

Una de les novel·les preferides de Ricard Salvat era *The Colossus of Maroussi*, de Henry Miller, en què l'escriptor novaiorquès descriu les experiències viscudes durant el viatge a Grècia en temps de la Segona Guerra Mundial. Què és el que li devia agradar tant d'aquesta novel·la? Probablement, la fascinació que Miller hi expressa per la vida grega, vital i lluminosa. El rigor salvatià, que tant s'avenia amb el pensament germànic, trobava en Grècia –el bressol de la cultura europea– el contrapunt dionisiac que bategava dins d'una raó de ferro: la mediterraneïtat grega, com també la catalana, podia combinar-se amb l'espiritualitat germànica en una contradicció aparent que es resolia en la manera de ser i de viure de Ricard Salvat, entre el risc i l'exigència, sempre tenaços. Aquesta dualitat, molt amagada darrere del posat seriós del Dr. Salvat, explicaria en bona part l'actitud d'un home de teatre que es deixà seduir per Piscator i Brecht, que féu dramaturg un poeta com Salvador Espriu o que apostà per textos de Bertolt Brecht, Federico García Lorca, Imre Madách, Salvador Espriu o Maria Aurèlia Capmany, per posar-ne alguns exemples.

Ricard Salvat no sols bastí un repertori teatral de qualitat, ampli i coherent, amb autors de tots els temps i de molts llocs, sinó que també compaginà la teoria i la praxi escèniques, tot convertint-se en un dels «pensadors» teatrals –tant a l'escena com a la universitat o en els fòrums de debat– més lúcids i incòmodes, i duqué a terme una feïnada immensa en diversos fronts: la direcció d'escena, la docència universitària, la direcció artística de festivals, la investigació i l'assaig teatrals, l'agitació i la crítica, el compromís intel·lectual.

Nascut a Tortosa, el 17 d'agost de 1934, en el si d'una família de forners, Salvat començà a representar, a cinc anys, petites històries que s'inventava en un teatret de fusta. De ben jove, també s'inicià en una altra de les passions que tampoc no abandonaria mai més: el cinema. D'adolescent, estudià a l'Institut de Tortosa, on féu teatre amb altres companys i fins dirigí petites peces teatrals escrites per ell mateix. Durant els darrers anys del batxillerat, seguí estudis de música, de solfeig i violí, que continuaria al Conservatori Superior de Barcelona, durant l'etapa universitària, en què es matriculà als estudis de filosofia a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona, on rebé el mestratge del Dr. José María Valverde.

El 1953, amb Feliu Formosa, Elena Estellés, Salvador Giner, Antoni Jutglar, Joaquín Marco, Miquel Porter, Josep Maria Carrandell, Josep Reniu i Joaquim Vilar, entre altres companys universitaris, fundà l'Agrupació de Teatre Experimental (1953-1957), en el marc de la qual assumí

feines de direcció d'obres tant de la dramaturgia catalana (Josep M. de Sagarra, Víctor Català, Alexandre Cirià Pellicer) com de l'estrangera (Jean Cocteau, Eugene O'Neill, Richard Hughes, Henry de Montherland) i signà, amb el pseudònim d'«August S. Coll», el text teatral *Freya* (1954). Creada al marge de les estructures del Teatro Español Universitario (TEU), dependent del franquista Sindicato de Estudiantes Universitarios, l'Agrupació de Teatre Experimental no s'escapà de la severitat de la censura, ja que *Antígona*, de Jean Cocteau, fou prohibida, i també hagué de fer algunes concessions, com ara dur *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, al III Festival de Teatro Universitario, el 1955, sota el títol de TEU de Filosofía y Letras. Com a universitari, Salvat participà també en alguns muntatges esporàdics de l'Aula Libre de Estètica o del TEU de les titulacions de Dret i d'Arquitectura.

Durant el semestre d'hivern del curs 1956-1957, el jove Salvat estudià Estètica a Heidelberg amb el professor Hans-Georg Gadamer i, en el curs següent, un cop aconseguida la llicenciatura de filosofia a la Universitat de Barcelona, tornà a Alemanya, on va estudiar Ciències Teatrals amb Carl Niessen i Sociologia amb René Köning. A Aquisgrà, assistí a un curs d'Estètica amb Walter Biemel –en el qual es dedicà un monogràfic a l'obra de Heidegger, un dels pensadors que més l'influí. Del 1957 al 1962, féu també diverses estades a Berlín per contemplar els assaigs oberts que, al Berliner Ensemble, oferien els deixebles de Bertolt Brecht. El 1964, conegué personalment el director d'escena Erwin Piscator, l'artífex del *teatre polític*, que marcà notablement la seva manera d'entendre l'escenificació. Aquell mateix any, dirigí *Yerma*, de Federico García Lorca, al Teatre Municipal d'Aachen (República Federal Alemanya).

Poc després de llicenciar-se en filosofia, el 1957, féu d'ajudant de càtedra del Dr. Valverde fins al 1965, en què la dimissió del seu mentor, per solidaritat amb el professor José Luis López Aranguren, provocà també la seva destitució. De resultes d'haver participat, el 1966, a la Caputxinada a Sarrià, la reunió del Sindicat Democràtic d'Estudiants, no pogué presentar la seva tesi doctoral que li dirigia el Dr. Valverde i que publicà amb el títol d'*El teatre contemporani* (1966, 2 vol.). Posteriorment, reformulà el tema de la tesi, ara sota la direcció del Dr. Antoni Vilanova, que orientà cap a les idees estètiques del naturalisme zolià i que, en versió reduïda, donà a conèixer amb el títol d'*Historia del teatre moderno* (1981, 2 vol.).

Reclamat per Antoni Comas, retornà a la Universitat de Barcelona (UB), després de l'experiència germànica, per fer-hi classes de literatura catalana contemporània i, el 1968, s'integrà al Departament de Filologia Catalana on impartí classes d'idees estètiques i d'història de la literatura. Dos anys més tard, conjuntament amb Miquel Porter i Oriol Martorell, participà en la creació del Departament d'Història de l'Art dins de la Facultat de Geografia i Història de la UB, on féu classes d'història i estètica teatrals. El 1985, guanyà la càtedra d'Història de les arts escèniques, la primera de l'Estat espanyol, integrada dins de la titulació d'Història de l'art.

En el marc de la UB, impulsà la creació del Departament d'Experimentació Teatral (1974) que, el 1982, es rebatejà amb el nom d'Institut d'Experimentació Teatral i, a partir del 1993, prengué el nom d'Associació d'Investigació i Experimentació Teatrals, entitat editora de la revista *Assaig de Teatre* (des de 1994). Al capdavant d'aquestes plataformes, Salvat incentivà la programació d'espectacles, l'edició de publicacions, la institució del premi Josep Robrenyo de Teatre i l'organització de tota mena d'activitats per a l'impuls de la investigació, el debat teatral i la divulgació de les arts escèniques. Així mateix, des de la universitat, organitzà el primer i el segon Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre l'Edat Mitjana i el Renaixement (el 1983 i el 1986, respectivament) o les Jornades d'Homenatge a Brecht (1998), i com a professor participà també en el doctorat en arts escèniques (1999-2008) organitzat per la Universitat Autònoma de Barcelona i l'Institut del Teatre de Barcelona.

Al marge del microcosmos universitari, cal anar a cercar les beceroles teatrals de Ricard Salvat en els primers intents de renovació de l'escena catalana que es produïren en la dècada dels cinquan-

ta al voltant d'un teatre amateur de *qualité*. Del 1957 al 1959, participà en l'experiència del Teatre Viu, un grup creat amb Miquel Porter i Moix i altres estudiants universitaris a redós del Cercle Artístic de Sant Lluç, que interpretava improvisacions a partir de temes manllevats de novel·les, de la interrelació amb el públic i de pantomimes seguint els models de la *commedia dell'arte* i de l'art del gest de Jean-Louis Barrault. Paral·lelament, el 1958, col·laborà amb l'ADB, per a la qual féu una conferència sobre Brecht i prengué part en un curs de teatre amb Joan Oliver, Joan Triadú i Jordi Carbonell. Durant l'any següent, el 1959, dirigí *Tu i l'hipòcrita*, de Maria Aurèlia Capmany, i *Primera representació*, de Joan Oliver, a més d'assumir la direcció d'*El burgès gentilhome*, de Molière i Lully, programada en una de les sessions de L'alegria que torna, promogudes també per l'ADB.

A conseqüència de les discrepàncies amb la línia programàtica de l'ADB, Salvat se n'allunyà per tal de buscar una estructura més professionalitzada i un repertori més en sintonia amb els nous temps. Així, sota el paraigua del Foment de les Arts Decoratives, fundà l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG, 1960-1974), ubicada a la Cúpula del Cinema Coliseum de Barcelona i consagrada als estudis d'interpretació i direcció, apel·lant sobretot al mètode brechtian i oferint una alternativa al convencionalisme de l'Institut del Teatre d'aleshores. Conjuntament amb Maria Aurèlia Capmany, dirigí la nova escola, que comptà amb una llista llarga de col·laboradors: Carme Serrallonga, Joan Salvat, Joan Obiols, Ricard Albert, Joan Brossa, Josep Maria Mestres Quadreny, Manuel Valls o Fabià Puigserver, entre el professorat. Amb l'EADAG i, més endavant amb una formació cada vegada més professionalitzada, que creà tensions en el si de l'entitat i que es concretà –a partir de 1964– en la companyia Adrià Gual, dirigí textos de Maria Aurèlia Capmany (*El desert dels dies*, 1960; *Vent de garbí i una mica de por*, 1965), Salvador Espriu (*La pell de brau*, 1960, 1963 i 1973; *Primera història d'Esther*, 1962; *Antígona* i *Gent de Sinera*, 1963), ell mateix (*Mort d'home*, 1961; *A ninguna parte*, 1962); Joan Brossa (*Gran guinyol*, 1962, prohibida per la censura); George Bernard Shaw (*Santa Juana*, 1963); Apelles Mestres (*La barca dels afligits*, 1964); Emili Vilanova (*Colometa, la gitana, o el regress dels confinats*, 1964); Joaquim Ruyra (*En Garet a l'enramada*, 1964); Federico García Lorca (*Amor de Don Perlimpín con Belisa en su jardín* i *Los títeres de Cachiporra*, tots dos de 1964); Adrià Gual (*Adrià Gual y su época* i *Misterio de dolor*, 1966), entre d'altres.

Aprofitant el potencial de l'EADAG, Salvat constituí l'efímera companyia Pequeño Teatro de la Ciudad de Barcelona (1962), un primer intent frustrat de professionalització, amb la qual estrenà *El portero*, de Harold Pinter, i *Nord enllà*, adaptació de la seva novel·la *Animals destructors de lleis*, tots dos al Teatre Calderón de Barcelona. Poc després, el 1963, col·laborà amb Dido Pequeño Teatro de Madrid, una entitat independent, per a la qual dirigí textos de Boris Vian (*Los constructores de imperios* o *El schmirz*) i José Bergamín (*Hamlet, solista i Medea, la encantadora*). El mateix any, en un nou accés fugaç a l'escenari professional, muntà *La fira d'arrambi-qui-pugui*, de Jean Anouilh, i *Civilitzats, tanmateix*, de Carles Soldevila, per a la companyia del VIè Cicle de Teatre Llatí del Romea.

Amb la companyia Adrià Gual, en què col·laboraven efectius de l'EADAG i actors incorporats de nou, tots en règim professional, Salvat estrenà peces –sobretot al Teatre Romea de Barcelona– de Salvador Espriu (*Ronda de mort a Sinera*, 1965, 1969 i 1975; *Primera història d'Esther*, 1968 i 1977); Rafael Alberti (*El adefesio*, 1966); Santiago Rusiñol (*L'auca del senyor Esteve*, 1966); Bertolt Brecht (*La bona persona de Sezuán*, 1966; repesa amb la companyia de Núria Espert el 1967; *Un home és un home*, 1970); Luigi Pirandello (*Aquesta nit improvisem*, 1967); Jean-Paul Sartre (*Les mosques*, 1968); Josep M. Muñoz Pujol (*Kux, my lord! o les metamorfosis reaccionàries*, 1970, prohibida per la censura en el Festival Cero de Sant Sebastià); Llorenç Villalonga (*Mort de Dama*, 1970); Peter Handke (*Insults al públic*, 1970), etcètera.

Dels muntatges d'aquesta etapa, cal destacar, per la seva dimensió simbòlica i resistencial, les dramaturgies espriuanosalvatianes, ja que foren les que li donaren més projecció cap enfora: en primer lloc, *Primera història d'Esther*, que es presentà al V Cicle de Teatre Romea de 1962 i, en la

segona versió del 1968, visità els teatres Banderas de Bilbo, Victoria Eugenia de Sant Sebastià, Romea de Barcelona i el Festival Mondial du Théâtre de Nancy; i, en segon lloc, molt especialment, *Ronda de mort a Sinera*, un dels espectacles de referència en la trajectòria salvatiana i en el teatre català en general, que es presentà, el 1965, al Teatro Nacional de Cámara y Ensayo Infanta Beatriz de Madrid i al Théâtre Gérard Philipe de París, que inaugurà la temporada de 1966-1967 del Romea, i que, en la segona versió del 1969, es programà a la XXIX Biennial de Venècia de 1970.

Amb tot, després del fracàs econòmic que suposà la presència de la companyia Adrià Gual durant la temporada 1967-1968 al Teatro Romea, Salvat acceptà el contracte que rebé del Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coímbra (Portugal), durant el curs acadèmic 1968-1969 per substituir Víctor García. Només hi pogué muntar *Brecht mais Brecht* i *Castelao e sua época* (tots dos de 1969), per bé que aquest darrer espectacle fou prohibit 24 hores abans de l'estrena per la policia del dictador António de Oliveira Salazar, que, expeditivament, l'expulsà del país.

Un dels episodis més controvertits de la singladura salvatiana fou l'assumpció, entre el 1971 i el 1972, de la direcció del Teatro Nacional de Barcelona (TNB), un invent del règim franquista que, per fortuna, no es consolidà. Tot i que exigí que el 50% de la programació es fes en català i que es canviés el nom de la companyia, que passà a anomenar-se Àngel Guimerà, l'acceptació de responsabilitzar-se del TNB fou un dels errors més evidents de la seva carrera. No pas pel repertori que hi estrenà, que, dins de les possibilitats del seu temps, era de risc i de qualitat, sinó per la significació que tenia comprometre's amb una baluerna oficial creada per iniciativa del govern franquista. Entre les obres que Salvat estrenà al TNB, deixem constància de títols com ara *La filla del mar*, de Guimerà; *Defensa índia de rei*, de Jaume Melendres; *El tuerto es rey*, de Carlos Fuentes; *Galatea*, de Josep M. de Sagarra, i *Ligazón* i *El embrujado*, de Ramón María del Valle-Inclán.

¿Com és que un intel·lectual d'esquerres que havia viatjat el 1962 a Moscou per assistir al Consell Mundial de la Pau i que esdevindria president de la secció catalana d'aquest organisme internacional, al qual estigué vinculat durant molts anys, acceptà el càrrec de director del TNB? ¿Com és que un home de teatre que havia patit prohibicions i censures per alguns dels seus espectacles i que s'havia significat en la tria d'un determinat repertori féu un pas així en una aposta estranya pel possibilisme institucional? No s'entén gaire la raó que motivà l'acceptació d'un regal tan enverinat, si no és que la seva opció respongués a l'estratègia política, molt de la línia filocomunista, que aspirava a anar ocupant espais de poder per transformar-los *des de dins* o que es veiés amb prou suport dels sectors polítics d'esquerres per assumir-ho. Fet i fet, l'aventura durà poc, tot just dos anys, i de seguida Salvat es replegà en l'EADAG, en les temptatives per atènyer la professionalització i en la seva projecció internacional.

Les primeres incursions salvatianes en l'escena internacional a la República Federal Alemanya o a Portugal s'ampliaren a Itàlia, on estrenà *Noite di guerra al Museo del Prado*, de Rafael Alberti, al Piccolo Globo de Roma el 1973 i represa, en una segona versió al Teatro Belli de Roma el mateix any (visità també Mèxic, el 1974, i Madrid, el 1978); *Tutte le candele non sono molta per Maryorik*, de J. D. Sutton (pseudònim de José Antonio Peral), al Teatro Centrale de Roma, el mateix 1973, i *La nueva colonia*, de Luigi Pirandello, presentada al II Festival Internacional Cervantino de Mèxic, el 1974.

Conclou l'etapa marcada pel macroprojecte (escola més companyia) posat sota l'ègida d'Adrià Gual, Salvat desplegà la seva inesgotable activitat en diversos àmbits de treball que, en el fons, eren una mena de fugida cap endavant en els camins ja encetats: la creació d'un nou espai de formació teatral, la presència intermitent en l'escena professional amb una companyia pròpia o acceptant encàrrecs, la projecció cap a l'exterior com a director d'escena i l'assumpció de responsabilitats artístiques de signe oficial. Amb els alts i baixos de rigor, la trajectòria de Salvat, com a home de teatre que anava per lliure, girà sempre al voltant d'aquests eixos d'interès, sigui intensificant-los o mantenint-los en latència, sigui reconduint-los segons la conjuntura de cada moment.

Així, tot recollint l'esperit bauhausià de l'EADAG, el 1976, Salvat creà l'Escola d'Estudis Artístics (1977-1978), amb seu a l'Hospitalet de Llobregat, constituïda, sota la seva direcció general, en quatre seccions: la de cinema, la de plàstica, la de música i la de teatre (a cura de Carme Serrallonga). Entre el professorat, cal apuntar els noms de Sergi Mateu, Maria Jesús Andany i Pere Daussà. Amb aquesta nova escola, Salvat només pogué muntar *Salvat-Papasseit i la seva època* (1976), ja que el projecte pedagògic, molt ambiciós pels pocs mitjans de què es disposava, fou inviable per raons econòmiques. Talment com havia fet en temps de l'EADAG, alternà la seva docència a la nova escola amb la direcció d'espectacles per a l'escena comercial o institucional. D'aquests anys, excel·leixen els muntatges de *Terra baixa*, de Guimerà (1977) per la companyia titular del Teatre Romea, i *Exposición histórica*, d'Álvaro del Almo i Miguel Bilbatúa, i *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti (1978, 3a versió), per a la inauguració del Centro Dramático Nacional, al Teatre María Guerrero de Madrid.

Després de participar en la Mesa del mític Grec del 1976, Salvat repregué l'aventura de la companyia Adrià Gual, ara renovada professionalment, amb la qual estrenà durant les dècades dels seixanta, setanta i començament dels vuitanta un repertori de primera: *Aigües encantades*, de Joan Puig i Ferrer (1977); *Primera història d'Esther*, d'Espriu (1977, 3a versió); *Les bacants*, d'Eurípides (1980); *Ronda de mort a Sinera*, d'Espriu-Salvat (1980, 4a versió); *Música només per a vostè*, de Franz Xaver Kroetz (1980; represa el 1987 amb la companyia de María Paz Ballesteros); *El príncep d'Homburg*, de Heinrich von Kleist (1981 i 1982); *Urfaust*, de Goethe (1983), i *Fills d'un déu menor*, de Mark Medoff (1984), entre d'altres.

Del 1977 al 1986, Salvat assumí la direcció del Festival de Sitges durant nou edicions seguides, en les quals maldà per convertir-lo –estirant potser més el braç que la màniga– en una mostra internacional del teatre independent. Per dissort, a causa de les endèmiques dificultats estructurals, hagué de conformar-se amb la presència, sobretot, de companyies peninsulars –en especial, de les «nacionalitats històriques», una altra de les idees força salvatianes– i de països mediterranis i centreeuropeus. Ni eren les més destacades ni les de més relleu internacional, de manera que els resultats artístics foren molt discutits. Les línies que intentà enfortir com a marca del festival sitgetà toparen, en cada edició, amb la migradesa pecuniària, l'oposició d'un sector de la crítica i les incerteses d'una política cultural mesquina i precària que, fins a l'extinció de la mostra, tampoc no millorà pas gaire.

Al llarg de la dècada dels vuitanta, Salvat compaginà els muntatges, cada vegada més esporàdics, amb la companyia Adrià Gual i les seves estades, més sovintejades, a l'estranger. Entre els espectacles que estrenà als escenaris de mig món, ressaltem-ne alguns: *Yerma*, de Lorca, al Theatron Kessarianis d'Atenes (1980 i al festival de Sitges d'aquell mateix any); *Der Dieb, der nicht zu Schaden kam*, de Dario Fo, al Württembergische Landesbühne Esslingen (1980); *Camino negro*, d'Óscar Viale i Alberto Alejandro, al Staatstheater Braunschweig (1986) i al Teatro Lorange de Buenos Aires (1987); *Nacht, Mutter*, de Marsha Norman, també al Staatstheater Braunschweig (1988); *The Taming of the Shrew*, de Shakespeare, al Parc Olof Palme d'Atenes (1990); *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, d'Alvaro Cunqueiro, al Teatro Principal de Santiago de Compostela, pel Centro Dramático Galego (1991), i *Az ember tréjédiája*, un text esplèndid d'Imre Madách, al Nemzeti Színház de Budapest (1994 i, en una nova versió, 1995).

Els eclipsis salvatians en l'escena catalana, com més va més prolongats, només sortien de la penombra, de manera intermitent, amb alguns encàrrecs com les dues òperes que dirigí per al Gran Teatre del Liceu: *Èdip i Iocasta*, de Josep Soler (1986) i *Tannhäuser*, de Wagner (1987). O el clàssic *El giravolt de maig*, de Josep Carner i Eduard Toldrà (1998), en una producció de les empreses Focus-Balaña, al Teatre Principal de Barcelona. Tret d'això, i d'assumir la producció d'alguns espectacles de col·legues de professió, la presència salvatiana als escenaris catalans no s'avenia amb la trajectòria i el bagatge que havia atès durant les dècades anteriors. En termes generals, en el dar-

rer tram del seu periple, Salvat dedicà molts esforços a consolidar l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral i s'afanyà també a apuntalar, sense gaire fortuna, el Festival Entrecultures de Tortosa (2004-2006), consagrat a establir llaços amb les cultures teatrals mediterrànies.

De manera espaiada, a més de repensar alguns dels títols del seu repertori, dirigí diversos espectacles amb diferent ressò crític i de públic, entre els quals cal anotar, si més no, *Los Alpes en llamas*, de Peter Turrini (Gasteiz, 1996; Grec 1996); *A la jungla de les ciutats*, de Bertolt Brecht, estrenat al Teatre Alegria de Terrassa i reprès al Mercat de les Flors, el 1998; *Ronda de mort a Sinera*, una nova relectura d'aquest clàssic, al Teatre Lliure, el 2002, i *Un dia, mirall trencat*, de Mercè Rodoreda-Manuel Molins, al Teatre Borràs, el 2008, la seva darrera direcció escènica. Quan féu mutis tristament el 24 de març de 2009 a Barcelona, Salvat preparava un nou projecte que havia d'estrenar-se a la Biblioteca de Catalunya: *La màquina del doctor Wittgenstein*, de Manuel Molins.

De les facetes creatives de Ricard Salvat, un home polifacètic i inquiet, n'hi ha dues que han romàs més aviat desconegudes –sobretot la primera– a causa de la dimensió pública que prengué la seva condició de director d'escena: la d'escriptor i la de cronista i assagista teatrals. D'una banda, Salvat va escriure les peces teatrals *Freya* (1954); *Mort d'home* (1961), amb pròleg d'Espriu; *Allí on neixis tant se val* (1966, inèdita en català), i la trilogia històrica *Adrià Gual i la seva època*, *Castelao e la sua època* i *Salvat-Papasseit i la seva època*. Va fer també una incursió a la novel·la: *Los semifuertes* (inèdita), que presentà sense èxit al premi Biblioteca Breve de l'editorial Seix Barral el 1957. Dos anys més tard, guanyà el premi Joanot Martorell de 1959 amb la novel·la *Animals destructors de lleis*, que fou publicada el 1961, reeditada com a *Nord enllà* el 1965, i, amb el títol original, el 2009.

Com a cronista i assagista de teatre, cal tenir en compte els articles –una pàgina setmanal– que publicà a *Tele-Exprés* (1970-1973), una selecció dels quals fou antologada a *El teatro de los años 70* (1974). La reflexió sobre el seu teatre o sobre diversos aspectes de l'activitat escènica es troba també en la trilogia d'escrits salvatians –alguns apareguts a la premsa, a les publicacions periòdiques i a les revistes especialitzades– que foren aplegats en tres llibres: *Els meus muntatges teatrals* (1971), *Escrits per al teatre* (1990) i *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar* (1999). Una visió sintètica de la seva manera de concebre el teatre l'expressà en un volumet d'alta divulgació que duu un títol prou expressiu: *El teatro como texto, como espectáculo* (1983). Als llibres d'història derivats de les seves tesis doctorals, caldria afegir-hi *La il·luminació a gas i l'espectacle del XIX a Catalunya* (1980), un estudi sobre l'evolució de les noves formes d'il·luminació de l'espectacle del vuitcents i la seva influència en el teatre. Finalment, a més dels substanciosos intercanvis epistolars, Salvat és autor d'una notable obra dietarística, escrita durant tots aquests anys i centrada sobretot en l'activitat professional, que pot descobrir, si arriba a publicar-se, molts aspectes polèmics dels cenacles teatrals d'aquestes darreres dècades.

Elegant i educat a l'*ancien style*, Salvat mantingué sempre un culte a les formes i una ironia altiva que, de vegades, el feien distant i de tracte difícil i que, amb el temps, al costat de la seva personalitat forta i imposant, li valgueren molts odis i enemistats d'una visceralitat fora mida. Obstinat i infatigable, d'una tenacitat de pedra picada, gaudia d'una memòria prodigiosa i d'una gran capacitat de treball que, fins i tot en plena senectut, el feia multiplicar-se en diversos fronts i endegar múltiples iniciatives. Bon coneixedor de la història i la tradició teatrals, preocupat per deixar testimoniatge d'ell i del temps que va viure i compromès amb una visió ideològica del teatre com a servei i com a espai de debat cultural, lúdic i d'idees, no es cansà de reivindicar la memòria escènica menystinguda o oblidada, de reclamar la creació d'un repertori nacional operatiu i –posant-se directament o indirectament com a exemple– d'erigir-se en portaveu dels professionals de l'escena indígena que havien estat exclosos, sobretot a partir de la dècada dels vuitanta, de les prebendes i del pastís de la política teatral oficial.

En contrast amb una acritud que –per més raó que tingués– li feia perdre crèdit, Salvat es mostrava obert i generós envers les fornades més joves, amb les quals intentava d'establir un pont de diàleg: assistia –amb *Le Monde* a les mans i el posat circumspecte– a gairebé totes les estrenes de les companyies incipients i, d'entrada, es disposava a avalar sense reserves les propostes dels qui començaven a obrir-se camí. ¿Era una manera d'apadrinar vocacions i d'establir llaços que superessin la «asintonia» amb altres sectors generacionalment més propers? Gelós de la seva professionalitat i del seu prestigi, en bona part endurit per les trompades fenomenals rebudes a tort i a dret en el medi on es movia –un dels més darwinians del conjunt de la cultura catalana–, visqué els darrers anys enderiat per la marginació i el buit –d'altra banda, objectivables– de què era «víctima» pels sectors teatrals dominants. Amb tota probabilitat, contribuïen al seu malestar les dificultats que tingué per consolidar projectes d'envergadura, per disposar d'un teatre propi a la manera de Piscator o Brecht –un dels seus grans somnis– o per crear una continuïtat solvent que fes escola, tant en l'àmbit acadèmic com en el teatral. El cert és que no li faltava una part de raó a l'hora de considerar-se marginat, perquè –per més que s'hagués guanyat a pols algunes hostilitats– no deixa de resultar inconcebible que un professional amb els seus mèrits reconeguts –Creu de Sant Jordi 1996 i Premi Nacional de Teatre 1999, per exemple– mai no dirigís cap espectacle –ni un Espriu!– al Teatre Nacional de Catalunya.

Sigui com vulgui, més enllà de les persones i les seves grandeses i misèries, resta l'obra com a llegat patrimonial per valorar i per mantenir vigent: la feina feta, la lletra escrita, el mestratge donat. Ningú no pot negar que la figura de Ricard Salvat esdevé imprescindible, com a home de teatre, per comprendre l'escena catalana contemporània. Ni que sigui perquè n'ha protagonitzat alguns dels episodis més insignes i n'ha capitanejat algunes de les empreses més brillants. Ni que sigui perquè el seu nom enllaça amb la tradició d'un Adrià Gual, en l'àmbit de la direcció escènica i la creació d'una companyia de qualitat, o amb la d'un Josep Yxart, en el de l'assagisme i els estudis teatrals. Ni que sigui, encara, per la seva amplitud de mires, per l'homologació de la seva feina amb els estàndards europeus del teatre d'idees o per l'actitud compromesa amb una catalanitat irrenunciable que passava per creure cada vegada més en els Països Catalans i menys en Espanya. Amb totes les llums i les ombres que es vulgui, ni caldria dir-ho. Si Salvat queia sovint en la temptació de la proesa del Sísif camusià, arrogant-se una missió transcendent, també es devia sentir teixint i desteixint, com la mítica Penèlope, somnis i projectes, mentre esperava l'oportunitat definitiva per restituir el nom i la glòria malmesos.

En conjunt, el desplegament ple tòric d'iniciatives que dugué a terme en diversos àmbits, el bagatge extraordinari que aconseguí atresorar amb un repertori eclèctic, ric i universal, el reconeixement internacional de què gaudí, la seva influència com a docent, assagista i teoritzador, la dilatada trajectòria de més de mig segle consagrat al teatre –una autèntica proesa!– són aspectes, entre d'altres d'admissible, que no poden ser menystinguts ni dilapidats de manera malèvola o frívola. Perquè –tot i que ajudin a explicar moltes incògnites– les mesquineses i els ressentiments, tan humanament comprensibles com es vulgui, són del tot irrisoris i absurds des d'una perspectiva històrica i cultural. Quan la figura de Salvat pugui ser ponderada en la seva justa mesura, equànime i generosa, amb prou distància, lluny de mitificacions, indiferències, oblits o mistificacions interessats, és possible que siguem capaços, finalment, i sempre serà massa tard, d'agrair-li tot el que va arribar a fer per l'escena catalana d'aquest tombant de segle difícil, convuls, desmemoriat i contradictori.

FRANCESC FOGUET I BOREU
Universitat Autònoma de Barcelona