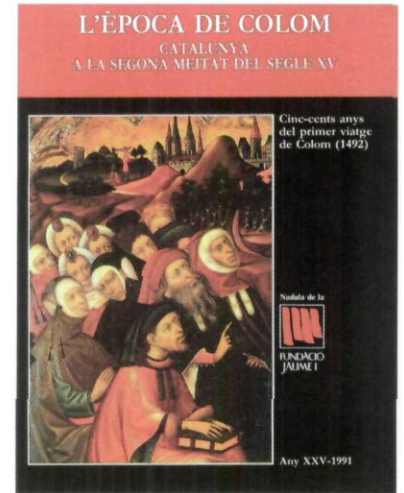
1988. L'EXPOSICIÓ DEL 88 I EL NACIONALISME



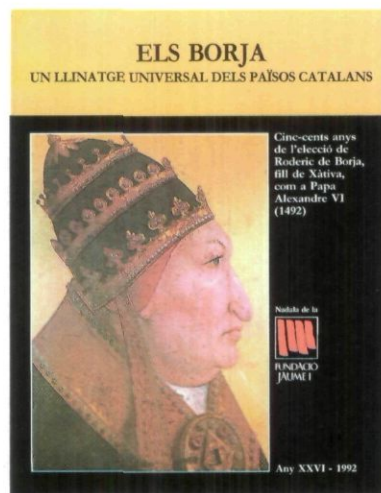
1989. MUSEU DE LA VIDA RURAL



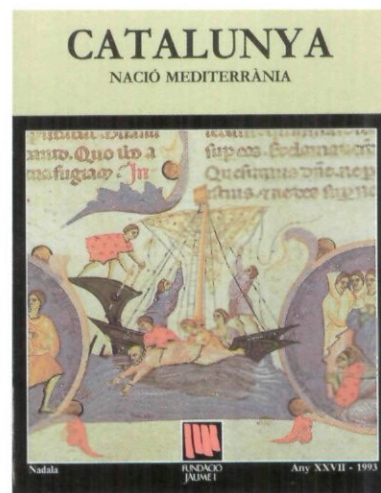
1990. ORFEO CATALÀ



1991. L'ÈPOCA DE COLOM



1992. ELS BORJA



1993. CATALUNYA, NACIÓ MEDITERRÀNIA.

MOT DE GRÀCIES



COL-LABORACIONS literàries que hem
d'agrair per haver fet possible la publicació
d'aquestes Nades.

- Carme AGUSTÍ I BADIA (1977)
Joan AINAUD DE LASARTE (1976, 1987 i 1991)
J.M. AINAUD DE LASARTE (1970 a 1993)
Joan ALAVEDRA (1971 a 1974)
Lluís ALBERT (1975, 1982 i 1985)
Montserrat ALBET I VILA (1976, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1990 i 1993)
Imma ALBÓ (1984)
Santiago ALCOLEA I BLANCH (1987)
Roger ALIER (1972, 1984 i 1985)
Josep ALSINA I BOFILL (1976 i 1979)
Leandre AMIGÓ (1986)
Ramon ARAMON I SERRA (1969 i 1978)
Pere ARTÍS I BENACH (1982 i 1990)
Xose AVIÑOÀ (1985)
Antoni M. BADIA I MARGARIT (1971 i 1981)
Albert BALCELLS (1987)
Antoni BARTOMEUS (1994)
Joan BASSEGODA I NONELL (1983)
Ricard BATISTA I NOGUERA (1991)
Miquel BATLLORI (1984 i 1992)
Josep BENET (1970, 1973, 1979, 1985 i 1988)
Josep M. BENÍTEZ I RIERA (1992)
Artur BLADÉ I DESUMVILA (1982)
Oriol BOHIGAS (1973)
Pere BOHIGAS (1972, 1981 i 1987)
Maur BOIX (1985)
Emili BOIX I SELVA (1987)
Oriol DE BOLÓS (1988)
Jordi BONET I ARMENGOL (1976 i 1982)
Lluís BONET I ARMENGOL (1984)
Maria Lluïsa BORRÀS (1981)
Isidre BRAVO (1994)
Antoni BREGANTE (1984)
Xavier BRU DE SALA (1994)
Josep M. CADENA (1972)
Pere CALDERS (1980)
Helena CAMBÓ (1976)
Domènec CAMPILLO (1984)
Guiu CAMPS (1979)
Jaume CARNER I SUÑOL (1984)
Teresa CARRERAS (1984)
M. Àngels CASANOVAS (1984)
Oriol CASASSAS (1979 i 1984)
Víctor CASTELLS (1986 i 1991)
Pere CATALÀ I ROCA (1979, 1985, 1987 i 1991)
Alexandre CIRICI I PELLICER (1981)
Eliseu CLIMENT (1977)
Isidre CLOPAS I BATLLE (1976 i 1985)
Daniel CODINA (1980)
Miquel COLL I ALENTORN (1971, 1974, 1975, 1976, 1978, 1979, 1981, 1982, 1986 i 1990)
Antoni COMAS (1974)
Ximo COMPANYY (1992)
Àngel CORTÈS (1982)
Fèlix CUCURULL (1982 i 1991)
Miquel DOLÇ (1982)
Pere DOMINGO (1971)
Eulàlia DURAN (1991)
Salvador ESPRIU (1970 i 1971)
Gregori ESTRADA (1983)
Xavier FÀBREGAS (1974, 1978 i 1980)
Esteve FÀBREGAS I BARRI (1978 i 1986)
Josep M. FARGAS I FALP (1988)
Jaume FARGUELL (1982)
Josep FAULÍ (1972, 1981, 1988 i 1991)
Lluís FERRAN DE POL (1974)
Joaquim FERRER (1980 i 1984)
M. Àngels FERRER (1982)
M. Teresa FERRER I MALLOL (1991)
Josep M. FIGUERES (1981)
Ramon FOLCH I CAMARASA (1980)
Josep M. FONT I RIUS (1987)
Francesc FONTBONA (1973, 1980, 1983, 1985 i 1986)
Joan FUSTER (1971, 1972, 1978, 1980, 1982 i 1983)
Jordi GALÍ (1986)
Tomàs GARCÉS (1972)
Pere GARRIGA (1986)
Josep M. GARRUT (1979 i 1988)
Josep GONZÀLEZ-AGÀPITO (1988)
Guillem-Jordi GRAELLS (1982 i 1994)
Pere GRASES (1986)
Joan Maria GUAL I DALMAU (1994)
Domènec GUANSÉ (1972)
Ramon GUBERN I DOMÈNECH (1987)
Josep GUDIOL (1984)
Manuel IBÀÑEZ ESCOFET (1981 i 1987)
Josep IGLÉSIES (1975 i 1977)
Albert JANÉ (1975)
Enric JARDÍ (1974, 1977, 1981, 1983, 1988 i 1993)
Eduard JUNYENT (1977)
Cassià M. JUST (1971, 1978 i 1981)
Emma LIAÑO I MARTÍNEZ (1987)
Josep LLADONOSA (1977)
Teresa LLECHA (1984)
Jordi LLIMONA (1984)
Joaquim LLIMONA DE GISPERT (1976)
Josep M. LLOMPART (1979 i 1991)
Miquel LLONGUERAS (1984)
Montserrat LLORENS (1977)
Santiago DE LLOVET (1991)
Albert MANENT (1972, 1974, 1975, 1978, 1980, 1983, 1984, 1986 i 1993)
Salomó MARQUÈS (1981)
Jesús MASSIP (1984)
Josep MASSOT (1974 i 1984)
Joan A. MARAGALL (1976)
Jordi MARAGALL I NOBLE (1983)
Roger MARCET (1984)
Joan MARTÍ I CASTELL (1991)
Oriol MARTORELL (1971, 1978, 1983 i 1984)
Jaume MAYAS (1984)
Lluís MILLET I LORAS (1990)
Gregori MIR (1972)
Jordi MIR (1982)
Josep MIRACLE (1972, 1977 i 1980)
Joaquim MOLAS (1985)
Francesc de B. MOLL (1971, 1976, 1979 i 1981)
Agustí MONTAL (1974)
Andreu MORTA (1968 a 1994)
Ramon MUNTANYOLA (1970 i 1971)
Joaquim NADAL I FARRERAS (1981)
Raimon NOGUERA (1976)
Josep M. NOLLA (1984)
Josep M. NUIX (1984)
Joan OLIVER (1971, 1972 i 1974)
August PANYELLA (1989)
Ricard PEDRALS (1988)
Josep PERARNAU (1975, 1978, 1979, 1983)
Francesc PÉREZ MORAGON (1982)
Lluís PERMANYER I LLADÓS (1994)
Maria PETRUS (1984)
Ramon PLA I ARXÉ (1972)
Ramon PLANES (1981)
Josep M. POBLET (1970, 1974 i 1975)
Josep PONT I GOL (1971 i 1975)
Baltasar PORCEL (1993)
Eduard PORTA (1984)
Josep PORTER (1972)
Joaquim PRATS (1984)
Francisco Javier PUERTAS (1992)
Jordi PUJOL I SOLEY (1978)
Martí DE RIQUER (1976 i 1987)
Manuel RIBAS PIERA (1976)
Pere RIBOT (1982)
Jaume RIERA I SANS (1991)
Santiago RIERA I TUÉBOLS (1983)
Eduard RIPOLL I PERELLÓ (1984)
Frederic RODA I PÉREZ (1994)
Robert RODERGAS (1971)
Maria Àngels ROQUE (1993)
Teresa ROVIRA (1982)
Jordi ROVIRA I PORT (1984)
P. Basili de RUBÍ (1978)
Jordi RUBIÓ I BALAGUER (1971 i 1972)
Manuel RUCABADO (1984)
Josep M. SALA I ALBAREDA (1975)
J.M. SALRACH (1982 i 1983)
Octavi SALTOR (1978)
Ricard SALVAT (1974)
Josep SANABRE (1968)
Manuel SANCHIS I GUARNER (1976)
Enric SANMARTÍ (1984)
Josep M. SANS I TRAVÉ (1991)
Jan SCHEJBAL (1974)
Maurici SERRAHIMA (1977)
Amadeu J. SOBERANAS (1982)
Jaume SOBREQÜÉS (1982 i 1986)
Josep M. SOLÀ I CAMPS (1977)
Ferran SOLDEVILA (1969)
Antoni TÀPIES (1971)
Josep TARÍN-IGLÉSIES (1988)
Miquel TARRADELL (1984)
Margarida TINTÓ (1983)
Josep TOMÀS I CABOT (1987)
Joan TORRENT I FÀBREGAS (1977 i 1986)
Enric TOUS I CARBÓ (1988)
Josep TREMOLEDA (1979)
Joan TRIADÚ (1972, 1974, 1977, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1986 i 1993)
Josep TRUETA (1971, 1974 i 1976)
Frederic UDINA I MARTORELL (1979, 1987 i 1991)
Helena USANDIZAGA (1980)
Edmon VALLÈS (1977)
Josep VALLVERDÚ (1980 i 1991)
Joaquim VENTALLÓ (1985)
Jordi VERRIÉ (1979)
Jaume VIDAL I ALCOVER (1976 i 1979)
Marc-Aureli VILA (1981 i 1986)
Pau VILA I DINARÉS (1971)
Lluïsa VILASECA (1984)
Dan WOHLFEILER (1986)



La corona d'espines,
de Josep Maria de
Sagarra. Dirigida per
Ariel Garcia Valdés.
Producció del Centre
Dramàtic de la
Generalitat en
commemoració del
centenari de l'autor.
Teatre Romea, 1994
(Foto Teresa Miró)

