

# L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA: ENTRE EL MITE I LA REALITAT?

---

III Jornades de debat sobre el repertori teatral català

A cura de Francesc Foguet, Núria Santamaria  
i Mercè Saumell

PUNCTUM & GRAE

L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA:  
ENTRE EL MITE I LA REALITAT?



L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA  
DE BARCELONA:  
ENTRE EL MITE I LA REALITAT?

*III Jornades de debat sobre el repertori teatral català*

Edició a cura de Francesc Foguet,  
Núria Santamaria i Mercè Saumell

PUNCTUM & GRAE

2011

La celebració de les III Jornades sobre el repertori teatral català tingué lloc el dia 17 de març del 2010, a l'Auditori de l'Institut del Teatre de Barcelona. Organitzades pel Grup de Recerca en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona, el Departament de Filologia Catalana d'aquesta universitat i l'Institut del Teatre de Barcelona, van disposar de la col·laboració de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya i de la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona.

L'edició d'aquestes actes ha estat possible gràcies al suport econòmic del projecte de recerca «Cultura i literatura a Catalunya, 1939-1959» (FFI2008-03048) del Ministerio de Educación y Ciencia.

Primera edició: setembre del 2011

© 2011, dels textos, els autors  
© 2011, d'aquesta edició, PUNCTUM  
*www.editorialpunctum.com*

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per  
QUADRATÍ  
*www.quadrati.com*

Imprès per  
ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ, SL  
Sant Salvador, 8. 25005 Lleida

Enquadernat per  
Av. Indústria, 502. 25191 Lleida

ISBN: 978-84-939252-1-5  
DIPÒSIT LEGAL: L-1058-2011

## SUMARI

Presentació 7  
Francesc Foguet, Núria Santamaria i Mercè Saumell

### CONFERÈNCIA INAUGURAL

*L'ADB. La resistència amable* 13  
Jordi Coca

### PONÈNCIES

«*Qui em compra ginesta?*»  
*L'Alegria que Torna i el seu paper en el context  
de la recepció i la importància social de l'ADB* 21  
Albert Cubeles Bonet i Francesc Massip

*Notes sobre el repertori de l'ADB  
i el seu espai d'influència* 45  
Joan Casas

*El teatre valencià del temps de l'ADB  
ençà (o sempre ens quedarà Escalante)* 61  
Ramon X. Rosselló

*Panorama del teatre mallorquí  
des de l'ADB fins avui* 79  
Antoni Nadal

### TAULES RODONES

*L'experiència de l'ADB* 95  
Antoni Bachs Torné, Josep Anton Codina,  
Jaume Pla, Txell Roda i Elisenda Sala

*De l'ADB al TNC* 119  
Joan Castells, Anton Font i Joan M. Gual

### APORTACIONS AL DEBAT

*L'ADB i el teatre català de bulevard* 135  
Miquel M. Gibert

*Els inicis teatrals de Maria Aurèlia Capmany:  
de l'ADB a l'EADAG* 145  
Isabel Graña i Zapata

*ADB: reflexions sobre tradició, repertori i innovació* 171  
Jordi Lladó

*La representació de L'auca del senyor Esteve al Liceu  
(Mirall d'un acte d'afirmació i seducció  
de la burgesia en la Barcelona del 1956)* 175  
Joan Martori

CODA

*Resituar l'ADB* 195

Nota biogràfica sobre els ponents 201

Annex 1: *On és el llegat de l'ADB?* 205

Annex 2: *Repertori Teatral Català* 209

Annex 3: *Documentació inèdita  
sobre L'òpera de tres rals (1963)* 211

## PRESENTACIÓ

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona (1955–1963) ha estat el tema central de les III Jornades de debat sobre el repertori teatral català, que enguany es varen concentrar en un sol dia i en un sol lloc: el 17 de març del 2010, a l'Auditori de l'Institut del Teatre de Barcelona. Si un dels objectius principals de les Jornades que s'han anat celebrant ha estat el de dirigir la reflexió vers els continguts i les formes que constitueixen el nostre llegat escènic per ponderar-ne els valors estètics, simbòlics, socials, idiosincràtics que poden tenir a hores d'ara, és a dir, si una de les intencions que ha guiat aquests encontres ha estat la vindicació crítica del nostre repertori, semblava imprescindible dedicar una edició a aquella entitat que va ser capaç de lligar els esforços de diversos sectors de la societat civil per impulsar un teatre en català d'alta qualitat. És enlluernador, certament, comprovar el nombre de persones que invertiren els seus afanys a reivindicar i dignificar una tradició malmesa pels vencedors, a donar continuïtat a aquesta tradició d'acord amb les noves tendències i a modernitzar el repertori a través de traduccions i adaptacions. És enlluernador perquè l'estat franquista els anava a la contra, perquè encara hi havia riscos i perills, perquè no hi havia cap ral a guanyar i perquè s'hi podia perdre molt des del punt de vista econòmic i personal.

A banda del component heroic i resistencialista, l'estudi de Jordi Coca del 1978, imprescindible per comprendre les complexitats i les vicissituds d'aquell fenomen, ha avalat l'ambició artística i patriòtica d'aquella aventura definint-la com un «intent de teatre nacional». La tesi de Coca ha consagrat un mite al qual s'apella indefectiblement a l'hora de fer el recompte dels encerts i les decepcions del panorama actual. L'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) n'és un dels referents principals. Per això i perquè el capital historiogràfic sobre l'entitat sembla haver-se mantingut pràcticament en el mateix punt que el 1978, els coordinadors de les Jornades vàrem considerar oportú convidar a fer memòria sobre la llegendària Agrupació, instant a apamar la distància que hi podia haver entre els fets i l'evocació panegírica.



## PRESENTACIÓ

El Grup de Recerca en Arts Escèniques (GRAE) de la Universitat Autònoma de Barcelona, esperonador intel·lectual i artífex material de la trobada, reforçat amb la important col·laboració de l'Institut del Teatre de Barcelona, ha mantingut la tònica de pluralitat i diversitat que ha definit l'esperit de les edicions anteriors. Ara i adés, hem aspirat a depassar l'àmbit estrictament acadèmic, tot buscant la intersecció d'interessos amb els creadors, els crítics i els gestors teatrals; a combinar la reconstrucció documental amb el testimoni de primera mà, i a eixamplar la perspectiva d'anàlisi a tot el domini territorial dels Països Catalans. Preservant també la mecànica dels encontres anteriors, els coordinadors d'aquestes jornades vàrem confegir un document de treball, intítulat *On és el llegat de l'ADB?*, amb el qual preteníem, primerament, qüestionar alguns dels pilars que sostenen la concepció mítica de l'Agrupació per tal d'empenyer el contrast d'opinions, i, en segon lloc, incitar a fer balanç sobre la manera com s'ha administrat l'herència artística i civil d'aquella entitat. Podem constatar amb satisfacció que tots els participants en aquella jornada van expressar sense embuts les seves idees sobre l'ADB i sobre les «provocadores» preguntes que el document plantejava. Val a dir que la franquesa i la generositat de les aportacions ens en dóna un retrat amb més matisos dels que hi exposàvem.

Bo i admetent que bona part de dades i d'idees que circulen sobre l'ADB es deuen al documentat estudi de Jordi Coca, era de justícia que l'autor mateix oferís un balanç i les postilles que considerés necessàries al seu treball. Per aquest motiu, la conferència inaugural reprèn els orígens de la seva investigació sobre l'ADB i en resumeix els trets fonamentals.

La jornada del dia 17 va comptar amb el testimoni «delegat», indirecte, d'Albert Cubeles Bonet, nét d'una de les dames del «matriarcat» de l'ADB, presentat per Francesc Massip. Cubeles enfila una encesa defensa del compromís i la dedicació d'una burgesia determinada a plantar cara a les arbitràries imposicions del règim. Acompanyen aquesta ponència dos magnífics treballs de contextualització històrica, que fan referència als processos paral·lels que s'han desenvolupat en la vida teatral de la resta de l'àmbit territorial: Ramon X. Rosselló ens proporciona una síntesi cenyida dels principals esdeveniments de la història escènica valenciana des de la dècada dels cinquanta fins ara, i Antoni Nadal ressegueix els camins que ha seguit el teatre a les Illes Balears durant les mateixes dècades.

El volum recull una tercera ponència, elaborada per Joan Casas, que estudia els criteris amb què l'ADB va anar bastint el seu repertori. Malgrat els entrebancs notoris de la censura, Casas demostra la congruència de les tries de l'Agrupació i fins la fixació d'unes pautes, que són fonamentals per comprendre les programacions de grups ulteriors com ara el Teatre Experimental Català o el Grup de Teatre Independent.

Les ponències es complementen amb les contribucions recollides en dues taules rodones. En la primera es transcriuen els records i les percepcions d'alguns dels que formaren part de l'Agrupació: Antoni Bachs Torné, Josep Anton Codina, Jaume Pla i Elisenda Sala glossen les seves experiències dins de l'entitat. La torna d'aquesta taula la personifica Txell Roda, filla de Frederic Roda i Pérez, que des d'un angle personal i professional valora la feina del seu pare durant aquells anys.

La segona taula és constituïda per persones que poden parlar de la influència de l'ADB des d'una perspectiva una mica diferent, condicionada per la pròpia trajectòria en la gestió i creació teatrals: Joan Castells parla des del punt de vista de qui comença a fer teatre fora del rovell barceloní i en calibra, amb molta justesa, el grau d'irradiació de l'organització barcelonina; Anton Font ens dóna un impagable relat dels orígens d'Els Joglars, mig a recer de l'ADB, i en puntualitza el grau d'adhesió i les diferències ideològiques, i Joan M. Gual clou el torn de les intervencions amb una evocació crítica i valorativa dels fets que acompanyaren el procés d'institucionalització teatral durant la transició.

En l'epígraf «aportacions al debat» recollim les participacions dels — en aquest cas investigadors o assagistes reputats — que han volgut reblar sobre algun aspecte de la trobada amb posterioritat: Miquel M. Gibert, Isabel Graña, Jordi Lladó i Joan Martori. D'altra banda, la generosa col·laboració de la Biblioteca d'Humanitats de la UAB, permet d'ampliar una mica el món de referències associat a l'ADB i a aquestes Jornades a través d'una petita exposició virtual que es pot consultar a la seva pàgina web.

Amb independència del valor intrínsec dels materials aplegats, els coordinadors d'aquesta Jornada fan vots perquè les noves generacions revisitin el passat que els explica, perquè apedacin i restitueixin la malmena memòria, perquè nous estudis llegeixin amb nous ulls les pàgines d'abans d'ahir. Fem vots, doncs, per recobrar la dignitat artística, intel·lectual i nacional que els nostres avis van saber conquerir. Parafraçant el que afirmava Frederic Roda en una carta a Rafael Tasis, de

l'1 de desembre del 1963, en la qual destacava la funció política de l'ADB, podríem dir encara: «hi ha molta trinxera buida pel país».

Francesc Foguet, Núria Santamaria i Mercè Saumell

## CONFERÈNCIA INAUGURAL



## L'ADB. LA RESISTÈNCIA AMABLE

---

Jordi Coca

He escrit tantes coses sobre l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) que, certament, em costa tornar-hi una altra vegada. De fet, tot el que havia de dir sobre aquesta entitat, que, com se sap, va estar activa del 1955 fins al 1963 —malgrat que les gestions preliminars havien començat abans i que els efectes en la nostra vida cultural es van perllongar en el temps—, tot el que havia de dir ja va quedar explicat en el llibre que li vaig dedicar.<sup>1</sup> Naturalment, amb això no suggereixo que el llibre exhaurixi les possibilitats de parlar de l'ADB, i aquestes Jornades en són un bon exemple, sinó que per part meva em costa tornar a determinats temes i, si haig de ser franc, sento que ja he complert. Hi ha altres coses que m'interessen, hi ha mil projectes a tirar endavant i l'evidència dels anys se'm comença a imposar de manera clara.

Tanmateix, algunes coses sí que voldria assenyalar i començaré precisament per la conveniència d'aquestes Jornades. He escrit en un altre lloc, i em penso que aquest text serà aplegat a la publicació de les intervencions, que cal revisitar el passat, que no podem viure deslligats de la tradició, i que un dels problemes més greus de la situació actual —des del punt de vista de les arts escèniques, però no únicament des d'aquest punt de vista— és el desconeixement del passat en què vivim i la tossuda actitud que el món comença avui.<sup>2</sup> La qüestió és tan greu que, sincerament, em penso que s'haurien de depurar responsabilitats, tant pel que fa a les persones que han executat aquest projecte suïcida des del punt de vista artístic o de gestió com pel que fa als polítics que ho han impulsat, com a mínim des del 1980 ençà. Al marge del que suposa fer desaparèixer generacions senceres de creadors de les arts escèniques, del que suposa des del punt de vista ideològic i polític, també hi ha una cosa pot-

1 Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional Català, 1955-1963*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978.

2 Vegeu l'article, reproduït a l'annex 2, Jordi Coca, «Repertori teatral català», *Avui*, 22-III-2010, p. 32. [Nota dels editors.]

ser més clara i que és indiscutible: cap gran tradició dramaturgic no s'ha bastit a partir del no res o de la immediatesa; si el teatre anglès és gran, aquest fet incontestable es deu en bona mesura a la continuïtat històrica. Quan no es disposa d'una tradició que arrenqui del Renaixement, com és el cas alemany, l'èxit es basa precisament en el fet que han sabut buscar complicitats i arrelar-se en terrenys com ara Shakespeare que, al seu torn, no impedièn la projecció en el futur. Ricard Salvat, per exemple, que ha estat una de les víctimes d'aquesta mutilació, explica clarament la continuïtat que hi ha entre Lessing i Brecht. Aquestes Jornades, doncs, i les que han precedit la convocatòria actual, i les que seguiran, han estat útils i amb el temps encara ho seran més, en la mesura que ens fan pensar en gran i més enllà de les misèries del dia a dia.

Dic això perquè una de les qüestions que ara puc afegir en relació amb l'ADB és que, en iniciar les feines de preparació del llibre que es va editar l'any 1978 —i per tant segurament estic parlant dels anys 1975 o 1976—, l'ADB no existia. Literalment no existia. És a dir: feia uns dotze anys que havia estat prohibida i que el material de la institució reposava a les estances clausurades del Palau Dalmaes, que havia estat la darrera seu de l'ADB. La memòria és feble i, d'altra banda, i ho dic amb tot el rigor i la consciència de què sóc capaç, l'ADB «només» havia estat una entitat privada i d'amateurs que tenia una incidència mínima en el dia dia d'aquells anys en què el franquisme començava a canviar la seva cara criminal per una cara de criminal somrient i amb 600. Dit en plata: més enllà de les cent-cinquanta persones que havien estat implicades en aquella aventura i del nombre reduït d'espectadors que seguien els seus espectacles i les seves activitats, el 1975 ningú no es recordava de l'ADB. Havia desaparegut, era com si no hagués existit mai, i en part potser era lògic i tot, des d'aquesta lògica caïnita i suïcida a què em refereixo.

En aquell moment, a mitjan dels anys setanta, quan finalment es van poder recuperar un nombre considerable d'arxivadors verds i de caixes amb el material que l'ADB havia acumulat al llarg dels vuit anys de vida, el país també estava tancant una altra aventura: l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG). Tanmateix, Ricard Salvat estava en actiu i lluitava en diversos fronts, sempre orgullós de la influència que, pel que fa a les arts escèniques, havia aconseguit tenir com a mínim des del 1960 fins aleshores... També s'estava vivint una duríssima crisi del sector, hi havia vagues i es preparaven tres esdeveniments que serien transcendentals:

d'una banda, el Grec autogestionat del 1976; la divisió de la professió en dues assemblees, tal com es va concretar el 1977, i la fundació del Teatre Lliure. Aquests tres fets eren suficients, des de la desmemòria de què parlem, per convertir l'aventura encara recent de l'ADB en una cosa remota, gairebé prehistòrica i, vist així, sense gaire o cap importància.

Llavors arriben a l'Institut del Teatre aquelles caixes de l'ADB, les obro, pacto amb l'enyorat Xavier Fàbregas —aleshores responsable de recerca de l'Institut— que, durant uns temps, la meua feina serà ordenar aquell material i ponderar-lo, i de seguida quedo literalment astorat de diverses coses:

1. De la cura que es va tenir a documentar tot el procés. Efectivament, des del primer dia, l'ADB duia un llibre d'actes, s'arxivaven les cartes rebudes i es guardava còpia de les enviades, es classificava el material dels muntatges: els pressupostos, les traduccions de textos, els projectes escenogràfics, els retalls de premsa, els programes, les fotografies... Tot era tan seriós, tan ben fet, tan professional, que costava d'admetre que allò no havia estat res i que el millor era oblidar-ho.
2. En mirar la programació com un conjunt, i en llegir les intencions que hi havia darrere de les activitats, o en estudiar els nomenaments de directors i els contactes internacionals, etcètera, t'adonaves de seguida que allò no era en absolut casual i que, per tant, el que s'havia fet durant aquells anys, estigués bé o malament des del punt de vista artístic, responia a la unes intencions de llarg abast i que tenien a veure amb la resistència cultural del país.
3. També calia considerar les persones que, d'una manera o l'altra i des de funcions diferents, havien estat implicades en l'ADB. Tant des de punt de vista social com cultural, o moral, la relació de noms que havien estat vinculats a l'aventura de l'ADB era sorprenent. No puc ara citar tothom, i certament és injust deixar-se algú, però hi ha persones que hi van ser imprescindibles: Antoni Mirambell, Claudi Martínez-Girona, Enric Dachs, Antoni Bachs, Montserrat Tayà, Regina Tayà de Solà, Joan Triadú, Oriol Folch, Ferran Soldevila, Josep M. Millàs-Raurell, Mercè Armengol de Bonet, Mariona Bonet, Joan Oliver, Lluís Orduna, Pau Garsaball, Jordi Sarsanedas, Montserrat Julió, i, en un lloc destacat i certament definitiu, Fre-



deric Roda. En un altre nivell, també donaven suport a l'ADB: Víctor Català, J. V. Foix, Alexandre Galí, Joan Rebull, Carles Riba, Nicolau M. Rubió i Tudurí, Maria Rusiñol, Josep M. de Sagarra, Manuel Trens, Frederic Mompou, Salvador Espriu... En fi, tot això no era únicament un grup de teatre amateur.

4. En un altre sentit, i amb tota certesa n'hi ha més, també vaig constatar que aquell projecte que havia endegat un mecanisme de finançament anual a través de L'Alegria que Torna, que havia fet teatre infantil, que havia organitzat els anomenats «Clubs de Teatre Català» per incidir en el món amateur, que havia donat entrada a aventures de recerca com el Teatre Viu de Miquel Porter i Ricard Salvat, que havia aollit d'una manera o altra les aventures incipients dels Joglars i de la Nova Cançó catalana, que havia estimulat la creació del Teatre Experimental Català (TEC), i un llarg etcètera, que havia fet tot això i, a més, cinquanta-tres estrenes i activitats ben diverses i en els límits del que era permès, em vaig adonar, deia, que l'ADB tenia alguna cosa a veure amb l'Abbey Theatre irlandès. Ras i curt: aquella gent volia fer un teatre nacional o alguna cosa semblant a un teatre nacional i, per tant, l'ADB era a la base del que posteriorment hem anomenat «teatre independent».
5. Si el teatre independent que es feia aleshores i que estava en procés de transformació, tenia un passat tan clar, una història, era lògic llegir el present que vivíem aleshores de manera diferent de com es feia habitualment...

Semblava clar que aquell material no podia quedar tancat en aquelles caixes i que la feina de l'ADB no podia continuar en l'oblit. Vaig pactar amb l'Institut del Teatre, doncs, i novament amb Xavier Fàbregas, amb Hermann Bonnín i amb Frederic Roda, que aleshores era sotsdirector de l'Institut, que fari una llibre sobre l'ADB. I certament la recerca va ser una joia perquè ho tenia tot a l'abast, la immensa majoria de persones implicades eren vives i hi podia parlar, la documentació era coherent... Només calia posar l'ADB en el mapa, dibuixar l'espai que li pertocava, fer visible aquella aventura i, ni que fos en l'àmbit restringit de les persones encuriosides pels temes d'història del teatre català —quatre gats—, deixar clar que allò havia estat important i transcendent.

De retop, tal com deia més amunt, fer emergir l'ADB ens forçava a considerar la pràctica teatral d'aquell moment des d'una perspectiva nova. Es feia evident que res no naixia per generació espontània, que hi havia uns lligams personals, estètics, dialèctics i unes estratègies similars que, amb claredat, forçaven la situació fins allà on la dictadura ho permetia. Fracassada la lluita contra la dictadura des del punt de vista bèl·lic, cosa que era òbvia, l'havíem de guanyar des del punt de vista cultural i, per tant, la memòria també era una arma que calia utilitzar.

No m'entretindré en coses que ara són nítides, però sí que voldria assenyalar que l'Institut del Teatre que aleshores dirigia Hermann Bonnín i que va ser determinant per fer possible la professionalització de molts creadors i teòrics de les arts escèniques a través de la docència — tot refundant, alhora, una institució històrica com ara l'Institut del Teatre, que també havia estat segrestada per la dictadura —, aquell i aquest Institut on ara celebrem aquestes Jornades de bracet amb la Universitat Autònoma de Barcelona, no hauria estat possible sense el procés que havia començat el 1955 amb l'ADB.

A aquestes alçades de la vida no em fa res semblar una mica orgullós i tot, però és la veritat: vaig dedicar un temps considerable a fer el llibre de l'ADB (sacrificant o diferint *sine die* la meva vida acadèmica) perquè tenia el convenciment d'estar fent un servei a la nostra cultura; com també tenia aquest convenciment quan l'any 1971 feia el llibre sobre Joan Brossa, el primer que se li dedicava, i el 1973 el que se centrava en Manuel de Pedrolo, també la primera publicació que estudiava el conjunt de la seva obra. O quan vaig aturar la meva feina de creador per organitzar el Congrés Internacional de Teatre, o quan vaig dirigir l'Institut del Teatre en el període 1988–1992. Una altra cosa és que s'hagin rebut o no reconeixements (que no se n'han rebut més enllà d'oferir-me d'inaugurar aquesta Jornada sobre l'ADB, cosa que agraeixo profundament a Francesc Foguet, Núria Santamaria i Mercè Saumell). Però els fets són evidents: a partir del llibre sobre l'ADB aquesta entitat va existir, i sembla que parlar de Brossa i de Pedrolo a començament dels anys setanta també valia la pena, i continuar l'obra de Bonnín i Pep Montanyès també.

L'ADB va ser una resistència amable sobre la qual ara podem discutir què van fer bé i en què es van equivocar; podem discutir si eren realment burgesos o professionals liberals; si a partir del 1960 ja quedaven

una mica antics... Però van muntar trenta-un textos catalans i vint-i-dos d'estrangers. A partir d'aquí, també podem discutir si l'EADAG amplia o no els plantejaments de l'ADB, i jo aprofito per dir que sí, que em sembla que els va ampliar i molt, i que encara està pendent la història de l'EADAG, la història del TEC, del GTI de Francesc Nello, que va ser també continuador i «ampliador» de conceptes.

I, dit això, tornem al començament: calia treure l'ADB a la llum i ajudar a construir un mapa de la nostra memòria. No fer-ho hauria estat una mutilació. Com també ha estat una mutilació la política que, durant més d'una dècada, s'ha fet des del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) en relació amb el nostre passat, tot incomplint la funció per la qual es va crear amb diner públic aquest teatre tan necessari. I això no exclou que el temps s'endugui sempre un bon munt de coses, de persones, institucions i memòries. Certament és així, i fins i tot estic per dir que és una llei natural. Tanmateix, una cosa és això i l'altra el bandejament intencional d'episodis sencers o d'individualitats destacades que fan una aportació que ens explica el que som ara mateix. L'ADB és un d'aquests episodis, i, ho reitero, calia donar-lo a conèixer.

## PONÈNCIES



«QUI EM COMPRA GINESTA?»  
L'ALEGRIA QUE TORNA I EL SEU PAPER  
EN EL CONTEXT DE LA RECEPCIÓ  
I LA IMPORTÀNCIA SOCIAL DE L'ADB

---

Albert Cubeles Bonet i Francesc Massip

«*Qui em compra ginesta?*»

El quatre de juny del 1956, al Gran Teatre de Liceu, *L'Alegria que Torna* va presentar en funció única *L'auca del senyor Esteve*. A l'inici del tercer acte, Mariona Bonet, tesorera de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i participant assídua dels muntatges de *L'Alegria que Torna*, des del mig de l'escena, exclamava «Qui em compra ginesta?!». A aquesta frase li podem atribuir un doble sentit.

D'una banda, si ens permetem una petita llicència poètica, tot parlant de la ginesta, podem recordar els primers versos de la poesia de Joan Maragall:

La ginesta altra vegada,  
la ginesta amb tanta olor,  
és la meva enamorada,  
que ve al temps de la calor.

Una mica més enllà, el poeta diu:

Feia un vent que enarborava  
feia un sol molt resplendent:  
la ginesta es regirava  
furiosa al sol rient.

En aquest context, l'expressió «Qui em compra ginesta?!» es pot enllaçar amb les paraules del text poètic, i interpretar-les com una invitació al retorn del temps de la calor, als temps bons i assolellats, a apuntar-se a la fúria que es regira contra el «mal» vent dels temps i que riu al sol. I

és que, el 1956, els anys de la postguerra han quedat enrere, i la situació econòmica ha començat a millorar després del pacte bilateral amb els USA (1953) i la fi de l'autarquia. Malgrat que la dictadura és encara una realitat duríssima, resulta menys impermeable que abans; hi ha unes petites esclatxes de permissivitat a través de les quals és possible fer passar, no sense dificultats, algunes iniciatives. I això permet que es pensi que certes empreses són factibles o que, com a mínim, val la pena arriscar-se a endegar-les. Per tant, aquest clam al mig de l'escena, seria un missatge optimista, una pregunta oberta que planteja «qui es vol implicar» en aquesta aventura de regenerar el país i aconseguir, en el territori del teatre, una situació el més normalitzada possible, un dels objectius de l'ADB. Però, com que tot —o gairebé tot— en aquesta vida val diners, hom pot estar enamorat de la ginesta teatral, però això té un cost. D'aquí ve L'Alegria que Torna, un invent audaç i una mica estrofolari que tenia per missió contribuir d'una manera original (ben original) al finançament de l'ADB. L'Alegria que Torna va ser concebuda com un instrument de màrqueting i «Qui em compra Ginesta?!» seria com un eslògan que proclama la voluntat d'atreure els que han de col·laborar i que han de mullar-se en aquesta empresa cultural.

D'altra banda, l'expressió «Qui em compra Ginesta?!» era el peu per a l'inici de la Processó de Corpus de l'*Auca* rusiñoliana que, sobre el paper, es mostra fora d'escena com un fons d'allò que passa a l'interior de la botiga. En aquesta escenificació, la relació espacial es va capgirar perquè era molt més important aquest seguici que les vicissituds dramàtiques de La Puntual. De fet, la Processó servia d'excusa per fer sortir a escena una gentada impressionant. Va aplegar el bo i millor de Barcelona damunt les taules, i va demostrar que la incitació al compromís havia funcionat.

En última instància, la Processó es va convertir en una mena de manifestació cívica no exempta d'una certa intencionalitat política. D'alguna manera, aquell seguici era com si els implicats proclamessin en un llenguatge clau: «aquí hi som tots, disposats a fer el que calgui. Com és que vosaltres no hi sou? Participeu, impliqueu-vos!» El codi de desxifrat d'aquesta clau s'intueix en la llista de persones que desfilaven en la comitiva. A la Processó no tan sols hi participava «gente bien» de Barcelona, ans també gent compromesa amb la cultura catalana i la resistència política com l'aleshores advocat i activista Josep Benet, el publicista i

historiador de l'art Alexandre Cirici Pellicer, el poeta Tomàs Garcès, els dos germans Pi i Sunyer, el pedagog i crític literari Joan Triadú, entre molts d'altres. Participar, doncs, remetia a un ampli registre que transcendia la circumstància teatral concreta en tant que s'estenia de forma simbòlica a la lluita pel país. Però, en el marc de L'Alegria, aquest era un combat gens sagnant, fins i tot es pot dir que hi havia molt de bon humor, aprofitant la suposada innocència de la proposta. Una anècdota corrobora aquest caràcter de manifestació amb intencionalitats polítiques. Es tracta de la trapelleria final, un punt subversiva, que marcava la cloenda de l'escena. Deliberadament, els organitzadors van voler mobilitzar a tothom. Com un homenatge a Rusiñol, els organitzadors van convidar la penya humorística L'Arca de Noè, una associació que havia fundat el dramaturg el 1927 i que reunia persones que tenien cognom d'animal, com ell mateix. En aquells moments el president era Federico Gallo, un personatge absolutament afecte al règim, pare del conegut presentador de la TVE de les primeres èpoques i posterior polític de la UCD en temps de la transició. Gallo, aprofitant l'ocasió, volia fer una proclama en castellà dalt de l'escenari. I, clarament, això estava als antípodes dels propòsits del muntatge. Per tal d'evitar-ho, els directors d'escena, Pau Garaball i Manuel Cubeles, amb la complicitat dels i de les factòtums de L'Alegria que Torna i l'ADB, van dir-li que sí per estalviar-se problemes, però van acordar que el xàfec que dissol el seguici s'avancés just abans del seu quiquiriquic, i es convertís en un imprevisit aiguat real que va precipitar un mutis massiu.

D'anècdotes relacionades amb aquesta processó n'hi ha moltes i algunes val la pena d'explicar-les. Just a l'inici del quadre apareixien dos músics de carrer: un, que tocava el violí, era Francesc Costa (el concertino de l'Orquestra Ciutat de Barcelona), i qui passava el platet era el compositor Frederic Mompou. La banda de músics que acompanyava la comitiva estava formada per músics de l'OCB, amb la singularitat que, atesa la plantilla instrumental, cap dels de la secció de corda podia tocar el seu instrument, així que van ser convidats a incorporar-se als percussionistes, cosa que garantia un cert guirigall. La inusitada tempesta va provocar que els instrumentistes s'aixopluguessin sota el bombo en la seva precipitada sortida de l'escenari, que estava en mans del violinista i compositor Rafel Ferrer. Durant la caracterització de la munió processional, Sandre Cirici va provocar una crisi entre els participants mascu-



lins en demanar que li posessin patilles: tothom en va voler i els maqui-lladors van haver de fer mans i mànigues per satisfer la demanda.

*Un acte insensat i impúdic*

Una malèvola crítica de Luís Marsillach descriu aquest tercer acte en aquests termes:

El público se entusiasma. Aquello no puede ser más real. La presencia de caballos de verdad provoca el delirio. Se aplaude más a los caballos que a los actores. Los espectadores van descubriendo con emoción a los personajes que desfilan en la procesión y que también son de verdad. Aquí esta el «todo Barcelona» partido por gala en dos: la mitad en el escenario y la otra mitad en la sala.

Malgrat les males intencions de Marsillach, el que explica és cert, i referència bé el que va ser i què perseguia L'Alegria que Torna com a instrument de propaganda i finançament de l'ADB.

De fet, l'ADB no hauria estat possible si no hi hagués hagut el convenciment, si voleu poc sensat, que s'havia de trobar una fórmula atractiva per tirar endavant una proposta que, en tot cas, era complicada, tant políticament com culturalment. La idea de fer actuar gent que no toca no ens resulta estranya. Tots recordem les versions dels «Pastorets» a TV3 els primers anys de la seva existència, i avui no ens sorprèn, malgrat que encara ens enganxa, veure un presentador de televisió interpretant una cançó d'anomenada d'entre el repertori dels èxits. Si avui aquesta mena de propostes es continuen duent a la pràctica, és que el sistema, des del punt de vista del màrqueting, funciona. Ara bé, una cosa és la televisió, que permet fer i desfer, corregir, alterar, manipular i el que calgui (i encara més quan entren en joc les filigranes i altres meravelles i perversions tecnològiques) i una altra sortir a pèl dalt d'un escenari. Això és tota una altra història, perquè fer-ho en un teatre és més audaç i menys sensat i, en conseqüència, resulta ser una empresa prou més arriscada i temerària. El plantejament festiu i càlid de l'acció de L'Alegria que Torna perseguia no tan sols animar a finançar una manera distinta de fer teatre. També volia proclamar o, en tot cas, suggerir que les coses podien canviar i que l'actitud del cap cot que havia imposat la postguerra havia de ser substituïda per un nou esperit que, per festiu, no deixava de ser menys exigent.

L'ADB va néixer l'hivern del 1953 en la vetllada de preparació de la Festa Poètica de Riells del Montseny que es va celebrar el 13 de juny de l'any següent. Va ser en aquest moment que es va constituir el primer comitè directiu de l'ADB amb l'historiador Ferran Soldevila al capdavant. I just un any més tard, el 13 de juny del 1955, al Teatre Windsor de la Diagonal (entre passeig de Gràcia i Via Augusta) es va oferir la primera actuació de L'Alegria que Torna amb tres petites peces de Rusiñol: *A ca l'antiquari*, *Feminista* i *El malalt crònic*. L'èxit obtingut en aquesta primera representació va esperonar els organitzadors a muntar l'obra més coneguda de Rusiñol al temple de l'art escènic, feu del poder econòmic barceloní: el Gran Teatre del Liceu. Aquest és un espai d'enorme visibilitat i aforament, on dur una peça de teatre (no lírica) en català i amb un argument que podria semblar incòmode a l'audiència habitual, amb l'afegit que tot plegat era fet per intèrprets no professionals, no deixava de ser un acte de gosadia. El nom de la iniciativa, L'Alegria que Torna, descriu bé l'esperit festiu en què es vehiculava aquest atreviment. L'editor Josep Janés va voler fer el paper del pintor del rètol de La Puntual perquè el rol li permetia, mentre l'escenificava, cantussejar algunes de les més reconegudes àries d'òpera, habituals del Gran Teatre. Així podia afirmar amb absoluta satisfacció i sense faltar a la veritat que ell havia actuat cantant a l'escenari del Liceu. Aquest és un exemple paradigmàtic de la manera de fer de L'Alegria que Torna, tot i que cap altre dels muntatges va arribar a tenir aquesta dimensió i desplegament.

L'Alegria que Torna va fer set muntatges escènics, entre el 1955 i el 1962. L'èxit de *L'auca* segurament va esperonar els organitzadors, si bé eren conscients que una cosa com aquella no es podia tornar a repetir. Es feia un muntatge per any, amb l'excepció del 1957 en què es va participar de més a més a les festes del 75è aniversari del Reial Cercle Artístic, i l'any 1961 en què no hi va haver funció. Val la pena aportar algunes dades sobre les representacions efectuades. L'any 1958 es va aconseguir que els futbolistes Samitier i Kubala participessin a *La barca d'Amílcar* amb la clara intenció d'atreure públic. Ambdós sortien a escena enfilats damunt d'un ase. L'opció del 1959 va ser distinta, en triar de fer *El burgès gentilhome*. En aquest cas, l'important no era fer sortir a tothom, o alguns dels personatges més populars del moment, sinó la proposta teatral en si. Per a l'any 1961, s'havia pensat en una opció anàloga, encara més agosarada i complexa. La intenció era representar *El somni d'una*

*nit de Sant Joan*, amb la participació directa de Josep M. de Sagarra. El Puck l'havia de fer Joan de Sagarra, i el cap dels còmics havia de ser Eduard Toldrà. Es va fer una primera lectura a la seu acabada d'inaugurar d'Òmnium Cultural. Però la malaltia de Toldrà i la mort de Sagarra van encallar el projecte que mai no es va arribar a concretar.

Lestratègia de les representacions era que participés el màxim de gent possible, tot i que hi havia una certa cura en el repartiment dels papers principals exercida amb diplomàcia (per exemple, les notificacions internes estableixen que s'admeten reclamacions en els repartiments). En aquest sentit, malgrat que no hi havia un criteri predeterminat, es tenia clar que aquesta responsabilitat havia de ser atribuïda a persones amb capacitat de defensar-los amb un mínim de garanties, gent acostumada a les actuacions públiques i sense por escènica, encara que no tinguessin uns vincles directes amb el teatre. Tot tenint en compte el nombre escàs d'obres representades, pel que fa als primers papers, en la constellació de noms hi brillen prou gent com ara la cantant Concepció Badia, el músic i director d'orquestra Eduard Toldrà, l'escriptor i periodista Joan Alavedra o el cèlebre relligador i enquadernador Emili Brugalla, entre d'altres. És cert que algunes d'aquestes persones, com ara Joan Alavedra, també van actuar en muntatges de l'ADB, essent especialment significatiu el cas de l'actriu Carlota Soldevila que té els seus inicis professionals en els muntatges tant de l'ADB com de L'Alegria que Torna. Aquesta duplicitat ADB-L'Alegria que Torna encara es fa més evident en l'equip tècnic i de direcció escènica on persones com Maria Junyent, habitual responsable del vestuari i neboda de l'escenògraf Oleguer Junyent, Manuel Valls i Gorina i Narcís Bonet en l'apartat musical, Antoni Bachs en la luminotècnia, Frederic Roda i Ricard Salvat en la direcció escènica, i Manuel Cubeles en la coreografia i els moviments escènics hi apareixen sistemàticament.

Els muntatges de L'Alegria que Torna no van quedar-se en simples entreteniments. Serveix d'exemple la representació del 1957. Inicialment, el programa pensat incloïa *El triomf de la virtut*, de Camprodon; *La flor tardana*, d'Ignasi Iglésias i *El pati d'en Llimona*, d'Emili Vilanova. Joan Oliver va fer notar que aquestes obres eren massa serioses i que, si del que es tractava era d'aconseguir un èxit més gran i, en conseqüència, una recaptació més gran, calia donar al programa un caràcter més festiu. Les observacions d'Oliver van ser preses en consideració i es va establir

un nou programa en què es va mantenir *El pati d'en Llimona*, canviant les altres dues obres que finalment van ser *Gente Bien* i *La Teta gallinaire*.

Certament, hi va haver una clara preferència per Rusiñol, figura indiscutible i popular. Malgrat la crítica implícita a la societat burgesa de les seves obres, la seva és una crítica amable i no feridora, i sense càrrega ideològica, que va acompanyada d'una visió humorística de «bon gust». Rusiñol no és perillós i no ofèn el bon gust dels promotors i tampoc, per la seva neutralitat política, no és un autor excessivament problemàtic per al règim i la seva censura pertinaç. Una cosa semblant es pot dir d'*El burgès gentilhome*, de Molière, que, tot i ser un clàssic del repertori i segurament la peça de més entitat teatral de les representades per L'Alegria, tampoc no es pot dir que fos d'una dificultat tècnica inassumible, malgrat ser tot un repte. Però això no exclou que s'assumissin certs riscos en un sentit més polític, com el fet de muntar *La barca d'Amílcar*, de Joan Oliver, o el *Joan I, l'aimador de la gentilesa*, de Ferran Soldevila (estrenada en dos anys i escenaris diferents). És ben sabut que tant l'un com l'altre no eren persones afins —gens— a la ideologia imposada.

A tall d'anècdota, es pot explicar que Soldevila tenia una certa inclinació a col·laborar en tasques que estaven ben lluny de les seves atribucions com a president de l'ADB. Quan s'havien de fer trameses de correu, no volia que l'eximissin d'enganxar els segells, especialment perquè aquest acte tan banal li permetia aixafar literalment la cara del dictador, i ell mateix comentava, reproduint el cop de puny sobre el segell: «no sabeu com m'agrada fer això». I això per part d'un home gens belligerant, que, fent ús de les seves mancances auditives, demostrava la inutilitat de certes trifulgues quan les discussions a la Junta de l'ADB pujaven de to, desconnectant el seu audífon.

### *La cobertura eclesiàstica*

L'ADB i per tant L'Alegria que Torna van trobar aixopluc al Cercle Artístic de Sant Lluç, reobert el 1951. El cercle havia nascut el 1893 de la mà dels artistes de l'entorn catalanista catòlic i conservador. L'any 1936, donada la seva confessionalitat, va haver de tancar portes, i immediatament després de la guerra va continuar tancat per la seva catalanitat. Tot i no ser una entitat gaire grata al règim, es podia considerar de «baixa perillositat» en la mesura que continuava essent obertament confessional, i

això és el que va fer possible el seu restabliment, situant-se sota la protecció del paraigua eclesiàstic el qual, a la vegada, s'estenia a totes les iniciatives que acollia. En aquest sentit, des de la seva recuperació, va poder oferir d'una manera activa una «cobertura eclesiàstica» a un nombre significatiu d'iniciatives de resistència i activisme cultural, dins d'un registre poc polititzat i, si es vol, fins i tot d'una certa baixa intensitat en aquest aspecte, però no per això menys importants i decisives. En això, el Monestir de Montserrat havia estat capdavanter i havia establert la via a seguir, amb el benentès que la «singularitat» montserratina permetia, i va permetre més endavant (amb les famoses declaracions de l'abat Escarré a *Le Monde* i la posterior acció de l'abat Cassià Just), un nivell de compromís i combativitat molt més alt. No queda gaire lluny, encara que en un camp diferent, la figura de mossèn Batlle i els seus minyons escoltes.

Entre les diverses iniciatives que van trobar aixopluc al Cercle Artístic de Sant Lluç, l'ADB i L'Alegria que Torna segurament van ser les de relleu més gran o, en tot cas, les que van tenir un impacte social més visible. Però també, de segur, les que van tenir un major cost econòmic, i vist el final de l'ADB, el factor econòmic va ser cabdal i va passar factura. Altres propostes que també van poder articular-se i actuar a partir del paraigua eclesiàstic, com la Coral Sant Jordi (que també actuava sota l'empareda del Cercle Artístic de Sant Lluç) eren, per la seva mateixa naturalesa, molt menys costoses que l'ADB i, per això, més fàcils de suportar en el si d'una entitat on els cèntims tampoc no és que hi entressin a cabassos.

Pel que fa a la fi de l'ADB, més enllà dels problemes específics sorgits arrel del llegat Güell, no es pot prescindir del fet que en bona mesura es tractava d'una empresa amb data de caducitat. L'ADB va néixer prenent com a model l'Orfeó Català i l'Esbart Verdaguer, dues institucions de referència encara que difícilment equiparables. Segurament, els promotors de l'ADB consideraven l'Orfeó com l'objectiu a assolir i l'Esbart com la proposta immediata a imitar. Ambdues entitats funcionaven a partir d'una idea de voluntariat i mecenatge, i aquesta idea la tenien clara els dirigents de l'ADB i aquells que li donaven suport. Però, en voler fer les coses d'aquesta manera, i prou segurament, en no poder fer-les de cap altra manera (ja sigui per la pròpia experiència i ideologia dels promotors, pels condicionants del context i el moment, o per ambdues coses a la vegada), l'empresa va néixer amb poques possibilitats de durar.

L'Orfeo, una entitat aleshores amb una trajectòria considerable, havia nascut en unes circumstàncies favorables que havien facilitat la seva consolidació i, a més a més, no necessitava de requisits massa complexos per exercir les seves funcions. Disposar d'una seu pròpia —el Palau de la Música— no havia estat precisament fàcil en el seu moment, però havia estat possible en bona mesura gràcies al caràcter favorable del període en què es van emprendre els treballs. D'altra banda, assolir un nombre de socis equivalent als de l'Orfeo era una fita per part de l'ADB, però era un objectiu molt complicat. L'Orfeo, doncs, esdevenia un referent clar, encara que era molt difícil arribar a equiparar-s'hi. L'Esbart s'havia fundat en plena postguerra (1948) i també havia pres com a referent l'Orfeo mateix. Però l'aventura coreogràfica requeria d'uns mitjans escènics d'una certa envergadura. Precisament, l'Esbart Verdaguer just en el moment de l'eclosió de l'ADB havia patit una crisi interna que havia provocat que el seu director, Manuel Cubeles, abandonés l'entitat. El desencadenant de la crisi havia estat justament la dificultat que implicava mantenir una exigència artística i disposar dels mitjans per sostenir-la en el marc d'una iniciativa d'afecionats. Obrim un parèntesi per aclarir que van ser les «senyores del matriarcat» (segons l'expressió emprada per Jordi Coca) les que van anar a buscar a Cubeles i que ell, reaci a implicar-se en aquest projecte perquè no es considerava (i no es considera) un home de teatre, al final va cedir davant de la insistència d'aquelles mestresses. L'ADB significava fer un pas més enllà del que havia fet l'Esbart Verdaguer perquè, malgrat una certa indefinició inicial, inevitablement el desenvolupament de la proposta s'orientava cap a un medi professional. Aquesta és la diferència més significativa de l'ADB respecte a aquells dos models. L'ADB tenia la doble intenció de formar actors en llengua catalana i assegurar que un teatre català de qualitat fos possible. I en això el voluntariat podia funcionar com a premissa inicial, però no en el desenvolupament del projecte. I l'existència de l'Alegria que Torna posa de manifest que l'horitzó professional de l'ADB era un objectiu a assolir, ja fos en la seva vessant formativa o en la seva voluntat de ser el nucli d'un teatre català estable. Sostenir un teatre estable en català en un medi hostil i amb suport social limitat (de resultes del medi) era una operació d'extrema complexitat.

Aquí cal esmentar la importància de l'acció de Maria Mercè Armengol de Bonet i Regina Solà de Morales (l'esmentat «matriarcat»). No es pot

entendre aquest tàndem com un equip de senyores riques que buscaven entretenir-se amb certes activitats culturals. Si hagués estat així i només això, no haurien fet, ni de lluny allò, que van aconseguir de fer. Una anècdota lateral explica de quina mena de senyores es tractava i quin estil — audaç — era el seu. L'any 1956, l'any de *L'auca*, doncs, Regina Solà s'havia de desplaçar a Berlín per cobrir, en l'exercici de la seva professió periodística, el festival de cinema que se celebra en aquella ciutat. Va proposar a Mariona Bonet (filla de Mercè Armengol) i a Victòria i Mercè Espar que l'acompanyessin. El viatge el van fer en cotxe, fet que va comportar que creuessin la República Democràtica d'Alemanya per autopista fins arribar a Berlín. Sense cap mena de por, la senyora i les seves tres acompanyants van considerar que havien de conèixer de què anava això del comunisme, així que van decidir visitar el Berlín Oriental. És cert que aleshores el mur de Berlín encara no havia estat aixecat (ho va ser el 1961), però en tramitar els permisos (i és sorprenent que els obtinguessin venint d'on venien) els van advertir que això que es proposaven de fer (i que van fer) era una cosa insensata i perillosa i que, en tot cas, ho feien sota la seva estricta responsabilitat. Com hem dit, aquesta història és lateral, però explica molt bé com eren aquestes senyores del «matriarcats», unes senyores amb molta empena i valentia. Una altra qüestió és què pensaven aquestes senyores i, en funció d'això, com entenien que s'havien de gestionar les coses, una consideració que, tanmateix, es pot estendre al conjunt de la junta de l'ADB, amb tots els matisos que calgui.

Un indicador clar de la singularitat de l'ADB, perfectament explicable donat el context és el fet que, tot i que L'Alegria que Torna es va crear per obtenir recursos per fer funcionar l'ADB, sovint aquest òrgan recaptatori tenia més mitjans materials, es presentava en escenaris més solvents que els treballs de l'ADB i tenia més repercussió social, malgrat el seu amateurisme. Això crea el que en podríem dir una anomalia funcional que caracteritza aquesta experiència. Malgrat la bona fe i la molta empena de tots els que participaven a L'Alegria, allò era una manera de procedir extraordinària, que podia funcionar tan sols durant un temps, ja fos per la disponibilitat dels participants — difícil de perpetuar per les simples circumstàncies de la vida —, ja fos per l'interès del públic, complex de sostenir. Precisament, les circumstàncies personals d'algunes de les persones clau de l'ADB van ser especialment adverses. Ho exemplifica molt bé la manca de representació del 1961, com ja he apuntat. El cas de

## L'ALEGRIA QUE TORNA I L'ADB

Maria Mercè Armengol va ser, segurament, determinant. Ja s'ha explicat que el tàndem Solà-Armengol havia estat cabdal per tirar endavant el projecte. A final de juny del 1959, Maria Mercè Armengol va renunciar al seu càrrec de vocal de la junta directiva de l'ADB. El 25 de juny d'aquest any, el president Soldevila va respondre per carta a la senyora Bonet:

Sra. Mercè Armengol de Bonet

Molt distingida i benvolguda amiga,

Tinc el gust de comunicar-li que, en la darrera reunió de la Junta directiva de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, fou presentada la seva lletra del 17 del corrent amb la seva dimissió del càrrec de vocal, que tan dignament ha exercit des de la fundació de la nostra entitat. La Junta en va prendre nota, però va acordar, per unanimitat, no acceptar la seva dimissió, de manera que seguirà considerant-la com a vocal, amb l'esperança que, passades les vacances estivals, restablerta la seva salut, tornarem a tenir-la novament entre nosaltres, per al bé de l'Agrupació i per al goig de tots nosaltres.

La qual decisió li comunico, tot saludant-la en nom meu i de tots els companys de Junta amb el millor dels afectes

Ferran Soldevila

Després d'aquest text mecanografiat, el senyor Soldevila va afegir aquestes línies manuscrites:

Amb el nostre acord, estimada Sra. Bonet, no fem sinó refermar l'aplauiment que va esclatar quan, al final del sopar de L'Alegria que Torna, vaig pronunciar el seu nom en homenatge a la seva abnegada i intel·ligent activitat.

L'any 1958, a Maria Mercè Armengol se li va diagnosticar una malaltia degenerativa inguarible que la va deixar completament incapacitada i la va portar a la mort el 1962. Amb grans dificultats va poder assistir a les noces de la seva filla Mariona amb Manuel Cubeles el 24 d'octubre del 1960. Així, doncs, les circumstàncies van imposar que la seva dimissió esdevingués irrevocable i que, poc temps després, la seva filla també s'hagués d'allunyar de les tasques directives.

Feien falta diners per a l'ADB i, atenent al context, si no es disposava d'un mecenatge de característiques excepcionals, no es podia continuar. El llegat Güell tenia aquesta característica, però no va ser possible dis-



posar-ne pels conflictes que es van produir amb el Cercle Artístic de Sant Lluç. Sense entrar en la qüestió d'aquest embolic que va precipitar el final de l'ADB, cal dir que accedir a aquest llegat només hagués retardat la dissolució de la iniciativa. Es fa difícil pensar que els responsables de l'ADB no fossin plenament conscients que tard o d'hora aquest final havia d'arribar, i, seguint aquest vector, que aconseguir els molts diners que implicava el mencionat llegat només permetria aconseguir més temps, encara que no una garantia definitiva. En aquest sentit, segur que la lliçó va ser dura, però es va aprendre. Val la pena aquí recordar el cas de la Nova Cançó, la següent iniciativa sorgida dels nuclis culturals catalans enfrontats al franquisme que assoleix l'èxit (potser la que va arribar a tenir més èxit) i que parcialment neix amb l'ADB, concretament amb les cançons que es comencen a entonar en algunes de les sessions de Teatre Viu en què participava Miquel Porter. La Nova Cançó pren volada a partir del moment que prescindeix del voluntarisme i crea un entorn professional amb la fundació d'una editora discogràfica comercial.

Com a contrapunt, cal tenir ben present que, en el moment en què es funda l'ADB, era del tot impossible pensar en una opció professional. El règim no ho hauria permès. En canvi, la via que es va seguir, malgrat l'espetec final, va ser un encert. Que un seguit de persones molt respectables es possessin a tir de la crítica (amb personatges tan viperins com el senyor Marsillach) feia molt complicat que la censura pogués interferir amb severitat. Perquè d'actuar, actuava, però sempre a un nivell baix respecte d'altres empreses en què el flaire catalanista també era evident. L'Alegria era una proposta tan insensata, tan calculadament insensata, que va poder transitar pels entrebancs de la censura esquivant les majors dificultats, segurament perquè era tan inusual que se li suposava una innocència inherent (innocència que, tot i ser real de portes enfora, segurament era producte d'una intenció deliberada). I això va ser un gol de traca i mocador, d'aquells que s'han d'aplaudir a peu dret. Però tornem a insistir que això no podia durar gaire més del que va durar. D'altra banda, la importància del canvi social i generacional no es pot menystenir. Ni tampoc que, al capdavant, el teatre en català de qualitat va ser, per múltiples vies, finalment una realitat solvent. Així, si bé l'ADB, malgrat comptar amb l'invent extraordinari que va ser L'Alegria que Torna, va fracassar formalment, s'ha de reconèixer que finalment els seus objectius es van assolir, encara que fos per altres vies.

L'ALEGRIA QUE TORNA I L'ADB

*Annex documental<sup>1</sup>*

Barcelona, 8 de Febrero de 1956

Señor Presidente de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo  
CIUDAD

Respetable señor nuestro:

Los abajo suscritos están preparando una representación extraordinaria de la obra del inmortal Santiago Rusiñol «L'Auca del senyor Esteve», que tendrá lugar, D.M., en la próxima primavera una vez finida la temporada oficial del Gran Teatro de su digna presidencia, con motivo de celebrarse el veinticinco aniversario del fallecimiento del insigne dramaturgo, y en el cual tomarán parte desinteresadamente destacadas figuras barcelonesas conocidas por su elevada categoría artística y cultural.

Es nuestro deseo, señor Presidente, que tan solemne como excepcional función pueda representarse en un marco digno y apropiado que encuadre con el sabor típicamente ochocentista y barcelonés de la obra, y a tal fin consideramos que nuestro Gran Teatro del Liceo reúne tales características, por lo cual suplicamos a Vd. se sirva considerar el caso, no dudando que dada la alta categoría del espectáculo y las ilustres personas que en él intervienen será atendida por Vd. y su digna Junta de Gobierno nuestra petición.

Desde luego estamos dispuestos a sufragar los gastos que tal concepción pudiera determinar, y a tal efecto, en su día ya tendríamos el gusto de entrar en contacto con las personas que se nos indique.

Con la anticipada gratitud de todos los organizadores, saludan a Vd., señor Presidente y señores miembros de la Junta de Gobierno sus affmos. ss.ss.

Fernando Soldevila [signa: Ferran]

María Rusiñol de Planás

Jerónimo de Moragas

Concepción Badía de Agustí [signa: Concepció]

<sup>1</sup> Documents extrets de l'arxiu Cubeles-Bonet. Durant les III Jornades, aquest fons documental va ser posat a disposició del Centre de Documentació de l'Institut del Teatre. Respectem la peculiar ortografia emprada.

ALBERT CUBELES BONET I FRANCESC MASSIP

José Francés	Aurelia Miralta de Seix
Mirka Sayé	José M. Pi Suñer
Concepción Agustí Badia	María Junyent de Armengol
Federico Roda Pérez	José Porter [signa: Joseporter]
Emilio Brugalla [signa Emili]	María Luz Morales
Pedro Vallribera	Pablo Garsaball
José Boldú Tomás	Federico Roda Ventura
Valentín Castanys	José Janés [signa: Josep]
Luis Bonet Gari [signa: Lluís]	Pedro Bohigas [signa Pere]
Mercedes Armengol de Bonet	Montserrat Suñol Vda. Carner
Alicia de Larrocha	Joan Oliver
por Eduardo Toldrá [signa María S. de Toldrá]	José Alsina Bofill
Ramón Sunyer	Agustín Pedro Pons
José Cruzet	Francisco Pi Suñer
Mercedes Ticó Vda. Espar	Mary de Milans de Rosés
Ramón M <sup>a</sup> Roca Sastre	Joaquín Renart
Agustín Duran Sanpere	Antonio Vidal Capellá
Eusebio Güell	Juan Renom
Ramón Tintoré	

## L'ALEGRIA QUE TORNA I L'ADB

[Full imprès amb membret]:

XXV Aniversario de Santiago Rusiñol  
«L'AUCA DEL SENYOR ESTEVE»

Sr. D.  
Propietario del Gran Teatro del Liceo  
Ciudad

Muy señor mío:

I. El día 11 de junio próximo tendrá lugar en el Gran Teatro del Liceo, cedido expresamente para este fin, la representación única y extraordinaria de «L'Auca del senyor Esteve», conmemorativa del XXV aniversario de Santiago Rusiñol.

II. Para asegurar el éxito artístico y social de esta representación de homenaje, es imprescindible contar con la colaboración de todos los propietarios del Gran Teatro del Liceo, iniciada por los que suscriben la adjunta carta.

III. (IMPORTANTE) Como contestación a la misma le remitimos el volante incluido, que se le pasará a recoger antes del día 16 una vez cumplimentado por Vd.

Agradeciéndole de antemano sus atenciones, queda de Vd. suyo atto. afmo.

### EL SECRETARIO DE LA ORGANIZACIÓN

Montserrat Suñol Vda. Carner (propietario)	Por «L'Alegria que torna»
José M. Bonet Garí (propietario)	
Jaime Rius Fabra (propietario)	María Rusiñol de Planás
Jaime Salom Calafat (propietario)	José M. Pi Suñer
Ignacio Janer Lagrifa (propietario)	Jerónimo de Moragas
Ernesto Tell Novellas (propietario)	Valentín Castany
Montserrat Tell Novellas (propietario)	Concepción Badía de Agustí

ALBERT CUBELES BONET I FRANCESC MASSIP

Pilar Torres Vda. Mestres (propietario)	Pedro Bohigas
Enrique Frías Albert (propietario)	Juan Oliver
Julio Monroset Portella (propietario)	Emilio Bruggala
Ramón Tintoré Grau (propietario)	Manuel Sanllehy Girona (propietario)
Mercedes Rivas Seva de Vilanova (propietario)	Marqués de Caldes de Montbuy
Julián Clapera Roca (propietario)	Eduardo Toldrá
Fernando Arruga (propietario)	Luis Bonet Garí
José Ruiz de Larramendi (propietario)	José Cruzet
José Monche Escubós (propietario)	Marqués de Comillas (propietario)
El Administrador-Apoderado Vizconde de Güell	
Santiago Planas Rusiñol (propietario)	Luis Sayé
Santiago de Cruylles Peratallada (propietario)	Fernando Soldevila
Juan Renom Seguí (propietario)	Evaristo Mora
Alfonso Boeufve Miquel (propietario)	Tomás Seix
Ricardo Pardiñas Bonet (propietario)	José Alsina Bofill
Josefina Clavell de Sampere (propietario)	J. M. Bofill Gasset (propietario)
Ramón Sunyer	Joaquín Renart
Agustín Pedro Pons	Agustín Duran Sanpere
Carlos Rabassó Soler (propietario)	Federico Roda
María de Milans de Rosés (propietario)	José Janés
María Luz Morales	

L'ALEGRIA QUE TORNA I L'ADB

SECRETARÍA: Provenza, 273, 5º, 2ª Tel. 28 10 00

ADMINISTRACIÓN: Avda., José Antonio, 682, 2º, 2ª Tels. 21 33 78 y 21 03

73

AGRUPACIÓN DRAMÁTICA DE BARCELONA Secció de Teatre del Círcol Artístic de Sant Lluç

«L'ALEGRIA QUE TORNA»

Barcelona, 1º de Mayo de 1956

Muy señor nuestro y distinguido amigo:

El día 4 de Junio próximo nuestro Gran Teatro del Liceo ofrecerá su escenario como digno marco donde celebrar, en un acto de profundo significado y exaltación barcelonesa, el XXV aniversario de la muerte del insigne Santiago Rusiñol. Con tal motivo tendrá lugar, en sesión única y, por todos conceptos, realmente extraordinaria, una representación de «L'Auca del senyor Esteve», a cargo de más de un centenar de relevantes personalidades de la vida barcelonesa y de los que suscriben agrupados bajo la denominación de «L'Alegría que torna».

La intervención de los propietarios del Gran Teatro que firman la presente comunicación no tiene otro sentido, al dirigirse a Vd., que el de una invitación atenta y afectuosa a sumarse a la colaboración que prestamos al acto mediante un donativo proporcional a las localidades que poseemos, con independencia de nuestro absoluto derecho de propiedad, y, en caso de sernos imposible la asistencia a la representación, autorizando la cesión de aquellas localidades de nuestra respectiva pertenencia.

Estamos seguros de contar con su aquiescencia dado el espíritu y voluntad de colaboración que merece un proyecto de tal dignidad artística y social, y que precisa absolutamente de nuestro apoyo para realizarse y que cuenta ya con la ayuda, totalmente desinteresada, de tantas personalidades y Entidades barcelonesas.

En espera de sus noticias, nos es muy grato agradecerle su atención y quedar de Vd. attos. ss. y amigos;

q.e.s.m.

ALBERT CUBELES BONET I FRANCESC MASSIP

Montserrat Suñol Vda. Carner (propietario)	Por «L'Alegria que torna»
José M. Bonet Garí (propietario)	
Jaime Rius Fabra (propietario)	María Rusiñol de Planás
Jaime Salom Calafat (propietario)	José M. Pi Suñer
Ignacio Janer Lagrifa (propietario)	Jerónimo de Moragas
Ernesto Tell Novellas (propietario)	Valentín Castanys
Montserrat Tell Novellas (propietario)	Concepción Badía de Agustí
Pilar Torres Vda. Mestres (propietario)	Pedro Bohigas
Enrique Frías Albert (propietario)	Juan Oliver
Julio Monroset Portella (propietario)	Emilio Bruggalla
Ramón Tintoré Grau (propietario)	Manuel Sanllehy Girona (propietario)
Mercedes Rivas Seva de Vilanova (propietario)	Marqués de Caldes de Montbuy
Julián Clapera Roca (propietario)	Eduardo Toldrá
Fernando Arruga (propietario)	Luis Bonet Garí
José Ruiz de Larramendi (propietario)	José Cruzet
José Monche Escubós (propietario)	Marqués de Comillas (propietario)
El Administrador-Apoderado Vizconde de Güell	
Santiago Planas Rusiñol (propietario)	Luis Sayé
Santiago de Cruylles Peratallada (propietario)	Fernando Soldevila
Juan Renom Seguí (propietario)	Evaristo Mora
Alfonso Boeufve Miquel (propietario)	Tomás Seix
Ricardo Pardiñas Bonet (propietario)	José Alsina Bofill
Josefina Clavell de Sampere (propietario)	J. M. Bofill Gasset (propietario)
Ramón Sunyer	Joaquín Renart
Agustín Pedro Pons	Agustín Duran Sanpere
Carlos Rabassó Soler (propietario)	Federico Roda
María de Milans de Rosés (propietario)	José Janés
María Luz Morales	

L'ALEGRIA QUE TORNA I L'ADB

8 octubre 1956

Sr. Ferran Soldevila  
Ruzafa, 67  
VALENCIA

Molt senyor meu:

Tal com li anuncià la Sra. Solà, em plau enviar-li el primer informe de la marxa de l'ADB. És, potser, un xic extens, però, io (*sic*) fet a fi de que coneixi amb detall lo que va sucseir.

El saluda atentament

Antoni Bachs i Torne  
c/Providència 75, 1-3<sup>a</sup>  
BARCELONA



## Reunió dia 1 d'Octubre

reunits: RODA, SARSANEDAS, JULIÓ, BACHS

### STUDI GOLFES

Varem visitar el estudi que tenim en les golfes (per el qual paguem 200 ptes. al mes) a fi de veure la possibilitat de habilitar-lo per a petits assaigs, classes, i lloc de reunió. A fi de que pugui complir amb aquesta missió i fa falta una tarima, una taula i posar-hi un banc tot al vol, lo qual permet seient a molta gent quedant la sala lliure; per a l'hivern farà falta una estufa, en Laureà, l'ordenança diu que en té una per baix amagada i que la podre'm utilitzar. Per a la construcció del banc i la tarima, tenim encara les fustes que varen ésser la base del decorat del «Criad de dos amos», lo qual reduirà molt lo pressupost.

### ASIGNACIONS RODA-SARSANEDAS

Referent a les seves assignacions em digueren que:

«Mantenim el sou inicial de 2000 pesetes per a cada un» (Roda-Sarsanedas). En Sarsanedas diu no estar conforme amb les reserves que en la carta de la Sra. Solà se li fan, alegant (tots tres) que lo que ells proposaren no fou 3 directors, sino un directori compost de 3, amb la mateixa idea i apoi mútuu. Al final de la converça vern dir que «de totes formes acceptarem la contraoferta que s'ens faci».

### TRAJOS ASSAIG

Varen proposar confeccionar uns 30 trajos per assaig (per els homes, un mono semblant als que usen els deportistes, i unes faldilles de vellut i brusa pera les noies) de varis colors a fi i efecte que els actors ja en el assaig tinguessin més la sensació d'estar fent teatre; la M. Julió alegà una quantitat de motius quasi tots ells de tipus psicològic.

Jo personalment hi veig bastantes pegues:

1ª Valen aproximadament de 6 a 7000 pessetes, més les despeses de conservació, haurien de rentar-se almenys cada obra, dons no es pot donar el trajo a un actor havent-lo portat 40 dies una altra persona.

2º Ens creen un problema de vestuari.

3º Es necessita un armari o lloc per a guardar-los (això val pessetes)

4º Es perden quasi 30 minuts de assaig entre vestir-se i despullar-se.

5º Lo més important en un actor, en quant al vestir, és que al sortir a escena sàpiga portar amb soltura el trajo de l'obra, sia capa, pantalons estrets, mirinyac o levita; això sols es consegueix assajant amb el mateix trajo del dia de l'estrena, no amb un «mono» dons ens exposem que en mig d'una casaca tinguin el gest de jugadors de futbol.

De moment sol en farem 3 que serviran de vestuari definitiu per a fer «La noia i els soldats».

### Dia 3

El dia 3 al matí em va telefonar el senyor E. Mora dient-me que la Junta del Sant Lluc no donava autorització per a reunir els actor[s] en el S. Ll., d'acort amb la petició que jo vereig dirigir-si el dia 29 demant sala (*sic*). Dient que abans que toto (*sic*) volien parlar amb la Junta de l'ADB de alguns punts.

Vistes a què la reunió estava convocada per a aquell mateix dia a les 7 i devant la impossibilitat de donar a 50 persones la contra-ordre, vàreig parlar amb el Sr. Renart demanant-li que ens autoritzés aquell primer assaig-reunió, i dient-li que estàvem a les seves ordres per a quan volguessin tenir la reunió amb la nostra Junta. Va accedir.

Per la tarda a les 7 va tenir lloc la reunió anunciada assistint-hi uns 30 actors, en nom de la Junta els va dirigir la paraula en Triadú, després en Sarsanedas, en Roda i la Julió, varen continuar la reunió completant fitxes i fent provatures de veu i lectura de unes escenes de «La noia i els soldats» quedant aixís inaugurades les classes i els assaigs, que continuant diàriament.

### Dia 4

Vàreig trobar en el Sant Lluc, el Sr. Renat i el Sr. Mora, els quals varen dir que podríem aprofitar per a dir-nos aquelles quatre coses que va anunciar-nos per telèfon el dia 3, En Roda, que estava assajant, va venir i els quatre ens varem reunir treient demunt la taula els següents punts:

Les objeccions que am posaren per a reunir-nos allà 30 o 40 actors és degut a què alguns components de la Junta de S. Ll. veuen amb mala cara que els de l'ADB no siguin socis del Sant Lluc. En Roda i jo varem demanar en aquell mateix moment dues propostes de soci que varem (*sic*) firmar, alegant que en els actors no és fàcil obliga'ls a que sien de Sant Lluc tota vegada que ni tan sols ho són de l'ADB, és més, a nosaltres ens fan un

favor amb la seva actuació. Ara bé, que els dirigents de l'ADB siguin del Sant Lluç, conforme; i que nosaltres fariem una campanya entre els nostres protectors perquè es fassin del Sant Lluç, també, encara que suposàvem que ho són un bon tant per cent. El Sr. Mora ens va demanar la llista dels nostres socis per a confrontar-la amb la d'ells i veure aixís els que era del San Lluç. Jo vàreig demanar la d'ells per a fer amb els que no sian de l'ADB una campanya prop nostre.

Varen demanar una bonificació per a els socis de San Lluç que no ho siguin de l'ADB.

## L'ALEGRIA QUE TORNA I L'ADB

Punts de la reunió de la Junta de l'ADB, el dia 6 a casa Bonet

assistents: Mercè Armengol de Bonet, Mariona Bonet, Victòria Aspà, Evarist Mora, Montserrat Tayà, Joan Triadú i Antoni Bachs

### assignacions Roda-Sarsanedas

Vista la posició d'ells i la lletra de vostè, varem acordar, que mendres (*sic*) durés aquest període de prova de tres mesos, assignals-hi un sou de 1000 pessetes a cada un, dient-los-hi que al Gener, un cop vista la seva actuació, s'estudiarà un ajust d'acort amb les seves peticions.

### local assaig

Degut a la manca d'un lloc apropiat per a assaig en el Sant Lluç, ens hem vist obligats a cercar una sala per assaigs. De moment ens ha semblat a propòsit l'escenari que té la Creu Roja davant del Sant Lluç; després d'unes converses han rebaixat el preu inicial de 50 a 25 ptas., per dia d'assaig.

### golfes

Fou aprovada la idea de habilitar-les d'acord amb el pla que es detalla en la conversa del dia 1.

### trajos assaig

Vistos els punts dels que faig menció en les notes de la reunió del dia 1, vàrem decidir que, de moment, no es fessin; més endavant, si la cosa marxa, s'en tornarà a parlar.

### pressupost «Volpone»

Vist un pressupost purament imaginari, presentat per la M. Julió, es va aprovar tan sols la partida de 4000 pessetes amb honoraris a Rupert Salvador, per a disseny del decorat i vestuari; al mateix temps es fa càrrec del control de confecció.

Del reste del pressupost ja n'hi enviaré una còpia tan prompte el tingui reajustat.

### bonificació socis Sant Lluç

Es va acordar fells-hi una bonificació del 15%

legalització

En Triadú ens va fer veure una colla de possibles (*sic*) inconvenients dels quals en parlarem en una reunió que tindrem el dijous en Triadú – Mora – Roda i jo.

Li enviaré informe apart.

Carta Dachs-Miranvell-Martinez

La Sra. de Bonet i la Mariona Bonet diuen no ésser veritat que els fos acceptada la dimissió.

A fi de posar en clar l'assumpte, en Triadú en nom de tots els escriu una carta convocant-los a una conversa, després de la qual us li escriuré.

De moment res més

A. Bachs

## NOTES SOBRE EL REPERTORI DE L'ADB I EL SEU ESPAI D'INFLUÈNCIA

---

Joan Casas

L'activitat de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, a diferència d'altres iniciatives de renovació del teatre que en aquells mateixos anys tenien lloc a Catalunya (La Pipironda, el grup Gil Vicente, etcètera), es va caracteritzar pel seu tarannà assumidament diletant i per una clara i radical opció monolingüe en català.

D'altra banda, sembla fora de dubte que en l'esperit dels seus impulsors, optimistes i somiatruites, el projecte s'emmirallava en fenòmens paral·lels que s'estaven desenvolupant en dos països europeus: la descentralització teatral francesa i la creació dels teatres estables italians. És a dir, dos processos, d'iniciativa pública i democràtica, d'implantació teatral en el territori. Aquest doble punt de referència es va concretar en el profund interès que els fundadors de l'ADB van expressar per Le Grenier de Tolosa de Llenguadoc i pel Piccolo Teatro de Genova, dues companyies que van visitar Barcelona durant el mes de març de 1954, i de les quals fan esment els documents fundacionals de l'Agrupació.<sup>1</sup>

Què tenien d'especialment atractiu aquestes dues companyies, al marge del seu major o menor interès artístic? Doncs, segurament, el fet que, en tots dos casos, el seu procés de professionalització i d'institucionalització havia partit d'uns nuclis actius vocacionals i possibilistes, que, malgrat ser-ho, havien obtingut suport i recursos per part de l'estat per convertir-se en institucions professionalitzades. Podem especular pot-

<sup>1</sup> El Piccolo Teatro de Genova aviat s'anomenaria Teatro Stabile di Genova, nom que conserva fins avui. Totes dues companyies van fer les seves funcions al Teatre Romea. El Grenier de Tolosa els dies 1, 2, 3 i 4, amb la programació següent: *La mégère apprivoisée*, de Shakespeare; *Le dépit amoureux*, de Molière; *Le voyage de M. Perrichon*, de Labiche, i *On ne saurait penser à tout*, de Musset. El Piccolo Teatro de Genova els dies 28, 29, 30 i 31 de març, amb *I veleni non fanno male*, de C. M. Rietmann; *La famiglia dell'antiquario*, de Goldoni, i *Pensaci Giacomino*, de Pirandello. Vegeu Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 12 i 268.

ser amb la idea que, en la ment dels seus impulsors, la funció de l'ADB fos la de construir a Barcelona un nucli teatral actiu vocacional i possibilista comparable amb aquells. La resta vindria amb la restauració de la democràcia. Però ja sabem que les coses no van anar així.

Volem donar un panorama general de les opcions de repertori de l'ADB, però ja en el títol d'aquesta intervenció afegim una referència al seu «espai d'influència». Què volem dir? Doncs que ens ha semblat que un estudi sobre les opcions de repertori que proposava l'Agrupació no es podia limitar a la seva activitat escènica estricta. Calia afegir-hi, fins allà on la documentació recollida per Jordi Coca ens n'informa, els textos que van tenir en consideració, encara que no els arribessin a posar en escena. I comptar també amb les peces no estrenades, però publicades als Quaderns de l'ADB. I això no només durant la vida de l'Agrupació, sinó també després, atès que la continuïtat de la presència de Joan Oliver en els successius avatars editorials de la col·lecció bastaria per garantir-ne una considerable unitat de propòsit. I tenir en compte, encara, l'activitat d'aquelles companyies que es poden considerar «filles» de l'ADB, com el Teatre Experimental Català (TEC) i, més endavant, el Grup de Teatre Independent. Si algú es dedicava a fer algun dia l'estudi dels elencs d'actors d'aquestes diferents iniciatives —un propòsit gens desdenyable—, veuria que sovintegen els mateixos noms i que alguns actors i actrius van fer el seu aprenentatge justament en aquest «espai d'influència».

Per raons de coherència, no hem inclòs en el recompte ni en l'anàlisi les peces dedicades al públic infantil, que configuren en aquests anys un altre espai molt important, molt autònom, i que encara està esperant el seu estudi aprofundit.

### *El teatre representat per l'ADB*

L'hem classificat en tres grans blocs: el teatre dels clàssics internacionals, el dels autors contemporanis estrangers i el teatre d'autors catalans. A cada taula ordenem les estrenes cronològicament i les acompanyem de breus observacions globals sobre cadascun d'aquests blocs de repertori. El resultat és aquest:

NOTES SOBRE EL REPERTORI DE L'ADB

*Clàssics internacionals*

AUTOR	TRADUCCIÓ	TÍTOL	ESTRENA
Carlo Goldoni	Joan Oliver	<i>El criat de dos amos</i>	11-I-1956
Ben Jonson	Rafael Tasis	<i>Volpone</i>	19-XII-1956
Alfred de Musset	Jordi Sarsanedas	<i>Un caprici</i>	1-II-1957
Anton P. Txèkhov	Esteve Baixas	<i>Els estralls del tabac</i>	1-II-1957
George Bernard Shaw	Joan Oliver	<i>Pigmalió</i>	26-V-1957
William Shakespeare	Josep Maria de Sagarra	<i>Les alegres casades de Windsor</i>	25-II-1959
Frederic Mistral	Josep Vallverdú	<i>Nerta</i>	27-V-1959
Molière	Josep Carner (Oleguer de Colcerola)	<i>El burgès gentilhome</i>	15-VI-1959
Anton P. Txèkhov	Joan Oliver	<i>L'hort dels cirerers</i>	30-III-1960
Eugène Labiche	Joan Oliver	<i>Un barret de palla d'Itàlia</i>	13-VI-1960
August Strindberg	Jordi Carbonell i Gustau Wenberg	<i>La sonata dels espectres</i>	2-IV-1963

OBSERVACIONS: En conjunt, doncs, 11 títols de 10 autors diferents (només de Txèkhov se'n presenten dues peces): 1 italià (Goldoni), 3 anglesos (Shakespeare, Ben Jonson i Bernard Shaw), 3 francesos (Molière, Musset i Labiche), 1 occità (Mistral), 1 rus (Txèkhov) i 1 suec (Strindberg). Cal remarcar que, del conjunt, 4 traduccions —o versions— són de Joan Oliver. Un 36% del total, si es vol dir així. Com es veurà més avall, hi havia qui parlava de «ca n'Oliver», per referir-se a l'Agrupació.

*Autors contemporanis estrangers*

AUTOR	DATES	TRADUCCIÓ	TÍTOL	ESTRENA
Jean Giraudoux	1882-1944	Rafael Tasis	<i>L'Apollo de Bellac</i>	20-VI-1955
Paul Claudel	1868-1955	Joan Oliver i Ferran Canyameres	<i>L'anunciació a Maria</i>	7-III-1956
Gino Pugnetti	1920-1982	Jordi Sarsanedas	<i>La noia i els soldats</i>	1-II-1957
Terence Rattigan	1911-1977	Josep Maria Lladó	<i>La versió de Browning</i>	29-III-1958



JOAN CASAS

AUTOR	DATES	TRADUCCIÓ	TÍTOL	ESTRENA
Francis Jammes	1868-1938	J. F. Ràfols	<i>Elogi de la genteta humil a Sant Josep o el casament afortunat</i>	28-VI-1959
Eugène Ionesco	1909-1994	Bonaventura Vallespinosa	<i>Les cadires</i>	28-X-1959
Eugène Ionesco	1909-1994	Bonaventura Vallespinosa	<i>La cantant calba</i>	28-X-1959
Cedric Mount <sup>2</sup>	1907-1983	Josep Vallverdú	<i>El niu mai del tot niu</i>	27-II-1960
Henri Ghéon	1875-1944	Montserrat Martí i Maria Riera	<i>El camí de la creu</i>	12-IV-1960
Jean Anouilh	1910-1987	Bonaventura Vallespinosa	<i>Becket o l'honor de Déu</i>	14-III-1961
Henri de Montherlant	1896-1972	Feliu Aleu (Jaume Gras i Vila)	<i>Port Royal</i>	13-VI-1961
Friedrich Dürrenmatt	1921-1990	Frederic Ulsamer i Aurora Díaz-Plaja	<i>La visita de la vella dama</i>	23-V-1962
Bertolt Brecht	1898-1956	Joan Oliver i Feliu Formosa	<i>L'òpera de tres rals</i>	12-XI-1963

OBSERVACIONS: 13 títols de 12 autors, i aquí l'únic que repeteix és Ionesco. Set autors vius i cinc de difunts en el moment de l'estrena, ni que fos de poc, com Paul Claudel. De tots plegats, 7 s'expressen originalment en francès (Giraudoux, Claudel, Anouilh, Montherlant, Jammes, Ghéon, Ionesco), 2 en alemany (Brecht i Dürrenmatt), 2 en anglès (Rattigan i Mount) i un, Gino Pugnetti, en italià. Malgrat la presència de Brecht en el final de festa, crida l'atenció, però no pot sorprendre gaire, el fort decantament catòlic de la tria d'autors i peces.

*Autors catalans*

AUTOR	DATES	TÍTOL	ESTRENA
Santiago Rusiñol	1861-1931	<i>Feminista, A ca l'antiquari, El malalt crònic</i>	13-VI-1955
Joan Maragall	1860-1911	<i>Nausica</i>	24-IV-1956
Santiago Rusiñol	1861-1931	<i>Lauca del senyor Esteve</i>	4-VI-1956

<sup>2</sup> Era el pseudònim del productor cinematogràfic i escriptor anglès Sidney Box.

NOTES SOBRE EL REPERTORI DE L'ADB

AUTOR	DATES	TÍTOL	ESTRENA
Salvador Espriu	1913-1985	<i>Primera història d'Esther</i>	13-III-1957
Emili Vilanova	1840-1905	<i>El pati d'en Llimona</i>	17-VI-1957
Francesc Camprodon	1816-1970	<i>La Teta gallinaire</i>	17-VI-1957
Santiago Rusiñol	1861-1931	<i>Gente bien</i>	17-VI-1957
Feliu Aleu (Jaume Gras i Vila)	1900-1962	<i>Les golfes</i>	5-VII-1957
Blai Bonet	1926-1997	<i>Parasceve</i>	24-X-1957
Manuel de Pedrolo	1918-1990	<i>Cruma</i>	24-X-1957
Ramon Folch i Camarasa	1926-	<i>Una crosta</i>	23-XI-1957
Ramon Folch i Camarasa	1926-	<i>Bon Nadal, Mònica</i>	23-XII-1957
Carles Soldevila	1892-1967	<i>El cocktail dels acusats</i>	19-III-1958
Salvador Espriu	1913-1985	<i>Antígona</i>	22-III-1958
Josep Maria Millàs-Raurell	1896-1971	<i>Xandí</i>	24-III-1958
Josep Maria de Sagarra	1894-1961	<i>La fortuna de Silvia</i>	28-IV-1958
Joan Oliver	1899-1986	<i>Tercet en re</i>	4-V-1958
Joan Sales	1912-1983	<i>En Tirant lo Blanc a Grècia</i>	14-V-1958
Joan Oliver	1899-1986	<i>Ball robot</i>	2-VI-1958
Ferran Soldevila	1894-1971	<i>Joan I o l'amador de la gentilesa</i>	16-VI-1958
Joan Oliver	1899-1986	<i>La barca d'Amilcar</i>	16-VI-1958
Ramon Folch i Camarasa	1926-	<i>El sopar de gala</i>	16-VI-1958
Manuel de Pedrolo	1918-1990	<i>Homes i No</i>	19-XII-1958
Maria Aurèlia Capmany	1918-1991	<i>Tu i l'hipòcrita</i>	28-I-1959
Joan Oliver	1899-1986	<i>Primera representació</i>	21-XII-1959
Carles Soldevila	1892-1967	<i>El tinent Mondor</i>	10-II-1960
Rafael Tasis	1906-1966	<i>La maleta</i>	27-II-1960
Josep Rabasseda	1927-	<i>Paràlisi</i>	21-IV-1960
Ferran Soldevila	1894-1971	<i>L'hostal de l'amor</i>	13-V-1960
Manuel de Pedrolo	1918-1990	<i>Tècnica de cambra</i>	7-IV-1961
Baltasar Porcel	1937-2009	<i>Els condemnats</i>	25-IV-1961
Joan Brossa	1919-1998	<i>Or i sal</i>	18-V-1961
Feliu Aleu (Jaume Gras i Vila)	1900-1962	<i>La vida d'un home</i>	7-II-1962
Alfred Badia	1912-1994	<i>Calpúrnia</i>	28-II-1962

AUTOR	DATES	TÍTOL	ESTRENA
Baltasar Porcel	1937-2009	<i>La simbomba fosca</i>	4-IV-1962
Maria Novell	1914-1969	<i>Fedra</i>	20-VI-1962
Llorenç Villalonga	1897-1980	<i>Bearn</i>	19-XII-1962
Nicolau M. Rubió	1891-1981	<i>Ulisses a l'Argòlida</i>	19-XII-1962
Josep Carner	1884-1970	<i>El ben cofat i l'altre</i>	6-II-1963

OBSERVACIONS: És, amb molt, el grup més abundant: 41 títols de 25 autors. D'aquests, 18 nascuts abans del 1918, i només 7 el 1918 o més tard, és a dir que arriben a la majoria d'edat després del final de la Guerra Civil. Baltasar Porcel és el més jove amb molta diferència. Remarquem que, a la llista, hi ha illencs —Villalonga, Porcel, Bonet, Rubió— però no valencians.

Malgrat aquest clar predomini de la dramàtúrgia local, hi ha encara qui es considera bandejat, com demostra la carta a la qual fa referència Jordi Coca en el seu llibre.<sup>3</sup> Francesc Lorenzo i Gàcia es queixa, escrivint a Frederic Roda, el 1958, dels autors que no compten a «ca n'Oliver»; ell mateix, se sobreentén, i gent com ara Ferran Canyameres, Xavier Fàbregas, Faust Barata, Rafael Tasis, Josep Maria Espinàs, Ramon Turull, Alfred Badia i Agustí Coma Tàpies.<sup>4</sup> Val a dir que Badia serà inclòs a la nòmina el 1962, i Rafael Tasis, que ja havia vist estrenades les seves versions de Giraudoux i de Ben Jonson, el 1960. Antoni Mirambell, un home de l'ADB, escriu, el

3 Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 81.

4 Francesc Lorenzo i Gàcia (1911-2001), que havia estat exiliat a França entre el 1939 i el 1943, ja havia escrit unes quantes peces de teatre (*Berlín, Plaça Alter núm. 2*, 1954; *Guspireig d'estrelles*, 1956; *Quan els records parlen*, 1956; *Fantasia sobre Trieste*, 1957 i *L'ambient màgic*, 1957). Havia estrenat *Berlín, Plaça Alter núm. 2* (Companyia Titular Catalana, Teatre Romea, 1954). Ferran Canyameres (1898-1964) havia estrenat, a Tolosa de Llenguadoc, *El cercle de la por*, l'any 1948. Xavier Fàbregas (1931-1985), que va començar escrivint en castellà, havia estrenat l'any 1957, amb direcció d'Esteve Polls, una peça seva traduïda al català: *Partits pel mig*. Faust (sovint «Fausto») Barata va ser un autor prolífic: *Història d'una llegenda* (est. 1960), *No hi ha àngels a la terra* (est. 1961), *Un mes entre elles* (1968), però confesso que no en sé gairebé res. Josep Maria Espinàs (n.1927) havia publicat una provatura teatral que no tindria continuïtat: *És perillós fer-se esperar* (1959). Julio Coll en va fer una versió cinematogràfica: *Distrito quinto* (1958). Ramon Turull (1922-2005) publicaria aquell mateix any de 1958 la peça *L'amor truca a la porta* i, l'any següent, *El fabricant de Nadals*. També va fer uns «Pastorets»: *La rosa de Betlem*, que es van estrenar a Cervera el 1959. Pel que fa a Agustí Coma, penso que potser fa referència a Josep Coma Tàpia, coautor d'*El port de les boires* amb Santiago Vendrell. La peça s'havia estrenat a Romea l'abril de 1952. Josep Coma Tàpia signava sovint Josep Tàpies.

1961, un article per a la revista vigatana *Inquietud* amb el títol «Existeix un jove teatre català», en el qual, a més dels noms d'autors representats per l'Agrupació, inclou en una nòmina hipotètica del jove teatre català els de Josep Maria Espinàs i de Josep Palau i Fabre.<sup>5</sup> Aquest darrer, tanmateix, nascut l'any 1917, ja aleshores no era tan jove. Hi ha, a més, per part de l'ADB, una voluntat explícita d'interessar pel teatre els escriptors catalans que no n'han escrit: «Mirambell i Triadú es comprometen a parlar amb Ferran de Pol; Roda parlarà amb Pere Calders; Artur Vidal ho farà amb Joan Perucho, i Joan Oliver ha de fer gestions amb Xavier Benguerel. Anteriorment Roda ja havia parlat amb Maria Aurèlia Capmany i, de fet, d'aquesta comanda es pot dir que neix l'obra dramàtica de la Capmany».<sup>6</sup> En Benguerel havia fet les seves provatures teatrals durant la guerra, però no sembla que després es deixés convèncer de continuar, com tampoc no van estar al cas Calders, ni Perucho, ni Ferran de Pol.

#### *Textos dels quals es parla*

A les reunions de l'ADB es parla de la possibilitat de posar en escena altres títols, i Jordi Coca, que va remenar les actes d'aquestes reunions, en recull alguns. Per exemple, *Joan of Lorraine* (1946), de James Maxwell Anderson.<sup>7</sup> No sé qui en devia parlar ni d'on en tenia notícia. Maxwell Anderson era l'autor americà dels textos en què es basaven pel·lícules d'èxit com *Cayo Largo*. La seva *Juana de Arco* (dirigida per Victor Fleming i interpretada per Ingrid Bergman, que ja havia protagonitzat la peça a Broadway) s'havia estrenat als cinemes espanyols l'any 1949. La pel·lícula es basa en l'obra teatral, però n'elimina el joc de teatre dins del teatre. No em consta que, de la peça, n'hi hagués cap traducció catalana. José Luís Alonso no l'estrenaria en castellà, al Teatro Español de Madrid, fins a l'any 1962. Trobo que val la pena remarcar, per la seva sintonia temàtica, que és un text estrictament contemporani de la versió definitiva de *Les visions de Simone Machard*, de Brecht, que aleshores —vull dir l'any 1946— estava exiliat als Estats Units.

5 Antoni Mirambell, «Existeix un jove teatre català», *Inquietud*, núm. 23 (octubre del 1961), p. 2-3.

6 Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 83.

7 Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 41.

Es parla també de *Knock o el triomf de la medicina*, l'esplèndida comèdia de Jules Romains, que era una peça coneguda de vells temps en català.<sup>8</sup> N'hi havia una traducció del polític i escriptor figuerenc Josep Puig Pujades<sup>9</sup> que havia estat estrenada amb poc èxit al Teatre Romea l'any 1925,<sup>10</sup> i Louis Jouvet, el gran Louis Jouvet en persona, havia vingut de gira a Barcelona, l'abril de 1950, amb el seu *Knock*, que passejava pel món des de l'any 1923.<sup>11</sup>

Es parla, així mateix, sense que de res n'acabi de sortir cap projecte, d'*El fill del rei*, d'Àngel Guimerà; d'*Amor a prova de bomba*, de Joaquim Ruyra —de qui el 1958 s'esqueia el centenari—, i de *La Margarideta*, de Joan Maragall, el fragment més llarg del *Faust* de Goethe dels que havia traduït el poeta.<sup>12</sup>

Surten esmentats, finalment, a les converses documentades al llibre de Jordi Coca, *L'inspector general*, de Gogol, probablement perquè Carles Riba, que des de la seva joventut estava fascinat per l'humor gogolià, n'acabava de treure una última versió;<sup>13</sup> *Reunió de família*, de T. S. Eliot;<sup>14</sup>

8 Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 41.

9 Retratat per Dalí, de la família del qual era amic. Del retrat, que forma part del fons del Museu Dalí de Figueres, n'hi ha un dibuix preparatori al Museu de Mataró.

10 Vegeu Manuel Rodríguez Codolà, «En Romea. *Knock o el triomf de la medicina*», *La Vanguardia*, 16-VI-1925, p. 16. Vegeu, també, Ramon Esquerri, «Romains i el bluff», *Mirador*, núm. 197 (10-XI-1932), p. 5.

11 Podeu llegir, si us ve de gust, la crítica que en va fer Àngel Zúñiga, «Romea. *Knock ou le triomphe de la Médecine*, de Jules Romains», *La Vanguardia Española*, 2-V-1950, p. 17.

12 Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 84. Un material que crec que mai no s'havia revisitat teatralment d'ençà que, el 1903, Adrià Gual en fes un espectacle del Teatre Íntim, amb èxit escàs. Vegeu el poc que en diu Gual a les seves memòries (Adrià Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos, 1960, p. 155-156). Vegeu, també, Jaume Tur, *Maragall i Goethe: les traduccions del Faust*, Barcelona, Departament de Filologia Catalana de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona, 1974.

13 Nicolai Gogol, *L'inspector general*, seguit de *Labric*, traducció de Carles Riba (Barcelona, Selecta, 1957). Vegeu, també, sobre aquesta versió i les que les precedeixen del mateix Riba (1914 i 1921): Jordi Malé, *Carles Riba i la traducció*, Lleida, Punctum & Trilcat, 2006, p. 12.

14 Lluís Maria Aragó ja n'havia fet la traducció el 1953, «encara sorprenentment inèdita», subratlla Manent (Albert Manent, *Del noucentisme a l'exili: sobre la cultura catalana del nou-cents*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 234). Val a dir que el manuscrit d'aquesta versió, que es conserva a la biblioteca de l'Institut del Teatre, és, segons el catàleg, de 1985, i que no es va publicar fins a la sortida del volum de teatre de T. S. Eliot de la MOLU, el 1992.

*L'esquelet de don Joan*, de Josep Palau i Fabre<sup>15</sup> i *Laura a la ciutat dels sants*, pensant segurament en la versió teatral que el propi Miquel Llor en va fer el 1950.<sup>16</sup>

*Els Quaderns de l'ADB*

Els Quaderns de l'ADB, publicats en vida de l'entitat, van numerats de l'1 al 15, però són, en realitat, només 13 títols perquè dos dels quaderns porten numeració doble. Vet aquí:

1. *Figuretes de vidre*, de Tennessee Williams
2. *Homes i No*, de Manuel de Pedrolo
3. *El testament*, de Xavier Benguerel
4. *Tres farses russes*, d'A. P. Txèkhov
5. *La corda del penjat*, de Saunders Lewis
6. *Calpúrnia*, d'Alfred Badia
- 7-8. *La visita de la vella dama*, de Friedrich Dürrenmatt
9. *Ulisses a l'Argòlida*, de Nicolau Rubió i Tudurí
- 10-11. *La sala d'estar*, de Graham Greene
12. *La cantant calba*, d'Eugene Ionesco
13. *Or i sal*, de Joan Brossa
- 14-15. *Becket o l'honor de Déu*, de Jean Anouilh

D'aquests títols, cinc no van ser mai representats per l'ADB i els hem de considerar, per tant, una ampliació del seu repertori. Es tracta de *Figuretes de vidre*; *El testament*; *Tres farses russes*; *La corda del penjat* i *La sala d'estar*.

*Figuretes de vidre* és la traducció catalana de *The Glass Menagerie*, de Tennessee Williams, feta pel doctor Bonaventura Vallespinosa, i de la qual només s'havia fet una representació a porta tancada al Centre de Lectura de Reus l'any 1957. *El testament* és l'adaptació teatral de la novella de Benguerel, que ja s'havia estrenat al Poliorama —llavors Teatre Català de la Comèdia— en plena Guerra Civil. Les *Tres farses russes* són tres peces curtes d'A. P. Txèkhov: *Un prometatge*, *L'universari* i *L'ós*, en la versió que en va fer Joan Oliver a partir de traduccions franceses, i,

15 Palau no serà representat per l'ADB; però la primera edició del seu teatre constituirà el volum 29 dels Quaderns de l'ADB de l'editorial Aymà, publicat el 1976.

16 Vegeu Pilar Monné i Iolanda Pelegrí, «*Laura a la ciutat dels sants*. El pas d'una novella a una obra de teatre», *Estudis Escènics*, núm. 20 (novembre del 1975), p. 61-71.

tot i que no van ser posades en escena per l'ADB, es convertirien en algunes de les peces més cobejades pels grups de teatre locals que aspiraven a un estatut diferent del vell teatre d'aficionats. Hem llegit més amunt que en Mirambell i en Triadú es van comprometre a parlar amb en Ferran de Pol, i ho van fer, amb l'escriptor arenyenc i amb la seva esposa, la gallesa Eyllt T. Lawrence. D'aquestes converses, en va sorgir el projecte de traduir del gallès al català la peça *Siwan*, de Saunders Lewis, que finalment adoptaria el títol de *La corda del penjat*.<sup>17</sup> *La sala d'estar*, per acabar, és la traducció de *The Living Room*, de Graham Greene, que va fer Rafael Tasis.<sup>18</sup>

Com apuntava més amunt, considerant el paper decisiu que va tenir en la continuïtat dels Quaderns la figura de Joan Oliver com a editor (i com a traductor i autor), potser té sentit que afegim a l'anàlisi la resta de volums publicats amb el segell Quaderns de Teatre de l'ADB. Vet aquí la llista:

- QDT 16 (Fontanella, 1963) *Les arrels*, d'Arnold Wesker (trad. d'Enric Dachs)<sup>19</sup>
- QDT 17 (Fontanella, 1963) *L'hort dels cirerers*, d'A. P. Txèkhov (versió de Joan Oliver)
- QDT 18 (Fontanella, 1963) *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht (versió de Joan Oliver, adaptació de les cançons: Feliu Formosa)
- QDT 19 (Aymà, 1966) *La bona persona de Sezuan*, de Bertolt Brecht (trad. de Carme Serrallonga)<sup>20</sup>
- QDT 20 (Aymà, 1968) *Antígona*, de Josep Maria Muñoz Pujol<sup>21</sup>

17 Per a més precisions, vegeu Josep-Vicent García Raffi, i Carme Manuel Cuenca, *Eyllt T. Lawrence. Una gallesa entre dracs*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2007.

18 En general, per a la feina de traductor de Tasis, cal llegir l'article de Silvia Coll-Vinent, «Rafael Tasis, traductor i divulgador literari», *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 14 (2007), p. 95-104.

19 Com veurem, la va estrenar el TEC, i va representar l'entrada a l'escena catalana dels «Angry young men» britànics. Sobre el particular, vegeu l'article d'Anna Mari Aguil·lar, «Els anomenats "Angry young men" als escenaris catalans, primera aproximació», *Stychomitia*, núm. 3 (2005).

20 No pujaria a cap escenari català fins al 1967, a Romea, en producció de la companyia Adrià Gual, dirigida per Ricard Salvat i protagonitzada per Núria Espert.

21 Aquest text va ser premi Josep Maria de Sagarra el 1965. Podem considerar que la seva presència als Quaderns de l'ADB fa el pont amb l'anomenada «generació dels premis

NOTES SOBRE EL REPERTORI DE L'ADB

- QDT 21 (Aymà, 1969) *Les Mosques, A porta tancada, La p... respectuosa..., Morts sense sepultura, Les mans brutes, Les troianes*, de J. P. Sartre (versió de Manuel de Pedrolo)
- QDT 22 (Aymà, 1970) *Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett (trad. de Joan Oliver)
- QDT 23 (Aymà 1970) *Allò que tal vegada s'esdevingué, Cambrera nova, Tercet en re, Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*, de Joan Oliver
- QDT 24 (Aymà, 1972) *Les tres germanes*, d'A. P. Txèkhov (versió de Joan Oliver)
- QDT 25 (Aymà, 1973) *El Banyut imaginari, El Misanthrop, El Tartuf*, de Molière (versions de Joan Oliver)
- QDT 26 (Aymà, 1973) *Anònim venecià*, de Giuseppe Berto (trad. de Joan Oliver)
- QDT 27 (Aymà, 1975) *La fam*, de Joan Oliver
- QDT 28 (Aymà, 1976) *Homes i No* (amb un pròleg de J. M. Ferrater i Mora i una entrevista amb l'autor), de Manuel de Pedrolo<sup>22</sup>
- QDT 29 (Aymà, 1976) *Teatre (La tragèdia de Don Juan, Don Juan als inferns, Esquelet de Don Juan, Príncep de les tenebres, L'Excés o Don Juan foll, La Caverna, Mots de ritual per a Electra, Homenatge a Picasso)*, de Josep Palau i Fabre
- QDT 30 (Aymà, 1977) *Salomé*, d'Oscar Wilde (versió de Terenci Moix)
- QDT 31 (Aymà, 1977) *L'Alt Rei En Jaume: sèrie televisiva en 8 capítols*, de Maria Aurèlia Capmany
- QDT 32 (Aymà, 1982) *Teatre de Txèkhov: El Cant del cigne, L'ós, Un prometatge, L'aniversari, Els danys del tabac, La gavina, Les tres germanes i El cirrerar* (versions de Joan Oliver)<sup>23</sup>

Sense numeració, però amb el logotip de la sèrie, sortiria encara el *Hamlet* de Shakespeare perpetrat per Terenci Moix el 1980, a major glòria d'Enric Majó.

---

Sagarra», amb la qual, a més del doctor Muñoz Pujol (n. 1924), van treure el cap a escena tot un seguit d'autors més joves: Josep Maria Benet i Jornet (n. 1940), Jaume Melendres (n. 1941), Jordi Teixidor (n. 1939), Alexandre Ballester (n. 1933) o Carles Reig (n. 1947). Per a aquest tema, consulteu l'article de Guillem Jordi Graells «Els autors de la "generació del premi Sagarra". Assaig de nòmina», *Pausa*, núm. 23 (març del 2006), p. 17–21.

22 Reedició del número 2 dels Quaderns. Encara n'hi haurà una tercera edició, el 1976, cosa insòlita en l'espai de les edicions dramàtiques catalanes.

23 Oliver reprèn els textos txèkhovians que ja havia publicat als Quaderns, números 4, 17 i 24, incrementant-los amb les seves versions d'*El cant del cigne*, *Els danys del tabac* —que l'ADB havia representat el 1957 en la versió d'Esteve Baixas— i *La gavina*.



*L'activitat teatral del TEC*

A partir de l'article que Enric Gallén hi va dedicar ja fa vint anys a la revista *Pausa* de la Sala Beckett,<sup>24</sup> amb un parell d'esmenes i alguna informació complementària, hem elaborat aquesta taula que resumeix l'activitat teatral del TEC, deixant de banda com hem fet fins ara les peces de teatre infantil.

TITOL	AUTOR	TRADUCTOR	DIRECTOR	ESTRENA	TEATRE
<i>Aquí al bosc</i>	Joan Brossa		Antoni Bachs	10-XII-1962	Guimerà
<i>Desè aniversari</i> <sup>25</sup>	Josep Rabasseda		Francesc Balagué	10-XII-1962	Guimerà
<i>Èxode</i> <sup>26</sup>	Baltasar Porcel		Vicenç Olivares	10-XII-1962	Guimerà
<i>Darrera versió, per ara</i>	Manuel de Pedrolo		Vicenç Olivares	20-II-1963	Guimerà
<i>Les arrels</i>	Arnold Wesker	Enric Dachs i Raich	Francesc Balagué	27-V-1963	Guimerà
<i>Situació bis</i>	Manuel de Pedrolo		Francesc Balagué	29-IX-1963	Romea (VI Cicle de Teatre Llatí)
<i>La Teta gallinaire</i>	Francesc Camprodon			24-II-1964	Romea
<i>Els zincalós</i>	Juli Vallmitjana			24-II-1964	Romea
<i>Èdip Rei</i> <sup>27</sup>	Sòfocles	Carles Riba	Modest Sala	26-V-1964	Palau de la Música <sup>28</sup>

24 Enric Gallén, «Teatre Experimental Català: Història d'un projecte singular», *Pausa*, núm. 4 (juliol del 1990), p. 23-26.

25 Vegeu «Desè aniversari», *Inquietud*, núm. 29 (maig del 1964), p. 6-9. Segons recorda i em fa saber Feliu Formosa, Josep Rabasseda era carnisser i tenia la botiga al carrer d'Urgell, més amunt de la bifurcació de la carretera de Sarrià.

26 El *Diccionari de Teatre de les Illes Balears* dona per a l'estrena del text de Porcel la data de 24 de novembre de 1962, a Mataró. Recordem que l'ADB ja n'havia estrenat *Els condemnats* i *La simbomba fosca*.

27 Sobre aquesta posada en escena, vegeu allò que en va escriure Segimon Serrallonga al número citat d'*Inquietud*.

28 Després es representaria, com a mínim, a Sant Sadurní d'Anoia, a Ripoll, a Sant Feliu de Llobregat, etcètera.

NOTES SOBRE EL REPERTORI DE L'ADB

TITOL	AUTOR	TRADUCTOR	DIRECTOR	ESTRENA	TEATRE
<i>Calç i rajoles</i>	Joan Brossa		Vicenç Olivares	5-II-1964	Palau de la Música <sup>29</sup>
<i>Els justos</i>	Albert Camus	Bonaventura Vallespinosa	Vicenç Olivares	8-XII-1964	Palau de la Música
<i>Judici ficció de dret i raó contra quatre encartats promogut per unes sabates</i> <sup>30</sup>	Josep Rabassada i Vicenç Mari			10-IV-1965	CAPSA
<i>La maleta</i> <sup>31</sup>	Rafael Tasis i Marca			10-IV-1965	CAPSA
<i>El cambrer mut</i> <sup>32</sup>	Harold Pinter	Manuel de Pedrolo	Miquel Gimeno	28-V-1965	CAPSA
<i>L'habitació</i>	Harold Pinter	Manuel de Pedrolo	Vicenç Olivares	28-V-1965	CAPSA
<i>Britannic</i>	Racine	Bonaventura Vallespinosa		7-XII-1965	Palau de la Música <sup>33</sup>
<i>Acompanyo qualsevol cos</i>	Manuel de Pedrolo		Josep Maria Minoves	22-I-1966	Cercle Artístic de Sant Lluç
<i>Èdip 67</i>	John Richardson <sup>34</sup>	J. Senties	Josep Maria Minoves	27-II-1966	
<i>Les tres germanes</i>	Txèkhov	Joan Oliver		3-IV-1966	Palau de la Música
<i>Tot esperant Godot</i>	Samuel Beckett	Joan Oliver		4-VII-1966	Romea

29 Però sembla que hi va haver una representació anterior al teatre del Cercle de Catòlics de Banyoles.

30 Potser el títol final d'aquell *El sou pel brou* a què feia referència la presentació de *Desè aniversari* a *Inquietud*, núm. 29 (maig del 1964), p. 6-9.

31 Ja l'havia estrenada l'ADB, al Teatre Guimerà, del carrer del Pi, el 1960.

32 Pedrolo traduïa així, literalment, *The Dumb Waiter*, és a dir, *El muntaplats*.

33 Segons el mateix Vallespinosa, a la nota preliminar de l'edició de Jean Racine, *Tragèdies*, Barcelona, Alpha, 1967. A l'article de Gallén es donava el Cercle Artístic de Sant Lluç com a local de l'estrena.

34 John Richardson, nascut a Marsella i instal·lat a Barcelona, escrivia peces en francès i en castellà. El 25 de març de 1967 la gironina revista *Presència* va publicar-ne en castellà una entrevista signada per Ana Maria Moix.

JOAN CASAS

TITOL	AUTOR	TRADUCTOR	DIRECTOR	ESTRENA	TEATRE
<i>Història d'una guerra</i>	Baltasar Porcel			2-X-1966	Romea (IX Cicle de Teatre de Teatre Llatí)
<i>Èxode</i>	Baltasar Porcel			2-X-1966	Romea
<i>Vetllada amb Salvat-Papasseit</i>	Joan Salvat-Papasseit			20-V-1967	APSI
<i>Homes i No</i>	Manuel de Pedrolo		Francesc Balagué	31-V-1967	Palau de la Música
<i>La pista</i>	Ramon Folch i Camarasa		Modest Sala	20-V-1968	Teatre de l'Aliança del Poble Nou <sup>35</sup>
<i>El ping-pong</i>	Arthur Adamov			11-VI-1968	Palau de la Música
<i>Ànimes de càntir</i>	Xavier Romeu		Josep A. Codina	10-III-1969	Romea
<i>Una Roma per a Cèsar</i>	Jaume Vidal Alcover		Josep A. Codina	6-X-1969	Romea (XII Cicle de Teatre de Teatre Llatí) <sup>36</sup>
<i>Tot esperant Godot</i>	Samuel Beckett	Joan Oliver	Josep M. Minoves	2-II-1970	Reposició amb motiu del premi Nobel. Teatre Romea

35 En el marc de l'anomenada operació «off-Barcelona», impulsada en bona mesura pel Grup de Teatre Independent que dirigia Francesc Nello i que havia trobat l'acolliment societatari del CICF. També en el GTI trobaríem actors sorgits de l'experiència de l'ADB. Aquest grup va portar a l'escenari del Poble Nou *Les noces de Figaro*, de Beaumarchais, i *Els baixos fons*, de Gorki. Vegeu Xavier Fàbregas, *De l'«off-Barcelona» a l'acció comarcal*, Barcelona, Institut del Teatre, 1976.

36 La xiulada que va rebre aquesta estrena, una rebentada promoguda per un sector de la «professió», va ser històrica. Aquest sector, polititzat i organitzat, va considerar que no era acceptable una peça que criticava igualment la República i la Dictadura, encara que la república fos la romana i els dictadors fossin Cèsar i els triumvirs que s'enfrontaren, després del seu assassinat, en la guerra civil. Fàbregas, tanmateix (Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 45-46) n'escriu una crítica escruixidora on la rebentada no s'esmenta. A en Jaume Vidal, li va costar refer-se'n. A partir de maig de 1969, el TEC s'installa al Reial Cercle Artístic (cf. *Serra d'Or*, núm. 116, maig del 1969, p. 74).

NOTES SOBRE EL REPERTORI DE L'ADB

TITOL	AUTOR	TRADUCTOR	DIRECTOR	ESTRENA	TEATRE
<i>Desbarats</i> <sup>37</sup>	Llorenç Villalonga		Josep A. Codina	1-X-1970	Romea

*A tall de conclusions provisionals i precipitades*

Hem esmentat, entre tot, a la ratlla de les cent cinquanta peces. Déu n'hi do. Quina tria dibuixen? Quina relació amb el temps, amb la història, amb la geografia, amb l'art? Des d'un punt de vista estètic i ideològic, el conjunt és barrejat, més contradictori que no eclèctic. Si més amunt subratllàvem la dominant catòlica de la tria d'autors de l'ADB en el panorama internacional (Ghéon, Jammes, Claudel, etcètera), és evident l'allunyament d'aquest territori a mesura que les decisions les van prenent gent més jove. En el context social d'aquells anys, el debat crític de pensament es produeix amb un peu en els àmbits oberts de l'església i un altre en el marxisme, de manera que la deriva va amb la lògica del temps, i acaba portant a la xiulada —perfectament injusta, vist al cap dels anys— d'*Una Roma per a Cèsar*.

Potser ens seria d'utilitat, per provar de veure alguna línia dominant, agrupar tot el teatre de «l'espai d'influència» de l'ADB, en aquells tres mateixos blocs que havíem fet servir en començar per classificar l'activitat escènica de l'Agrupació. Si ens limitem a esmentar noms d'autor, fixem-nos en què obtenim:

- a. *Teatre dels clàssics internacionals*: Gogol, Txèkhov, Molière, Wilde, Shakespeare, Sòfocles, Racine, Beaumarchais, Gorki.
- b. *Autors contemporanis estrangers*: Maxwell Anderson, Jules Romains, T. S. Eliot, Tennessee Williams, Saunders Lewis, Graham Greene, Arnold Wesker, Bertolt Brecht, J. P. Sartre, Samuel Beckett, Giuseppe

37 Vegeu Pere Rosselló Bover, «Els *Desbarats* en el conjunt de l'obra de Llorenç Villalonga», dins Pere Rosselló Bover (ed.), *Actes del col·loqui Llorenç Villalonga*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 175–203. Segons aquest estudi, els textos escenificats per Codina van ser: *Sa marquesa se disposa a anar a's teatro*, *Hi feren ben a prop*, *Festa Major i Alta i benemèrita senyora*. L'abans esmentat *Diccionari de teatre de les Illes Balears* ens fa saber, a més, que els textos de lligam havien estat escrits per Jaume Vidal Alcover

Berto, Albert Camus, Harold Pinter, John Richardson, Arthur Adamov.

- c. *Autors catalans*: Guimerà, Ruyra, Maragall, Palau i Fabre, Llor, Benguerel, Muñoz Pujol, Oliver, Pedrolo, Capmany, Brossa, Rabasseda-Mari, Porcel, Camprodon, Vallmitjana, Tasis, Salvat-Papasseit, Folch i Camarasa, Romeu, Vidal Alcover, Villalonga.

Pesa molt més la voluntat de contemporaneïtat que no la necessitat de recuperar la tradició i de vincular-se amb la gran tradició internacional. I pesa, sobretot, l'interès per una dramaturgia contemporània catalana que trobi les seves noves formes d'expressió i estableixi ponts (Tasis, Benguerel, Oliver) per damunt de la ferida oberta de la Guerra Civil.

Si hi afegíssim els materials de l'altre gran nucli generador de la renovació teatral dels anys seixanta, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, segurament acabariem d'obtenir, en bona part, els perfils d'allò que Hermann Bonnín, a la seva lliçó inaugural del curs acadèmic 2005-2006 de l'Institut del Teatre, anomenava el «teatre nacional extraviat», per confrontar-lo amb l'administració del repertori que porten a terme els actuals teatres públics catalans.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Hermann Bonnín, *Un teatre nacional extraviat i submergit*, Barcelona, Institut del Teatre, 2006.

EL TEATRE VALENCIÀ DEL TEMPS DE L'ADB ENÇÀ  
(O SEMPRE ENS QUEDARÀ ESCALANTE)

---

Ramon X. Rosselló

1. *El teatre valencià en temps de dictadura*

1.1. *Entre la crisi d'un model escènic  
i les iniciatives no professionals*

En el teatre valencià de la postguerra, una vegada transcorreguts els primers anys en què l'activitat serà desenvolupada en castellà, des del 1946 assistirem, com a la resta de territoris, a la represa del teatre professional amb una destacada recuperació del teatre autòcton, el qual comparà amb importants èxits de públic a sales com l'Alkàzar, el Serrano, l'Apolo o el Russafa. Així, al febrer del 1946 la companyia de Vicent Broseta es presenta a l'Alkàzar, on es pogueren veure una trentena d'obres fins al juny; en aquest mateix teatre a l'octubre reaparegué la companyia de Pepe Alba, que havia actuat ja els mesos anteriors a Barcelona, on tornarà a actuar l'any següent.<sup>1</sup> A l'abril del 1946 la companyia del mestre Leopold Magenti estrenà al Serrano la revista *La cotorra del Mercat*, amb text de Francesc Barchino, un espectacle d'èxit, que es va arribar a representar a Barcelona i a Palma. Però aquesta oferta teatral, de profund caràcter comercial i popular, vinculada majoritàriament als models i als autors de les dècades anteriors,<sup>2</sup> i fins i tot del segle XIX, entrarà en una crisi definitiva durant els primers anys seixanta.

1 Sobre la recepció del teatre valencià a Barcelona, vegeu Enric Gallén, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1985.

2 Podeu veure un panorama del període anterior en Ricard Blasco, *El teatre al País Valencià durant la guerra civil (1936-1939)*, 2 volums, Barcelona, Curial, 1986. Per al teatre a Alacant, existeix la monografia de Jaume Lloret, *Cent anys de teatre valencià a Alacant (1854-1962)*, Alacant, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999. Pel que fa al teatre

Així doncs, es pot afirmar que l'activitat teatral que, durant la segona meitat del segle XIX s'havia posat en marxa, té un punt i final als anys seixanta del segle XX. Hi hagué, encara, un meritori esforç de manteniment d'aquest model amb la iniciativa de Pepín Salvador i la creació del Teatre Valencià a l'inici d'aquesta dècada. Tot i això, també caldria recordar alguns intents de traspassar, dins de l'àmbit professional, el model tradicional del sàinet, la comèdia de costums o el melodrama amb peces com ara *Les Malaenes*, de Martí Domínguez (1908–1984), obra en tres actes, estrenada el 1947 al Teatre Apolo, a càrrec de la companyia de Pepe Alba, o l'estrena el 1952 a l'Alkàzar de *Tornar a voler*, de Francesc de Paula Burguera i Rafael Duyos.<sup>3</sup>

Si ens endinsem en el teatre no professional, durant aquesta etapa trobem, en primer lloc, les activitats del teatre universitari i dels grups de teatre de cambra. Josep Lluís Sirera comenta que «des de la temporada 1949–1950, en efecte, el fenomen dels teatres de cambra començarà a tenir presència a la nostra ciutat, i amb ell el TEU s'hi veurà obligat a competir de valent», i hi cita els exemples del Teatro de Cámara del Instituto Iberoamericano i el TUDE (Teatro Universitario de Ensayo).<sup>4</sup> El primer munta el 1950 *Antígona*, de Jean Anouilh, i *La enamorada del Rey*, de Valle-Inclán; el segon portarà a escena obres com ara *El paquete Tenacity*, de Charles Vildrac, el 1951. En aquest context, podem destacar el muntatge de *La bona nova a Maria*, de Paul Claudel, en versió de Joan Fuster i direcció de Francesc de Paula Burguera, a càrrec del Teatre de Cámara de Sueca el 1952.<sup>5</sup> Especialment significativa és la posada en marxa del Teatro Club Universitario, que es presenta el 1956 amb *La fiebre del heno*, de Noël Coward. Es pot recordar, així també, que durant

---

a Castelló, comptem amb la tesi doctoral de Fàtima Agut, *El teatre a Castelló de la Plana al segle XX*, presentada el 2003 a la Universitat Jaume I. També disposem de l'estudi de Josep Enric Gongga, *Teatre a la Safor (1939–2000)*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2004.

3 Podeu veure l'article de Francesc Pérez Moragón, «Teatre en català a València durant el franquisme: crisi d'un model escènic», *Caplletra*, núm. 14 (1993), p. 49–66; o l'estudi de Ferran Carbó i Santi Cortés, *El teatre en la postguerra valenciana (1939–1962)*, València, Tres i Quatre, 1997.

4 Josep Lluís, Sirera, «El teatre universitari a la immediata postguerra», dins Manu- el Aznar Soler i altres, *60 anys de teatre universitari*, València, Universitat de València, 1993, p. 27.

5 Josep Palomero, «Introducció», a Francesc de Paula Burguera, *L'home de l'aigua*, Alzira, Bromera, 1996, p. 20.

aquests anys, fora de la capital, es van constituir a Alcoi, La Cazuela, nascut el 1955 com a grup de teatre de cambra, i, més tard, a Elx, La Caràtula (1964).

Durant els anys seixanta, a la Universitat de València, hi trobem les activitats del Grupo de Estudios Teatrales (1959–1967), a càrrec de José Sanchis Sinisterra. Durant aquests anys també es van crear l'Aula de Teatre (1960–1966) i el Seminario de Teatro (1961–1966), des d'on es va donar entrada a nous models teatrals, com el teatre èpic i el teatre-document. Així, per exemple, el 9 de maig del 1967 tingué lloc al Paranimf de la Universitat la lectura escenificada per part del Grupo de Estudios Teatrales d'una versió lliure d'*El caso Oppenheimer*, de Kipphardt.<sup>6</sup>

Pel que fa al teatre en llengua pròpia, a València ciutat vam comptar amb un intent de renovació del teatre tradicional a partir de les activitats del Teatre Estudi de Lo Rat-Penat (1956–1962), mitjançant el qual s'estrenaren nous autors i, fins i tot, alguna traducció de teatre estranger contemporani. Aquest tingué una primera etapa (1956–1957), sota la direcció de Josep Alarte, qui, seguint Felipe-Lacoba-Requena, «es planteja, gràcies a la seua amistat amb Rafael Villar, la possibilitat de fer un bon teatre i a més a més en català: “En veure tot aquest teatre [referint-se als TEU] m'entrà la inquietud de fer aquests tipus de teatre experimental fora dels circuits comercials en català, un teatre de cambra valencià en català».<sup>7</sup> Durant aquest període, desenvolupat de gener del 1956 a març del 1957, tingueren lloc sis vetlades teatrals, no caracteritzades per una especial innovació, atés que es tractà de muntatges d'autors valencians, entre aquests Escalante, i on destacaria l'escenificació d'*Un lladre sense pistola*, de Rafael Villar (1931–1983), un dels autors més actius del període, a més d'obres del mateix Alarte. La segona etapa del Teatre-Estudi, que transcorre del 1958 al 1962, fou dirigida per Rafael Llorenç i Romani, i marcarà un canvi d'orientació, ja que la primera vetlada s'inicia amb la posada en escena de dos monòlegs de Jean Cocteau, *El mentider* i *L'he perduda*, traduïts per Xavier Casp i Joan Fuster, tot i que acompanyats, en una segona part, per una peça d'Escalante. També assistim a l'estrena el 1959 de *L'home de l'aigua*, un drama en sis quadres, de Fran-

6 Manuel Aznar Soler, «José Sanchis Sinisterra», dins Manuel Aznar Soler i altres, *60 anys de teatre universitari*, València, Universitat de València, 1993, p. 75.

7 María Ángeles Felipe, José Manuel Lacoba i Susana Requena, «El Teatre Estudi de Lo Rat-Penat», *Caplletra*, núm. 14 (primavera del 1993), p. 69.



cesc de Paula Burguera, un altre dels literats del moment,<sup>8</sup> i el 1960 d'*Els condemnats*, del mallorquí Baltasar Porcel. Així mateix, es presentaren el 1959 a la plaça de l'Almoïna *Els misteris del Corpus de València*, sota la direcció de José María Morera, muntatge que el 1960 serà dut al Teatre Principal de València. El 29 de maig del 1962 s'estrenà *El sembrador de prodigis*, de Joan Voltes, pseudònim de José Soriano, persona vinculada al teatre dels anys trenta, amb un text que pretenia renovar la tècnica i el contingut dels tradicionals miracles de sant Vicent. Aquesta obra fou dirigida per un jove director, Antonio Díaz Zamora, i interpretada pels infants del Col·legi Imperial de Sant Vicent Ferrer.

Així doncs, durant aquests anys assistim als inicis de la carrera de diferents directors d'escena que, posteriorment, esdevindran importants en el panorama escènic, tot i que la seua dedicació al teatre en llengua catalana serà escassa. Estem parlant de José María Morera, provinent del teatre universitari, qui, a més del muntatge esmentat per al Teatre Estudi de Lo Rat-Penat, dirigí el 1959 una nova versió de la peça citada de Villar, ara amb el títol de *Vençut per la ironia*, a càrrec del Teatre de Cambra de l'Ateneu Mercantil, i el 1960 *No n'eren deu?*, de Martí Domínguez, amb l'Aula Asiàtics March de la Universitat de València. Un altre cas n'és el d'Antonio Díaz Zamora, qui, a més d'*El sembrador de prodigis*, posteriorment, dirigirà dos acostaments al teatre d'Eduard Escalante: el 1964, amb l'espectacle *Escalante. 1900–1964*, amb el Nou TEU de Medicina, i el 1968, amb el *Programa Escalante*, a càrrec del Teatro Club Universitario.<sup>9</sup>

Cap a la fi dels anys seixanta es donen diferents iniciatives que, amb els anys, contribuiran a canviar el panorama teatral valencià. Així, podem recordar l'activitat desenvolupada pel director Díaz Zamora des del Teatro Club Universitario a partir de la temporada 1965–1966. Aquest espai, en la temporada 1968–1969, va passar a ser gestionada per Studio, una societat cultural creada el desembre del 1967. La producció duta a terme, bàsicament en castellà, se centrà en el teatre europeu contemporani,

8 Aquesta obra va ser reeditada el 1996 per l'editorial Bromera.

9 El 1968 s'editen *Les xiques de l'entresuelo* i *Tres forasters de Madrid*, d'Escalante, amb un estudi introductor i a càrrec de Lluís Aracil, el qual va fixar una determinada lectura de l'obra d'Escalante. Sobre aquest assumpte podeu veure Ramon Xavier Rosselló, «Llegir Escalante avui: algunes consideracions sobre l'escriptura dramàtica escalantina», dins Ferran Carbó, Ramon Xavier Rosselló i Josep Lluís Sirera (ed.), *Escalante i el teatre del segle XIX*, València/Barcelona, IIFV-PAM, 1997, p. 287–316.

amb obres de Max Frisch, Georg Büchner, Fernando Arrabal, Harold Pinter, Friedrich Dürrenmatt, Eugène Ionesco o Samuel Beckett. També podem destacar la celebració del Cicle de Teatre Valencià que l'Ateneu Mercantil va oferir el 1969, en què es van muntar algunes de les principals aportacions valencianes a la literatura dramàtica del període, obres guardonades amb el premi Joan Senent: *Barracó 62*, de Joan Alfons Gil Albors, autor d'obres en castellà;<sup>10</sup> *Les paraules i la urgència*, de Cardona Llabata, i *La pluja mor a les teulades*, del ja citat Villar.<sup>11</sup>

### 1.2. L'hora del teatre independent

Amb tot, l'impuls decisiu a la renovació teatral vindrà de la mà de nous grups de teatre apareguts a final dels anys seixanta i primers setanta, els quals configuraran el teatre independent valencià. Pel que fa al teatre en llengua catalana, són d'especial rellevància els grups Centre Experimental de Teatre (1968–1972), en què es desenvolupen els treballs inicials de Rodolf Sirera (1948), grup del qual sorgiran El Rogle (1972–1976), amb els germans Sirera, i Carnestoltes (1973–1979), amb Juli Leal (1946). També destaquen el Grup 49 (1968–1981), sota la direcció de Manuel Molins (1946), Pluja Teatre (1972), grup de Gandia, amb Ximo Vidal (1950), o L'Horta (1974). Durant aquests anys són significatives les dues mostres que el 1975 s'organitzaren a les sales independents en què aquests grups trobaven acollida, el València-Cinema (1974–1990) i el Teatre Micalet, on s'arribaren a veure muntatges de setze grups diferents.<sup>12</sup> Aquest nou teatre va fer possible una reconexió amb el teatre català, on arribaran a ser vistos muntatges, per exemple, d'El Rogle o de Carnestoltes als cicles de teatre de Granollers.<sup>13</sup> En aquests anys, com també va ocórrer en el

10 Aquesta obra va ser reeditada el 1996 per l'editorial Bromera.

11 Podeu veure Ferran Carbó, *El teatre a València entre 1963 i 1970*, València, Universitat de València, 2000.

12 Podeu veure Ramon Xavier Rosselló, «Sobre el teatre independent valencià i la nova escriptura teatral», *Caplletra*, núm. 22 (1997), p. 217–232. En aquest article també es recull l'intent de renovació del repertori teatral de les agrupacions falleres a partir del Concurs de Teatre de Falla organitzat per la Comissió de la falla Corretgeria-Bany dels Pavesos, celebrat els anys 1972 i 1973.

13 També s'inicia un lligam a través de l'edició de textos, atés que el 1971 es publica *Homenatge a Florentí Montfort*, dels germans Sirera, dins la col·lecció teatral d'Edicions 62, el primer d'un seguit d'altres textos seus editats en aquesta col·lecció.

teatre a Catalunya, trobem una forta influència del teatre èpic i del teatre-document, com es pot veure en les obres primeres d'autors o col·lectius valencians del teatre independent. Entre aquestes podem esmentar *La pau (retorna a Atenes)*, de Rodolf Sirera, muntatge estrenat el 1970 pel Centre Experimental de Teatre; o obres coescrites amb el seu germà, Josep Lluís Sirera (1954), com ara *Homenatge a Florentí Montfort* (1971) i la trilogia *La desviació de la paràbola*, de la qual El Rogle va posar en escena la primera peça, *El brunzir de les abelles*, el 1976. El Rogle, també, farà un muntatge a partir de *Tres forasters de Madrid*, d'Escalante, espectacle estrenat el 1973 que constituí el major èxit de públic d'aquest grup. Durant aquests anys, Rodolf Sirera escriu *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), un text innovador que és plantejat des del distanciament formal dels models adés esmentats per acostar-se al llenguatge musical.

Igualment, tenim les primeres obres de Manuel Molins, entre les quals destacariem *Dansa de vetlatori*, un espectacle emblemàtic del tardofranquisme i de la transició política, que ens porta al període de la Segona Germania i de la Guerra de Successió, estrenat el 1975 pel Grup 49, i que forma part d'un cicle d'obres qualificat com de «l'altra memòria», on s'inscriu la peça *Quatre històries d'amor per a la reina Germana*, estrenada el 1981; aquest grup, de la mà de Molins, també s'acostarà a l'escriptura de Vicent Andrés Estellés per plantejar alguns dels seus muntatges posteriors.<sup>14</sup>

Des de Carnestoltes, inicialment, es portaran a escena versions de dos clàssics: *L'hort dels cirerers* (1975), de Txèkhov, i *Jordi Babau* (1976), a partir de *Georges Dandin*, de Molière. En paraules de Leal, es pretenia amb aquestes versions oferir una visió analítica del nostre país, tot partint de l'adaptació al nostre context històric de clàssics internacionals, amb l'assessorament de reconeguts especialistes. Amb la qual cosa, a més, es duia a terme la tasca, poc freqüent, d'incorporar títols de repertori als nostres teatres, un assumpte en el qual, ja situats als anys vuitanta, Leal

14 Per conèixer la trajectòria de Sirera i Molins, podeu veure Rafael del Rosario Pérez González, *Guia per recórrer Rodolf Sirera*, Barcelona, Institut del Teatre, 1998, i Francesc Foguet i Biel Sansano (ed.), *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*, València, Universitat de València, 2008. Sobre les propostes escèniques del Grup 49 amb textos d'Estellés, podeu veure Ramon Xavier Rosselló, «Vicent Andrés Estellés i la renovació teatral durant la dictadura franquista», dins Ferran Carbó i altres (ed.), *Vicent Andrés Estellés*, Alacant, IIFV, 2004, p. 217-248.

jugarà un paper destacat.<sup>15</sup> Posteriorment, Carnestoltes va muntar *Companyia de Varietats i Colloquis «La Consoladora» presenta «Memòries de la Coentor»* (1977),<sup>16</sup> un *collage* de textos de diversa procedència entre els quals hi havia fragments de sainets d'Escalante i textos de caràcter assagístic de diferents autors valencians, i *Barrejat Escalante* (1979), un espectacle que reunia tres peces d'Escalante. Pel que fa a Pluja Teatre, grup amb un plantejament de creació col·lectiva, estrenaren *El Supercaminal* (1974), *Sang i ceba* (1977) i *Dóna'm la lluna* (1979). I, finalment, quant a L'Horta Teatre, tot i que els seus primers muntatges acostumaren a partir de textos d'autor (Anton P. Txèkhov, Ramon Gomis i Josep M. Benet i Jornet), trobem mostres de creació col·lectiva com ara *L'horta mai tan lluny de la realitat ni tan prop de la plaça del Cabdill* (1977), *Amparín Fartons, la fallera que canta i balla* (1979) i *Somni* (1980).<sup>17</sup>

## 2. El teatre durant el període democràtic

### 2.1. La irrupció del teatre públic

El nou context, derivat de la mort de Franco i de la transició política, portarà importants canvis en el desenvolupament de l'activitat cultural, sobretot arran del procés de descentralització política que farà possible la implantació de governs autonòmics: el País Valencià, recordem-ho, aprova el seu Estatut el 1982. Des de la Generalitat Valenciana, però també des de les diputacions o des dels ajuntaments democràtics, s'impulsaran noves polítiques destinades a la creació d'institucions o organismes encarregats de la producció i l'exhibició teatrals, així com a la rehabilitació o construcció de noves infraestructures, a la posada en marxa d'ajudes o subvencions al teatre privat i a la creació o impuls de circuits, fires i mostres de teatre.

<sup>15</sup> Juli Leal, «Incidència i presència del teatre francès i italià al teatre independent valencià», dins Ramon Xavier Rosselló (ed.), *Aproximació al teatre valencià (1968-1998)*, València, Universitat de València, 2000, p. 77-94.

<sup>16</sup> Una part important de les obres del teatre independent van ser editades per la col·lecció teatral de Tres i Quatre, encetada el 1976 amb *El brunzir de les abelles*, dels germans Sirera.

<sup>17</sup> Sobre la trajectòria de L'Horta podeu veure Enrique Herreras, *Trenta anys de l'Horta, trenta anys de teatre valencià*, Alzira, Bromera, 2006.

En el cas valencià, es va posar en marxa, en un procés llarg, el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, organisme creat oficialment el 1985, el qual va anar acompanyat de la construcció d'un nou espai, el Teatre Rialto, inaugurat el 1988; aquest organisme va estar sota la direcció, primer, d'Antonio Díaz Zamora i, posteriorment, d'Antoni Tordera. Anteriorment, des de la Diputació de València, s'havien ja iniciat activitats pròpies del teatre públic amb els denominats Teatres de la Diputació, des dels quals es va assumir la gestió del Teatre Principal i de la Sala Escalante, organisme que va estar dirigit per Rodolf Sirera durant el període 1981–1984. Aquest va encetar una política de produccions pròpies, la qual va donar peu a la presència de textos del repertori internacional, com ara *La dama del mar*, d'Ibsen, a partir d'una versió lliure del mateix Sirera, estrenada el 1981, o *Antoni i Cleopatra*, de Shakespeare, en versió de Molins, estrenada el 1983. Posteriorment, veurem obres originals seues produïdes pel Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (CDGV), durant el període sota la direcció d'Antoni Tordera (1989–1993), com ara *Funció de gala* (1990) i *Indian summer* (1991),<sup>18</sup> de Sirera, o també *Ombres de la ciutat* (1991) i *Victòria Blanc* (1992), de Molins, a més de diferents versions de teatre estranger de Juli Leal, Rodolf Sirera o Josep Lluís Sirera. Un exemple d'èxit d'aquestes produccions el constituï *L'home, la bèstia i la virtut*, de Pirandello, en versió de Rodolf Sirera, estrenada el 1989 sota la direcció de John Strasberg.<sup>19</sup> Pel que fa al treball de Leal, una de les persones que més s'ha destacat pel que fa a l'acostament al repertori internacional, podem recordar les traduccions-versions de *La nit de Madame Lucienne* (1992), de Copi; *P.D.: El teu gat ha mort* (1992), de J. Kirkwood (1992), i *La sala dels professors* (1993), de Liliane Wouters (1993). Ja per a Teatres de la Generalitat Juli Leal es va fer càrrec d'*El desfici per les vacances* (1994), de Goldoni, o *Els embolics de Scapin*, de Molière (2007).

Les primeres institucions d'àmbit autonòmic, a hores d'ara, han sofert importants transformacions. Així, actualment ens trobem amb l'ens Teatres de la Generalitat Valenciana (TGV), creat el 1994, un organisme encarregat de tota la política en arts escèniques, tant de la producció

18 Aquesta obra va ser publicada el 1989 dins la col·lecció teatral de l'editorial Bromera, la qual va ser iniciada amb *Ni tan alts, ni tan rics*, de Manuel Molins el mateix 1989.

19 Aquest muntatge va ser programat al Teatre Romea de Barcelona el 1990.

d'espectacles com de la programació de diversos espais, entre els quals hi ha el Teatre Principal, el Rialto i el Talia, a València, i la Sala Arniches, a Alacant, així com de la política d'ajudes al sector privat, del circuit autonòmic, de l'organització (o coorganització) de mostres i fires i de la documentació teatral.<sup>20</sup> Aquest nou organisme només va estar sota mandat del PSPV-PSOE fins al 1995, a càrrec de José María Morera. Durant aquest període es va celebrar el centenari de la mort d'Eduard Escalante, amb un cicle de muntatges i lectures dramatitzades, coordinat per Manuel Molins, titulat *100 anys de teatre valencià*. Aquest cicle, que es va presentar del 15 de febrer al 9 d'abril del 1995, va reunir una mostra del que havia estat el teatre valencià, en les dues llengües, durant els darrers cent anys, amb les peces *Als lladres!* (1874); una «zarzuela» o comèdia musical d'Escalante; *De algún tiempo a esta parte*, de Max Aub; *El virtuoso de Times Square*, d'Eduardo Quiles; *No n'eren deu?*, de Martí Domínguez (lectura dramatitzada); *Zona Zero*, de Francesc Adrià; *El «Petrolio»*, de Joan Alfons Gil Alborns (lectura dramatitzada); *Centaures*, de Manuel Molins, i *El verí del teatre*, de Rodolf Sirera. Aquest centenari es va acompanyar també d'un muntatge titulat *Tres forasters de Madrid*, dirigit pel cineasta Luis García Berlanga, a partir d'una versió dels germans Sirera que incorporava elements d'altres peces d'Escalante. Aquest mateix any la Diputació de València va produir un espectacle dedicat a aquesta commemoració, *L'aniversari de don Eduardo*, realitzat per la companyia La Dependent, el qual va participar en el Projecte Alcover el 1996 en representació del teatre valencià.

Des de la victòria del PP, a la primavera del 1995, aquest organisme ha passat per un nombre considerable de consellers i per sis directors, tres dels quals han ocupat aquest càrrec durant un període molt breu. Sobre la línia de producció, Alfredo Mayordomo, a hores d'ara cap de producció de l'organisme, constatava l'any 1998 que la desaparició del CDGV va comportar una reducció del nombre de produccions pròpies, així com del format d'aquestes.<sup>21</sup> El cert és que la producció pròpia de TGV, durant els darrers anys, a més, ha derivat cap a propostes de menys risc creatiu i ideològic, allunyant-se del teatre contemporani, i la programació ha

20 Podeu veure Ramon Xavier Rosselló, «El teatro valenciano de la Democracia», *ADE Teatro*, núm. 75 (1999), p. 42-46.

21 Alfredo Mayordomo, «Al voltant del teatre públic valencià: el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana», dins Ramon Xavier Rosselló (ed.), *Aproximació al teatre valencià (1968-1998)*, València, Universitat de València, 2000, p. 141-175.

esdevingut cada vegada més comercial. El que es pot deduir si revisem la llista de produccions és que no semblen haver existit unes línies definides i constants de producció, sinó més aviat una atenció a projectes concrets, sovint impulsats o proposats per elements externs a la institució, és a dir, una falta de direcció artística. Si fem una mirada a la dedicació als autors valencians, tampoc no es pot observar una aposta decidida i clara per l'autoria valenciana, si bé hem pogut veure algun muntatge de Joan Alfons Gil Albors, amb *El camaleón* (2002), un text del 1964, de Manuel Molins, amb *Una altra Ofèlia* (2004) o amb la coproducció *Els viatgers de l'absenta* (2006), o amb els muntatges vinculats a la línia de producció (i de coproducció) englobada sota el títol de «Noves dramaturgies», la qual, però, ha anat perdent identitat i presència.

Un altre aspecte interessant de destacar en el nou context és la creació i consolidació de tota una sèrie de fires, mostres i festivals, així com de circuits o xarxes de teatres, elements que han ajudat, de manera important, al creixement del sector de les arts escèniques i a la descentralització de l'oferta cultural. Pel que fa a les fires, comptem amb la Mostra de Teatre d'Alcoi (Fira d'Arts Escèniques de la Comunitat Valenciana), nascuda el 1990, i amb un seguit de mostres o festivals especialitzats en diferents camps del teatre: el més veterà és Sagunt a Escena, que va arrancar el 1982, festival de programació estiuenca vinculada al Teatre Romà de Sagunt i, des de fa uns anys, també a la Nau de Sagunt. Altres festivals, de caràcter especialitzat, són el Festival Internacional de Teatre de Carrer de Vila-real (1987), la Mostra Internacional de Mim de Sueca, iniciada el 1989, o el Festival Medieval d'Elx (1990). Pel que fa a la creació de circuits teatrals, els quals, sens dubte, han fet possible una difusió del teatre a moltes sales de municipis de tot el territori, hem comptat amb el Circuit Teatral Valencià, gestionat des de Teatres de la Generalitat, que fins ara ha reunit més de seixanta poblacions. Recentment, amb polèmica inclosa, aquest circuit ha estat reconvertit en el Circuit Valencià de Teatre i Dansa, amb un canvi important en la seua normativa de funcionament.

Pel que fa a la Diputació de València, és emblemàtica l'activitat del Centre Teatral Escalante, dependent d'aquesta i dirigit per Vicent Vila, amb una programació dedicada al públic escolar i familiar des del 1984, així com amb una línia de producció amb companyies valencianes, la

qual ha donat lloc a muntatges ben destacables;<sup>22</sup> també es compta amb el Servei d'Assistència i Recursos Culturals (SARC). En els darrers anys, l'Ajuntament de València ha posat en marxa una sèrie d'iniciatives en l'àmbit teatral. Així, s'ha rehabilitat el Teatre El Musical, gestionat per l'empresa Tornaveu des del 2004, sota la gerència de Joan Carles Dauder, una empresa també dedicada a la producció. A més, s'ha creat el Festival Veo, amb una línia de presentació de companyies estrangeres i d'impuls a la creació d'espectacles innovadors, acompanyada d'un ús important d'espais no específicament teatrals.

## 2.2. La professionalització del sector teatral

Una altre fenomen important durant aquesta etapa és la professionalització del sector teatral nascut, en part, durant l'etapa del teatre independent o els primers vuitanta. Així doncs, dels grups del teatre independent passem a un sector professional conformat per un conjunt ampli d'empreses, habitualment productores d'espectacles, però també gestores d'espais teatrals. Una mostra d'açò és l'aparició d'associacions professionals, com ara l'Associació Valenciana d'Empreses de Teatre i Circ (1992), la qual aplega, i no en formen part totes les existents a hores d'ara, 27 companyies. Pel que fa a aquestes, comptem amb alguns supervivents del teatre independent: PTV (1971), Pluja Teatre (1972), que gestiona una sala des del 1995, el Teatre del Raval, a Gandia, i L'Horta Teatre (1974), també amb sala pròpia. En els inicis del període democràtic, aparegué el Teatre Estable del País Valencià (1979–1990), companyia del Teatre València-Cinema, la qual va produir *Los malcasados de Valencia* (1979), de Guillem de Castro; *De algún tiempo a esta parte* (1980), de Max Aub, i algunes adaptacions teatrals de clàssics valencians, com ara *El cortesà* (1981), de Lluís Milà, o *Escenas obscenas d'un espill de dones* (1982), de Jaume Roig, a càrrec de Casimir Gandia. El 1986 estrenaren una versió lliure d'*El virgo de Vicenteta*, de Bernat i Baldoví, sota la direcció d'Albert Boadella, amb el títol de *Visanteta de Favara*.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Podeu veure Manuel Cubedo i altres, *La Sala Escalante i el teatre infantil valencià*, València, Diputació de València, 1995.

<sup>23</sup> Podeu veure Enrique Herreras, *València-Cinema. Studio: 25 años de resistencia cultural*, Alzira, Algar, 2001.



Durant els primers vuitanta, assistim a la formació de noves companyies arreu del territori com per exemple Bambalina (1981), a Albaida, Jàcara (1981), a Alacant, L'Om-Imprebis (1981), a València, Xarxa Teatre (1983), a Vila-real, i La Pavana (1983), a València. Aquest nou planter de companyies ampliava l'oferta escènica en les modalitats de teatre de repertori clàssic i contemporani, de titelles i de carrer. D'aquesta època és també Moma Teatre (1982), a hores d'ara desapareguda, companyia que comptà amb el director Carles Alfaro com a figura emblemàtica, i que des de la temporada 1997–1998 va disposar d'un teatre propi.<sup>24</sup> Companyies posteriors són La Dependent (1991), hereva de La Cassola, d'Alcoi, la qual gestiona el Teatre Principal d'Alcoi, el Teatre de l'Home Dibuijat (1992), Pot de Plom (1992), Albena (1995), a càrrec del productor Toni Benavent i del director i autor Carles Alberola,<sup>25</sup> la Companyia Teatre Micalet (1995), la qual també programa l'històric Teatre Micalet, Hongaresa de Teatre (1995), Arden (1995), Germinal (1997), Dramatúrgia 2000, El Pont Flotant (2000) o Ornitorincs (2004). Pel que fa a les sales alternatives, espais d'exhibició de dimensions reduïdes, que acostumen a fer també producció d'espectacles, amb la voluntat d'oferir les propostes més innovadores i arriscades del panorama escènic, podem destacar Carme Teatre (1995), amb Aurelio Delgado, i Teatro de lo Inestable (2004), amb Jacobo Pallarés, a més de Teatro de los Manantiales (1995), sota la direcció de Ximo Flores, sala que en les darreres temporades ha comptat amb un conveni amb TGV.

Dins d'aquest conjunt ocupa un espai considerable l'activitat adreçada al públic infantil o familiar, amb mostres i fires centrades en aquest camp i amb sales especialitzades o que combinen l'oferta per a adults amb una programació per a infants. Així, hem tingut l'activitat de sales i companyies com ara L'Horta i Pluja Teatre, o companyies com ara L'Entaulat (a hores d'ara desapareguda) i PTV, procedents del teatre independent. Posteriorment, s'hi han afegit Teatre de l'Home Dibuijat (1992), Teatre de la Caixeta (1995) o Anem Anant Teatre (2002). També, des del 2007, existeix Contaria, fira de teatre per a xiquets i xiquetes. En el camp del teatre de titelles, cal fer esment a la recuperació del titella per

<sup>24</sup> Podeu veure Josep Lluís Sirera (ed.), *Moma Teatre. 1982–2002. Vint anys de coherència*, Alzira, Bromera, 2003.

<sup>25</sup> Podeu veure Roberto García (ed.), *Albena Teatre. 10 anys amb el somriure d'un bes*, Alzira, Bromera, 2004.

a adults, on trobem el treball de la companyia Bambalina (1981), amb espectacles com ara *Quijote* (1991) o *Pasionaria* (2001).<sup>26</sup> En aquest sector, a banda de les companyies ja citades, L'Entaulat i Bambalina, tenim aportacions de l'artista i actor Josep Palanca (1934) i de companyies com Teatre Buffo (1983), La Carreta (1985), amb sala pròpia, Lluerna Teatre (1989), Edu Borja (1990) o La Estrella (1995), que compta també amb un espai d'exhibició. A més, se celebren des del 1984 el festival Festítteres a Alacant i des del 1985 la Mostra Internacional de Titelles a la Vall d'Albaida, lloc on es troba el Museu Internacional de Titelles d'Albaida.<sup>27</sup>

### 2. 3. *Els grans models teatrals durant el període democràtic*

A banda de la producció per a infants, on s'inscriuen també la majoria dels treballs de titelles, assenyalaríem tres grans àmbits de creació teatral.<sup>28</sup> En primer lloc, tenim el camp del teatre de carrer on destaca Xarxa Teatre, companyia fundada el 1983 a Vila-real, la qual ha donat lloc a un nucli de creació de teatre de carrer molt important a les terres de la Plana de Castelló, amb companyies com ara Visitants (1989) i Scurasplats (1997). Si bé Xarxa Teatre s'inicià amb espectacles de carrer per a infants, posteriorment ha centrat el seu treball en propostes de gran format per a adults i per a esdeveniments especials, sovint lligades a elements de la cultura popular i tradicional, sota la direcció de Manuel V. Vilanova i Leandre Ll. Escamilla. En aquesta trajectòria trobem espectacles com ara *Nit màgica* (1986), *Íbers* (1990), *El foc del mar* (1990), *Veles e vents* (1994) o *Déus o bèsties* (2000).<sup>29</sup> A València tenim una altra companyia de llarga trajectòria vinculada al teatre de carrer, Teatre de l'ULL (1992).

En segon lloc, situaríem la trajectòria de companyies centrades, principalment, en el repertori internacional. En aquest camp destaquen

<sup>26</sup> Podeu veure Ramon Xavier Rosselló (ed.), *25 anys pràcticament inventats. Bambalina, Teatre Practicable*, València, Bambalina, 2006.

<sup>27</sup> Per tal d'ampliar el panorama del teatre de titelles, podeu veure Josep Policarpo i altres, *El titella perseverant*, Albaida, MITA Publicacions, 2004.

<sup>28</sup> Podeu veure Ramon Xavier Rosselló, «Producció teatral privada i models de creació actuals al País Valencià», dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre, 2006, p. 379-402.

<sup>29</sup> Podeu veure Pasqual Mas i altres (ed.), *Xarxa Teatre. Tradició, festa i teatralitat*, Castelló, Diputació de Castelló, 1997.

L'Om-Imprebís (1983), famosa també pels seus treballs d'improvisació, La Pavana (1983), que s'ha acostat especialment al teatre en llengua anglesa, a més de la desapareguda Moma Teatre, i, més recentment, la companyia Teatro de la Resistencia (1993) o Ornitorincs (2004). També en els seus inicis, La Dependent i la Companyia del Teatre Micalet apostaren per aquest model, tot i que darrerament s'han situat més en una línia de teatre d'autor o de creació pròpia.

Un tercer àmbit, el constituïrien les companyies d'autor, el qual comença a adquirir protagonisme a final dels anys vuitanta i primers noranta, quan assistim a un retorn del teatre de text (o d'autor) després d'uns anys en què aquest va estar en mans de companyies com les ja citades o per unes propostes, bàsicament procedents del teatre públic o de coproduccions, centrades en autors universals, clàssics o contemporanis. Així, podem recordar estrenes de primers textos de Carles Alberola (1964) per part de la companyia L'Horta Teatre, *Viu com vulgues* (1989), *O tu o res* (1991) i *Nit i dia* (1993). També primeres estrenes de Paco Zarzoso (1966) per Grieta Teatre, *L'afilador de pianos* (1992), de Chema Cardeña (1963) per L'Americana de Teatre, *Aquí radio Andorra* (1993), o de Paco Sanguino (1964) i Rafael González (1966) per Moma Teatre el 1993 amb *Metro*. Posteriorment, aquesta línia s'ha vist enfortida per l'aparició de companyies que compten entre els seus fundadors amb autors de teatre. Així, tenim el cas de Carles Alberola, amb Albenà Teatre (1995), autor de *Per què moren els pares?* (1996) o *Mandíbula afilada* (1997), o d'Hongaresa de Teatre (1995), amb Lluïsa Cunillé i Paco Zarzoso. Podem recordar, també, autors com Pasqual Alapont (1963), qui ha escrit en els darrers anys peces per a la Dependent, o Juli Disla (1976), membre durant anys de la companyia Combinats i autor, a més de textos per a infants, de peces per a adults com ara *A poqueta nit* (1998) o *Swimming pool* (2003). Un altre autor destacable a hores d'ara és Roberto García (1968), que, després d'una etapa amb la desapareguda companyia Malpaso, va formar un tàndem d'èxit amb Alberola, amb obres com *Besos* (1999), *23 centímetres* (2000) o *Spot* (2002). A hores d'ara, exerceix de director artístic de L'Horta Teatre, amb la qual ha escrit i dirigit espectacles com *Pica, ratlla, triturada* (2005).<sup>30</sup> També comptem amb el cas de Xavi Castillo i la

<sup>30</sup> Podeu veure Virgilio Tortosa, «Panorama de la dramaturgia dels 90», dins Ramon Xavier Rosselló (ed.), *Aproximació al teatre valencià (1968-1998)*, València, Universitat

companyia Pot de Plom, que han aconseguit els darrers anys un gran èxit amb propostes de teatre humorístic i alhora crític amb la societat valenciana actual. Pel que fa a companyies que acostumen a treballar en castellà, trobem Arden (1995), on ha desenvolupat el seu treball Chema Cardeña (1963) o Bramant Teatre (1998), amb Jerónimo Cornelles (1976). Entre les darreres incorporacions, destacaríem el col·lectiu El pont flotant, creat el 2000, amb espectacles com ara *Com a pedres* (2006) o *Exercicis d'amor* (2009).

### 3. Comentaris finals

Una vegada revisat aquest llarg període, pensem que es poden extraure algunes conclusions sobre l'evolució del teatre valencià contemporani. En primer lloc, és destacable la fi d'un model escènic desenvolupat durant, si fa no fa, un segle, el qual va permetre la recuperació de la llengua pròpia per al teatre, tot i que amb unes limitacions quant als models, bàsicament vinculats a un teatre comercial i popular. Aquest model té al darrere dos autors del vuitcents que n'han esdevingut referents: Josep Bernat i Baldoví (1809–1864), amb peces com ara *El virgo de Vicenteta*, i, sobretot, Eduard Escalante (1834–1895). A falta de més estudis sobre aquest període i els seus autors, sembla que no es pot parlar d'un canvi important de models fins a l'arribada del teatre independent, sense oblidar, però, esforços meritoris, com alguns acostaments al drama rural<sup>31</sup> o al teatre polític durant el primer terç de segle, o d'altres durant la postguerra, de la mà de literats i intel·lectuals compromesos amb la llengua i cultura pròpies.

Els nous protagonistes del teatre valencià, sorgits de l'etapa independent, en marcaran l'evolució durant el període inicial de la democràcia, amb la posada en marxa del teatre públic i els intents de dur endavant un teatre de repertori internacional. Ara bé, l'impuls inicial es va anar debilitant a partir de la creació de Teatres de la Generalitat Valenciana i dels governs del PP, amb una minva del risc creatiu i del suport a la llengua i als autors propis, tot i que en algun moment es va poder intuir un

---

de València, 2000, p. 187–260.

<sup>31</sup> Podeu veure'n una mostra en Remei Miralles i Josep Lluís Sirera (ed.), *Teatre dramàtic a començaments del segle xx*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1993.

canvi, de la mà de Juan Vicente Martínez Luciano. A hores d'ara, la presència de teatre en llengua catalana és més aviat testimonial en la producció i, sobretot, en la programació públiques, en les quals s'ignoren els criteris del que suposaria una ferma política lingüística, una competència que també forma part de l'organigrama de la Conselleria de Cultura. El teatre públic sembla haver esdevingut, fonamentalment, un distribuïdor d'ajudes i de convenis a companyies, sales i festivals, amb uns criteris, des del punt de vista artístic, sovint discutibles.

El protagonisme de la creació podria haver estat assumit pel sector privat, com així s'apuntava durant la dècada dels noranta, amb un creixement important i una espenta creativa ben considerable. Però, com ja hem dit en altres ocasions, el sector privat, conformat per empreses, majoritàriament, de dimensions reduïdes, es troba sotmés als vaivens de la política cultural, amb continus canvis de consellers i de directors, i amb un públic poc inclinat a l'experimentació artística. Tot plegat, se'ns mostra un sector que viu, periòdicament, moments de crisi (o de pànic), com l'actual. Pel que fa a la llengua, darrerament, tampoc el sector privat no ha mostrat un compromís clar pel seu ús habitual, excepte algunes companyies, cada vegada en proporció menor, on destacarien, una vegada desapareguda Moma Teatre, la Companyia del Teatre Micalet o L'Horta Teatre. Aquesta qüestió és alarmant pel que fa al teatre per a adults dins del circuit alternatiu, si n'exceptuem algun cas com El Pont Flotant, la qual cosa n'augura una progressiva desaparició dels escenaris, si més no, de la capital. I això resulta un tant paradoxal en un context en què, a diferència del que ocorria anys enrere i que havia estat vist com un llast per al teatre valencià, hi ha hagut importants èxits televisius de producció pròpia des de Canal 9.

Per acabar, es podria dir que estem davant d'un sistema teatral que no ha consolidat un repertori propi.<sup>32</sup> Segurament allò més pròxim a la idea d'un repertori valencià siguen els populars «sainets», els quals encara es representen dins de l'activitat teatral vinculada a les festes; en el cas d'Escalante i de Bernat i Baldoví, han donat lloc, a més, a produccions com

32 El cicle programat el 1995, com a commemoració dels 100 anys de la mort d'Escalante, podria ser un exemple del que entendriem con un repertori valencià contemporani. Ara bé, aquesta interessant experiència no ha tingut continuïtat. Personalment, pensem que la producció pública hauria d'abordar també la revisió de peces emblemàtiques del període i dels autors del teatre independent.

les esmentades. Fora d'això, si de cas, es podria considerar alguna obra de Rodolf Sirera, especialment *El verí del teatre*, de la qual s'han fet múltiples muntatges, com ara el de la Companyia Flotats el 1993, l'esmentat de 1995 o, més recentment, el de Mutis pel Fòrum el 2005, amb el títol d'*El verí*. La resta del repertori serien ja els nostres clàssics castellans, com ara Guillem de Castro, o, si fem una mirada al l'exterior, Molière, vertaders símbols del teatre valencià d'aquest moment crepuscular, el qual, també cal recordar-ho, ha bandejat, si més no des de TGV, el teatre en català procedent dels altres territoris.

Els tòpics, així doncs, s'han demostrat, malauradament, resistents i la comèdia i l'entreteniment, a hores d'ara també en forma de musicals forasters, s'han fet amos i senyors dels nostres grans escenaris. Però sembla que això és el que públic reclama, i la dreta cultural valenciana sembla tenir problemes per diferenciar la funció de potenciar la creació contemporània i d'educar artísticament una societat de l'objectiu de satisfer les demandes del mercat. Encara que això siga al preu de transvestir-se progressivament en teatre comercial i fer-li la competència al sector privat. Tot plegat, una confusió de papers (o en els millors dels casos una indefinició) que, pensem, no contribueix a consolidar tot el que s'ha anat aconseguint de l'etapa del teatre independent ençà.



PANORAMA DEL TEATRE MALLORQUÍ  
DES DE L'ADB FINS AVUI

---

Antoni Nadal

*L'Agrupació Dramàtica de Barcelona  
i la presència mallorquina a Barcelona*

El febrer del 1963, Jordi Carbonell va publicar en la revista *Serra d'Or* una nota crítica de l'estrena, esdevinguda uns mesos abans i en la mateixa sessió, de dues obres d'escriptors balears per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB). Les obres eren *Bearn*, del mallorquí Llorenç Villalonga, i *Ulisses a l'Argòlida*, del menorquí Nicolau M. Rubió i Tudurí. Segons Carbonell, «deixant de banda el teatre dialectal viu a les Illes, el pas dels escriptors teatrals balears del prestatge a l'escena ha estat degut gairebé del tot a l'ADB durant els anys de postguerra, tant pel que fa als escriptors de la darrera generació com pel que fa als de la generació precedent. I, si la presentació d'obres d'escriptors novells és sempre una aventura, la d'obres d'escriptors coneguts comporta encara un risc més gran». Carbonell tenia raó. Un cop d'ull a l'història de l'ADB ens informa de les estrenes de *Parasceve*, de Blai Bonet; d'*Els condemnats*, de Baltasar Porcel, i de *La simbomba fosca*, també de Porcel. Però la presència balear en l'ADB no acaba aquí. Recordem que la Fundació Güell estava domiciliada a Mallorca; que Mercè Llimona, una de les fundadores de l'ADB, era nora de l'influent polític i financer mallorquí Fèlix Escales,<sup>1</sup> i que l'autor Joan Soler i Antich va actuar com a actor en *Becket o l'honor de Déu*, de Jean Anouilh.

\* Vull agrair als coordinadors que m'hagin convidat a intervenir en les III Jornades de debat sobre el repertori teatral català. També vull aprofitar l'avinentesa per a dedicar un record a Xavier Fàbregas, que fa trenta anys em va acollir a l'antiga seu de l'Institut del Teatre i em va contagiar la seva passió per la història del teatre. Agraeixo igualment la lectura i les observacions fetes per Joan Arrom a una versió anterior d'aquesta ponència.

1 Blai Bonet va dedicar la seva novel·la *Judes i la primavera* (1963) a Mercè Llimona, «que tan bé coneix aquestes terres de secà».



Pel que fa a la projecció de l'ADB a les Illes, hi va haver uns intents de fer una gira a Mallorca i a Menorca. La relació amb Menorca es va establir amb Marc Mascaró per mitjà de la Secció de Clubs de Teatre Català. Quant a Mallorca, alguns historiadors de teatre han assenyalat la influència de l'ADB sobre el Grup de Teatre Espanyol Universitari i el Grup de Teatre Experimental, dos teatres de cambra en castellà dels anys seixanta.

Sembla que la relació de Porcel amb l'ADB, iniciada cap a l'any 1959, va influir poderosament en la seva decisió de traslladar-se a Barcelona l'any 1961. Com Porcel, en els anys cinquanta i seixanta uns altres escriptors mallorquins van deixar l'illa per a anar a viure a Barcelona a la recerca d'una infraestructura que els permetés desenvolupar-se en un entorn més receptiu, liberal i bohemí que l'insular. Breument, Barcelona representava un altre estil de vida, perquè, malgrat que l'activitat turística estava provocant una transformació incipient a Mallorca al final dels anys cinquanta, el panorama que hi ofería el món de la cultura era gairebé tan descoratjador com en la postguerra. Parlo de Blai Bonet, que marxa l'any 1953, Joan Soler i Antich (1960), Guillem d'Efak (1965), Jaume Vidal Alcover (1968) i Xesc Barceló (1970) (Maria Antònia Oliver també s'hi va instal·lar en aquell temps, però es donarà a conèixer com a autora dramàtica més endavant; en canvi, Alexandre Ballester, nascut a Gavà, no es mourà de sa Pobra, i tanmateix hem convingut a ajuntar-lo al grup de Barcelona). L'any 1969, Jaume Fuster, bon coneixedor dels mallorquins, qualificarà aquesta migració d'«estrany fenomen d'absorció».<sup>2</sup>

En els anys setanta i vuitanta, uns altres autors mallorquins estudiaran o treballaran a Barcelona i s'involucraran en el món teatral de l'àrea barcelonina, com ara Guillem Vidal Oliver, Guillem Cabrer i Miquel Mestre. Juntament amb els autors, uns altres membres del col·lectiu teatral van haver d'emigrar a Barcelona dins de la mateixa època, com els actors, directors i gestors Gabriel Moll, Josep-Pere Peyró i Pep Tosar, l'escenògraf Rafel Lladó, el director d'escena Rafel Duran, els actors Miquel Gelabert, Catalina Solivellas i Eva Barceló, el titellaire Biel Porcel, la regidora d'escena Xesca Llabrés... No cal dir que l'Institut del Teatre ha estat fins fa ben poc el centre de formació teatral de referència per als mallorquins. Així, en els últims divuit anys hi han passat uns 57 alum-

<sup>2</sup> Jaume Fuster, «El nostre teatre», *Tele-estel*, 24-X-1969.

nes illencs.<sup>3</sup> Ja dins el segle XXI, hem assistit a un salt espectacular de les representacions de companyies mallorquines a Catalunya, un fet amb escassíssims precedents<sup>4</sup> que pren impuls l'any 1996, quan es posa en marxa el circuit d'espectacles teatrals Projecte Alcover, que agrupa entitats i programadors dels Països Catalans per a facilitar l'intercanvi i la mobilitat dels muntatges. Així mateix, han augmentat les coproduccions catalanobalears,<sup>5</sup> el teatre de Catalunya i de les Illes s'ha projectat a l'exterior conjuntament gràcies a institucions com l'Institut Ramon Llull i s'han creat companyies establertes a Catalunya i a les Illes ensems.

Per a cloure aquest apartat, donaré una brevíssima notícia de l'acord marc de col·laboració artística que van subscriure el Teatre Nacional de Catalunya i la Fundació Teatre Principal de Palma el 10 de setembre del 2008. Dins del marc d'aquest acord, la producció conjunta *Mort de dama* va obtenir una ocupació superior a la mitjana al Teatre Nacional de Catalunya i un èxit clamorós al Teatre Principal de Palma la temporada 2008–2009.

#### *Del boom turístic a la transició*

Tornant a Mallorca, tothom sap que en els anys seixanta s'hi produeix l'espectacular creixement econòmic insinuat en els anys cinquanta, i ara sí que s'accelerará el canvi cultural, el qual implicará (a) més competència entre les diverses menes d'espectacles, inclosa la televisió, en detriment del teatre; (b) l'estancament del teatre costumista, i (c) l'aparició d'un teatre alternatiu. No és gens estrany que llavors es multipliquessin i s'intensifiquessin les crítiques adreçades a la comèdia mallorquina tradicional o teatre regional, amb una tenaç porfídia des de la secció «Màscara» del diari *Última Hora*. Algunes de les crítiques més feridores, les van signar autors com Llorenç Villalonga, Jaume Vidal Alcover i Antoni

3 Informació proporcionada per l'Institut del Teatre.

4 La companyia Artis dins el IV Cicle de Teatre Llatí, amb *Un senyor damunt un ruc*, de Joan Mas (setembre del 1963); *Mort de dama*, producció del Consell General Interinsular, al Teatre Romea (març del 1982) i la companyia Turmeda Teatre dins del Festival Grec, amb *Les alegres casades de Windsor*, de William Shakespeare (juliol del 1985).

5 Parlo de coproduccions teatrals acordades entre el Consell de Mallorca, la comunitat autònoma o algun organisme autònom i, per exemple, el Festival de Teatre de Sitges, la Fira de Tàrrrega o el Teatre Nacional de Catalunya.

M. Thomas, però cap d'aquests autors fou amenaçat amb l'expulsió d'un teatre, com ho fou l'escriptor Antoni Serra, que va trobar una raó ostensible per a qüestionar sobre la funció de la crítica.

En aquest context de canvi, cal situar l'escenificació a Palma de la *Representació de la mort* el 1964 pel Grup de Teatre Experimental (1963–1967), integrat en bona part per universitaris, i, sobretot, el cicle de conferències que, amb el nom d'Aula de Teatre, es va desenvolupar a Palma en el curs 1966–1967. Impulsada per l'activista cultural Jaume Adrover, aquesta veritable universitat popular, que ens duu a recordar que els primers cursos de la Llicenciatura de Filosofia i Lletres es van implantar a les Balears precisament el 1967, fou el medi de cultiu d'una sèrie de grups que potser seria exagerat denominar independents, sobretot perquè no eren professionals, però que, prenent com a base el treball en comú, propugnaran un teatre no comercial. Esmentarem el grup de mim i pantomima Farsa (1966–1970), les activitats teatrals a l'Escola de Magisteri (1967–1971) i el grup de declamació de la societat de socors mutus La Protectora, creat el 1968. A més, el diari *Última Hora* va convocar en 1966 i 1967 el premi Mallorca en una doble versió, per a textos teatrals d'avantguarda i per a textos comercials. D'altra banda, el Certamen de Teatre Regional que organitzava des de l'any 1965 el Club Vincés (adscribit a un centre parroquial de Palma) es va obrir en l'última convocatòria (1968) a l'emergent teatre alternatiu.

Pel que fa a la política teatral, a Mallorca (i a qualsevol indret de les Balears), la falta d'interès del règim franquista pel teatre es va tornar abandó descarat del teatre illenc, actitud que va ploure sobre mullat, donada la inveterada inhibició de la Diputació Provincial, que podia becar pintors, escultors, músics o cantants, però mai, pel que sembla, actors o directors teatrals. És clar que algunes entitats franquistes, com l'Obra Sindical d'Educació i Descans, el Front de Joventuts i el Cercle Cultural Medina van obtenir alguna subvenció, en els beneficis de la qual va participar de tant en tant algun grup d'afecionats.

### *La represa del procés de normalització*

En l'última fase del règim franquista es va produir un fenomen general de supeditació de l'activitat intel·lectual a la política i sindical. Aquest fet va provocar un reflux cultural que, per torna, va coincidir amb el des-

crèdit del teatre d'autor, fruit o seqüela tant del Maig francès (és l'època dels *muntatges*) com de la sequera creativa, que alguns autors van intentar superar conreant el teatre infantil (és el cas de Xesc Barceló, Guillem d'Efak, Alexandre Ballester...). La crisi econòmica del 1973 va precipitar l'allunyament de les taules o de l'edició d'aquells que no havien deixat d'escriure. La mort de Franco, al cap de dos anys, no va millorar de cop les condicions socials, polítiques i econòmiques, però va obrir un període d'esperança que tanmateix va resultar injustificat per als autors del grup de Barcelona, atès que van continuar essent marginats.

En aquest clima de transició política, la dècada dels setanta no pot ésser considerada precisament com a enriquidora des del punt de vista teatral, tal vegada perquè la transició cultural s'havia avançat en uns quants anys, al final dels anys seixanta. S'hi va ignorar tota una generació d'autors joves (amb altres de més edat que van caure en l'oblit) i es va dificultar l'accés dels actors mallorquins als escenaris.<sup>6</sup> A més, la comèdia mallorquina, que havia assolit una qualitat notable uns anys enrere, tampoc no fou capaç de surar. El Teatre Principal de Palma va tancar les portes el dia 25 d'agost del 1970 i no les va tornar a obrir al públic fins a l'any 1978 pràcticament,<sup>7</sup> i el 1979 va desaparèixer el premi Ciutat de Palma de teatre (Bartomeu Ferrà).

Afortunadament, aquell any serà recordat com l'any en què l'òrgan preautonòmic Consell General Interinsular va succeir a la Diputació Provincial en la propietat del Teatre Principal de Palma; al seu torn, el Consell General Interinsular la va transferir al Consell de Mallorca l'1 de gener del 1980. Llavors es va produir un canvi positiu en les circumstàncies que impossibilitaven la visió d'uns espectacles més actuals.

És en aquest context nou on cal situar l'obra dramàtica d'un grup d'autors mallorquins, més joves que els residents a Barcelona. L'escriptor i investigador teatral Gabriel Janer Manila, antic autor de teatre regional, estrena el 1978 una obra suposadament moderna, sense que l'èxit l'acompanyi. Després va estrenar algunes peces de teatre infantil, amb una acollida més favorable. Un autor que va assolir un èxit més gran fou l'escriptor i director teatral Guillem Cabrer, que va tractar de la repres-

6 Algunes provatures alternatives, com les de les companyies Prosceni, El Vaixell i S'Estornell Teatre, successors del teatre experimental dels anys seixanta a Mallorca, s'estroncaren o llanguiren en els anys vuitanta.

7 L'Auditori de Palma va acollir en aqueixos anys el teatre de més qualitat.

sió sexual i l'opressió estatal amb un atreviment moderat. També va adaptar algunes rondalles per a l'escena. Cabrer, mort en plena maduresa creativa, semblava haver acceptat el repte d'acostar el públic mallorquí a un teatre més actual. Però això comportava una certa concessió a la galeria que li restava valors innovadors i li minvava la consideració del públic jove més exigent.

Amb tot, a pesar dels nous aires que va portar la reobertura del Teatre Principal de Palma, deu anys després, el novembre de 1987, seixanta persones vinculades al món del teatre van difondre un manifest contra la gestió del seu director gerent. Encara que aquest es va mantenir en el càrrec fins al 1993, el manifest va suposar el primer toc d'alerta seriós a la política teatral mallorquina.

En els anys vuitanta, la comèdia mallorquina va perdurar sobretot en les obres de l'actor i autor Xesc Forteza<sup>8</sup> i en la Companyia Zanoguera-Alfaro (fundada el 1982). A l'igual del barceloní Joan Capri, Forteza va estrafer formes d'expressió popular en cerca d'una major comicitat. Fou la dècada, també, en què es van donar a conèixer com a autors teatrals dos escriptors que s'acosten al teatre de l'absurd o a l'expressionista: Joan Guasp i Llorenç Capellà, que el 1985 va publicar *El pasdoble*, una de les obres més atractives i renovadores del panorama actual. Determinada per les circumstàncies històriques, es pot interpretar la seva obra, i la del més jove Jaume Sansó, com una resposta individualista i/o psicològica al decebedor reformisme postfranquista. Així mateix, en aquesta dècada es van revelar com a autors teatrals la novel·lista Maria Antònia Oliver, el director teatral Antoni M. Thomas, amb una llarga trajectòria com a activista teatral des dels anys seixanta, el poeta Miquel Mestre, que simultanieja l'autoria amb la direcció,<sup>9</sup> el crític teatral Gabriel Sabrafín, que va estrenar una obra historicista, i el narrador Miquel Rayó, que ha conreat el teatre per a nens. Sense guardar cap mena de correlació amb les anteriors, hem d'esmentar l'experiència, insòlita a l'illa, del Taller Llnàtic, veritable teatre de laboratori. Els artistes del Taller Llnàtic —compost per escriptors i artistes plàstics— han participat en nombroses accions dintre i fora de l'illa, a fi de denunciar el mercantilisme de l'art i de delatar les seves aparences, seguint una tècnica i una tàctica que

8 El 1967 va crear la Companyia Xesc Forteza, la qual només el va sobreviure uns anys.

9 Tres autors que també tenen punts de contacte amb el grup de residents a Barcelona.

valoren sobretot l'ús del sarcasme i la utilització dels mitjans de comunicació. No obstant això, la seva activitat ha llanguit fa anys. El poeta Josep Albertí, un dels fundadors del Taller Lluanàtic, és autor d'una obra de teatre conceptual, reconeguda fora de l'illa, que avui sembla que rebutja. Per a acabar, hem d'esmentar l'obra del prolífic i premiat escriptor Miquel López Crespí, que només ha estrenat fins ara una narració adaptada.

En aquell temps es van consolidar algunes agrupacions teatrals com ara Cucorba<sup>10</sup> o en van néixer d'altres com ara La Lluna de Teatre, Estudi Zero Teatre i Iguana Teatre,<sup>11</sup> de vegades amb escola i local propis<sup>12</sup> i amb companyia de teatre per a nens, que van modernitzar, van ampliar i van rejuvenir el món teatral. A Palma, sota l'empara de l'Ajuntament, es van celebrar el Festival Internacional (1981–1990) i el Memorial Llorenç Moyà (1984–1989); a Manacor<sup>13</sup> té lloc la Mostra de Teatre Escolar (1987), i al municipi de Consell, el primer Certamen de Teatre Costumista (1988; avui, amb la denominació Certamen de Teatre Amateur de Consell i del Teatre Principal). A Felanitx i a Andratx es van inaugurar sengles teatres municipals (1989). D'altra banda, les televisions locals van començar a transmetre espectacles teatrals, les companyies del Principat i del País Valencià van actuar amb assiduitat als escenaris mallorquins i els espectacles tradicionals van reviure. Tota aquesta activitat va contrastar amb la mesquina política teatral del Govern balear<sup>14</sup> —presidit pel Partit Popular, amb el suport del partit Unió Mallorquina—, que l'octubre de 1984 va assumir les competències en matèria de protecció, foment i difusió de la creació teatral, alhora que l'Administració central es reservava algunes competències.<sup>15</sup> Recordem que el Centre Dramàtic (1986–1988) creat pel Govern balear va fracassar d'una manera tan clamorosa que va desaparèixer. Per contra, des del mateix moment de l'assumpció de

10 I també el Grup de Teatre de Bunyola, Taula Rodona, Els Capsigranys...

11 I també Turmeda Teatre, Diabéticas Aceleradas...

12 Cafè Teatre Sans, amb associació cultural pròpia; Teatre del Mar, que crea la seva Fundació el 1992...

13 El 1985 es va inaugurar el Teatre Municipal de Manacor i se'n va crear la Fundació Pública, que el 2008 va canviar el nom pel d'Institut Públic del Teatre Municipal de Manacor.

14 Govern de les Illes Balears des del 1999.

15 Com l'ordenació jurídica i econòmica general de l'activitat d'espectacles, la inspecció i la classificació dels mateixos espectacles, la inscripció de registres d'àmbit estatal en matèria de teatre i les relacions internacionals.

noves competències en matèria de cultura (1995), el Consell de Mallorca, presidit per Unió Mallorca, amb el suport del PSOE, del Partit Socialista de Mallorca i d'Esquerra Unida, el 1997 va impulsar juntament amb la caixa d'estalvis «Sa Nostra» el Circuit Teatral.<sup>16</sup> Així mateix, el Consell de Mallorca també va donar suport a les produccions d'obres teatrals, als estudis teatrals i escènics, a la millora de les infraestructures i a una programació més nacional del Teatre Principal, on va tenir lloc la Mostra de Teatre Jove entre el 1996 i el 1998. A més, el Consell de Mallorca atorgava l'únic premi de textos teatrals a l'illa llavors (el Teatre Principal, instituint el 1987), si bé amb unes bases que variaven sense concert. Per la seva banda, el Govern de les Illes Balears té competència sobre la projecció exterior de la cultura balear,<sup>17</sup> va crear el càrrec de delegat de Teatre (1999), va tornar a assumir les subvencions corresponents als estudis teatrals i escènics (2000), va coorganitzar les I Jornades de Teatre Professional de les Balears i va impulsar el Circuit Escolar de Tallers de Teatre, entre altres activitats escolars i extraescolars.<sup>18</sup>

En els anys noranta, la unió per a la defensa dels interessos teatrals va conèixer la millor època del segle, ja que s'hi van fundar l'Associació Balear d'Empreses Productores de Teatre (1997), l'Associació d'Actors i Actrius Professionals de les Illes Balears (1998), la Federació Balear de Teatre Amateur (1998) i l'Associació de Malabaristes i Bufons de les Illes Balears (2000). El 1996 es va organitzar la primera Fira de Teatre de Manacor, un dels referents del mercat escènic en català. A mitjan anys noranta, les peces estrenades en català a Mallorca van superar, per primera vegada, les estrenades en castellà, i el 1996 se'n va duplicar el nombre respecte al 1995. Aquesta inversió es va consolidar el 1997, en el qual es va aconseguir un rècord de representacions teatrals a l'illa, al mateix temps que es consolidava la venda anticipada d'entrades en línia.

En aqueixa dècada van aparèixer, com en la resta de la dramaturgia catalana, alguns autors que també comparteixen la condició d'actors

16 El 2000 es va escindir en dos: el Circuit Teatral Professional en la Part Forana i Nucleis Perifèrics de Palma, i el Circuit Teatral no Professional.

17 El 2000 es van promoure unes 250 funcions teatrals a l'exterior, a més dels intercanvis interinsulars.

18 Recordem que les Illes Balears van assumir, mitjançant el Reial Decret 1876/1997, de 12 de desembre, les competències relatives als ensenyaments de règim especial de música, dansa i arts escèniques.

i/o la de directors. Es van donar a conèixer en primer lloc a Barcelona, van passar per l'Institut del Teatre i van estrenar per primera vegada a Mallorca entre el 1988 i el 1995. Són Rafel Duran, Miquel de Marchi, Josep-Pere Peyró (*Les portes del cel*, estrenada el 2004) i Pep Tosar. La relació d'autors s'amplia amb els noms del director d'escena Antoni Palerm, de l'actor Joan-Carles Bellviure, de l'historiador Pere Sales, de l'actor i director Pere-Josep Mascaró, del director i crític teatral Josep-Ramon Cerdà i de l'actor i director Biel Jordà, l'obra dels quals s'ajusta, normalment, als mitjans modests de què disposen. En general, aquests autors han tingut una estreta relació amb les companyies que els han representat.

Així mateix, va reviure el teatre infantil<sup>19</sup> i l'universitari, amb Magisteri Teatre-Mag Poesia i la Mostra de Titelles de Magisteri (1998–2006), que té precedents pròxims en el temps en el Centre d'Experimentació Teatral, integrat en l'Aula de Teatre de la Universitat de les Illes Balears, servei creat l'any 1983 per l'actor, docent, gestor i luminotècnic Pere Noguera. El 1994 s'inaugura el Teatre Municipal de Palma, on es va portar a terme la Mostra de Teatre Amateur entre 1995 i 1999, represa amb el nom de Burbull el 2005. Així mateix, des del 1998 té lloc aquí, entre altres espais, la Mostra de Teatre Escolar de Palma. El 1999 se celebra el primer Festival Internacional de Teresetes de Mallorca.

Ja hem vist que en els anys vuitanta alguns ajuntaments van emprendre la tasca de dotar els municipis respectius amb els equipaments culturals que demana el segle XXI. Seguint aquesta línia, unes altres localitats van veure com s'inauguraven o rehabilitaven teatres de titularitat municipal.<sup>20</sup> Segons l'Inventari d'equipaments culturals de les Illes Bale-

19 Joan-Carles Muntaner i els actors Francesc Aguiló, Aina Salom, Marta Barceló i Eduvigis Torres són alguns dels autors que n'escruien. Al Teatre Municipal de Palma es desenvolupa una notable programació de teatre infantil.

20 Com ara el Teatre Principal de Capdepera (març del 2001), Na Batlessa d'Artà (juny del 2001), Sa Societat de Calvià (setembre del 2001), Sa Congregació de Sa Pobra (juny del 2002), el Teatre de Lloseta (desembre del 2002), el Teatre Municipal Xesc Forteza a la barriada de sa Calatrava, Palma (abril del 2003) —inexplicablement, la porta d'accés del material escenogràfic d'aquest teatre és a quatre metres sobre el nivell del carrer—, el Teatre Municipal de Petra, Es Quarter (desembre del 2005), el Teatre Principal de Santanyí (febrer del 2007), el Casal de Peguera, Calvià (setembre del 2007), La Unió de Son Servera (novembre del 2007), l'Auditori Municipal de Porreres (agost del 2008) i el Centre Cultural de Portocristo (febrer del 2009). Entre els privats, Es Rebost, local del grup Diabéticas Aceleradas al pla de Sant Jordi, Palma (desembre del 2002) i Sa Botiga de Bufon's (desembre del 2006).



ars, el 1999 Mallorca tenia 43 teatres o auditoris, 9 dels quals a Palma, i si hem de creure les estadístiques del Ministeri de Cultura, fa anys que les Balears registren la ràtio més elevada de l'Estat en equipaments teatrals per cada cent mil habitants;<sup>21</sup> en conseqüència, la primera preocupació dels gestors teatrals és que aquests espais puguin sostenir una programació estable i de qualitat. A l'empara de la Llei de fundacions del 1994, es van crear la Fundació Teatre Principal d'Inca (1999),<sup>22</sup> la Fundació Teatre Principal de Palma (2001) i la Fundació Teatre Municipal d'Artà (2002).

D'altra banda, en els anys noranta també es van fundar, entre d'altres, les companyies Teatre Educatiu (Rafel Oliver Produccions des del 2001), Cut Teatre (Elàstic Nou Produccions des del 2001), Teresetes Migjorn, Pometes Teatre i Res de Res & En Blanc.<sup>23</sup> Pel que fa a la direcció d'escena, cal destacar, si més no, el treball de Serafi Guiscafrè, Antoni Mus, Xesc Forteza, Leona di Marco, Antoni M. Thomas, Pere Caminals, Pere Noguera, Adolfo Díez, Joan Arrom, Josep-Pere Peyró, Pere M. Mestre, Mateu Grau, Pere Fullana, Pep Tosar, Rafel Duran i Josep-Ramon Cerdà. Recordem que els estudis de direcció amb rang d'especialitat en els ensenyaments d'art dramàtic es van introduir a l'Estat espanyol en una data tan tardana com l'any 1992. No cal dir que la gran majoria dels directors mallorquins del segle xx foren autodidactes.

Entre les edicions aparegudes en els anys noranta destacarem l'edició dels *Entremesos mallorquins*, a cura d'Antoni Serrà Campins; la de tot el teatre inèdit de Llorenç Moyà, i la de *Les màscares*, volum 7 de les obres completes de Baltasar Porcel que conté les seves peces de teatre. Com a dada orientadora, a la quinzena d'autors valencians que van publicar alguna peça des del 1968 corresponia, a la fi de segle, una trentena de mallorquins. El 2000 a Mallorca es publicaven tres col·leccions de textos teatrals: la universitària Tespis, la pollencina Llibres del Món i de la

21 La majoria, de titularitat pública. Cf. *Anuario de Estadísticas Culturales 2009 (Ministerio de Cultura). Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos de las Artes Escénicas.*

22 No obstant això, al cap de deu anys el Teatre Principal d'Inca continua encallat en unes interminables obres de reforma i rehabilitació.

23 I encara d'altres com Teatre de Ciutat (dissolta el 2001), Teatre de Què, Fila 7 Teatre, Centre Dramàtic Di Marco, Gom Teatre, Teatre de la Sargantana, Au Ments, Companyia Mariantònia Oliver, L'Enfilall Teatre, Trócola, L'Ombra del Cranc Teatre, Companyia Manacorina Independent i Agustín el Casta.

Bolla i l'educativa Didàscalos. Entre l'any 1996 i el 2000 inclusivament va aparèixer l'*Anuari Teatral*, publicació editada pel Consell de Mallorca i dirigida per Joan Arrom que va reparèixer el 2005 amb el títol *Anuari Teatral de les Illes Balears*, dirigida per Francesc Perelló.

### *El segle XXI*

En els anys que duem de segle XXI, el teatre mallorquí ha seguit el camí recorregut en l'últim terç del segle passat. D'una banda, el procés de descentralització teatral ha continuat amb la inauguració o rehabilitació de teatres de titularitat municipal, de manera que s'ha establert un equilibri teatral entre Palma i la resta de l'illa o Part Forana; en canvi, el 2001 el Teatre Principal de Palma va tancar per a emprendre una reforma desafortunada que es va allargar fins a l'any 2007. També va tancar per reformes el Teatre Sans.

Entre les companyies creades en el segle XXI, podem esmentar Teatre Independent Ciutat (2001), La Impaciència (2003), Produccions de Ferro (2003), Corcada Teatre (2006), La Fornal (2007), Malvasia Produccions (2007), Disperses (2007), que és una companyia composta només per dones...

Pel que fa a les associacions i institucions, el 2003 es va crear Sa Xerxa de teatre infantil i juvenil de les Illes Balears. El 2005 fou un any significatiu per al teatre mallorquí, perquè es van fundar l'Associació d'Empreses Balears d'Arts Escèniques, l'Associació de Teatres i Auditoris Públics de les Illes Balears i l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears, gestionada per una fundació constituïda el 2006, i que enguany (2010) llicenciarà la primera promoció d'actors. A més, el Consell de Mallorca va traspasar a la Fundació Teatre Principal el Circuit Teatral, que es va transformar en Circuit d'Arts Escèniques de Mallorca, i també les ajudes a la producció d'espectacles d'arts escèniques i a la concertació d'empreses productores de teatre. Així mateix, el 2005 la Universitat de les Illes Balears va crear la càtedra Joan Ramis i Ramis de recerca, formació i documentació teatral.<sup>24</sup> El 2007 es va presentar el Pla estratègic del sector de les arts escèniques de Mallorca, impulsat pel Consell de Mallorca.

<sup>24</sup> El 2005 també va començar a emetre IB3, la televisió pública de les Illes Balears, alimentant l'esperança que afavorirà directament o indirectament el teatre a les Illes.

En el segle XXI, autors joves com ara Jaume Miró, Andreu Segura i Albert Herranz han publicat textos teatrals per primera vegada, i uns altres creadors, com ara Pere Fullana (*Memòria d'en Julià*, 2005), Miquel-Àngel Vidal, Joan Gomila o, entre d'altres, Antoni Oliver han publicat també per primera vegada les seves adaptacions dramàtiques. També va veure la llum l'edició de l'obra completa de Pere Capellà i la dels *Entremesos en mallorquí*, a cura de Ramon Díaz, que ha exhumat nou obres del segle XVIII i començament del XIX de les quals no teníem cap mena de notícia. En el segle XXI han aparegut les col·leccions de textos teatrals Teatre del Mar, La Pinyeta, L'Argentera, Teatre i Paraula de Dramaturg. Així mateix, han aparegut els primers textos dramàtics d'autors mallorquins editats en suport digital (Josep-Pere Peyró i Jaume Miró n'han estat els pioners). El 2003 es va organitzar la primera trobada d'autors teatrals de les Illes Balears, que va tenir lloc a Lloseta. Actualment, a més de convocar el Premi de Textos Dramàtics, la Fundació Teatre Principal de Palma ofereix ajudes per a projectes escènics de nous creadors i, en col·laboració amb la Fundació, per a textos teatrals de nous creadors. No obstant això, la promoció i difusió dels autors mallorquins (vius o morts) sembla oferir dificultats que, en el millor dels casos, els gestors teatrals no aconsegueixen d'aplanar. L'any 2006 va culminar l'edició del *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, dirigit per Joan Mas i Vives, que és el primer treball de conjunt sobre l'activitat escènica produïda a les Illes.

El 2001 es va celebrar el primer festival Teatres del Món, patrocinat per les conselleries de Turisme i d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears, que va desaparèixer l'any 2003. A més, a Alcúdia va tenir lloc la primera Marató de Teatre Escolar en Català. El 2002 se celebra la primera Fira de Teatre Infantil i Juvenil a Vilafranca i comença el primer curs d'especialista universitari en estudis escènics aplicats a l'ensenyament. Per a cloure aquest recorregut precipitat, voldria recordar que la projecció exterior del teatre balear ha cobrat un nou impuls, gràcies sobretot a l'ajut del Govern de les Illes Balears. *L'Anuari Teatral de les Illes Balears* ha comptabilitzat 243 funcions de companyies de teatre o dansa insulars fora de les Balears el 2006, i 205 el 2007. Així mateix, les dades obtingudes per *L'Anuari* constaten un augment sostingut del nombre d'espectadors a Mallorca.

## PANORAMA DEL TEATRE MALLORQUÍ DES DE L'ADB FINS AVUI

En resum, el teatre mallorquí no havia gaudit mai de tan bona salut com en els últims quinze anys i presenta una situació favorable, si bé amb incertesa davant d'un horitzó marcat per la crisi econòmica del 2008–2009 i l'espectacular canvi demogràfic.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> L'any en què escrivim, el 2010, menys de la meitat de la població mallorquina ha nascut a Mallorca.



*L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol. *L'Alegria que Torna*, Gran Teatre del Liceu, 4 de juny del 1956. [Pau Barceló]



*Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu. Palau de la Música Catalana, 13 de març del 1957. [Pau Barceló]



*Primera història  
d'Esther*, de Salva-  
dor Espriu. Palau  
de la Música Cata-  
lana, 13 de març del  
1957. [Pau Barceló]





*Gente bien*, de Santiago Rusiñol. *L'Alegria que Torna*, Teatre Windsor, 17 de juny del 1957. [Joaquim Brangulí]



*El pati d'en Llimona*, d'Emili Vilanova. *L'Alegria que Torna*, Teatre Windsor, 19 de juny del 1957. [Pau Barceló]



*Joan I o l'aimador de la gentilesa*, de Ferran Soldevila. *L'Alegria que Torna*, Teatre Windsor, 16 de juny del 1958. [Pau Barceló]



*La barca d'Amílcar*, de Joan Oliver. *L'Alegria que Torna*, Teatre Windsor, 16 de juny del 1958. [Pau Barceló]





*La barca d'Amilcar*, de Joan Oliver. L'Alegria que Torna, Teatre Windsor, 16 de juny del 1958. [Pau Barceló]



*Les alegres casades de Windsor*, de William Shakespeare. ADB, Teatre Romea, 25 de febrer del 1959. [Pau Barceló]



*La cantant calba*, d'Eu-  
gène Ionesco. ADB,  
Teatre Romea, 28 d'oc-  
tubre del 1959. [Pau  
Barceló]





*L'hort dels cirerers*, d'Anton P. Txèkhov. ADB, Teatre Romea, 30 de març del 1960.  
[Pau Barceló]



*Becket o l'honor de Déu*, de Jean Anouilh. ADB, Palau de la Música Catalana, 14 de març del 1961. [Pau Barceló]



*Or i sal*, de Joan Brossa. Palau de la Música Catalana, 18 de maig del 1961.  
[Pau Barceló]

TAULES RODONES



## L'EXPERIÈNCIA DE L'ADB

---

Antoni Bachs Torné, Josep Anton Codina,  
Jaume Pla, Txell Roda i Elisenda Sala

La primera de les taules de la Jornada està conformada pels autèntics protagonistes dels fets, per persones que d'una manera o altra van participar en les activitats de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. De fet, són ells els qui hauríem d'escoltar abans que ningú, i és de doldre que el temps sigui tan exigü, perquè és segur que ens en podrien explicar moltes. En primer lloc, tindrà la paraula el senyor Antoni Bachs Torné que va crear moltes de les escenografies del grup i va exercir de secretari tècnic de l'ADB. En segon lloc, el senyor Joan Anton Codina ens parlarà de la seva breu immersió en la dinàmica d'aquella associació. El senyor Jaume Pla parlarà, en tercer lloc, evocant el seu treball com actor dins de la companyia. La senyora Elisenda Sala, que va participar com actriu en diversos muntatges de la darrera etapa, intervindrà tot seguit. I, per tancar el torn d'intervencions, tindrà la paraula Txell Roda, en qualitat de filla de Frederic Roda i de tota una altra generació de directors.

» ANTONI BACHS TORNÉ: Em vaig incorporar oficialment l'any 1956 a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. En Jordi Coca no menteix quan ho diu al seu llibre, però, per raons d'amistat i de relació comercial, vaig estar vivint la gestació de l'Agrupació des del 1952 i el 1953. Amb l'Enric Dachs, un dels tres fundadors de l'Agrupació, érem socis i, per tant, treballàvem junts i el veia cada dia.

Quan va començar l'Agrupació, em vaig incorporar immediatament amb la tasca primera de muntatges teatrals; jo feia l'escenografia, i el primer que vaig muntar va ser *El criat de dos amos*, amb una escenografia d'Alexandre Cirici Pellicer, una escenografia divertida perquè era giratòria. Quan es va muntar aquí, a Barcelona, va crear problemes i després vam anar a Reus a fer-la. Posteriorment, entre el 1957 i el 1959, vaig fer d'enllaç entre els dos grups: la junta i la *tropa* (els directors i els actors). Com que a vegades hi havia hagut malentesos, es va decidir nomenar



una mena de pas de llançadora. Jo anava a les juntes i deia als directors el que s'havia dit a les juntes, etcètera, i això em va facilitar molt d'entrar en l'estructura interna de l'ADB.

Dit això, vosaltres ens heu passat un full amb unes preguntes (n'hi ha moltes) i no es tractava de contestar-les totes. Jo he decidit subscriure'm només a una pregunta. Dieu: «fou només l'accidentada estrena de *L'òpera de tres rals* el que va sentenciar la fi de l'ADB o hi havia motius de més abast?»

Abans de *L'òpera de tres rals*, l'ADB feia temps que estava en l'atzucac. Només tenia dues sortides: trobar un nou camí o plegar. De fet, l'ADB va començar a morir-se el dia que va néixer. Potser us pot semblar una mica dur, però és així perquè el projecte de l'ADB tenia de bon començament una falla de concepte. Es va concebre més com una ONG per socórrer el teatre català que com una empresa o entitat de llarga durada que produís el millor teatre possible. Les diferències són importants: l'una quedava reclosa sempre en la bona voluntat i l'altra requeria un plantejament professional amb un fons econòmic sòlid i una gerència comercial. Segurament, la possibilitat de disposar d'un teatre propi podria haver facilitat una prorrogació cap a l'estabilitat en el temps. Aquesta va ser una batalla que Frederic Roda i altres membres van tenir sempre molt en compte. A mig camí de la seva vida, és a dir, el 1958, ja es va fer un intent prou realista amb l'adquisició del Teatre Candilejas. El teatre el dirigia Ramir Bascompte i estava passant per uns moments econòmics complicats. Aleshores es va activar una mena de contracte de traspass pel qual ell ho deixava i se li abonaven uns diners, etcètera. Es va lligar, estava tot lligat i beneït, però faltava la signatura. En el moment de signar la Regina Tayà ho va prohibir taxativament, amb aquella inèrcia i duresa amb què actuava, i fins i tot va fer escriure una carta a Frederic Roda acomiadant-lo, dient-li que posava els seus interessos per damunt dels de l'ADB, la qual cosa no era veritat. Aquesta carta la va escriure al dictat de la Regina Tayà el senyor Ferran Soldevila («oncle Soldevila» o «oncle Ferran», li dèiem tots, perquè la Carlota Soldevila l'anomenava així, i tots els de l'Agrupació també). Soldevila va esquinçar la carta quan Roda li ho va explicar tot, però el mal ja estava fet. Se'n va anar en orris, però fou el primer intent d'anar-se'n, si no ben bé cap a un teatre professional, per tenir un lloc de debò, per estar, per poder fer.

L'Agrupació es va fundar, val a dir-ho, per iniciativa de Regina Tayà. La idea va sorgir gràcies a les reunions dels festivals de poesia que s'organitzaven. Antoni Mirambell, l'autèntic ideòleg de l'ADB, va fer un redactat afirmant que, per fer alguna cosa per la llengua catalana, s'havia de treballar en el teatre. Aleshores es va crear un *trio* format per Antoni Mirambell, Enric Dachs i Claudi Martínez-Girona. Ells van dur a terme aquest primer pas. L'any 1960, després de l'intent fallit del *Candilejas*, Mirambell, Roda i Joan Triadú, van tornar a insistir en un gir en base a un teatre propi. Però va tornar a quedar en un no-res.

L'ADB, tal com l'hem coneguda, era una entitat concebuda en tres grups. Hi havia un primer grup que eren els proveïdors de recursos econòmics —el *matriarcat*— format per un grup de senyores de la burgesia (tot i que no totes ho eren). Buscaven socis productors entre les seves moltes amistats i, una vegada a l'any, feien assajar una obra ben distreta per representar-la en un escenari ben bufó davant dels seus familiars, amics i coneguts, i així poder omplir les més de mil butaques a un bon preu. Amb aquests diners funcionava l'Agrupació. L'any 1959, *L'Alegria que Torna* es va començar a desinflar i l'estrena del 1960 amb prou feines va donar beneficis suficients que justificuessin el gran esforç que suposava. Els costava moltíssim atraure la gent per omplir el Teatre Windsor. L'any 1961 ja no es va fer representació i el 1962 es va repetir *L'amador de la gentilesa*, de Ferran Soldevila, al pati del Palau Dalmases amb un sopar. Pràcticament no va donar ingressos i va ser més una festa d'inauguració del Palau que no un acte nombrós. El matriarcat reconeixia que hauria d'anar *pidolant* els diners porta a porta amb un resultat insegur i poc repetible, ja que la idea de trobar un gran mecenes es va fer impossible. Per tant, mentre no es trobés un altre procediment, els diners per fer funcionar l'ADB s'havien acabat. Aquest era el primer grup, format per persones amb una voluntat extraordinària, però purament aficionats.

Pel que fa al segon grup, era un col·lectiu de prestigiosos intel·lectuals i escriptors que tractaven i feien la programació de les millors obres possibles i que donaven els seus savis consells. Estem parlant de tot un grup format per Joan Triadú, Josep Maria Millàs-Raurell, Jordi Sarsanedas i Jordi Carbonell, entre d'altres. Aquest grup de savis actius aviat va quedar reduït a dues o tres persones que secundaven Joan Oliver. Els altres havien anat declinant responsabilitats, tot i que encara formaven part de la junta, com era el cas de Triadú, Carbonell o Millàs-Raurell.

El tercer grup, tal com es va fundar, era un equip de cooperants, d'artistes aficionats, que havia d'estar dirigit per un director francès, però que finalment va ser dirigit per d'altres directors també aficionats. Després, tots es van professionalitzar una mica, però al principi *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, la va dirigir Jordi Sarsanedas, que no ho havia fet mai. El grup tenia un funcionament molt democràtic i aquest era un factor importantíssim. Els actors feien de directors i els directors de comparses, els actors i les actrius cosien vestits i els advocats feien de comptadors. L'èxit era essencial i compartit. I aquest era l'esperit d'aquesta tropa de voluntariat, que he comparat abans amb un tipus ONG.

Vuit anys després de la fundació de l'ADB, la *tropa* continuava essent la mateixa. Estaven cansats, tenien ganes de deixar-ho, però sobretot estaven carregats d'obligacions personals. El motor de tot, en Roda, estava força cremat. De fet, tots els possibles canvis de cara a un futur teatre nacional català li foren sempre sistemàticament negats. Dos dels tres fundadors, Enric Dachs i Claudi Martínez-Girona, ja feia temps que havien dimitit. Hi havia massa gent a opinar sota les decisions indiscutibles de Regina Tayà. He de reconèixer, però, que la Regina també va ser un motor de l'ADB i un motiu d'empenta. Constantment escrivia cartes perquè vivia a París, però ho feia gairebé cada setmana. Malgrat la situació de l'Agrupació, en Roda intentava mantenir la cohesió i, quan li demanaven com actuava l'ADB, deia: «a l'ADB actuem amb despreocupació dins d'un ambient realment poc propici per al teatre en llengua catalana i fem teatre com si fóssim en una normalitat. El nostre teatre no és cap arma, sinó senzillament un testimoni el més estrictament teatral possible». Amb això es contesta també una mica si hi havia interessos polítics o no. Evidentment, que n'hi havia, però en Frederic sempre va fer teatre i va lluitar per fer teatre ben fet.

Un fet important que ens animava quan pensàvem a deixar-ho era que la nostra trajectòria havia donat ales perquè es possessin en marxa altres grups que ja obtenien bons resultats. Havíem passat el testimoni, però el mateix Antoni Mirambell i l'equip fundador donaven l'ADB per acabada. S'havia fet una bona tasca, però no havíem estat capaços de garantir la continuïtat fent realitat l'objectiu que figurava en la proposta fundacional redactada per Mirambell que diu: «fer una societat pública integrada per socis, similar a l'Orfeó Català i a l'Esbart de Verdaguer, la finalitat de la qual sigui fer per a la nostra escena el que aquestes institucions fan per

a la dignitat del cant i del ball de Catalunya». Aquesta era la idea conceptual de Mirambell, l'ideòleg.

Ja he dit abans que més d'una vegada es va intentar trobar un suport econòmic suficient per bastir un teatre amb una companyia estable, fent realitat una fórmula més definitiva, però no va ser possible. Mai no va haver-hi, en l'àmbit del *matriarcat*, l'intent de donar un aire diferent que no fos amateur. Les coses van evolucionar molt i no passava el mateix l'any 1953 que el 1962. En definitiva, la història se'ns va acabar amb la fallida de *L'òpera de tres rals*. L'escandalosa suspensió de les nostres activitats amb Franco i la policia va donar garantia al nostre final amb el ressò de l'aplaudiment de mil persones. I d'aquesta manera es va acabar.

No voldria concloure sense dir que el dia que ens van tancar, l'any 1963, estàvem tots a l'escena, disfressats i vestits i amb els decorats a punt. Aleshores vam gravar tota *L'òpera de tres rals* i vam editar cent discos. Acabo el meu parlament amb un fragment de *L'òpera*, la peça clau, cantat per la Carlota Soldevila. Gràcies.

» JOSEP ANTON CODINA: En primer lloc, moltes gràcies per haver-me inclòs en aquestes jornades sobre l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, sobretot perquè jo, tot i ser-ne un membre actiu, no vaig ser un membre clau del grup. N'estava una mica al marge, però m'hi vaig acabar introduint moltíssim, fins al punt que cada dia, després de la feina a la meua botiga, me n'anava tranquil·lament cap a l'ADB a enganxar segells o a conèixer la gent que anava venint. De mica en mica, vaig ser com de la casa, vaig poder veure assaigs i interpretacions, vaig sentir tafaneries i vaig poder participar en algunes coses.

De fet, l'ADB va néixer en un moment en què a Catalunya es removia tot. A Barcelona, entre els anys cinquanta i principis dels seixanta, assistíem al Teatre Grec de Montjuïc a veure representacions de propaganda del Ministeri de Cultura. També teníem el Cicle de Teatre Llatí i encara teníem els Cicles de Teatre Medieval al Saló del Tinell, dirigits per Josep Romeu, que sembla que han quedat més oblidats i que van marcar molt la nostra educació teatral. Amb tot això, vull dir que hi havia moviment. A més a més, la gent viatjava i anava a veure les representacions que es feien. Ja s'havia sentit a parlar d'autors com Samuel Beckett. El nostre mirall cultural era França, i el primer viatge que feies era anar a París a veure què s'hi feia. París era la capital del món i teníem una bona refe-

rència on emmirallar-nos. Tothom que podia anava un cop l'any a la ciutat, ja era un costum veterà de la burgesia catalana. No ha de ser estrany, doncs, que, en crear-se l'ADB, s'emmirallés en un teatre francès. És una llàstima, però, que Barcelona i Tolosa no tinguessin una relació normal d'intercanvi. Ara bé, una altra cosa que també influïa molt era el Teatre Popular i els festivals de teatre d'Avinyó, que tothom anava a veure a l'estiu com anaven els músics a Prada a veure els de Pau Casals. La gent es movia. Vull dir que, quan l'ADB va començar la seva tasca, va trobar un ressò immediat que va ser el teatre independent dels anys seixanta, perquè el que sí que estava desacreditat era l'Institut del Teatre. Ningú no volia sentir a parlar d'aquells professionals. No tenien res de bo en català i eren absolutament «castellanosos». Hi havia un cert rebuig. En canvi, a una representació de l'ADB tothom s'hi apuntava. La primera que jo vaig veure a l'ADB va ser *Pigmalió*, de George Bernard Shaw, i vaig quedar molt agraït perquè nosaltres només coneixíem l'obra a través de la pel·lícula de Leslie Howard i aleshores no la podíem veure. La traducció de Joan Oliver va fer els seus efectes, però, a mi, tots els actors que hi sortien em semblaven meravellosos. Aquestes coses ens feien il·lusió i, a més, tots érem amics i coneguts que teníem esperança de tirar endavant les coses que realment ens omplien. És clar que un *Pigmalió* traduït per Joan Oliver no era qualsevol cosa.

Tot això va anar influïent i va anar trobant el seu camí. Fou Jordi Vilanova —un altre escolta— qui em va fer interessar per tot el que anaven fent. L'any 1959, en Vilanova va proposar de participar en la representació de *L'Alegria que Torna*. La representació de la peça va ser idea de l'ADB, però em sembla que caldria tenir en compte un precedent. El Club Junior, un club esportiu d'hoquei, muntava cada any una òpera al Teatre Tívoli per tal d'aconseguir diners per a la fundació. Eren òperes poc conegudes en aquell temps, com *Le coq d'or*, de Nicolai Rimsky-Korsakov, o *Svanda, el gaitero*, de Jaromir Weinberger. Podriem dir que l'ADB es va apropiat de tot això, en va aprendre la lliçó, perquè els mateixos espectadors que anaven a veure *L'Alegria que Torna* anaven al Club Junior. Aleshores, en el moment en què en Vilanova va proposar-nos de formar part de *L'Alegria que Torna* perquè necessitaven comparses, vaig entrar jo i em vaig trobar amb gent que començava de mica en mica, que es dedicava a la dansa i que s'ho prenia seriosament. De fet, a les hores lliures, que no havien d'assajar, anàvem al taller de la Maria Junyent a

cosir, a pintar decorats i a ajudar. I totes aquelles senyores del *matriarcat* estaven allà cosint i ajudant perquè l'obra tirés endavant. L'*espectacle* era divertit perquè veies les persones més representatives de la ciutat de Barcelona fent d'actors. Allà també hi vaig conèixer Ricard Salvat.

El que més m'admirava de l'ADB és que hi hagués persones de la categoria d'un Ferran Soldevila, d'un Pere Quart, d'un Josep Maria Millàs-Raurell o el mateix *matriarcat*, que s'hi dedicaven plenament i que ho feien amb amor i amb eficàcia. I potser ens hem deixat de parlar de Jordi Carbonell, que era una peça importantíssima. Va ser ell el que em va aconsellar d'entrar a l'ADB i el que em va animar amb la meua formació teatral. Recordem que va organitzar un equip de crítica a *Serra d'Or*, del qual era el representant. I, en aquest equip crític, hi va incloure Maria Aurèlia Capmany, Ricard Salvat, Joaquim Molas, Joan Lluís Marfany, Josep Montanyès i jo mateix. Aquest fet va fer que ens endinséssim encara més en el món del teatre i que ens relacionéssim més amb l'ADB.

Quan jo estava a punt d'inscriure'm a l'ADB, van passar dues coses. Primerament, van muntar *L'òpera de tres rals*. Jo em vaig apuntar als assaigs i, a l'últim assaig que vaig anar, que es feia al Palau de la Música perquè era general, Griselda Barceló i altres es passejaven per l'escenari vestides amb floritures. Vaig pensar que allò no era un teatre gaire professional i aleshores vaig parlar amb Frederic Roda i li vaig dir que m'apuntaria a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, de la qual ja havia estat alumne. Ell va ser molt galant i em va dir que li semblava molt bé.

No obstant això, a l'ADB encara vaig fer algunes col·laboracions. D'una banda, vam proposar a l'Albert Boadella que anés al curs de mímica que portava Italo Riccardi, el qual n'havia après de Marcel Marceau. En Boadella va anar-hi, però no va tornar perquè va fundar Els Joglars. I, de l'altra, l'única col·laboració que vaig fer com a membre de l'ADB va ser fer de director del meu primer muntatge teatral amb una obra infantil d'una autora brasilera, Maria Helena Machado. Em van encarregar el muntatge de *Pluf, el fantasmata* d'acord amb Mercè Llimona, Mariona Bonet i Concha Ferrer. Ara bé, el muntatge no va tenir gens d'èxit i, a més, vam tenir la insensatesa d'anar a estrenar-lo a La Faràndula. Però Concha Ferrer va posar confiança en mi i així va començar la meua carrera teatral.

» JAUME PLA: Fins ara s'ha estat donant una versió —diria— pessimista del final de l'ADB i jo crec que l'ADB, si no l'haguessin clausurat, hagués

continuat i hagués acabat essent un teatre professional. El que passa és que s'havia de canviar tot perquè els que estaven a la direcció, començant per Frederic Roda, no tenien cap sentit empresarial. Aleshores ell deia que ja s'havia acabat i que no calia continuar.

I és que estàvem absolutament marcats per la censura. Perquè la censura no era només implacable, sinó que també era terrorífica i absurda. Però en vam pagar tots les conseqüències, fins al punt que quan es va suspendre *L'òpera de tres rals* era com una mena de venjança dels de Madrid. Però, de fet, l'haviem programat i teníem permís per dur-la a terme. En aquest sentit, Coca deia abans que s'havien de fer malabarismes per poder representar les traduccions perquè estava prohibit. El cas és que, al final, s'havia arribat a un acord i es podien fer tres representacions de les obres traduïdes. Per aquesta raó, Roda sempre buscava teatres grans per poder omplir-los. La nit que s'havia de representar *L'òpera de tres rals* en teníem permís, la sala era plena i, així i tot, es va suspendre. No es va poder fer, però Roda, que era un bon home i un bon advocat amb recursos, va tornar a Madrid i va aconseguir els permisos. Per això, es va representar una sola vegada. Després, la censura va prendre venjança i va suspendre l'obra. Ens van clausurar fins al punt que van precintat les sales que nosaltres teníem llogades al Palau Dalmases. Hi teníem una sala immensa on guardàvem tot el vestuari de propietat, que va quedar reclòs allà deu anys. La censura era implacable. I aquest fet va desanimar molt els socis de l'ADB.

De fet, Roda em demanava sovint que busqués actuacions perquè jo em dedicava al món del màrqueting (combinava el món de l'empresa amb el món del teatre, perquè mai no he pogut viure del teatre). Aleshores, jo buscava actuacions en obres com ara *La cantant calba*, de Ionesco, però no era gens fàcil. Una vegada, durant una setmana d'actes culturals catalans a la festa major de Rubí, vam presentar *La cantant calba* al Teatre Municipal. L'alcalde, que era absolutament feixista, ens va denunciar i vam haver d'anar a declarar a la policia de la Via Laietana. A la noia que portava la biblioteca de Rubí, li van dir que, si mai tornava a portar catalanistes d'aquell nivell al municipi, ella perdria el càrrec. A més a més, a mi, els mateixos empresaris amb què em relacionava per la meva feina, em van amenaçar i em van dir si no cobrava prou com per dedicar-me a fer de còmic. Sembla que estava molt mal vist.

I és que aleshores hi havia dos tipus de burgesia: hi havia gent de molta empenya, amb molta força i amb ganes de fer coses (com ara la gent de l'ADB), i la burgesia, que jo en deia *botiguera*, que tenien negocis i que estaven en contra de tot el que tenia a veure amb el món del teatre, perquè els semblava una cosa totalment superficial. I, si a aquest motiu sumem el de la censura, la cosa no es va animar. Però l'ADB hauria pogut continuar endavant si hi hagués hagut una junta nova, amb un sentit i amb una finalitat empresarials. El que diu Josep Anton Codina de les actrius que feien de prostitutes a l'assaig de *L'òpera de tres rals*, jo crec que sí que havien de fer-ho professionalment. Calia muntar una petita companyia estable i recórrer a persones amb mentalitat empresarial i catalanista com podien ser els Carulla, que havien creat Òmnium Cultural, els Cendrós o els mateixos Puig, als jardins del qual havíem fet algunes representacions. El que vull dir és que, si s'hagués recorregut a tots aquests personatges exposant l'ADB des d'un punt de vista empresarial, l'Agrupació hagués continuat. Malauradament, no va poder ser perquè s'estengué el desànim.

Recordo que Roda estava desanimat i que insistia a dir que les segones parts mai no han estat bones. L'any 1964, en què celebràvem el seu quarantè aniversari, jo vaig proposar de llançar l'Agrupació amb un altre nom i amb el sentit empresarial que necessitava, però em van dir que no. Des d'aleshores vaig insistir a crear una nova organització. I recordo que vaig telefonar a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual perquè sabia que hi havia gent que se n'havia apartat i que podrien engegar una nova promoció teatral. I vaig parlar amb Francesc Nello, Feliu Formosa i Fabià Puigserver, i es van animar i van dir que ens havíem de veure per parlar i per fer coses noves. Ens vam veure, en vam parlar, i aleshores vam muntar el Grup de Teatre Independent. Ens va tornar a ajudar la burgesia, perquè no podíem tornar al Cercle Artístic de Sant Lluç, ja que estava prohibit. En plena censura, ens havia d'acollir una entitat cultural. Al final, amb Joan Triadú, que ens va ajudar moltíssim, vam ser la companyia titular del Centre d'Influència Catòlica Femenina.

Vam fer una operació que es deia Off-Barcelona i vam llogar el Teatre L'Aliança del Poble Nou per representar totes les obres. Vam representar, entre d'altres, *Les noces de Fígaro*, de Beaumarchais, que després es va fer al Teatre Lliure amb la mateixa versió i els mateixos directors. Frederic Roda, llavors, feia de crític teatral a *Destino* i ens ajudava molt. En aquell



cas, va fer un article parlant de l'Off-Barcelona perquè la gent no en sabia massa i el teatre es va acabar omplint de gom a gom. Xavier Regàs, que feia el Cicle de Teatre Llatí al Romea, ens va proposar que hi anéssim a representar-la com a professionals. Vam representar *Les noces de Figaro* i vam guanyar el premi a la millor escenografia. Francesc Nelho, Feliu Formosa i Fabià Puigserver, juntament amb Carlota Soldevila, van pensar que allò havia d'anar endavant i es va començar a parlar del Teatre Lliure. Insisteixo, el GTI va continuar el camí de l'ADB, i d'allà va néixer el Teatre Lliure. Malauradament, jo no m'hi vaig apuntar perquè encara estava lligat al món de la perfumeria i ja era pare de família nombrosa. El que vull dir amb tot això és que, quan van clausurar l'ADB, si s'hagués muntat una altra cosa amb empena i amb un sentit empresarial, hi hauria hagut patricis catalans que s'hi haurien adherit.

Us diré que a l'ADB es feien coses de manera molt precària, però hi preniem part gent molt important. Teníem sopars amb Joan Alavedra, Joan Oliver, Salvador Espriu, Ferran Soldevila i Carlota Soldevila. I, de tots, se n'aprenia moltíssim. Recordo moments com el camí cap a Rubí per anar a fer el *Poema del pessebre*, de Joan Alavedra. Encara no hi havia ni la idea de musicar-lo, perquè ell no hi havia pensat, el va escriure per als seus dos fills. No es podia fer a Barcelona, perquè el senyor Alavedra era un exiliat i no tenia una imatge –diguéssim– d'acord amb el règim. L'estrena mundial del que se'n diu ara una «lectura dramatitzada» va tenir lloc per primera vegada a Rubí. I recordo que jo anava amb un cotxe, un PTV de dues places i descapotable. Recordo que va venir Alavedra a l'estrena amb mi i amb Manuel Cubeles en aquell cotxe de dues places, pujant per la Rabassada amb una boira tremenda i arrancant amb prou feines perquè érem tres a dins. I tot això és d'una època de resistència que té un gran valor. És una llàstima que l'Agrupació no hagués continuat fent-ho a la manera d'una companyia estable i amb una pla professional. No es va poder fer, però va venir el GTI i el Teatre Lliure, i el teatre segueix endavant.

I, ja per acabar, el món de la perfumeria (el meu) i el món del teatre sempre han estat vinculats i jo hi he estat alhora. Ara, però, ja fa vint anys que em dedico al món del teatre perquè ja estic —diguem-ne— jubilat. Però recordo sempre i guardo amb molt d'amor coses i records de l'ADB. Quan tinc una trobada de l'envergadura de la d'avui amb un públic tan intel·ligent, com que sóc un romàntic, porto sempre un perfumador que

em va regalar Carlota Soldevila quan jo feia de «Conde de Almaviva» amb ella, que feia de «Condesa». És un perfumador modernista del seu pare, Carles Soldevila, perquè llavors els homes es perfumaven, i que ell tenia perquè li havia regalat una empresa de l'època. Exiliat a París, es dedicava a fer els textos comercials de l'empresa Dana. Fins i tot, sembla que aquella imatge que ha durat molts anys del famós perfum *Tabú* amb una violinista i un pianista que agafa apassionadament la noia tenia molt a veure amb Carles Soldevila. I la Carlota em va dir que m'ho regalava en memòria del seu pare i, a més a més, perquè fent de «Conde de Almaviva» el pogués portar. I el porto en ocasions com la d'avui. Això vol dir que, i ara diré una ridícula enorme, el món del perfum i el món del teatre sempre els he portat al cor.

» TXELL RODA: He fet comptes i, durant el període de vida de l'ADB, el meu pare devia tenir entre trenta i quaranta-tres anys. Quaranta-tres anys és l'edat que jo tinc ara. El meu germà gran, que realment és l'hereu, Frederic Roda, i per això porta el nom del pare, tenia tretze anys l'any 1963. Per tant, nosaltres aquell moment històric no el vam viure. Doncs bé, Frederic Roda tenia els mateixos problemes que tenia Jaume Pla, perquè també va tenir una família nombrosa, va tenir deu fills, tres dels quals ens hem dedicat al teatre, altres a les relacions públiques i altres han agafat el seu llegat de la pau. Jo podria titular aquesta intervenció així: «el que no m'ha explicat el meu pare». El meu pare no em va explicar res de l'ADB. Jo li dec tot a Jordi Coca i als amics dels meus pares, tal com deia el meu pare al seu llibre pòstum *Frederic Roda: converses consentides*.<sup>1</sup>

Quan jo em vaig començar a dedicar al teatre, el meu pare ja era una persona gran i va deixar l'Institut del Teatre en mans de Jordi Coca. De fet, quan vaig entrar a l'Institut, no era conscient ni que el meu pare n'havia estat el director i que havia fet la gran revolució de l'Institut del Teatre enfrontant-se a Jaume Melendres i a tot aquell jovent del teatre independent.

Escoltant el que deien els altres, jo pensava, per exemple, idees com ara les que apuntaré de manera improvisada. Es podria proposar al TNC

<sup>1</sup> Rosa Fèrez, *Frederic Roda: converses consentides*, Barcelona, l'autora, 2006. [Nota dels editors.]

que *Lauca del senyor Esteve*, que s'hi torna a fer de la mà de Carme Portaceli, s'escenifiqués cada cinc anys com un acte en què hi participés el «tot Barcelona». Pensava que hi podrien pendre part José Montilla, els intel·lectuals actuals, els polítics, etcètera. I així fer una auca que esdevingués un fenomen social, que dugués la gent potent, adinerada, al teatre. Un acte social que els tornés a vincular al món teatral. És una idea que proposo i que podria ser del meu pare.

I, una altra idea, si L'Alegria que Torna era un *matriarcat*, jo reivindico també el paper de la dona. Era un matriarcat, no eren unes senyores desvagades, com de vegades s'ha dit, sinó unes senyores molt actives, però que evidentment havien de compaginar la seva vida professional i la seva vida privada. Reivindico el matriarcat perquè dins de l'ADB hi va haver moltes dones de gran alçada professional, com ara Maria Aurèlia Capmany o la mateixa Elisenda Sala. Sempre hi havia dones a les decisions importants, i dones que manaven, dones de categoria. Doncs, penso que L'Alegria que Torna va ser l'anècdota històrica, que l'ADB va ser la *infrahistòria* i que Jordi Coca va fer la història —és a dir, la història esdevé quan s'escriu.

L'any 2006 el meu pare estava molt malalt i jo vaig assistir als premis ADB, que van ser els darrers que es van fer i es van donar a *Cavall Fort*. Tothom era molt gran, jo era dels més joves, i no entenia què hi estava fent, però veia que els premis s'estaven morint. Hi va haver unes converses amb Òmnium Cultural i amb l'Institut del Teatre per recuperar els premis ADB. Són d'aquelles petites coses com ara la creació del premi Margarida Xirgu, per la Penya Carlos Lemos, que és un anell que es passa d'actriu en actriu en reconeixement d'un col·lectiu com a públic, que valora la trajectòria d'una persona. Doncs, és un premi molt preuat per a les actrius d'aquest país. Es van passant un anell que el tenen totes, però que se'l van donant l'una a l'altra i és una cosa molt poètica, molt romàntica. Però els premis ADB van desaparèixer. El meu pare estava molt cansat de l'endogàmia dels premis, pensava que els premis havien de tenir una significació. Per part dels hereus, vam proposar a l'Institut del Teatre d'instaurar aquests premis amb el nom de Frederic Roda, de fer uns premis a uns textos dramàtics i que hi hagués una companyia que tingués l'obligació de fer, dins del taller de quart de l'Institut, aquests textos. Però sembla que això era molt complicat. Jaume Melendres va participar en les converses d'aquesta proposta, però va quedar aturat l'any 2006. Proposo també en aquesta taula d'agafar aquest testimoni de continuï-

tat. A mi m'encantaria que es diguessin premis ADB, però penso que la continuïtat és a través de les complicitats. Penso que hem d'establir un pont importantíssim entre les ments pensants de les facultats, l'Institut del Teatre i els professors de la casa que es comprometin a tirar-ho endavant. Hi ha un IT Dansa, per què no hi ha un IT Teatre?

Crec que el meu pare era un *gentleman*, era un pigmalíó. Sabia envoltar-se de la gent necessària i treure de cadascú allò que li podia aportar. Només li retrec una cosa: la poca visió del màrqueting, tal com deia Jaume Pla. Tant de bo li hagués fet més cas pel que fa a l'àmbit empresarial de l'ADB. Ell ja parla al llibre *Frederic Roda: Converses consentides* d'un intent de teatre nacional, del que és per a ell un teatre nacional. El meu pare era una persona molt lluitadora, però era mandrós i una mica covard. El que tenia el meu pare, penso, és que la mediocritat el podia. I les enveges, les vanitats, les egolatries, el narcissisme i l'ambició eren coses contra les quals no sabia com lluitar. S'hi desesperava. Quan es posaven molt difícils les coses, es retirava. I deia que ell no havia vingut a lluitar. I tenia raó. Ell era un lluitador, però no era un combatent de primera línia. I això va comportar que moltes vegades tirés la tovallola en molts projectes.

D'altra banda, ell veia el teatre com una eina educativa, i jo estic fent el que feia el meu pare. Des de l'Estruch estem formant l'espectador. Surto abans de la funció i explico al públic el que veurà. Veig a gent que no pertany al món del teatre contemporani i que va a veure obres contemporànies. I els ho expliquem i fem fòrums. Me'n vaig a les escoles i als instituts a fer classes a alumnes de Secundària, i un institut castellanoparlant acaba fent Molière en català. És clar que sempre hi ha un mediocre que et demana per què insisteixes a fer teatre en català, si pronuncien tan malament. I això fa que jo tiri la tovallola i pensi: aquí us quedeu després de cinc anys d'estar aquí picant pedra amb aquests alumnes. Em trobo en una situació de paral·lelismes amb el meu pare.

Abans li deia al Coca que jo, gràcies a vosaltres, conec la realitat de l'ADB. I sí que me'n considero hereva, com deïeu. Jo sóc el llegat de l'ADB i pel nostre ADN corre allò que van ser els nostres pares i els nostres amics. Tant de bo, a través de gent que es dedica a pensar-hi, tot això pugui ser recollit d'una manera més sistemàtica i que obri una mica de controvèrsia i una mica de lluita. Jo sóc una incendiària. I aquí deixo les meves paraules.

» ELISENDA SALA: Permeteu-me que abans d'entrar a parlar dels meus records sobre l'ADB durant el breu període en què vaig col·laborar-hi coincidint amb la seva darrera i conflictiva etapa que va dels anys 1960–1961, 1961–1962, i 1962–1963, us expliqui breument el perquè i el com hi vaig anar a parar.

El perquè fou una conseqüència lògica: per tradició familiar. El meu pare era un home de ràdio, director del *Diari parlat*, un programa informatiu de Ràdio Associació de Catalunya, durant els anys de la República. Feia també entrevistes culturals sobre música i músics, òpera i sobre teatre, naturalment. També havia participat per vocació en un grup de teatre d'aficionats del seu barri anomenat «Teatre Escola». Aquests grups, com sabeu, proliferaven per tot Catalunya. Per part de la meua mare, la influència encara era més forta, ja que ella havia actuat, als tres anys, amb el seu pare, al teatre de Figueres, avui museu Dalí, fent les obres *El lliri d'aigua* i *Una limosna por Dios*. El meu avi matern era director de teatre d'aficionats, crec de la barriada de Sants. La meua mare, ja de soltera, actuà, com a professional, durant un curt període de temps, amb un grup de teatre valencià instal·lat al Paral·lel de Barcelona que el dirigia, si no ho recordo malament, pel que ella em va explicar, un tal senyor Piqué. També actuà juntament amb el meu pare, al mateix Teatre Escola, fent obres com ara *Civilitzats, tanmateix!*, de Carles Soldevila, i *El procés de Mary Dugan*. A l'edat de 16 anys fou la protagonista de la pel·lícula muda *Lo más sublime*, dirigida pel germà petit del seu pare i on actuaven també la tia paterna el seu marit i el seu mateix pare. Aquesta pel·lícula és una de les 26 úniques pel·lícules fetes a Catalunya que es conserven a la Filmoteca de Catalunya. De tot això, en conservo, pel que m'expliquaven, anècdotes molt divertides.

També jo, des de l'infantesa, vaig actuar en representacions escolars i des de sempre el cant i el teatre foren un dels plaers que més m'omplien el cor. Tot això em fa pensar, i ho sé de segur, que, moltes vegades, no escoltem prou bé el nostre cor, i això pot fer que el nostre destí derivi cap a altres objectius que també ens satisfan, però que sempre ens farà romandre el dubte de la tria: actriu o artista ceramista? Allò que diu la cançó: «tengo el corazón partío».

Bromes a part, sempre m'ha quedat el record d'aquells escassos tres anys en què, de manera curta i efímera, vaig poder gaudir d'aquesta natural inclinació meua a l'empara de l'ADB, una entitat que fou, tan

especial i important per al teatre català. Per parlar d'aquesta experiència, m'heu convocat avui aquí.

Començo, doncs, per explicar com i quan vaig tenir coneixement de l'existència de l'ADB, i com i quan hi vaig tenir el primer contacte.

El primer coneixement que vaig tenir de l'existència de l'ADB fou en la representació de *Cruma*, de Manuel de Pedrolo, al Teatre Capsa l'any 1957, una obra que es va representar junt amb *Parasceve*, de Blai Bonet, dirigides totes dues per Jordi Sarsanedas i amb decorats d'Albert Ràfols Casamada. L'Agrupació sempre va estar en contacte amb el món de l'art plàstic i moltes vegades pintors catalans coneguts feien les escenografies.

L'any següent, el 1958, al Teatre Romea es va representar *Homes i No*, de Manuel de Pedrolo, dirigida per Frederic Roda; la crítica del moment no els hi fou favorable. Pedrolo exposava un món pessimista i simbòlic difícil d'acceptar. Recordo la discussió que tant el pare com jo vàrem tenir amb algun espectador, conegut nostre, que criticava l'obra i que nosaltres defensàvem amb energia. *Parasceve*, tot i el seu lirisme, també va rebre garrotades de la crítica teatral del moment.

El mes de setembre del 1958 va ser per a mi la descoberta definitiva que em va fer desitjar pertànyer a l'ADB. Fou durant la representació al Teatre Romea de *Tirant lo Blanc a Grècia*, de Joan Sales, basada en l'obra de Joanot Martorell. Hi vaig anar amb els pares i amb Rafael Tasis i Marca, bon amic de casa, i que estava vinculat a l'ADB, no només com a traductor d'algunes obres que l'ADB representava, sinó també perquè Ferran Soldevila va suggerir que formés part de la Junta Directiva, juntament amb Joan Oliver i Jaume Rosquelles. Més tard, Tasis va continuar com a secretari quan l'ADB va mudar-se de la seu del Cercle Artístic de Sant Lluc al Palau Dalmases, l'any 1960. Fou en aquesta època que es creà la Fundació Cultural Agrupació Dramàtica de Barcelona. Com que Tasis, en la representació del *Tirant*, em veié tan entusiasmada i que li demanava insistència que volia pertànyer a l'ADB, durant l'entreacte em va presentar Frederic Roda i ell, amablement, m'invità a anar a la seu de l'ADB que estava al Cercle Artístic de Sant Lluc per assistir a les classes del Teatre Viu que portaven aleshores Miquel Porter i Ricard Salvat.

Roda creia que el Teatre Viu servia per ajudar a la formació dels actors. Vaig seguir algunes classes a les golfes de Sant Lluc i vaig intervenir en dues actuacions públiques del Teatre Viu el 1960. Una fou a Pineda de Mar, a la Biblioteca Popular, i l'altra a la festa major de Gallifa, a l'aire lliure.

Per a mi, l'etapa curta del Teatre Viu fou molt gratificant. L'ambient entre els companys era magnífic: fèiem reunions, sortides, una va ser molt sonada a la casa d'estiu de Miquel Porter a La Garriga on vàrem passar dos dies molt divertits.

Mentrestant, l'ADB anava estrenant obres que jo, com a espectadora, seguia fidelment.

El 1959 vaig poder veure l'estrena al Teatre Romea de dues peces d'Eugène Ionesco: *Les cadires* i *La cantant calba*, dirigides per Frederic Roda, unes obres del teatre de l'absurd que vaig trobar molt interessants i originals. Adelaida Espinal, a *La cantant calba*, va brodar-hi el paper i Jaume Pla com a bomber fou fantàstic i divertit. Acabada la representació se celebrà un col·loqui amb el públic. Malgrat el xoc que significava el teatre de l'absurd en aquell moment, gràcies a una nota explicativa que Frederic Roda havia escrit al programa de mà, la gent acceptà aquell nou concepte teatral relativament bé.

També el 1959 es va estrenar *Nerta*, de Josep Vallverdú, adaptació dramàtica del poema *Nerta* de Frederic Mistral, per celebrar el centenari del poema *Mirèio* d'aquest autor. Era un espectacle complet amb cançons de lletres de trobadors provençals com ara Marcabré i altres. La representació tingué lloc al Palau de la Música Catalana. En una segona representació d'aquesta obra, l'agost del 1962, hi intervingué el meu pare; en aquesta ocasió l'espectacle s'inscriu en el Festival d'Estiu de La Selva del Camp, aprofitant els magnífics escenaris naturals de la població, en especial els murs d'un antic castell i un pont medieval. S'amenitzà la festa amb cants i danses pel carrer, i vàrem passar dos dies repartits en diferents cases del veïnat on vàrem menjar i dormir. Va ser fantàstic.

El 1960 s'estrenà al Romea *L'hort dels cirerers*, d'Anton P. Txèkhov, traduïda per Joan Oliver amb motiu de la celebració del centenari del dramaturg rus. La dirigí Frederic Roda amb els decorats de Jordi Palà, un col·laborador assidu de l'ADB. Tots els actors s'identificaren amb els seus papers. El teatre estava ple i la crítica fou molt favorable.

El 1960, per homenatjar el president Ferran Soldevila, l'ADB representà la seva obra *L'hostal de l'amor*. En aquesta ocasió els decorats foren dissenyats per Lola Anglada i realitzats per Pou Vila. L'actriu Paquita Ferrandis, que havia estat protagonista de l'obra anys enrere, aquesta vegada va ser-ne la directora. També tingué molt bona crítica.

Ja al 1960, jo seguia les classes d'ortofonia al mateix temps que les sessions que fèiem a les golfes de Sant Lluç amb el grup del Teatre Viu. Aquestes classes les feia Jordi Sarsanedas. Encara el veig esforçant-se per millorar la nostra dicció dient: «vo-ca-lit-zeu!!!» Però les seves classes duraren poc, perquè aviat marxà a Milà per dur a terme tasques docents. El substituí Jordi Carbonell, secundat per Osvald Cardona. El programa d'ortofonia contemplava, a més, unes classes anomenades «Aula de Teatre», la primera sessió tingué lloc al gener.

En aquest mateix any, es creà, dins de l'ADB, una secció de teatre infantil anomenada L'Esquirol, molt relacionada amb el centre parroquial de Sarrià. Fou en aquest període que el meu pare, Carles Sala, intensificà les seves actuacions amb l'ADB. Una de les estrenes va ser *Les aventures d'en Massagran*, de Josep M. Folch i Torres, que es representà per primera vegada el desembre del 1961 al Palau de la Música Catalana. Repetiren aquesta actuació el gener del 1962 al Teatre Romea, i en tots dos casos, la direcció recaigué sobre Frederic Roda. L'escenografia era de Fabià Puigserver, que signà amb el pseudònim de «Fabià Slèvia». El meu pare hi actuà fent el paper de cuiner. Aquesta representació comptà amb la valuosa col·laboració dels Ballets de Catalunya i del Grup Coral del Centre Excursionista de Catalunya. Les escenes de conjunt les varen fer membres del grup del Teatre Viu de l'ADB.

El mes de març del 1961 s'estrenà *Becket o l'honor de Déu*, de Jean Anouilh. La dirigí Rafael Vidal, un altre dels puntals de l'ADB, un director que al *matriarcat* costava que l'acceptessin, però en canvi dirigia molt bé. I els actors principals foren per al paper de Becket, Frederic Roda, i per al del rei, Jordi Torras, una altra *bèstia* teatral fenomenal. La resta d'actors feren també una interpretació excel·lent. Recordo, per exemple, el divertit diàleg ple d'ironia entre el Papa de Roma i el cardenal Zambelli, interpretats per Àngel Company i Jaume Pla, respectivament. També la dolça cançó que cantava Guendolina, l'amant de Beckett, interpretada per Immaculada Genís. Recordo, també, el paper dels barons del rei barallant-se amb les forquilles, entre els quals hi havia el meu pare, fent el paper de Barò anglès IV. Jo vaig assistir, embadalida, als assaigs. Es preparà aquesta representació amb molta cura i el resultat va ser un gran èxit; la crítica fou entusiasta i afalagadora, els sorprendia que una companyia amateur aconseguís una tal perfecció. Segons el meu parer, aquesta



representació significà un dels millors moments de l'ADB, seguit d'altres posteriors que ja comentaré.

Aquesta obra d'Anouilh costà molt d'estrenar perquè una companyia estatal de Madrid en tenia els drets adquirits i creien que la nostra representació els perjudicaria un cop aclarit que es feia en català, s'aconseguí, amb penes i treballs, l'autorització per a una única representació. Malgrat tot, se n'autoritzà una segona i, més tard, se'n feren il·legalment dues més. Vist l'èxit obtingut, el Cicle de Teatre Llatí convidà l'ADB a participar-hi amb aquesta obra, però per impediments legals no fou possible, i això va propiciar que l'any següent, el 1962, l'ADB participés en aquest cicle amb *Or i sal*, de Joan Brossa.

Seguint la cronologia d'activitats de l'ADB, durant el 1961 es va commemorar l'any Carles Riba amb textos llegits pels actors de l'ADB, seleccionats per Jordi Carbonell i Osvald Cardona. Això es féu al Palau de la Música Catalana i el seguiren, al mateix Palau, la commemoració del centenari de Joan Maragall i, al juny, del de Santiago Rusiñol. Aquestes lectures formaven part dels actes organitzats per l'Orfeó Català, i tant jo com el meu pare hi intervinguérem llegint poemes i fragments.

El mes d'abril del mateix any vàrem estrenar al Palau l'obra de Baltasar Porcel *Els condemnats*, dirigida per Miquel Porter, i al Teatre Capsa l'obra de Rafael Tasis, *La maleta*, juntament amb *El niu mai del tot niu*, de Cedric Mount, i *El cor delator*, d'Edgar Allan Poe. Aquestes tres obres s'havien representat abans, el 1960, al Cercle de Sant Lluç. Al mateix mes d'abril s'estrenava *Tècnica de cambra*, de Manuel de Pedrolo, dirigida per Francesc Balaguer amb escenografia de Bachs Torné. Tant les lectures com l'obra de Porcel i la de Pedrolo no tinguren massa ressò, tot i la seva importància.

Ja dins del 1961, al mes de maig, vàrem estrenar al Palau *Or i Sal*, de Joan Brossa, dirigida per Frederic Roda, amb decorats d'Antoni Tàpies. Més tard, a l'octubre, es representà al Teatre Romea dins del Cicle de Teatre Llatí. La primera representació al Palau fou ben acollida pel públic, car tots ja sabien el que anaven a trobar amb Brossa. L'ADB la va fer en col·laboració amb gent del Club 49 que estaven a favor del teatre renovador i de l'absurd, per tant fou un èxit assegurat. Molt diferent, però, fou l'estrena del mes d'octubre al Romea on un públic contrari a Brossa i al seu estil teatral va rebutjar l'obra. La crítica també fou molt adversa, tot i que valoraven la posada en escena i la direcció de Roda. Brossa mateix

va discrepar del muntatge que Roda havia fet de la seva obra. Recordo la tria de pomes que feia el meu pare durant tot l'acte primer, mentre anava recitant els noms de la mitologia mesopotàmica de Zaratrusta escoltat pacientment pel doctor Nubiola que feia de *partenaire*. I també el llarguíssim monòleg de Maria Rosa Fàbregas mirant-se en un mirall, on ja el públic començà a impacientar-se i a xiular. O l'escena final de l'obra en què Adelaida Espinal parlava durant tot l'acte enfilada a dalt d'una escala altíssima, mentre un balancí gegant oscil·lava per dalt de l'escenari amb un personatge assegut, i Jordi Torras —que feia de marit— anava mesurant una llarguíssima tela blanca. Jo vaig tenir-hi un paper en l'escena segona en què es parlava de la Inquisició, i Manuel Rodés, que feia de gran inquisidor, va dir la frase: «el Jeroni ha caigut de molt amunt». I tot seguit es va sentir una veu del públic que va dir: «i el que caurà!!!» Conserve una còpia de la carta que el meu pare va escriure a Frederic Roda, comentant la xiulada del públic durant la representació.

I arribem al mes de maig, en què es va estrenar una altra gran obra en la història de l'ADB: *La visita de la bella dama*, de Friedrich Dürrenmatt, dirigida també per Frederic Roda. Es va representar al Palau de la Música Catalana i fou la primera estrena important de la temporada, no tan sols per l'actualitat del tractament escènic (hi hagué un repartiment de més de trenta actors), sinó sobretot per l'escenografia, la lumino-tècnia i els efectes de so. En general, la crítica fou molt favorable. La segona representació es va fer també al Palau, a l'octubre. Hi vaig poder actuar, perquè acabava d'arribar d'un viatge d'estudis a Suècia. Formava part d'un grup de veïnes, no hi tenia cap paper important. No parlàvem, però cantàvem i gesticulàvem força. El meu pare, en totes dues representacions, hi va fer el paper de policia.

Al mes de juny es va estrenar *Fedra*, de Maria Novell, al jardí del Palau Dalmaes, on l'ADB ja s'havia instal·lat a l'empara d'Òmnium Cultural, que hi tenia la seu, juntament amb l'Institut d'Estudis Catalans i l'Obra del Ballet Popular. *Fedra* fou dirigida per Manuel Serra, que era el marit de la Nadala Batista. Tots els actors, en especial Enric Suñé, en el paper de Tirèsies, i Adelaida Espinal, en el de Fedra, hi tingueren molt bona crítica. El meu pare també hi va actuar fent el paper de Filodem.

Cap a final de l'any 1962 es va crear el Teatre Experimental Català, el TEC, que volia ser el grup jove de l'ADB. El dirigia Francesc Balaguer. I, tot i que era independent, va mantenir una estreta vinculació amb l'ADB. Jo

vaig poder-hi intervenir en dues ocasions. Primer, al Teatre Candilejas de Barcelona fent *El casament*, de Gògol juntament amb Carme Serra, Mercè Guiamet i Jaume Pla. I, força més tard, el 1966, vaig tornar a actuar-hi fent *Les tres germanes*, d'Anton P. Txèkhov, representada al Palau. Jo hi feia l'antipàtic paper de la cunyada, tot i que m'hauria agradat fer el de les germanetes, però, bé, no va ser així. I una mica més tard, en un teatre de Sants.

El mes de febrer del 1962 estrenàvem *La vida d'un home*, de Feliu Aleu, pseudònim de Jaume Gras, que feia poc que havia mort. Obra de caràcter realista dirigida per Rafael Vidal, es va representar al Palau de la Música. El meu pare hi feia el paper del recader. Tingué una bona acollida de la crítica.

El mateix mes de febrer s'estrenà *Calpúrnia*, d'Alfred Badia. Aquesta obra havia guanyat el premi Joan Santamaria de teatre l'any anterior. Aquest premi de teatre, que s'atorgava cada dos anys, propiciava una bona relació amb l'ADB, i alguns dels seus membres feien sovint de jurat. Molts autors novells que ara són ben coneguts gaudiren d'aquests modestos premis de la penya Joan Santamaria, que encara existeix. *Calpúrnia* la va dirigir Jordi Sarsanedas, i el paper principal el féu magníficament la seva muller, Núria Picas, acompanyada de Rafael Vidal, Frederic Roda i Núria Feliu. El meu pare hi feia el paper de Mr. Vaughan.

El mes d'abril s'estrenà *La simbomba fosca*, de Baltasar Porcel, al Palau de la Música Catalana, dirigida per Francesc Balaguer. Com a jove autor, Porcel no era gaire valorat per la crítica del moment, el trobaven esnob i massa avançat en les seves tesis, tot i que Triadú suavitzà amb comentaris favorables la presentació de l'obra.

En el mes de desembre de l'any 1962, s'estrenaren al Palau les obres *Bearn o la sala de les nines*, de Llorenç Villalonga, i *Ulisses a l'Argòlida*, de Nicolau M. Rubió Tudurí. *Bearn*, la va dirigir Rafael Vidal i *Ulisses*, Joan Ribera. Amb *Bearn*, em van oferir per primera vegada un paper important: el de Na Xima, la neboda del protagonista. El paper de Na Maria Antònia el va representar magníficament l'actriu de l'ADB, M. Assumpció Fors que, segons la crítica de Jordi Carbonell a *Serra d'Or*, féu una interpretació de gran sensibilitat i justesa en l'expressió verbal i en l'actitud. El paper de Tonet, senyor de Bearn, el va interpretar Frederic Roda, i el mateix crític elogià la sobrietat, l'elegància i la fina ironia de l'actor. L'actriu Carlota Soldevila interpretà el paper curt, però molt intens, de

la «loca». El muntatge escènic el va fer Antoni Bachs Torné, que va resoldre molt bé l'escena en què un cotxe primitiu, que es va mantenir quiet al fons de l'escenari durant tot l'acte, a l'escena final, quan el Tonet entusiasmat va fer-hi pujar la seva dona, amb un terrabastall de mil dimonis van acabar estampats contra la llar de foc.

Ja el 1963, al febrer, per fi després de molts intents amb la censura es va poder estrenar l'obra de Josep Carner *El Ben Cofat i l'altre*, dirigida per Rafael Vidal. Pel fet que es tractava d'una peça de Carner, exiliat i anatematitzat pel règim franquista, el permís d'estrena va ser difícil d'obtenir. L'argument del text se situava al Mèxic precolombí i el muntatge fou molt elaborat. La crítica va apreciar-ne l'esforç fet. L'escultor Rebull va fer els ídols de dues granotes enormes que presidien el fons dret de l'escenari. Recordo que Carlota Soldevila i Maria Ardanuy, encarregades del vestuari, de les màscares i corones, junt amb Maria Rosa Seix, que féu els figurins, vingueren a casa per veure els llibres amb il·lustracions del període azteca que el meu pare havia portat de Mèxic al retorn del seu exili. Enric Suñé, el Ben Cofat, estava majestàtic; Lluís Bosch, l'Escabellat, enèrgic i entusiasta. D'entre els assistents del Ben Cofat, el meu pare, que feia d'Assistent I. En un moment donat, havia de treure la corona del Ben Cofat, mort i estirat a terra, per lliurar-la a l'Escabellat. Com que la corona estava fortament enganxada amb esparadraps, la situació resultà dolorosa pel pobre Suñé, que va fer un lleuger estremiment que, per sort, passà desapercebut.

Durant el mes de març, coincidint amb la Diada Mundial del Teatre, es programaren conferències impartides per experts: Jordi Carbonell parlà de Joan Ramis i Ramis, un tràgic català del segle XVIII; Josep Palau i Fabre, del teatre de Picasso; Frederic Roda, sobre August Strindberg, i Feliu Formosa, sobre el teatre de Bertolt Brecht.

En el mes de maig es tornà a representar *La Teta gallinaire*, de Francesc Camprodon, en versió de Joan Oliver. Fou dirigida per Manuel Serra i representada, entre d'altres, per Rosa M. Fàbregas, muller de Roda, i Joan Oliver mateix; el meu pare feia el paper del Senyor Notari. Es va fer al Col·legi Balma de les Escoles Pies de Barcelona i, com que era una obra curta, s'hi afegí *Cruma*, de Pedroló, que ja s'havia representat altres vegades.

El mes d'octubre del 1963 s'inicià la temporada oficial del Teatre Català Romea (Companyia Titular Pau Garsaball), dirigida per Pau Gar-

saball i amb la gerència de Carles Sala, el meu pare. L'obra escollida fou *Don Joan*, de Ferran Soldevila, i en els principals papers: Don Joan, Pau Garsaball; donya Elvira, Montserrat Carulla, i donya Adela, Mercè Bruquetas. Aquesta companyia, per celebrar el centenari del Romea, oferí deu dies de representacions commemoratives extraordinàries amb la participació de la mateixa companyia titular del Romea, de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

I, arribo ja a la darrera estrena de l'ADB que fou *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht, amb música de Kurt Weill, representada al Palau de la Música el novembre del 1963. Era la primera vegada que aquesta obra es representava a l'Estat espanyol. Joan Oliver en féu la versió teatral i Feliu Formosa en traduí les cançons. El director fou Frederic Roda i la direcció musical anà a càrrec del bon amic Antoni Ros Marbà. L'obra era prou complexa per exigir molts assaigs. En el darrer assaig general es tingué la bona pensada d'enregistrar-la, la qual cosa va permetre després editar un disc dedicat a tots els membre de l'ADB, una petita joia que guardo amb afecte a casa.

Actuàrem en aquesta representació més de quaranta actors, Mackie el Punyaler el representà Salvador Escamilla; Polly Peachum, Adelaida Espinal; la Cantaire de Romanços, Carlota Soldevila; Jenny dels Bordells, Núria Picas; el pare de Polly, Rafael Vidal, i la mare, Núria Casulleres. El meu pare feia el paper de Matthias àlies «Moneda Falsa», que portava una armilla plena de botons. També hi havia les pupilles d'un bordell, entre les quals em trobava jo. De fet, només fèiem una escena amb postures provocatives, però quan es va aixecar el teló tot el públic va arrencar en aplaudiments. Perquè, realment, el quadre que fèiem semblava una escena pintada per Toulouse-Lautrec. La representació fou un èxit total, amb el teatre ple de gom a gom, i la crítica es va desfer en lloances.

Malgrat el gran esforç que exigí fer aquesta obra, tan sols es pogué representar dues vegades perquè, com ja s'ha dit, el 2 de desembre la policia clausurà els locals del Palau Dalmases per ordre governamental. Cal recordar que aquest Palau era la seu d'Òmnium Cultural i allotjava diferents institucions, entre les quals l'ADB. Aquest fet significà la pèrdua de tot el que teníem, tramoies i també un piano. En reclamar les nostres pertinences, la policia va aprofitar per prohibir tota activitat de l'ADB. Això representà la mort de l'ADB, que ja tenia altres problemes, com ara decidir si es professionalitzava o continuàvem essent amateurs.

Tots preteníem fer ressorgir l'ADB. Es convocà una reunió a casa de Frederic Roda. Sabíem que calia gent nova que es professionalitzés i vàrem pensar a demanar a Feliu Formosa, Ventura Pons, Francesc Nello i Pere Uyà que iniciessin una nova ADB. Formosa acceptà la proposta i s'organitzà una altra reunió per formar una comissió gestora, configurada amb les persones citades més tres membres de l'antiga ADB, Jaume Pla, Carlota Soldevila i Manuel Serra. D'aquesta comissió gestora, en sorgí una nova formació teatral: el GTI (Grup de Teatre Independent) que el 25 de novembre del 1967 i el 2 i el 15 de desembre del mateix any representà *La diada boja o Les noces de Figaro*, de Caron de Beaumarchais, dirigida i traduïda per Francesc Nello. L'escenografia i els figurins foren a càrrec de Fabià Puigserver. L'assessor musical fou Eugeni Gasull. La primera representació es va fer a l'Aliança del Poblenou i la segona, al Teatre Fortuny de Reus. Hi acturen Carlota Soldevila fent el paper de la Comtessa; Jaume Pla en el paper del Comte; Enric Batiste en el de Figaro; l'Adelaida Espinal en el de Susanna; l'Alfred Luchetti fent d'Antonio; la Montserrat Roig fent el de Francina i altres companys de l'ADB, entre els quals el meu pare fent de don Guzmán Picapoll. Conservo un record entranyable del paper del patge Querubí que va fer Ovidi Motllor, cantant una tonada a la Comtessa, acompanyat de la seva guitarra, quan tot just començava el seu camí a Catalunya. L'obra es tornà a representar al Teatre Romea durant el XIè Cicle de Teatre Llatí, el mes d'octubre del 1968, però, en el mateix Romea, uns mesos abans, concretament el 17 de febrer, se celebrà el centenari de Pompeu Fabra (1868–1968), com a homenatge del teatre català, amb l'obra *Pigmalió*, de Bernard Shaw, amb la magnífica versió de Joan Oliver. Els actors, a excepció de Motserat Carulla, procedíem de l'extingida ADB.

L'any 1980, els companys de l'antiga ADB volgueren homenatjar el metge escriptor i traductor Bonaventura Vallespinosa, aprofitant l'ocasió que la ciutat de Reus, on residia, el nomenava ciutadà d'honor i li dedicava un carrer. Frederic Roda em va demanar que fes un petit trofeu en ceràmica en nom de l'ADB. L'acte es va celebrar a l'Ajuntament de Reus, i, després, els companys representaren l'obra d'Eugène Ionesco, *La cantant calba*, que ell havia traduït i que era un èxit assegurat. Com a incís obligat, diré que durant tot el temps que l'ADB va actuar, el nostre fidel i estimat fotògraf fou sempre en Pau Barceló, de qui en tinc un gran record.

Com veieu, l'ADB feia estrenes d'autors del moment teatral contemporani, tant catalans com forans, i també obres de clàssics, d'autors catalans i estrangers que seguien interessant el públic per la seva innegable qualitat. L'ADB promogué la traducció al català d'aquestes obres encarregant-les a autors/traductors de qualitat, com ara Joan Oliver, Feliu Formosa, Bonaventura Vallespinosa i Rafael Tasis, unes traduccions que serviren per estimular el nostre teatre i acostumaren el nostre públic a gaudir del bon teatre, si més no a un nivell reduït d'amics i coneguts. També crec que serviren per encoratjar els autors catalans contemporanis a escriure i estrenar les seves obres. Per tant, jo penso que l'ADB ajudà a la renovació del panorama tan mediocre que tenia el teatre català en els anys foscos de la dictadura.

## DE L'ADB AL TNC

---

Joan Castells, Anton Font i Joan M. Gual

Aquesta segona taula ens acosta a l'herència que aquella esplèndida aventura de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona ha deixat en el nostre teixit escènic. I a la manera com va engrescar una determinada societat catalana entre el 1955 i el 1963 entorn del fenomen teatral i de la pròpia llengua. De primer, Anton Font ens apropa a una ADB impulsora dels nous llenguatges, com ara el mim, en acollir l'origen d'Els Joglars, encara avui la companyia privada més antiga d'Europa, que Font data el 12 de desembre del 1961, tot destacant aspectes de l'acta fundacional del grup que, en paraules seves, han estat distorsionats per Albert Boadella. Joan M. Gual, per la seva banda, ens contextualitza l'ADB i ens explica com el seu model va marcar el període predemocràtic i la progressiva professionalització del teatre català fent un èmfasi especial en el 1976, l'any en què va néixer el Teatre Lliure i l'Assemblea d'Actors i Directors. Finalment, Joan Castells ens proporciona una perspectiva poc estudiada: l'ascendent de l'ADB sobre els grups amateurs i comarcals des de la seva Esparreguera natal, ja que el seu exemple va obrir una via professional per a molts dels seus membres.

» ANTON FONT: Com ja s'ha dit, el Cercle Artístic de Sant Lluç, estava integrat bàsicament per famílies de la burgesia benestant i de manifesta tendència al conservadorisme i, en conseqüència, gens amiga de problemes amb el règim imperant, tot i tenir un marcat accent catalanista. No obstant això, l'ADB comptava entre els seus membres amb intel·lectuals notables que ja han estat nomenats en xerrades anteriors, però jo voldria destacar especialment Frederic Roda, un autèntic home de teatre que lluitava per enaltir l'escena catalana en unes condicions realment molt complexes.

Inicialment, l'Albert Boadella i jo no vèiem gaire clar involucrar-nos com a secció de l'ADB, perquè, entre altres coses, ja s'ha comentat també, els seus integrants tenien una voluntat de resistència amable i nosaltres,



en canvi, cercàvem una resistència activa i dura. Això ens feia retenir i vam estar navegant en aquest complex mental per veure què podíem fer i què deixàvem de fer. La Carlota no ho veia així, òbviament. Ella ja era de l'ADB i ho tenia claríssim.

No obstant això, ens va fer decidir Frederic Roda, un home que amb nosaltres va ser molt valent. Així de clar, en contra de l'opinió manifestada per la seva filla. Ho sento. Va ser molt valent, perquè ens va dir que anéssim per la nostra via, directes a la nostra iniciativa i que ens faria costat en les condicions que es poguessin presentar. Això ens va fer decidir i vam entrar a pertànyer a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, tot i que la nostra estada va ser-hi efímera, perquè hi vam entrar a començament del 1962 i ja sabeu que el 1963 se'n va anar en orris. Nosaltres, la major part del grup d'Els Joglars, vam participar a *L'òpera de tres rals* amb papers secundaris, de segon ordre, però també vam estar presents en les dues representacions.

Dit això, qualsevol comparació dels valors tècnics d'aquell teatre amb l'actual crec que no arriba enlloc. Cal no oblidar que els actors i les actrius eren amateurs, en tota l'amplitud del mot, és a dir, sense cap formació prèvia ni estudis de l'art d'interpretar. Els directors acudien a autors d'obres importants del teatre de text, però amb escassos recursos escènics. De les representacions que he sentit enaltir aquest matí, n'hi havia algunes que hauríem dit «per l'amor de Déu, així no anem enlloc». Realment, estaven condicionats pel seu amauterisme, no ho dic amb esperit crític, però és una evidència.

No voldria pas menysprear aquell treball teatral, que en les seves circumstàncies fou notable, però tampoc no voldria caure o no hem de caure en la mitificació, tal com s'ha fet en alguns llibres i parlaments. Resumint, crec que l'ADB és digna no tan sols de recordar, sinó d'aplaudir, però sense caure, com acostumem a fer els catalans, a mirar-nos excessivament el melic.

Parlem d'Els Joglars, que és el que d'alguna manera m'afecta més directament. He llegit en diverses publicacions i llibres o pàgines d'internet el procés de fundació dels inicis d'Els Joglars, gairebé sempre erronis, ja que beuen d'un únic canal d'informació: les falses versions del senyor Boadella. Em permeto exposar tal com realment va ser, avalat pel fet que ho vaig viure en primera persona i amb l'afany que historiadors i escriptors, si parlen d'aquest fet, almenys considerin aquesta altra via. Escric

amb la tranquil·litat que personalment la ressenya no em comporta cap interès de lucre ni vanaglòria.

L'any 1961, Albert Boadella dirigia a redós de l'escoltisme i amb Josep Anton Codina un grup de pantomima de nom Arlequí. Carlota Soldevila comandava un grup de teatre de gest amb joves de l'ADB, i jo en portava un altre de nom El Joglar, amb alumnes i exalumnes de l'Escola Laietània. Com que cap dels tres grups tenia gaire rellevància, vaig proposar, primer a la Carlota i després a l'Albert, d'aplegar-nos en una sola companyia. De comú acord, es decidí pluralitzar el nom del meu grup, dient-nos Els Joglars.

El dia 12 de desembre del 1961, és a dir, ara farà quaranta-nou anys – no cinquanta, com ja n'hi ha que pregonen– ens reuníem al Cercle Artístic de Sant Lluç del carrer del Pi, una bona part dels membres de la nova companyia i redactàrem democràticament els paràmetres i principis que ens regirien. L'acta original d'aquella reunió va quedar als arxius d'Els Joglars i, més tard, vaig saber que havia desaparegut. Personalment, però, dispo de una còpia en forma de notes en què escric els trets més importants o rellevants, sobretot revolucionaris per l'època que vivíem:

1. El grup seria un col·lectiu amb igualtat de decisió de tots els integrants, en els afers importants, com ara: elecció del director, economia, etcètera.
2. Només posaríem en escena les idees pròpies per comunicar, prescindint de textos i autors aliens, però en el cas que aparegués una proposta teatral, propera als nostres criteris, la desenvoluparíem en la nostra manera de ser.
3. Només actuaríem valent-nos del mim i l'elaboració dels mimodrames, seria de participació col·lectiva, però, en cas de controvèrsia, la decisió final la prendria el director.
4. Fariem tot el que estigués al nostre abast per transmetre la inquietud social i política, per combatre la dictadura franquista.

Com podeu veure, això estava bastant allunyat dels criteris que aleshores corrien. Se'm va nomenar, a mi, director de la companyia; relacions públiques, Carlota Soldevila, i direcció d'estil, Albert Boadella. Per cert, encara ara no sé què volia dir això de «direcció d'estil». Recordo alguns dels participants de la trobada, com ara Griselda Barceló (que era de

l'ADB), Lluís David Gil, Santi Giró, Enric Roig, Enric Vidal, Frederic Boix, Montserrat Torres i altres. La redacció de l'acta de la reunió conclouïa dient que no en fariem còpies personals, tota vegada que comportava un risc col·lectiu greu si per alguna circumstància anava a parar a la policia.

A la primavera del 1962, un mestre de mim de nom Italo Riccardi, com ja s'ha comentat, va realitzar un curs a l'antic Teatre Guimerà, en el qual vam participar gran part del grup. Jo només hi vaig ser en unes quantes sessions com a observador. Alguns historiadors han indicat aquest curs com l'inici d'Els Joglars, tot i que ja havíem realitzat algunes representacions experimentals, concretament a Capellades i en aplecs de l'escoltisme, que de segur que recorda Codina. Boadella va dirigir un curs de mim al Cercle Artístic de Sant Lluç, d'on varen sorgir dues incorporacions que havien de ser importants per a la companyia: Glòria Rognoni i Assumpta Viñas.

La incorporació d'Els Joglars a l'ADB com a secció independent es va formalitzar a principis del 1962, és a dir, la relació va durar poc perquè després de l'estrena de *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht a càrrec de l'ADB, en la qual diversos de nosaltres vam col·laborar, la institució, com ja se sap, es va dissoldre legalment per la persecució del governador de Barcelona. No obstant això, Els Joglars seguïrem la nostra aventura al marge de la finida ADB, però continuant ubicats al Cercle Artístic de Sant Lluç i amb un èxit espectacular. Nosaltres, l'any 1964, vàrem fer cinquanta-vuit representacions. L'ADB, en els anys més lluïts, no va passar de les quaranta-cinc. Nosaltres, un grup tot sol, havíem fet això. Els Joglars seguïrem la nostra tasca fins al juny del 1967, quan després d'un triomf notable i d'un reconeixement internacional al festival de mim de Zuric el col·lectiu va decidir convertir-se en companyia professional amb la màxima dedicació de temps dels seus membres. Això succeïa a començament del 1968.

Les circumstàncies de formalització en companyia professional van provocar que alguns integrants deixéssim el grup, no pas per desacord amb la decisió col·lectiva, sinó per qüestions d'ordre personal. El fet es produí, doncs, sense cap trauma. Jo vaig deixar la direcció del grup i, entre d'altres, també recordo les baixes de Carlota Soldevila, Griselda Barceló, Enric Vidal i Assumpta Viñas. En el meu cas, tenia una família nombrosa i em calia estar més a Barcelona, no podia anar tant per aquests mons de Déu. I, a més a més, ja coïa la meua voluntat de fundar una

escola d'art dramàtic i dansa, la qual cosa vaig fer el 1969. Es diu El Timbal, escola privada pionera en tot l'estat i encara avui en plena activitat.

En el registre civil, el nom d'Els Joglars com a companyia de teatre català hi era per voluntat col·lectiva (sempre es feia col·lectivament) al meu nom, però, en aquell moment, ningú no va parar esment en aquest fet. Anys més tard, Boadella va venir a veure'm indicant que l'afer no tenia raó de ser. I, efectivament, li vaig donar la raó. A Els Joglars s'havien introduït uns canvis realment notabilíssims a les mans d'ell i jo ja no hi tenia ni part. Era absolutament lògic i li vaig dir que, quan volgués, podíem fer el traspàs, això sí, al col·lectiu i no pas a cap persona en concret. La qüestió va quedar per fer, entre altres coses perquè el tema, a mi, no em preocupava. Més tard, vaig saber que el nom havia estat canviat en el registre pel d'Albert Boadella, i encara no sé quins ardits va utilitzar per apropiarse'n.

Com ja s'ha dit, el pas d'Els Joglars per l'ADB va ser efímer en temps. No obstant això, vàrem fer una aportació innovadora amb una nova visió de l'art escènic en què prevalia la comunicació i la incidència amb el públic, és a dir, amb la societat. La nostra voluntat, doncs, era no fer unes obres amables, satisfactòries i adients, sinó *punxar*, transmetre el nostre criteri. Però, com que sortosament hi havia molta gent que pensava com nosaltres, òbviament, el resultat era satisfactori. Teníem multitud d'espectadors, fèiem moltes representacions i la majoria amb èxit sorollós.

Tal vegada, i ho dic amb moltes reserves, aquest aspecte podria servir com a reflexió per a una anàlisi del teatre actual. És evident que, pel que fa a les condicions tècniques i a tots els nivells, l'escena actual és molt superior si es mira enrere en el temps, però, segons el meu modest criteri, els autors, els directors, els actors i les companyies estan subjectes excessivament al ludisme, a una certa frivolitat i sobretot a l'èxit econòmic. Vull dir: sembla que es faci teatre amb aquest objectiu.

A veure, el teatre ha de ser lúdic i ha de complaure, però no exclusivament. Cal cercar la bona resposta del públic, però també és necessària la voluntat de transmetre crítica social i política. En el teatre actual hi trobo a faltar creativitat i incidència en l'actualitat social. Hi ha un aparat molt important que queda amagat: els problemes que realment té la societat. No són els mateixos de llavors, sortosament, perquè Franco se'n va anar en orris, però n'hi ha d'altres latents, a flor de pell: per exemple, l'independentisme de Catalunya. No vol dir que tothom hagi de ser inde-

pendentista, però almenys llançar la missiva, sotragar la situació. Que no s'ho creuen? Molt bé, doncs tan amics. I he anomenat aquest aspecte, però n'hi ha moltíssims.

Jo estic al marge de l'escena d'ara i ja he dit al començament que estaria disposat que se'm rebatés i que se'm demostrés que estic equivocat. En tot cas, expresso la meua opinió perquè pugui servir de reflexió. Res més.

» JOAN M. GUAL: Com que el títol d'aquesta taula és «De l'ADB al TNC», em proposo de fer un resum d'aquesta etapa que va de l'ADB al TNC. Ho he dividit en quatre etapes. En el període comprès entre el 1965 i el 1975-1976, que és l'any màgic del Grec i de la professió, quan predominava el teatre independent en tot el moviment teatral. Després, podríem parlar d'una etapa de predemocràcia, entre el 1975 i el 1979-1980. Hi ha les primeres eleccions municipals i comencen a establir-s'hi estaments democràticament escollits. Del 1981 al 1989, podríem parlar d'una presència de l'acció pública d'una manera desenfrenada, perquè s'intentava resoldre tot allò que no s'havia resolt en quaranta anys. I, després, del 1990 al 1999 i escaig, que és l'aparició del TNC, es consolida un model teatral que és el que actualment funciona (o no funciona, això ja ho veurem).

En el primer període, entre el 1965 i el 1976, més o menys, s'experimenta una clara evolució que permet la creació dels primers circuits i, també, l'intent de professionalització de molts grups. També permet l'inici de formes de treball estables. I això de l'estabilitat sempre dins de les possibilitats del moment, que moltes vegades (o gairebé sempre) significaven entrar en processos d'autoexplotació. I també l'accés d'alguns grups a locals d'exhibició que fins aleshores es consideraven comercials i que era impensable que s'hi pogués accedir a representar. Tot això transcorria, cal dir-ho, en una situació d'inestabilitat legal, en què els vicis i les virtuts d'aquestes circumstàncies s'enfrontaven en una carrera cap als objectius clars de la transformació de la societat per la qual tots estàvem lluitant.

És evident que, en aquest tipus de situació de transició, sempre es corre el perill de ser instrumentalitzats. El teatre independent no va ser menys. Aquesta situació es provocava pel qui veia en el grups independents un substitut rendible del teatre comercial del moment, que s'extingia sense remei i, per una altra banda, per l'administració, que feia aparèixer la seva cara benèvola darrere de l'operació d'obertura (el rentat de cara

cultural que calia per justificar-nos a Europa). Recordeu que aquesta operació d'obertura incloïa intentar assimilar aquests moviments perquè no se'ls escapés el tren. Aquest interès per servir-se d'aquesta plataforma va deduir que la importància del moviment del teatre independent no és un fet que s'evidenciï després d'uns anys, sinó que, ja en el moment de la seva explosió, el seu valor es va intentar capitalitzar per diverses vies d'interès que se servien alhora d'interessos diversos.

Podem assegurar que els grups de teatre independent van introduir a Catalunya les noves tendències teatrals que anys enrere circulaven per Europa. En aquells moments, el teatre comercial iniciava un clar declivi que portaria en poc temps a la seva pràctica desaparició. El teatre independent (parlo sempre de Barcelona i del seu entorn) iniciava, doncs, el seu camí a diferència del teatre establert, de tal manera que ni tan sols es pot dir que ho fes en contra, sinó simplement al marge, ignorant-lo i desenvolupant unes formes autòctones dels corrents que els teatres establerts desconeixien. Es caminava, naturalment, al costat de la situació política del moment en la qual les mobilitzacions obreres i ciutadanes ens parlaven d'objectius col·lectius i de normalització democràtica.

El difícil i complex procés de la transició política sense ruptura democràtica entre la dictadura franquista i l'Estat de dret va tenir efectes contradictoris a l'escena espanyola. La vaga general protagonitzada el gener del 1975 per la professió teatral va expressar no tan sols el seu malestar laboral, sinó també la seva creixent oposició a una dictadura ja agònica. Durant els darrers anys del franquisme, la professió teatral i el moviment independent a Barcelona s'havien anat apropant amb la finalitat de compartir problemes i reivindicacions. Les diverses accions de tipus sindical es van concretar l'any 1975 amb la primera vaga teatral de la postguerra que, iniciada a Madrid, va ser immediatament secundada a Barcelona. A Barcelona, les coses havien anat diferent, com gairebé sempre, a la totalitat de la resta de l'Estat. Aquí es va intentar regenerar una vocalia sindical amb unes eleccions i es va aconseguir escollir democràticament una vocalia sindical. És més, ens vam introduir no només a les vocalies sindicals de la part dels treballadors, sinó que ens vam inventar empreses i vam formar part de la patronal. Recordo el primer conveni col·lectiu que es va discutir, que els empresaris érem La Trinca, Pere Planel·la, Roman Heras i jo. Aquesta era la part empresarial, imagineu-vos la part econòmica. Ens assèiem, hi havia un magistrat que presidia i ales-

hores, quan acabàvem, ens n'anàvem a fer una cervesa i ens fèiem un tip de riure. I recordo que, el primer conveni que va sortir, el magistrat no el va sancionar, perquè superava de llarg les previsions del marc legal espanyol. Vam haver de rebaixar les pretensions i esmenar-lo. Però això era així, i el conveni plantejava dues fites clares. En primer lloc, la millora de les condicions laborals de la població de Barcelona i, en segon lloc, un canvi radical de les estructures de l'empresa privada, ja molt afeblida, i amb la certesa que això afavoriria els processos de renovació i reestructuració del marc de les arts escèniques del país, com finalment va ser.

En aquest període, durant la segona meitat de la dècada dels setanta, bona part dels professionals de Catalunya defensàvem la idea d'un teatre públic, i això és atribuïble, sense cap mena de dubte, a les característiques especials de la vida teatral catalana, que es diferenciava clarament de la resta de l'Estat espanyol, que en l'àmbit independent s'estava plantejant encara l'itinerari o l'estabilitat. A Espanya, mentre discutien si eren itinerants o estables, aquí ja havíem avançat molt més. Els escenaris comercials aquí anaven desapareixent i nosaltres vam anar aprofitant les primeres llums de la desaparició de la censura amb produccions per poder anar accedint a aquests teatres. Mentrestant, a la resta d'Espanya s'aprofitava la desaparició de la censura per fer productes d'una qualitat més aviat dubtosa. Va ser l'època famosa del *destape*. Una obra de teatre tenia èxit si ensenyava una mamella. Diríem que els conceptes que constitueixen l'eix que vertebrava les aspiracions del moment es fonamentaven, d'una banda, en l'autogestió, de l'altra, en la descentralització i, en tercer lloc, en la reivindicació de l'acció pública sobre el fet teatral.

El 1976 és un any molt especial. Diríem que fa el tomb o la frontera entre aquest teatre independent predemocràtic i la posada en marxa de tota una sèrie d'accions determinants. Va ser realment essencial pel que fa a assentar les bases del que seria l'estructura del sector teatral del futur. És aquest any que la recent constituïda Assemblea d'Actors i Directores exigia ajuts a les institucions i obtenia la programació del Teatre Grec de Barcelona que, adjudicat per concurs, es va dur a terme de forma autogestionada. No obstant això, les tensions de caire intern van provocar una escissió que va desembocar en l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle que presentava el mes de novembre a l'antic Mercat del Born una versió del *Don Juan Tenorio* com a punta de llança d'un ideari professional, social i polític. Va ser el desembre d'aquest mateix

any que s'obria al barri de Gràcia de Barcelona el Teatre Lliure, integrat també per professionals procedents del teatre independent, organitzats en cooperatives.

Deia que el 1976 va ser un nucli, un punt de partida que va catalitzar una sèrie d'energies i de propostes que van conduir-se per diferents camins i que totes van aportar alguna cosa —penso que bona— en la transformació del fet teatral a casa nostra. No va ser casual que l'acció de l'Assemblea d'Actors i Directors aparegués el 1976. En primer lloc, la situació d'agreujament laboral que va provocar la vaga del 1975 ens va col·locar davant d'una situació límit. I ens vam trobar que la ciutat estava teatralment colonitzada per les companyies que venien de Madrid. Diguéssim que aquests dos fets també van ajudar molt que, aquest any 1976, venint d'on veníem i amb aquestes perspectives, es produïssin o sortissin, doncs, aquesta sèrie de propostes que després van anar conformant la realitat del país.

L'Associació d'Actors i Directors naixia també com a presa de consciència d'un sectors professionals en resposta a una jerarquia sindical i plantant cara a alguns estaments radicalitzats de la professió. Eren temps de començar a creure que era possible la llibertat i, així, l'Associació va fer públic un document que transformava en seu el programa per una alternativa a la situació del teatre de Catalunya. En aquells moments, s'inicien intents de negociar amb l'autoritat municipal, que encara no era democràtica, i per tal de tenir perfils professionals i objectius de transició en tot el que significava el fet teatral a Barcelona i reivindicar un teatre municipal, etcètera.

El 27 de setembre en una nova assemblea es provoca la veritable escisió, i quaranta-dos membres de l'associació abandonen definitivament l'Assemblea d'Actors i Directors i es converteixen en l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle que, després, fa el *Don Juan Tenorio* al Born i després obren el Saló Diana, un espai que durant uns anys va ser un punt de trobada, de transgressió i de posada en qüestió de moltes coses. Realment, la gestió i l'acció al Diana no van ser gaire lluïdes, us en podria explicar anècdotes ben fantàstiques, però jo en aquell moment exercia d'advocat, entre cometes. La meva ocupació era treure la gent que tenia a la presó i no sé de què menjava, però no cobrava gaire. Jo era un escindit, diguéssim. Anava a l'assemblea del Diana i me'n recordo d'un dia que em van venir (no diré noms ni res) i em van dir si podia signar uns



talons per pagar unes lletres. Jo vaig preguntar si hi havia fons i em van dir que no. I vaig dir-los que no ho podrien pagar, però van respondre'm que tant era, que ja ho trobarien i que entregués aquell taló. Vaig advertir-los que aniríem tots a la presó. Estaven convençudíssims que allò no passaria. Es firmava un taló i, si no hi havia fons, no hi havia fons. Era un moment en què realment tot valia i potser per això ens vam atrevir a fer bestieses de l'alçada d'un campanar. Més tard, algunes van donar fruit i van servir per modificar les coses. La transgressió de vegades també serveix per modificar les coses, gairebé sempre.

Un grup de professionals que també havien participat al Grec el 1976, com hem indicat abans, i provinent del Teatre de l'Escorpí, entre els quals es trobaven Fabià Puigserver, Lluís Pasqual, Pere Planella o Josep Montanyès, iniciaren una de les aventures que han tingut una projecció més gran en el temps. L'1 de desembre d'aquell any s'estrenava l'espectacle *Camí de nit*, dirigit per Lluís Pasqual a la Cooperativa Obrera La Llibertat, al barri de Gràcia, on un nou espai batejat com a «Teatre Lliure» obria les seves portes. Esperem que les torni a obrir al setembre, en una segona etapa que confiem que sigui, com a mínim, igual de gloriosa.

D'aquestes etapes que us he parlat, us en cito només les característiques principals i acabo amb una reflexió. La primera etapa, diríem que entre el 1975 i el 1980, podríem considerar que es caracteritzava per una construcció de les bases per iniciar un procés cap a fórmules de convivència i d'adaptació a les noves circumstàncies. Ens havíem d'adaptar. Hi havia un terrible (en el bon sentit) protagonisme del teixit professional a l'inici de la seva estructuració associativa, perquè si algú es pot atribuir un dels mèrits dels canvis que es van produir en aquell moment va ser la professió. Unes primeres actuacions amb els conceptes de dinamització i d'animació cultural com a protagonistes, que venien dels aires francesos, ens van començar a envair i des de les administracions es van absorbir com a concepte. I podem parlar també d'uns inicis de reconeixement de la necessitat de descentralitzar l'acció cultural. Això seria el nucli d'aquests primers anys, a part del que he explicat sobre el teatre independent.

En la segona etapa, compresa entre el 1981–1983 i el 1989, diríem que el protagonisme de la intervenció pública, amb una sèrie de mesures aproximatives a la normalització cultural, va produir un volum que jo penso que és desmesurat d'activitat i un gran esforç per recuperar les estructures. Hi va haver una sobrecàrrega d'activitat per la necessitat urgent de

posar *taps* a tots els *escapaments* que hi havia, perquè sortien *aigües* per tot arreu. Cal, per tant, distingir en aquesta època un clar protagonisme de l'administració pública en activitat i en infraestructures a partir dels diversos àmbits de competència (això vol dir des dels municipis fins a la Generalitat o l'Estat central i les diputacions), un inici de la descentralització amb la implantació del règim autonòmic, un suport al foment de l'associacionisme que es va fonamentar des de les seccions de l'administració, una valoració de les noves formes d'expressió cultural que es plantejaven i la reivindicació de les identitats i les diversitats culturals.

En la darrera etapa, aquesta més propera a nosaltres, a final del segle passat entre el 1990 i el 1999, el sector privat va començar a prendre posicions i el públic es va resituar en un intent de restabilització del sector, i comença a apuntar horitzons de solidesa. La característica d'aquesta última etapa és la consolidació de les propostes de grans equipaments públics, la disminució del creixement de la creació de serveis culturals públics, la retroacció a la tendència de garantir l'equilibri de l'activitat cultural tan sols amb els diners públics, la inclusió en les polítiques culturals de la demanda de l'anterioritat econòmica, l'aparició de complicitats entre el sector privat i el públic en accions d'activitat compartida, la disminució del debat cultural, la fractura de fronteres per convertir l'eix bàsic del desenvolupament cultural en la liberalització, el fet que el producte cultural es veu obligat a conviure amb productes que difonen els grans mitjans de comunicació de masses i, finalment, una preocupant disminució de la capacitat crítica de les expressions artístiques més compromeses.

I això em fa pensar, al capdavant, que hem anat a parar a l'època en què ens trobem i per la qual lluitem, i encara hi ha molta feina per fer. Pensem que tot el que he explicat ha estat fruit d'una necessitat preventiva de supervivència. I això ho vam realitzar realment amb un cert desordre i amb una certa descoordinació que, malgrat tot, ens ha permès avançar. Ha estat, però, amb grans i greus dèficits d'eficàcia, sense estudis globals per a la reflexió o amb molt poques reflexions o sense cap reflexió. Ho hem fet allunyats, d'alguna manera, dels criteris per fixar prioritats, amb una autorització poc racional dels recursos (pocs i inadequats) i amb lamentables duplicitats d'intervenció i, sobretot, rampells de supèrbia i personalisme per part d'alguns, tant en l'esfera política com en l'esfera professional.

Per tant, observem que estem en un moment de tendències neoliberalitzants de la societat del benestar que camina cap a perilloses fórmules de globalització, que penso que aplicades a la cultura poden ser tan o més perilloses que en qualsevol altre sector de l'activitat, atesa la seva assimilació fàcil amb la uniformitat, que és per naturalesa contraposada a la creació. I un marc cultural que nega la creació no existeix com a tal perquè es nega la llibertat. Hi ha mostres d'activitat empresarial que sumen la creació a la llei del mercat donant prioritat a la gestió. És una tendència perillosa dels responsables de l'acció pública a traspasar competències irrenunciabls de la seva condició de servidor públic a les esferes privades amb una predisposició inquietant a l'externalització dels serveis culturals. Són polítiques culturals que estan més en funció de les persones que dels propis programes. Hi ha una manca de decisió política per aplicar els resultats dels estudis que es realitzen una i altra vegada i que semblen més destinats a brillar de cara a la gal·leria que a ser efectius.

I, finalment, ens trobem davant d'un programa que no preveu les dotacions econòmiques i humanes que calen i, normalment, sense projecte de funcionament ni a curt ni a llarg termini. Els equipaments i les infraestructures que s'han aconseguit sovint, més que una necessitat assumida i compartida, han estat moltes vegades o ens han fet creure que eren un caprici dels mateixos creadors. Amb aquesta última reflexió no voldria ser pessimista perquè penso que, malgrat això, les coses afortunadament han canviat a fi de bé. El que passa és que no podem deixar de tenir aquesta capacitat crítica. No podem permetre que el teatre deixi de ser aquesta eina de transformació social fantàstica que tenim a les mans i que de vegades no sabem utilitzar prou bé.

» JOAN CASTELLS: És normal que el científic que entra amb un microscopi en un element es *flipi* de l'element, i tanmateix l'important sigui anar fent *zooms* fins arribar a l'univers i anar fent *zooms* endins. Jo intentaré fer, una mica, des de l'apreciació personal, un *zoom* per veure, per sentir-me que hi ha vida abans i després de l'ADB. Em refereixo a la vida teatral.

Jo sóc d'Esparreguera, i l'experiència de l'ADB l'he viscuda d'una manera semblant a Joan Casas, perquè la gent aficionada al teatre tenien l'Aggrupació com a model. De fet, no tenien models ni eines, i l'ADB els

en va proporcionar. Això fins al punt que obres com ara *Becket o l'honor de Déu* o *La cantant calba* les feien a Esparreguera. Jo era un espectador adolescent, però sé per amics que hi intervenien que fins i tot l'ADB els deixava el vestuari i intentaven de fer els decorats com l'ADB. Per tant, sí que hi ha una connexió, però penso que la gent de fora de Barcelona, a començament dels anys seixanta, ja en tenia la inquietud. I la postguerra va ser dura, però abans de la guerra el teatre estava profundament arrelat al teixit social de Catalunya. Aquest magnetisme que inspirava l'ADB no s'hagués produït si no hi hagués hagut un receptor necessitat d'aquestes coses.

Una de les proves evidentíssimes de la relació entre la societat i el teatre és la quantitat de locals que, des del segle XIX fins al XX, van ser capaços d'aixecar totes les poblacions del nostre país. En alguns llocs, fins i tot, dos locals segons la ideologia de cadascun dels grups que iniciaven aquestes aventures. Quan una societat converteix un fet en arquitectura, vol dir que s'ho creu molt. Per tant, mirat amb més perspectiva, estic molt d'acord amb Casas: falten molts estudis de totes aquestes èpoques. Ara ens fixem en l'ADB perquè Jordi Coca en va fer el llibre. Si no hagués existit aquest document, possiblement ara no estariem fent aquest simposi sobre aquest tema.

No vull negar pas el valor de l'ADB, només vull fer un *zoom* cap a una societat que ha tingut sempre —per això avui dia encara els polítics estan compromesos amb el teatre— molt a veure amb tots aquests moviments. Perquè és un país que, des de l'associacionisme, des del teatre amateur i des dels moviments d'espectadors, ha fet del teatre un moviment de molta importància, i l'ha tinguda. I és una realitat extraordinària que no podem desaproveitar. Sí que després l'ADB va marcar uns models claríssims (he començat reconeixent, fins i tot, el vestuari de determinades obres de teatre), però m'agradaria recalcar que era gent que ja tenia la voluntat absolutament posada a refer el país, hi hagués o no hi hagués l'ADB. Alguns dels qui van tenir contacte amb l'ADB i que feien teatre a Esparreguera van ser el primer alcalde democràtic, el primer regidor de Cultura de la democràcia, i són la gent que va fer el canvi democràtic a la població. És veritat que ens refugiàvem a les biblioteques populars o a l'església. Era un lloc on podies reunir-te, però, si no hi hagués hagut edificis teatrals, que és l'herència que teníem, jo no sé si tot això s'hagués produït de la mateixa manera.

És evident que, després de l'ADB, les coses van seguir caminant i, a l'hora d'establir models, com que n'estàvem molt àvids, se'n van anar produint de diversos. Des del Cicle de Teatre Llatí al Centre d'Estudis Teatral d'Horta, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual... Aniríem fent un seguit de tot el desenvolupament que hi va haver en la cultura i en el teatre a aquest país. I, després, l'ADB va potenciar, i això voldria remarcar-ho molt, una generació de persones que estaven disposades a treballar professionalment per refer aquest país en el teatre i la cultura. I no vull dir noms perquè me'n deixaria. Però que Xavier Fàbregas i Feliu Formosa vinguessin a veure una obra a Esparreguera amb el tren des d'Olesa i pujant a peu perquè l'havia fet un grup de teatre independent, això era una altra eina i un altre model que ha constituït la realitat on som. Hi ha molta gent que amb el model de l'ADB s'ha compromès, i encara avui dia, a prendre's seriosament en aquest país el que és el teatre.

Joan Maria Gual ha explicat molt bé les etapes per les quals hem passat. Jo voldria només, fent el *zoom*, acostar-me una mica a la normalitat democràtica. Podríem dir que anàvem bé fins que vam tenir la Generalitat. Ja he dit que seria una apreciació personal. M'explico. Quan es planteja en aquest país la institucionalització del teatre, és quan comença una etapa difícil de preveure, de gestionar, fins i tot de clarificar, i d'arribar a funcionar. Pel que fa a tot el que és el teatre institucional o la cultura institucional, encara estem a les beceroles. Es necessita temps perquè hi ha moltes realitats diverses que s'haurien de posar en funcionament i molt descontentament pel que fa al funcionament, etcètera. Però, quan es planteja concretament, que és el tema de la pregunta, el context social del teatre nacional, jo penso que Convergència i Unió, que en aquell moment estava governant, no podia encarregar a ningú de la gent que estava en actiu en el teatre un projecte de teatre nacional, perquè tots eren considerats d'esquerres. En canvi, hi havia prou persones o teatres en funcionament perquè, a partir de la realitat existent, es fes un pas més i es creés un teatre nacional, en lloc d'inventar el teatre nacional que tenim ara.

Jo vaig ser testimoni d'una conversa de Max Canher i Xavier Fàbregas amb Josep Maria Flotats. Jo treballava a l'Enciclopèdia Catalana; Canher n'era un dels directors i Fàbregas hi treballava també com a redactor. Quan a Canher el van fer conseller de Cultura, és quan li van dir que s'havia d'endegar un teatre nacional. Llavors, com que eren amics amb

Fàbregas, perquè era una persona coneixedora del país i de la resta de persones, li va dir: «però no pot ser cap dels que hi ha ara». I Fàbregas li va dir: «hi ha un noi de l'ADB que ha triomfat a París». No vol dir ni bé ni malament, avui s'ha confirmat que efectivament hi va anar amb una beca de l'Institut Francès, que va aconseguir Frederic Roda per a l'ADB. I per què algú de fora? Perquè no hi havia un encaix. I, sota les grades del Palau dels Papes —jo hi era—, hi va haver una conversa entre Canher i Flotats: «Vols venir a Catalunya a fer un teatre nacional?», va preguntar-li el primer. I el segon va respondre: «Home, n'hem de parlar.» I a partir d'aquí, va ser quan es va engegar aquest procés.

Això ho explico perquè he començat parlant d'arquitectura i voldria tancar la meua intervenció parlant-ne una altra vegada. Jo penso que la cultura d'aquest país ha pecat de la tensió política de la plaça de Sant Jaume. El fet que durant tants anys el poder de l'Ajuntament fos dels socialistes i el poder de la Generalitat fos dels convergents va comportar uns enfrontaments polítics interessats, des dels partits, que ens va portar a una etapa difícil de valorar positivament. I us poso l'exemple que quedarà per a la història d'aquesta pugna entre banda i banda de la plaça de Sant Jaume: l'arquitectura. Convergència diu: «farem un teatre nacional», i l'encarreguen a Ricardo Bofill. Bofill diu: «construirem un temple, però el temple ha de mirar cap al mar, cap al Mediterrani». Flotats replica: «fantàstic». I el fan així. Al mateix temps, s'estava construint l'Auditori, una caixa per a la cultura. Com que no es parlaven, fan l'entrada a l'altra banda. I, al mig, hi ha una cosa que es diu plaça de les Arts. Era ben bé la falta de diàleg entre dues institucions, perquè només que haguessin estat, o més madures dins de la democràcia, o més raonables, haurien fet les entrades cara a cara, amb una plaça al mig. En canvi, l'únic que comparteixen actualment és el pàrquing.

Ho dic perquè jo penso que és molt allisonador d'una realitat. Primer, la potència teatral d'aquest país, que actualment encara és més espectacular. Fixeu-vos: el 80% de nois que vénen a estudiar en aquesta casa són de fora de Barcelona i, fent un estudi de comarques, n'hi ha de totes les de Catalunya. Això, fa vint-i-cinc anys, no passava. A l'Institut del Teatre hi acostumava a anar gent de Barcelona, i l'interès de tirar endavant el teatre d'aquest país s'està multiplicant a marxes forçades. Entre avui i demà, a Barcelona, cinquanta-nou teatres obriran sessió. Si analitzéssim una mica aquesta realitat, hauríem de plantejar-nos quin tipus de

teatre s'està fent ara, quins són els agents actius en el camp del teatre i, de mica en mica, veure si el *xarampió* del teatre institucional troba el seu lloc, que ha de ser a partir de donar joc als professionals i a partir de fer rendible culturalment els diners que hi ha invertit.

Per tant, a mi m'agrada molt que parlem del model de l'ADB, però m'agradaria que no l'enyoréssim, perquè la vida és molt més rica i complexa. Podríem fixar-nos en els festivals, que s'estan disseminant per tot Catalunya: Temporada Alta és importantíssim. Enyorem Sitges? No. I jo vaig ser-ne director. És a dir, les coses s'estan configurant d'una altra manera. I el que és sorprenent és que al segle XXI el teatre, la cultura teatral, amb tots els dèficits, amb totes les crítiques, que encara tingui l'empenta que té. Perquè ho podem constatar tots: és extraordinària. I més enllà de Bolonya, dels títols i els no-títols, que tres-centes persones vulguin entrar en aquesta casa per ser actors, això és fruit d'una societat que cada vegada entén més el teatre. És clar que també hi ha pistes de tennis i gent que juga a tennis, però jo des d'aquest punt de vista sóc optimista. I, a més a més, com que el *xarampió* de l'arribada del teatre institucional que havia de ser el vi i coca per a tothom ha acabat essent el vi i coca per a uns quants, s'ha de trobar el model adient.

## APORTACIONS AL DEBAT

### L'ADB i el teatre català de bulevard

Miquel M. Gibert  
*Universitat Pompeu Fabra*

Quan la repressió política i cultural de la primera postguerra va cedir lleugerament, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) va aprofitar la circumstància per reprendre l'antiga aspiració del teatre català, des de començament del segle xx, de disposar d'un teatre nacional amb una programació que fos digna d'una institució d'aquesta mena.<sup>1</sup> I, per això, la programació de l'ADB es va fonamentar sobre els quatre punts essencials de l'oferta d'un teatre nacional: els clàssics de la tradició catalana, els clàssics universals, els autors nous del país i la dramaturgia contemporània internacional. Com molt bé assenyalava Jordi Coca, l'ADB:

no tractava de «fer teatre»; [...] es pretenia de crear una estructura que a qualsevol altre país europeu correspondria a les entitats oficials o bé forta-ment subvencionades. A Catalunya la iniciativa de crear l'Agrupació — que es proposava de treballar únicament en català— sorgia com a iniciativa privada i ben fàcilment podia esdevenir subversiva.<sup>2</sup>

D'acord amb el context cultural europeu, calia que entre els autors nous del país hi hagués, també, els creadors del teatre de bulevard, aquell tipus de comèdia que atreïa poderosament la mesocràcia urbana de la vella Europa des de feia dècades i que la guerra i la revolució del 1936 i l'enfonsament del 1939 havien truncat a Catalunya quan encara no s'hi havia afermat del tot.

Conscients de la realitat històrica del teatre català i de què suposava l'opció pel teatre de bulevard, els impulsors de l'ADB van actuar amb una gran coherència en recuperar per a l'escenari Carles Soldevila (1892–1967), el comediògraf més notable de les dècades dels vint i els trenta del

<sup>1</sup> Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional Català, 1955–1963*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978, p. 51.

<sup>2</sup> Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 14.



segle passat i el creador de peces *boulevardières* més decidit i regular. I, al seu costat, Joan Oliver (1899–1986), que en podria ser considerat, parcialment, un continuador crític. Oliver havia escrit —*Cambrera nova, Allò que tal vegada s'esdevingué*— i estrenat —*Cataclisme*— comèdies molt interessants abans de la guerra, però que no havia aconseguit de consolidar-se com a autor i, altrament, era un dels impulsors de l'ADB i també un traductor prestigiós al seu servei.<sup>3</sup> Pel que fa a Nicolau M. Rubió, cal dir que, també abans de la guerra, havia donat mostra del seu gust pel teatre amb l'estrena de tres peces atractives per diverses raons —*Judes, Midas. rei de Frígia* i, sobretot, *Un sospir de llibertat*. D'altra part, calia també suscitar l'aparició d'autors nous —si més no, nous com a dramaturgs— atrets pel bulevard, i per aquest motiu l'ADB va portar a l'escenari peces de Rafel Tasis (1906–1966), que havia traduït *Volpone*, de Ben Jonson, per a l'Agrupació, Maria Novell (1914–1969) i Ramon Folch i Camarasa (1923).

Ara veurem quina va ser la recepció crítica d'aquestes peces i, després, a la conclusió, miraré d'extreure'n les conseqüències més immediates.

### 1. La recepció de les comèdies de Carles Soldevila

L'ADB va representar dues peces de Carles Soldevila, *El cocktail dels acusats* —una reposició— i *El tinent Mondor*, que, amb *Fuga i variacions*, completen la llista de les estrenes de l'autor a la postguerra.<sup>4</sup>

Pocs crítics a la premsa diària hi havia que poguessin sintonitzar tant com Maria Luz Morales, que llavors escrivia la crítica teatral al *Diario de Barcelona*, amb la proposta de teatre de bulevard de l'ADB.<sup>5</sup> Per a ella, a la dècada dels anys cinquanta, la comèdia de Soldevila era un text dotat «de la agilidad y el humor, de la fina ironía, y, sobre todo, de la esencial modernidad», una modernitat indiscutible que contrastava amb el to

3 Totes les traduccions i versions teatrals d'Oliver, estrenades per l'ADB o per altres companyies, estan reunides a Joan Oliver, *Versions de teatre*, pròleg de Joan Casas, Barcelona, Proa, 1989.

4 *El cocktail dels acusats* havia estat estrenada professionalment al Teatre Barcelona l'11–1954. L'ADB la va reestrenar al Teatre La Faràndula, de Sabadell, el 19–v–1953, amb direcció de Rafael Vidal Folch. *El tinent Mondor* va ser estrenada per l'ADB al Teatre Romea el 10–11–1960, amb direcció de Rafael Vidal Folch. Vegeu Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 203 i 258, respectivament.

5 Sobre Maria Luz Morales, vegeu Antonina Rodrigo, «Maria Luz Morales, escritora, entre la esperanza y la utopia», *El País*, 26–ix–1980.

del teatre català més freqüent a l'escena professional de l'època, «dado que el de las últimas temporadas no ha hecho —a salvo contadísimas excepciones— sino repetir los tópicos más gastados y desenterrar, para vestirlas a la moda del día, las más polvorosas antiguallas». Per tant, si no tingués altres virtuts, la simple dignitat d'*El cocktail dels acusats* ja fóra un mèrit notable en l'àmbit del teatre català. I és que Morales també deixava constància en l'article d'un fenomen que, al llarg de la dècada dels cinquanta, no va fer més que aguditzar-se: la decadència del teatre català professional posterior a la guerra civil.<sup>6</sup> Celestí Martí Ferreras, a la revista *Destino*, es manifestava, de manera semblant a Morales en l'aspecte estàtic, alhora que, políticament i sociològicament, concretava més —potser amb una ironia involuntària:

En el agostado panorama del teatro vernáculo, las comedias de Carlos Soldevila adquieren calidad de miraje pues hacen pensar en una literatura escénica de existencia normalizada y que puede permitirse el nada pequeño lujo de esas creaciones del ingenio, no por sus dimensiones deliberadamente mínimas, desprovistas de interés y significado.

No es que nos haya sido preciso la representación de esta comedia para redescubrir la exquisitez y el seguro pulso dramático del admirado escritor pero innegablemente, en el escenario, la sensación de que su dilatada ausencia del mismo resultaba inexplicable se ha avivado en nosotros de un modo considerable.<sup>7</sup>

Si *El cocktail dels acusats*, com a text literari i com a espectacle, havia causat una bona impressió a Morales, era de suposar que *El tinent Mondor* —peça més ambiciosa i estrena rigorosa de l'ADB— encara li'n causaria més. Morales insisteix en la modernitat del teatre de Soldevila i vin-

6 Potser la polèmica més interessant sobre la qualitat del teatre català professional d'aquells anys, la va iniciar Néstor —Néstor Luján— amb l'article «El teatro catalán», publicat a la seva secció fixa «Al doblar la esquina», del setmanari *Destino*, en el núm.1139 (6-VI-1959), p. 25. L'article de Luján era motivat pel nivell baixíssim de l'estrenes del Teatre Romea durant la temporada 1958-1959. El text va provocar la intervenció, entre d'altres, de Joan Oliver, Frederic Roda, Joan Fernández Castanyer, Xavier Regàs i Josep Maria de Sagarra —que va dedicar a la qüestió tres articles de la seva secció «Antepalco» del mateix setmanari.

7 [Celestí] Martí Ferreras, «El teatro. *El cocktail dels acusats*», *Destino*, núm. 1073 (1-III-1958), p. 37. Sobre el teatre de Carles Soldevila, vegeu Núria Santamaria, *Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila (1920-1930)*, treball de recerca dirigit pel Dr. Jordi Castellanos, presentat a la UAB el 1991.

cula explícitament *El tinent Mondor* amb el teatre de Giraudoux, que en certifica el caràcter indubtablement modern:

Podria ser una hermosa novela de la que esta obra dramática fuera sólo una síntesis. [...] Llevada a la escena, desde luego, tal y como la ADB nos la ha presentado en dos sesiones únicas (tarde y noche), *El tinent Mondor* es una comedia dramática, ambiciosa y noble, inquietante, moderna. No sólo dotada de esa agudeza intelectual, de ese fino espíritu a que, en toda su obra, nos tiene acostumbrados Carlos Soldevila, sino sorprendente (en especial dentro de lo habitual en la escena catalana de hoy) por la trascendencia que el tema va logrando a medida que avanza la acción [...] sin que ello merme en nada su originalidad, hay en el tema, en el clima de las últimas escenas, un no sabemos qué, evocador del mejor Giraudoux.<sup>8</sup>

## 2. La recepció de les comèdies de Joan Oliver

Joan Oliver va aconseguir estrenar amb l'ADB quatre obres originals: *Ball robat* —segurament la millor peça d'Oliver i una de les més destacades del teatre català del segle XX—, *Primera representació*, *La barca d'Amilcar* i *Tercet en re*.<sup>9</sup>

8 María Luz Morales, «Escenarios y pantallas. Teatro Romea. La Agrupación Dramática de Barcelona (del C. A. de Sant Lluç) presenta en sesiones únicas *El tinent Mondor*, de Carlos Soldevila», *Diario de Barcelona*, 12–11–1960, p. 40–41.

9 L'ADB va estrenar *Ball robat* al Teatre Candilejas el 2 de juny del 1958, amb direcció del mateix Joan Oliver. Vegeu Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 184. *Primera representació* va ser estrenada per l'ADB al Teatre Romea el 21 de desembre del 1959, amb direcció de Ricard Salvat. Vegeu Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 247. En realitat, *La barca d'Amilcar* va ser estrenada, amb direcció de Joan Alavedra, per l'Alegria que Torna, una secció de suport a l'ADB que, un cop l'any, reunia una nombrosa representació de la burgesia intel·lectual, professional i industrial barcelonina que intervenia en la representació, abans de l'estiu, d'una obra muntada per a l'ocasió. Sobre l'Alegria que Torna, vegeu Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 23–28. La peça d'Oliver, en un acte, va ser representada juntament amb *El sopar de Gala*, de Ramon Folch i Camarasa, i *Joan I o l'Amador de la Gentilesa*, de Ferran Soldevila, sota el títol conjunt de *Tres farses barcelonines*. La sessió va tenir lloc al Teatre Windsor el 16 de juny del 1958. Vegeu Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 185. Pel que fa a *Tercet en re*, es tracta d'una obra en un acte i amb un sol personatge que va no va ser objecte d'una representació, pròpiament parlant, sinó d'una lectura pública al Cercle Artístic de Sant Lluç a càrrec de Rafael Vidal Folch. No va tenir gens de ressò a la premsa.

L'atenció que la crítica del moment va dedicar a *Ball robat* va ser molt escassa i, d'altra part, no va passar d'una observació més aviat epidèmica de la peça. G. S., a *El Noticiero Universal*, afirmava que Oliver havia escrit una obra, d'un mèrit indubtable, però en la qual la paraula dominava completament sobre l'acció fins a reemplaçar-la. Al seu entendre, el principal defecte de *Ball robat* és un primer acte massa llarg i reiteratiu, en una comèdia d'una qualitat evident que subratlla que, si l'elecció de parella dels tres matrimonis s'hagués fet diferentment, també s'hauria acabat plantejant la mateixa situació a què ara s'enfronten.<sup>10</sup>

A *Destino*, Celestí Martí Farreras escrivia que l'obra era una comèdia enginyosa, civilitzada, amb una gradació perfecta en els efectes dramàtics i una indiscutible pulcritud i bellesa en els diàlegs d'una trama «sutilísima, si se quiere modesta, pero no desprovista de originalidad». Però apuntava que, segurament, en un moment o altre, resultava massa discursiva. Suggeria que potser «lo mejor de *Ball robat* sea su estructuración en franco *crescendo*», que porta a un final intens en què l'humor i la tristesa es combinen per posar en evidència que els tres matrimonis comprenen que es van equivocar en l'elecció de la parella. Però que també s'adonen que una altra tria els hauria dut a una sensació idèntica en el mateix termini. Segons el crític, la peripècia dramàtica que presenta Oliver «está tintada de una deliciosa ironía que no excluye el fatalismo sentimental».<sup>11</sup>

Quant a *Primera representació*, María Luz Morales se'n va ocupar al *Diario de Barcelona*. I assenyalava que aquesta obra d'Oliver pertanyia de ple al gènere del *teatre dins el teatre* difós modernament —encara que no creat, puntualitzava— per Pirandello. Tanmateix, trobava que l'obra d'Oliver «rezuma originalidad». El principal defecte de la comèdia era, al seu entendre, una llargada excessiva.<sup>12</sup>

Per la seva banda, César Mora, a *La Vanguardia Española*, coincidia bàsicament amb Morales.<sup>13</sup> Així com Martí Farreras, a *Destino*, que considerava que una reducció del primer acte hauria tingut un efecte posi-

10 G. S., «Estreno de *Ball robat*, comedia dramática original de Joan Oliver», *El Noticiero Universal*, 3-VI-1958, p.15-16.

11 [Celestí] Martí Farreras, «*Ball robat*», *Destino*, núm. 1089 (21-VI-1958), p. 43.

12 María Luz Morales, «La Agrupació Dramàtica de Barcelona estrena *Primera representació*,seudocomedia de Joan Oliver», *Diario de Barcelona*, 23-XII-1959, p. 48.

13 César Mora, «Estreno de la obra *Primera representació*», *La Vanguardia Española*, 23-XII-1959, p. 37.

tiu sobre el conjunt de l'obra.<sup>14</sup> Jordi Carbonell, a *Serra d'Or*, afirmava que l'autor, a partir d'una tècnica pirandelliana, arribava a una «posició diametralment oposada davant del fet teatral. Mentre en Pirandello trobem afirmació, en Oliver trobem sàtira de la comèdia». I destacava, com Morales i Mora, l'originalitat i la intel·ligència de la peça, tot i limitar-ne la transcendència.<sup>15</sup>

Pel que fa a *La barca d'Amilcar*, María Luz Morales qualificava el text d'Oliver d'«ingeniosa humorada» que anava més enllà d'un «mero y trasnochado costumbrismo».<sup>16</sup> I Cerverí de Girona, a *Revista*, aprofitava l'avitentesa per assegurar que mentre el mal teatre català s'obstinava a mantenir sobre l'escenari una obra al preu que fos, calia congratular-se de «la aparición de comedias sabidamente efímeras, escritas con una deportividad y una desenvoltura [...] que miras más exigentes tal vez no les hubieran podido otorgar».<sup>17</sup> En canvi, Enrique Badosa, a *El Noticiero Universal*, parlava amb duresa de l'experiència. I afirmava que l'objectiu de presentar tres farses d'humor intel·ligent i didàctic no havia estat aconseguit. I encara remarcava que *La barca d'Amilcar* no era altra cosa que «sencilla e insulsa farsa sin ingenio».<sup>18</sup>

### 3. La recepció d'Ulisses a l'Argòlida, de Nicolau M. Rubió i Tudurí

L'ADB només va representar una peça de Nicolau M. Rubió i Tudurí, *Ulisses a l'Argòlida*, probablement la més interessant de les obres, i l'única estrenada, que l'autor va escriure a la postguerra.<sup>19</sup> El ressò crític a la premsa va ser escàs.

14 [Celestí] Martí Farreras, «Primera representació», *Destino*, núm. 1160 (2-1-1960), p. 43.

15 Jordi Carbonell, «Panorama teatral català (octubre 1959 – març 1960)», *Serra d'Or*, núm. 3-4 (març-abril del 1960), p. 41.

16 M[ària]. L[uz]. M[orales], «Escenarios y pantallas. Windsor Palace. IV Festival de L'Alegría que Torna, en homenaje a nuestra ciudad, con la representación de *Tres farsas barcelonesas*, originales, respectivamente, de Joan Oliver, Ramon Folch y Fernando Soldevila», *Diario de Barcelona*, 19-VI-1958, p. 34.

17 Cerverí de Girona, «Tres farses barcelonines», *Revista*, núm. 323 (21/27-VII-1958), p. 23.

18 Enrique Badosa, «El IV Festival de L'Alegría que Torna», *El Noticiero Universal*, 17-VI-1958, p. 17. Sobre l'obra dramàtica de Joan Oliver, vegeu Miquel M. Gibert, *El teatre de Joan Oliver*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, 1998.

19 L'ADB va estrenar *Ulisses a l'Argòlida*, amb direcció de Joan Ribera i conjuntament amb Bearn, de Llorenç Villalonga, al Palau de la Música Catalana el 19 de desembre del 1962. Vegeu Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 261.

Només en va parlar María Luz Morales, al *Diario de Barcelona*, i J. Pedret Muntanyola a *La Vanguardia Española*. Morales valorava molt positivament la ironia, l'humor i la llibertat amb què Rubió i Tudurí sabia tractar un tema mitològic. Però això no havia d'enganyar l'espectador perquè «la tragedia auténtica está ahí, en un trasfondo que ni el humor ni la literatura consiguen disipar». La peça, doncs, té un atractiu literari indubtable, però el problema és precisament la literatura:

Literatura de la mejor, sin duda, ya lo dije: pero no teatro del mejor. Se dicen cosas bellas, cosas ocurrences, cosas tremendas [...] Pero, con todo, la acción pesa, se diluye [...] Y Ulises no llega a convencernos.<sup>20</sup>

El crític de *La Vanguardia Española* coincideix plenament amb el criteri de Morales, i assegura que «la obra es más para leída que para representada». El text de Rubió i Tudurí té força expressiva i «una calidad recreativa nada vulgar». Però la manca de teatralitat li resta una part de la força que l'autor li hauria volgut donar.<sup>21</sup>

#### 4. La recepció de les comèdies de Ramon Folch i Camarasa

Ramon Folch i Camarasa va veure representades per l'ADB dues obres seves, *Bon Nadal*, *Mònica* i *El sopar de Gala*.<sup>22</sup> Cal suposar que en l'aposta de l'Agrupació per aquest autor hi va influir el fet d'haver estat el guanyador, el 1954, del premi Ciutat de Barcelona de teatre amb *Aquesta petita cosa*.<sup>23</sup>

20 María Luz Morales, «Palacio de la Música. La Agrupación Dramática de Barcelona presenta *Bearn*, de Lorenzo Villalonga, y *Ulises a l'Argòlida*, de Nicolás Rubió y Tudurí», *Diario de Barcelona*, 21-XII-1962, p. 39.

21 J. Pedret Muntanyola, «Palacio de la Música. *Bearn* y *Ulises a l'Argòlida* per la Agrupación Dramática de Barcelona», *La Vanguardia Española*, 21-XII-1962, p. 35. Sobre l'obra literària de Nicolau M. Rubió i Tudurí, vegeu Josep M. Quintana, *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981). Literatura i pensament*, Barcelona, Curial, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, especialment el capítol dedicat al teatre, p. 257-342.

22 *Bon Nadal*, *Mònica* va ser estrenada per l'ADB al Teatre Capsa el 23 de desembre del 1957, amb direcció de Rafael Vidal Folch. Vegeu Coca, *L'Agrupación Dramática de Barcelona*, p. 190. L'ADB va estrenar *El sopar de Gala* al Teatre Windsor el 16 de juny del 1957, amb direcció d'Adrià Gual de Sojo. Vegeu Coca, *L'Agrupación Dramática de Barcelona*, p. 253. Amb l'excepció d'*El Noticiero Universal*, els diaris van anunciar l'obra amb el títol *El sopar de Gala... Placidia*.

23 «La Agrupación Dramática de Barcelona [...] no quiere desconocer la existencia de autores jóvenes pero duchos en el manejo escénico y en la corrección literaria, como es

Des de *Destino* es va aprofitar l'estrena pròxima de la peça de Folch i Camarasa per ponderar la diversitat d'orientacions dramàtiques que l'ADB ofería al públic a partir d'autors nous:

Las agrupaciones no profesionales cometen a veces el error de limitar su actuación a un tipo de teatro exclusivamente experimental, sin dar posibilidades a su público de juzgar la producción teatral contemporánea. Es por tanto encomiable una orientación como la de la Agrupació Dramàtica de Barcelona, que en el breve espacio de tres meses ha presentado a tres autores jóvenes como lo son Pedrolo (*Cruma*), Bonet (*Parasceve*) y, ahora, Folch y Camarasa (*Bon Nadal, Mònica*), ejemplo de orientaciones bien diversas, opuestas casi, pero todas ellas totalmente legítimas dentro de un teatro articulado y exigente.<sup>24</sup>

Això, però, no va ser obstacle perquè, després de l'estrena, Celestí Martí Farreras publicà una crítica al setmanari en què subratllava el principal problema no resolt de la peça i de la representació que en feia l'ADB, que no era altre que una certa inhabilitat dramàtica del text que es corresponia amb una direcció i una interpretació rudimentàries:

A través de *Bon Nadal, Mònica*, se diría que Folch y Camarasa tiene más poder de evocación y más destreza en insinuar y sugerir que en decir las cosas de un modo directo, y resulta inevitable el pensar que el escritor narrativo está por encima del hombre de teatro. [...] Porque la verdad es que los animosos componentes de la Agrupació Dramàtica de Barcelona esta vez no encontraron el tono. [...] Sorprende en ellos que nos han ofrecido algunas interpretaciones ajustadísimas y que en esta ocasión parecían retroceder al estilo inocentón del teatro de aficionados tradicional.<sup>25</sup>

L'estrena d'*El sopar de Gala* es va produir en una de les sessions de l'Alegria que Torna. En aquests casos, la crítica tendia a donar més relleu a l'acte social que a l'específicament teatral. Com ja hem vist en parlar de *La barca d'Amílcar*, una de les excepcions, l'any 1957, va ser la d'Enric Badosa a *El Noticiero Universal*, que afirmava amb una certa ingenuïtat

---

el caso de Ramon Folch y Camarasa, premio Ciudad de Barcelona de teatro» ([Anònim], *Diario de Barcelona*, 18-XII-1957, p. 40). Vegeu també [Anònim], *La Vanguardia Española*, 22-XII-1957, p. 35.

24 [Anònim], *Destino*, núm. 1063 (21-XII-1957), p. 66.

25 C. Martí Farreras, «*Bon Nadal, Mònica*», *Destino*, núm. 1065 (4-I-1958), p. 36.

que les tres farses que van ser representades en la sessió no estaven a l'alçada del que pretenia aquell IV Festival de L'Alegria que Torna: homenatjar la ciutat de Barcelona mitjançant tres peces que, en paraules de Frederic Roda al parlament inicial, havien de respondre a «las exigencias de una sociedad que quiere verse en el espejo de sí misma, con sus defectos y con sus virtudes. O sea, tres farsas en las que el humor respondiera a una intención inteligente y, en el fondo, didáctica». En opinió de Badosa, cap de les tres peces no ho va aconseguir. I acabava amb unes línies severes que volien ser un toc d'atenció:

El público tuvo amables aplausos para todos cuantos intervinieron en la velada. Pero también manifestó el comentario de desagrado ante el pretendido homenaje a Barcelona que, por lo que a los autores se refiere, fue poco lucido. [...] La dimensión ciudadana de estos festivales les confiere una responsabilidad que no sería justo soslayar mediante cuatro palabras de compromiso.<sup>26</sup>

En canvi, el crític anònim del *Diario de Barcelona* —així i tot, probablement M. Luz Morales— assegurava que les tres farses barcelonines representades no tenien res a veure amb el «mero y trasnochado costumbrismo». També Martí Farreras va celebrar que les tres farses fossin «positivamente graciosas, y a fin de cuentas precisas ilustraciones a esa “risa inteligente” que el programa afirmaba ser una de las aspiraciones de la velada».<sup>27</sup>

### 5. Conclusió

Les propostes d'un teatre català de bulevard presentades per l'ADB no van poder trencar el cercle viciós que constrenyia tota la labor de l'Agrupació, determinat per un permís governatiu de representació limitadíssim —de representació única, sovint—, pel caràcter no professional de l'ADB i per l'atenció més o menys àmplia,<sup>28</sup> favorable o no, de vegades

26 Vegeu E. Badosa, «El IV Festival...», *El Noticiero Universal*, 17-VI-1958, p. 17.

27 C. Martí Farreras, «L'Alegria que Torna», *Destino*, núm. 1090 (28-VI-1958), p. 41.

28 Hi havia diaris, com *La Prensa* o *El Correo Catalán*, que gairebé ni hi feien referència. D'altra part, no va tenir gens de repercussió a la premsa l'estrena, al Cercle Artístic de Sant Lluç, el 27 de febrer del 1960, d'*Una maleta*, una peça en un acte de Rafael Tasis, Va ser representada juntament amb *El niu, mai del tot niu*, de Cedric Munt, traduïda per



condescendent, però sempre marginal de la major part de la crítica. Ni les circumstàncies polítiques generals, ni les personals dels membres de l'ADB no ho feien possible. D'altra part, la voluntat de l'ADB d'oferir al públic dramàtiques de diverses orientacions portava a una certa dispersió d'esforços —altrament, ben necessària per obrir noves possibilitats— que no permetia aprofundir en cap. A més, l'opció per un bulevard català va ser molt limitada pel que fa a autors veritablement nous i joves, amb el cas pràcticament únic de Folch i Camarasa, la qual cosa no va permetre a l'ADB de dur a terme una labor seminal en aquest tipus de dramàtica. La crítica, mancada dels esquemes interpretatius propis de la modernitat dels anys cinquanta del segle xx, i massa sovint displi-cent, tampoc no hi va ajudar gaire.

---

Josep Vallverdú, i *El cor delator*, d'Edgar Allan Poe, en versió de Lluís Bosch. Vegeu Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 228. L'estrena de *Fedra*, de Maria Novell, al Jardí del Palau Dalmaes, el 20 de juny del 1962, amb direcció de Manuel Serra —vegeu Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 216—, només va obtenir l'atenció de Jordi Carbonell, a *Serra d'Or*. El crític situava la peça de Novell en un tipus d'humor proper al de George B. Shaw, i deia: «Fedra és una comèdia intel·ligent i ben escrita, desempallegada de tot esborifament folklòric-sentimental, i situada en una línia civilitzada, útil al nostre teatre». Vegeu Jordi Carbonell, «Els escenaris catalans. *Fedra*, de Maria Novell, per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (Barcelona, Jardí del Palau Dalmaes)», *Serra d'Or*, núm. 8-9 (agost-setembre del 1962), p. 47.

## Els inicis teatrals de Maria Aurèlia Capmany: de l'ADB a l'EADAG<sup>1</sup>

Isabel Graña i Zapata  
*Universitat Oberta de Catalunya*

No cal cercar una època de conversió a l'escena teatral en la trajectòria de Maria Aurèlia Capmany, perquè el teatre és una presència constant en la seva vida ja des de la infantesa. L'autora explica a les seves memòries que «a casa els agradava el teatre i ens hi portaven de molt petits». <sup>2</sup> Fins recorda una representació de *La dama enamorada*, de Joan Puig i Ferrer, al Centre de Dependents i del Comerç de Barcelona, d'on de segur eren socis els pares, que regentaven una cistelleria a la Rambla. Però també rememora les anades sovintejades al Teatre Romea i la seva fascinació per aquell món de l'escena, en què aflorava una excessiva credulitat, fruit de la innocència més tendra. També considera l'òpera part del seu paisatge infantil, perquè el pare n'era un gran aficionat, sobretot a l'òpera italiana. Així mateix, conta el rebuig inicial al cinema dins del nucli familiar i les seves primeres sortides furtives per poder veure alguna pel·lícula. Una anècdota que palesa la normalitat del fet teatral a començament del segle xx, sobretot com a mitjà d'entreteniment comú per a la població, i l'encara manca d'arrelament del que, anys a venir, esdevindrà la distracció per excel·lència de les classes populars, el cinema.

Maria Aurèlia Capmany era ja una incipient dona de teatre quan treballava de professora al col·legi municipal d'ensenyament mitjà Isaac Albéniz (1944–1956) de Badalona, i a l'escola Isabel de Villena de Barcelona. Ho demostren les nombroses fotografies que es conserven de les representacions teatrals que feien amb motiu del que, aleshores, era el dia del patró dels batxillers, Sant Tomàs d'Aquino: *Treballs d'amor*

<sup>1</sup> Aquest text no hauria estat possible sense la generositat de Núria Picas, a la qual vull expressar el meu agraïment per la seva amabilitat i conversa, per haver-me fet arribar les cartes de Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat, i per la seva ajuda a l'hora de desxifrar-ne el contingut.

<sup>2</sup> Maria Aurèlia Capmany, *Mala memòria*, dins *Obra Completa 6*, Barcelona, Colúmbia, 1997, p. 417.

*perduts, El burgès gentilhome, Metge per força, El sí de las niñas, El fantasma de Canterville, Entre bobos anda el juego, El vànol, El gran teatro del mundo, Les precioses ridícules*, etcètera. Els alumnes de Capmany no acabaven un curs sense saber qui eren Molière, Goldoni, Moratín, Zorrilla, Oscar Wilde o Calderón de la Barca, entre molts d'altres, i això malgrat que el curs que impartia fos de filosofia o d'alemany.<sup>3</sup> També en dóna fe la profunda petjada que deixà en els seus exalumnes, entre els quals destaca el poeta i advocat Joan Argenté i Artigal, que testimonien amb entusiasme el pas de la «senyoreta Capmany» per les aules de Badalona en aquells anys de la grisa i dura postguerra. Entre els records més entranyables, hi ha el relat repetit que evoca aquella Capmany lligada al descobriment del teatre i explica —com ho han fet també més tard els que foren alumnes de l'EADAG— que Capmany no només dirigia els assaigs, sinó que els ajudava a pintar els decorats o a cosir vestits i, fins i tot, els acompanyava a cercar diversos elements d'attrezzo en una coneguda botiga especialitzada de Barcelona.<sup>4</sup>

Tenint en compte aquests referents, no deixen de sorprendre les repetides afirmacions sobre la descoberta del món teatral que hauria fet Capmany a partir de l'amistat amb Ricard Salvat o, vers l'any 1959, amb motiu de l'encàrrec que li féu Jordi Sarsanedas d'escriure una obra dramàtica per a l'ADB. Una obra que pren forma amb el nom de *Tu i l'hipòcrita* i que estrena l'ADB el 1959 amb direcció de Ricard Salvat (publicada per l'editorial Moll el 1960). De fet, s'ha arribat a afirmar que «a partir d'aquesta experiència l'art dramàtic esdevingué un dels seus princi-

3 Joan Argenté explica que en el darrer curs de batxillerat, quan ja estaven a meitat de curs, Capmany va decidir que, en lloc de fer-los les classes de grec i alemany, que eren les assignatures que ella impartia en aquell moment, era millor que es dediquessin a fer lectures i comentaris de literatura contemporània, i que els feia llegir: Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Unamuno, Valle-Inclán, Gómez de la Serna, García Lorca, Salvat-Papasseit, Maragall o Guerau de Liost, entre d'altres. Vegeu Joan Argenté, «Maria Aurèlia Capmany, mestra a Badalona», dins Carmen Alcalde et al., *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1992, p. 41-48.

4 El treball de recerca d'Oriol Puig Taulé, *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època* (UAB, 2007), conté en apèndix algunes entrevistes a Carme Fortuny, Francesc Nelho, Carme Sansa i Teresa Devant que donen informació interessant en aquest sentit. Quant als alumnes de batxillerat de Badalona i la seva relació amb Capmany, podeu consultar Isabel Graña i Zapata, «Estudi preliminar», dins Maria Aurèlia Capmany, *Betúlia*, Badalona, Nautilus Comunicació i Cultura, 2010, p. 5-30.

pals àmbits de creació i es convertí en una destacada professora, autora, actriu, i en definitiva una activista teatral».<sup>5</sup>

És veritat que Capmany dedicà l'obra a «Ricard Salvat, que m'ha fet comprendre aquesta estranya, exigent, imprevisible aventura humana, que és el teatre».<sup>6</sup> Però diu «comprendre», no «descobrir», perquè el teatre era una realitat per a Capmany des de molt jove, i segurament és aquest el motiu principal de la coneixença de Salvat i Capmany, perquè de no bellugar-se tots dos en els àmbits teatrals dels anys cinquanta haurien trigat molt més a coincidir (cal no oblidar que Capmany era divuit anys més gran que Salvat). El que sí que és molt probable és que Salvat modifiqués d'alguna manera la visió que Capmany tenia del fet teatral fins en aquell moment, sobretot respecte a la professionalització, un tema que Salvat tenia clar des de molt jove i que, en el cas de Capmany, més dedicada a la docència i a la narrativa, era una reflexió encara poc madura. La mateixa Capmany confirma, en referència a la creació de l'EADAG i als anys de l'ADB, que aquesta va ser una època molt important per a ella, perquè tant l'estrena de *Tu i l'hipòcrita* com la fundació de l'Escola «van canviar el paisatge de la meua vida i els amics podien dir-me admirats: "No ho hauria dit mai de tu"».<sup>7</sup> Igualment reflexiona sobre la seva activitat d'actriu i confessa que mai no se'n considerà, que sobretot li agradava assajar, pintar decorats i estrenar, però que la feina d'actriu la feia sentir presonera i que l'avorria mortalment, cosa que no va dir mai sobre la direcció escènica, l'adaptació teatral o l'escriptura i la traducció, unes responsabilitats que realment li agradaven.

Un altre fet gens conegut és la creació d'un petit grup de teatre experimental nascut a Badalona de la mà de Capmany i el seu alumne, Joan Argenté, el 1948. El grup es presenta en societat amb una mena de manifest inaugural i amb el nom d'Agrupació de Teatre Experimental «Tespis».<sup>8</sup> Un grup amateur que no passà de realitzar unes quantes representacions, entre les quals destaca, per la seva modernitat, l'obra *Escaleras*, de Ramón Gómez de la Serna, i que els mateixos Argenté i Capmany varen copiar a mà de l'exemplar que hi havia a la biblioteca de l'Ateneu

5 Així ho expressa Enric Ciurans, *El Teatre Viu, una resistència cultural*, Barcelona, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2009, p. 273.

6 Maria Aurèlia Capmany, *Tu i l'hipòcrita*, Palma de Mallorca, Moll, 1960, p. 3.

7 Capmany, *Mala memòria*, p. 420.

8 Vegeu el document 1 de l'apèndix d'aquest article.

Barcelonès. Segons que explica Joan Argenté, el text del manifest de teatre experimental va ser redactat per Maria Aurèlia Capmany, i l'adreça de la seu de l'agrupació és la mateixa casa on ha viscut sempre el poeta. Malgrat la fugacitat de la proposta, és interessant valorar-ne la novetat, perquè s'ha d'arribar fins al 1953 per trobar una altra iniciativa sobre teatre experimental: l'Agrupació de Teatre Experimental (ATE), fundada per Ricard Salvat dins de la Universitat de Barcelona.

Per aquests mateixos anys, Capmany té també una participació activa en les representacions teatrals clandestines (en cases particulars) de grups minoritaris de la burgesia barcelonina. El contacte amb aquests grups es produeix després de guanyar, el 1949, el premi Joanot Martorell amb la novel·la *El cel no és transparent*. Una obra que la censura de l'època no permeté de publicar i que s'editarà posteriorment, després d'un llarg període de depuració i amb el títol d'inspiració espriuana *La pluja als vidres* (1963). El jurat d'aquella edició estava format per Ramon Aramon, que havia estat professor seu a l'Institut Escola de Barcelona, Josep M. de Sagarra, Maurici Serrahima, Joan Oliver i Salvador Espriu. Aquí comença la relació de Capmany amb els dos darrers escriptors. Si bé amb Joan Oliver van arribar a tenir algunes diferències en l'època de l'ADB, com mostren les cartes que presentem en l'apèndix d'aquest article, foren unes discrepàncies fruit del moment puntual, del conflicte generacional que es presenta en una situació molt concreta, perquè amb els anys Oliver i Capmany esdevingueren bons amics. L'especial relació d'amistat i mestratge que neix a partir d'aquest moment amb Salvador Espriu ha estat a bastament explicada per la mateixa Capmany en els seus llibres memorialístics, i ha estat també motiu de comentaris de tota mena, com el que fa el mateix Salvat en el volum d'homenatge que l'Ajuntament de Barcelona dedicà a Capmany a propòsit del seu traspàs.<sup>9</sup>

Amb tot, Capmany ja s'havia presentat al Joanot Martorell l'any anterior, en la primera edició del premi, amb la novel·la *Necessitem morir*, que

9 No endebades Capmany intitula «Salvador Espriu m'ensenya a escriure» les paraules preliminars a *Això era i no era*, dins *Obra Completa 6*, p. 535-549. D'altra banda, Salvat escriu: «A Salvador Espriu li agradava i li divertia tant com a actriu que quan vaig fer *Antígona*, l'any 1962, en saber que la Maria Aurèlia Capmany, amb qui sostenia un coqueteig tan insòlit com encantador, li va allargar, doblar o triplicar el paper d'Eurigània perquè "s'hi pogués lluir"» (Ricard Salvat, «Aquella imprevisible aventura humana», dins Alcalde et al., *Maria Aurèlia Capmany i Farnés*, p. 204).

resultà desbancada per una altra de Cèlia Suñol. En aquesta primera edició, el jurat el formaven Josep M. Boix i Selva, Marçal Olivar, Josep Pous i Pagès, que va dir que la novella de Capmany era «la més mal escrita, pel millor escriptor», i un membre que perdurà en el jurat alguns anys, Maurici Serrahima.<sup>10</sup> És precisament l'interès de Serrahima per conèixer la jove Capmany el que propicia la seva entrada en un d'aquests grups de la resistència dels primers anys de la postguerra, Miramar:

al despatx, a les vuit, ha vingut la Carme Serrallonga amb la finalista del premi Joanot Martorell, Maria Aurèlia Capmany. Jo havia mostrat el desig de conèixer-la i ella s'ha estimat més —es veu— ésser presentada per la Serrallonga. Dóna la impressió d'una personalitat forta. És més aviat petita i una mica plena, i té un aire molt personal, potser amb un punt de caricatura, però amb una gran força expressiva i cordial, centrada en uns ulls immensos. Li ha costat un xic d'obrir-se a una certa franquesa. Però diria que, si s'obre, deu ésser de les que no s'estan de dir el que pensen. [...] Li he parlat de Miramar, on crec que es podria trobar bé i conèixer gent; en sabia l'existència per la Carme Serrallonga. Em sembla que és un bon element.<sup>11</sup>

Serrahima es mostra perspicaç en la seva percepció de la jove Capmany, perquè en fa un retrat prou aproximat al personatge amb només una primera conversa. El 3 de desembre del 1948 ja podem trobar Capmany celebrant una festa en honor de Serrahima —amb motiu d'haver guanyat el premi Narcís Oller als Jocs Florals—, actuant en una mena de pantomima dels Jocs Florals amb un grup extens d'actors i actrius ocasionals entre els quals es compten també Josep M. de Sagarra, Carme Serrallonga, Miquel Coll i Alentorn, Rosa Leveroni i Jaume Picas.<sup>12</sup> El 3 d'abril del 1949 forma part d'una sortida a Granollers on havien organitzat una sessió de lectura de textos de Carles Riba, als jardins del museu, i entre la colla hi ha el mateix Riba, Jordi Carbonell, Frederic Rahola, Cèlia Suñol i un grup de bibliotecàries encapçalades per Maria Teresa Boada. El 7 d'abril del 1949 el grup Miramar ofereix un homenatge a Cap-

<sup>10</sup> Les opinions de Josep Pous i Pagès estan extretes de Maurici Serrahima, *Del passat quan era present*, II (1948–1958), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, p. 8.

<sup>11</sup> Anotació de dietari del 10–11–1948, Serrahima, *Del passat quan era present*, p. 23.

<sup>12</sup> Serrahima, *Del passat quan era present*, p. 61.

many com a guanyadora de la segona edició del premi Joanot Martorell.<sup>13</sup> És evident, doncs, la plena integració de Capmany en aquest grup, a redós del qual va conèixer i va fer amistat amb el pintor i periodista Jaume Picas, cosí germà de Núria Picas. Aquí neix la relació entre Capmany i Jaume Picas, i també Núria Picas i Jordi Sarsanedas. És en aquest context, i de la mà dels Picas, i també de Sarsanedas, que acaba relacionant-se amb el grup de l'ADB i col·laborant amb ells.

Els documents epistolars que presentem en l'apèndix d'aquest article són el resultat d'aquest moment concret: comencen amb una missiva de Capmany a Sarsanedas i acaben amb una altra de Salvat a Sarsanedas, a manera de tancament d'un cercle d'amistat i de relacions en què la presència del matrimoni Sarsanedas-Picas és molt present. Tot comença, doncs, amb la primera targeta postal que Capmany adreça a Sarsanedas (vegeu el document 2), en la qual la relació amistosa i de complicitat entre ells és evident, i, encara que és una postal escrita amb un cert esperit col·lectiu —ella és aleshores a París en companyia de Joan Barat i altres amics—, Capmany no perd l'oportunitat de fer els elogis corresponents a uns contes que anomena *Mites* i que encara no estaven publicats, perquè foren editats per primera vegada el 1954. Uns anys més tard, Capmany i Sarsanedas signen plegats, amb altres companys de generació, el volum *Cita de narradors* (1957), i des d'aquest moment les seves trajectòries com a «joves narradors» aniran plegades fins ben entrats els anys setanta.

L'ADB es va fundar el 1955 i Sarsanedas consta com a signatari d'un dels primers manifestos de l'entitat; segurament hi arribà per la seva relació amb l'Institut Francès de Barcelona, que és un altre dels indrets que permet la connexió entre ell i Capmany. L'escriptora explica a *Mala memòria* l'organització d'una de les primeres representacions de *Primera història d'Esther* dins del Cercle Literari de l'Institut Francès, en què intervenien Espriu, Joan Oliver, Amàlia Tineo, Rosa Leveroni, Pau Verrié, la mateixa Capmany i Sarsanedas. Malgrat no ser un dels membres fundadors de l'ADB, ni de la Junta, Sarsanedas entra a formar-ne part el setembre del 1956; posteriorment hi fa d'actor i de director.<sup>14</sup> Però

13 Serrahima, *Del passat quan era present*, p. 78–79

14 Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional Català, 1955–1963*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978, p. 46–47.

abans de finalitzar l'any 1959 Jordi Sarsanedas i Núria Picas es traslladaren a Milà, on van romandre fins a l'any 1961. És d'aquest petit període de temps que la pintora Núria Picas conserva tres cartes de Capmany i una de Ricard Salvat, amb un annex per a Jordi Sarsanedas. Són uns documents que ens donen noves pistes per aclarir com es va produir l'abandonament de l'ADB per part de Capmany i Salvat, i els primers passos que fan, tots dos plegats, per a la creació de l'EADAG.

La relació de Capmany amb l'ADB no està del tot aclarida; de fet, Sarsanedas explica que fou Capmany qui dugué Salvat a l'ADB.<sup>15</sup> La informació que aporta alguna de les cartes sobre la necessària intervenció de Capmany per poder contactar amb Salvat avalaria aquest testimoni: «només vostè pot saber on se troba», segons que li deia la secretària de l'ADB a Capmany per telèfon, de part de Ferran Soldevila i seguint indicacions de Frederic Roda. També la relació de confiança amb Frederic Roda, malgrat els estira-i-arronsa del moment, demostra que la presència de Capmany era normal en el cercle de l'ADB. D'altra banda, desconeixem si Capmany era a les llistes de socis de l'entitat, encara que sabem que no es comptava entre els actors habituals de l'agrupació.

Salvat explica que va conèixer Capmany cap a final del 1958, quan ell acabava de tornar d'Alemanya i havia estat convidat per Frederic Roda a fer una conferència sobre Bertolt Brecht al Cercle Artístic de Sant Lluc. Entre el públic hi havia Maria Aurèlia Capmany, i aquell mateix dia Roda els va presentar. Després d'una conversa sobre literatura, ella li digué que estava en procés d'enllestir la redacció d'una obra teatral i que li passaria en acabar-la.<sup>16</sup> Poc després, ell rebé l'encàrrec de Roda de dirigir *Tu i l'hipòcrita* per a l'ADB. Des d'aleshores, treballen junts, i el 8 de desembre del 1958 es fa la primera lectura de l'obra que, finalment, s'estrena amb èxit —segons les crítiques— el 28 de gener del 1959, al Teatre Romea, amb direcció de Ricard Salvat.<sup>17</sup> És a partir d'aquest procés que s'estrenen els vincles d'amistat entre Capmany i Salvat, i que es crea el tàndem teatral Capmany-Salvat dins de l'ADB. En les cartes de Capmany

15 Jordi Sarsanedas, «Una meva Maria Aurèlia», dins Montserrat Palau i Raül-David Martínez Gili (ed.), *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*, Tarragona, Cossetània, 2002, p. 309–316.

16 Salvat, «Aquella imprevisible aventura humana», p. 191.

17 Vegeu la fitxa corresponent amb el repertori a Coca, *L'agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 260.



es pot seguir una estada a Tortosa, a casa dels Salvat, en companyia de Joan Barat, i com explica a la seva amiga íntima d'aquell moment que ha fet, «naturalment, més bona amigat amb en Ricard». També es dedueix d'una de les cartes en què explica el desastre que havia estat l'estrena de *Primera representació*, de Joan Oliver, en què Capmany es trobava entre bambalines: «A dins l'escenari tots donàvem voltes dient a mitges paraules el que no volíem dir». Potser, fins i tot hi actuà, per més que la fitxa artística de l'obra no en recull cap participació.<sup>18</sup> També era present en una de les reunions en què Roda explica el programa per a la temporada 1959–1960 i en què justifica la selecció de les obres dels dramaturgs més vells en detriment de les dels més joves, tot qualificant les seves peces de «prometedores, però poc madures». En comptes de *Mort d'home*, de Salvat, programaven *Primera representació*, d'Oliver, i per acabar-ho d'adobar demanaven al primer que en fos el director. Tot plegat encén els ànims de Capmany, que no s'està de dir a Roda el que pensa: «Jo li vaig dir que el compadia i que si no ens decidíem a eliminar la vella guàrdia estàvem perduts». L'atreviment de la jove Capmany podia ser catalogat d'imperdonable, vist des de la perspectiva del seu interlocutor, perquè, al capdavall, la vella guàrdia era, res més però res menys, que Ferran Soldevila, Joan Oliver i Frederic Roda mateix, que en aquell moment controlaven de manera efectiva l'ADB. Tot plegat acaba amb un trencament generacional que es percep molt bé en les cartes: «a mi els vells no em fan cap pena i que Déu em perdoni i m'ho recordi quan sexagenària em disposi a fastiguejar algú que no hagi passat la quarantena», i que més tard acabaria amb la marxa de tots dos —Capmany i Salvat— de l'Agrupació i amb la creació de la nova EADAG.

Les cartes a Núria Picas mostren una Maria Aurèlia Capmany consolidada en el món literari català de la postguerra, que es relaciona amb grups i personalitats literàries diverses i en ambients diferents, on el predomini del món masculí és un fet i la presència femenina està representada per un nombre considerable d'elements provinents de l'Escola de Bibliotecàries —Maria Teresa Boada i Rosa Leveroni en són algunes de les més conegudes. La presència de Capmany resulta inquietant per als seus contemporanis i sorprèn fins i tot al jove i modern Jaume Picas, que cau en el parany de fer preguntes tòpiques a una Capmany que les caçava

<sup>18</sup> Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 247.

al vol, i que protesta reiteradament perquè li recorden la seva condició de dona i la seva suposada condició de «jove escriptora». Els anys anaven passant, ella anava fent llibres i formava part del jurat del premi de novella més important del moment, però la situació de la literatura catalana en els anys més durs de la postguerra la relegava una i altra vegada, com als seus companys Sarsanedas, Pedroló o Espinàs, a l'eterna categoria de joves aspirants a alguna cosa més.

Entre els documents 5 (de Capmany a Picas) i 6 (de Ricard Salvat a Picas i a Sarsanedas) es troben algunes pinzellades del que fou la creació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Per exemple, Capmany explica que ja eren vint-i-cinc els alumnes matriculats a final de febrer del 1960, i que sobretot eren homes, la qual cosa fa que manifesti que l'element femení hi és poc representat. També es reflecteix molt bé el procés natural de l'inici d'un nou projecte cultural, amb trobades i reunions interminables fins a altes hores de la nit, amb molta illusió, però també basarda, com confessa Capmany. Aquestes cartes aporten igualment dades sobre les primeres representacions i ens permeten d'anar configurant el panorama del moment com un trencaclosques: els primers actors, els primers muntatges (lectura poètica sobre poemes d'Espriu, una obra dramàtica de Capmany, encara sense acabar d'escriure en el moment de redactar la carta, una obra de Ionesco traduïda per la mateixa Capmany); les primeres direccions escèniques, totes de Salvat; els primers professors, la presència de Salvador Espriu des de la primera sessió recitant ell mateix els poemes en català mentre les alumnes ho feien en francès, amb traducció de Jordi Sarsanedas. La bona relació de Capmany amb Salvat, la relació ferma i consolidada de Capmany amb Espriu, la relació incipient de Salvat amb Espriu, el respecte que tots dos senten per Espriu, tant Capmany com Salvat citen Espriu a les seves cartes, i tots dos li donen un to humorístic alhora que transcendent, perquè la paraula d'Espriu esdevé per a ells «lleï divina». Són també perceptibles els lligams de profunda amistat amb el matrimoni Sarsanedas-Picas, el bon ambient d'un petit grup que ja surt de l'ADB per crear l'EADAG, amb Capmany i Salvat com a capdavanters, però que comptava des de l'inici amb la presència de Carme Serrallonga, un altre dels puntals de l'Escola. Resulta especialment interessant observar que les versions de Capmany i de Salvat no discrepen gens en aquests darrers documents; els dos expliquen pràcticament el mateix, un fet que canviarà amb els

anys. Les versions posteriors que han donat Capmany i Salvat en intentar recordar aquells moments discrepen en algunes coses, sobretot perquè la versió de Salvat minimitza el paper de Capmany en la creació d'aquest nou projecte i nega la seva pertinença a l'ADB, especialment en els seus darrers escrits.<sup>19</sup>

La importància i el paper de Capmany dins de l'EADAG han estat prou reivindicats per persones com ara Josep Anton Codina, Josep Montanyès, Carme Sansa, Carme Fortuny i moltes altres que passaren per l'Escola, en qualitat d'ajudants o de professors, però sobretot pels alumnes que són l'objectiu essencial d'un organisme d'aquesta indole. Els llaços i les extensions de l'EADAG arriben, per igual, allà on els mateixos Salvat i Capmany arribaven, per això les representacions de l'Escola anaven de «bolos» a Tortosa i a Badalona, tot cercant la complicitat d'amics i coneguts que formaven part dels seus mons particulars i als quals traslladaven el nou projecte.

Encara que siguin poques cartes, creiem que són uns documents amb un valor intrínsec que aporten llum a un moment històric concret i ajuden a esclarir alguns buits. També confirmen la teoria del xoc generacional dins de l'ADB com un dels principals motius que induïren a Capmany i Salvat a emprendre la creació d'una nova escola d'art dramàtic a Barcelona, l'EADAG. I, en darrer terme, recuperen una mica la figura de la interlocutora, Núria Picas, coneguda sobretot com a pintora, i especialment com a retratista i il·lustradora de llibres, també com a companya de Jordi Sarsanedas, però potser poc o mal coneguda en el seu paper d'actriu destacada entre final dels anys 1950 i començament dels 1960, i com a confident i amiga íntima de Maria Aurèlia Capmany en un període de la seva joventut.

19 Les diverses versions que dona Salvat de la creació de l'EADAG no sempre concorden, però és especialment significativa, per la manera com es contradiu amb les cartes que presentem, la versió que dona en el volum d'homenatge a Capmany editat per l'Ajuntament de Barcelona: «Vaig tenir sempre al corrent Maria Aurèlia Capmany d'aquest projecte i quan vaig decidir d'anar-me'n li ho vaig dir. No ho vaig comunicar a ningú més de l'ADB. De fet, ella no formava part de l'entitat a cap nivell. Només començava a ser autora de la casa. Amb tot, jo vaig pensar que ella es quedaria amb aquell grup, però no; va preferir venir amb nosaltres a l'EADAG» (Salvat, «Aquella imprevisible aventura humana», p. 197). També podeu consultar l'entrevista de J. M. García Ferrer i Martí Rom, *Ricard Salvat*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1998, p. 34-45, en què la versió que dona el mateix Salvat és prou diferent de l'anterior.

Els textos que es presenten a continuació han estat reproduïts fidelment dels originals; no s'ha realitzat cap modificació ortogràfica ni de puntuació. Quant a les anotacions, s'ha procurat anotar els personatges la primera vegada que hi apareixen, ja sigui perquè només són anomenats pel nom de pila, fet que podria prestar-se a confusions fins i tot tenint en compte el context, o bé en els casos en què ens ha semblat que eren més difícils d'identificar per un lector actual.

*Apèndix documental*

1

*Teatre Experimental*<sup>20</sup>

Tots sabem el que és Teatre Experimental, sobretot desde fa uns quants anys en què se multipliquen aquestes representacions en el nostre país. Nosaltres que som una gent aficionada a les novetats, al teatre i demés galindaines, ens disposem a fundar un grup que no tindrà altre finalitat que representar també com se pugui aquelles obres que no podem veure fàcilment en els escenaris de nostra ciutat.

Tractarem per tant, d'escullir l'obra que vulguem dintre de la producció teatral de tots els països, tant antiga com moderna, amb la única condició de que sigui una obra que un empresari conscient del seu negoci no voldria representar.

Us oferim doncs, aquestes representacions i us demanem a canvi que vulgueu col·laborar amb el vostre entusiasme formant part d'una associació per a sostenir aquesta empresa. Ser membre de la associació significa pagar dues pesetes cada mes i comprometre a comprar una entrada quant es faci la representació. No podrà comprar entrada ningú que no sigui soci, i el nombre d'aquets ha de ser reduït.

Hi hauran dues representacions durant el curs i el preu de l'entrada serà sobre deu pesetes que es destinaran a les despeses de la representació. Els socis tindran dret a sol·licitar obres per a les quals sentin interès.

Les sol·licituts per a formar part de la societat han de ser dirigides a la AGRUPACIÓ DE TEATRE EXPERIMENTAL «TESPIS», carrer de Sant Isidre, 17.

Badalona, setembre de 1948

<sup>20</sup> Document mecanografiat, conservat al fons personal de Joan Argenté i Artigal, actualment a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Badalona. Museu de Badalona.

[París, abril de 1953]<sup>21</sup>

Felicitats per a en Jordi Sarsanedas en motiu de ser el seu Sant i també en motiu del seu magnífic llibre que suara acaba d'aparèixer.

Tot visitant aquesta extraordinària exposició (vegis el dors)<sup>22</sup> ha estat profusament recordat pels seus amics (v. s. Joan [Barat], Tonyo,<sup>23</sup> Pilar i la que suscriu) perquè trobàvem el tal dibuixant perfectament idoni per a uns contes anomenats *Mites*, contra els quals no hi valen naftalines de cap mena.

Moltes abraçades

Maria Aurèlia

21 Document manuscrit. Programa de mà que Capmany empra com a targeta postal. Conservat en el fons personal de Jordi Sarsanedas. Ens ha estat cedit per Francesco Ardolino, al qual agraïm aquesta aportació.

22 Capmany fa servir la mateixa invitació de l'exposició per escriure el text següent al dors: «Vous êtes prié d'honorer de votre présence l'exposition des oeuvres récentes de Saul Steinberg dont l'inauguration aura lieu à la Galerie Maeght le vendredi 17 avril 1953, à 16 heures.»

23 Joan Antoni Rodríguez-Roda i Compareid, un pintor, gran amic de Maria Aurèlia Capmany en aquella època, que estava, com ella i Joan Barat, becat a París per l'Institut Francès de Barcelona.

Barcelona dia 20 de nov. [1959]<sup>24</sup>

Estimada Núria:

Verge Santíssima (i àdhuc puríssima que deia l'Espriu) i com us enyoro. Si, si! Diràs tu— però no escrius! Jo t'asseguro que si veiessis el munt de novel·les que hi ha sobre la meua taula, un conte que encara no he fet, unes conferències que per fi he acabat et posaries a plorar de pena.

Però avui he dit, el que he dit no ho pots sentir... escric encara que el món s'enfonsi.

Coses per explicar-te? Muntanyes! Per asseure'ns mentre la Berta [Saranedas] intenta inútilment cridar-nos l'atenció hores i hores. Per explicar-les sense ordre, i llavors tornar-hi, per barrejar-hi l'últim barret cursi que s'ha posat de moda i la salvació de l'ànima. Ara però no em tocarà altre remei que posar-hi un xic d'ordre. I perquè no vull deixar-me res agafaré l'arrencada en el moment de sortir de Barcelona cap a Sant Carles via Tortosa, amb l'ànim una mica encongít perquè ja saps que els gossos no m'agraden, imaginat els canguro.

*Però, no. No hi havia cap canguro ni amb c ni amb k.*

L'estada va ser deliciosa, jo em vaig deixar agombolar, vaig prendre el sol que es va decidir a sortir al segon dia i fins vaig escriure «traduït de l'americà.» En Joan [Salvat] em va tragar amb la moto amunt i avall. Vam xerrar abundantment aprofitant hores de sol i crepuscle. He fet, naturalment, més bona amistat amb en Ricard [Salvat]. I respecte els nostres perspicassos dubtes continuo amb el mateix ànim perplex. I com que no em veig amb cor de cometre acte heroic per descobrir la veritat, amb l'ànim perplex em quedaré.

De tornada a Tortosa ens esperava un cop de teatre a càrrec del Director, de la «Grúpia.»<sup>25</sup> El vell Salvat, un tarragoní encantador, estava que no hi cabia a la pell de satisfacció perquè havia descobert el projecte de l'ADB anunciat al Diari de Barcelona. I mentre comentàvem amb en

<sup>24</sup> Aquesta carta i les que segueixen —totes manuscrites— es troben entre els papers personals de Núria Picas.

<sup>25</sup> «La Grúpia» (d'agrupació) és la manera com anomenaven entre ells l'ADB, i en aquest cas es refereix a Frederic Roda com a director de l'entitat.

Joan la bona estrella de les lectures chez Sarsanedas, en Ricard ens llegeix amb veu sepulcral la carta d'en Frederic [Roda]. La carta deia que la comissió de lectura amb un atac d'honradesa mental (atac ho dic jo, la resta de la frase sic— Ole! Mai no havia volgut posar sic) refusava «Mort d'home» i escollia per substituir-ho: «Primera representació» de Joan Oliver. I oferien a en Ricard la direcció de l'obra.

Com pots imaginar l'efecte va ser de final d'acte.

En arribar a Barcelona en Frederic m'havia telefonat abundantment sense trobar-m'hi i ara ve un detall digne de l'ambient ADB.

Telefona la Sta secretaria dient més o menys això: —Li telefono de part del Sr [Ferran] Soldevila que desitja escriure al Sr Salvat i com que el Sr Roda li ha aconsellat que li preguntis a vostè a on se'l pot escriure car només vostè pot saber on se troba, li prega etc. etc.

Com pots suposar vaig dir a la Srta Secretaria molt amablement que escrivís a l'adreça habitual i vaig preguntar si el Sr Roda s'havia tornat mut.

L'endemà en Frederic m'invitava a teatre, a veure, ironies del destí: «Le Menteur»

I entre alexandrí i alexandrí ens vam dir totes les coses amables que dúiem al pap.

Jo li vaig dir que el compadia i que si no ens decidíem a eliminar la vella guàrdia estàvem perduts, i que com s'ho faria per justificar que la comissió de lectura composta per un [Ferran] Soldevila, un Oliver i un Sr X. escollís per estrenar dos Soldeviles i un Oliver, car el Sr X. no escriu teatre.

El gran Frederic es va defensar bé. Em va explicar que els vells fan molta pena, que en Salvat és jove i ja li era hora que tingués un fracàs i que la meua obra era de tal manera inversemblant que el públic s'hi faria un panxó de riure.

Al cap de pocs dies ens reunien a tots a l'incommensurable saló rococó de l'ADB i el Sr Oliver ens explicava les raons del cercle d'enguany.

Per ajudar els joves s'hi farà un Yoncoso. Per demostrar que som internacionals un Txecov. *I ara ve lo bo*: com que l'any passat el cercle va ser un èxit i la gent espera i exigeix molt aquest any, no's pot confiar en els joves indígenes i s'ha de recórrer als homes madurs i experimentats. Va citar l'obra de dos joves interessants, prometedores però poc madures, i va rebre els aplaudiments de l'assemblea.

L'únic comentari que et puc fer és que a mi els vells no em fan pena i que Déu em perdoni i m'ho recordi quan sexagenària em disposi a fasti-



guejar algú que no hagi passat la quarantena. No et pots ni imaginar la falta que em vas fer per comentar tota aquesta nauseabunda costellada.

En Ricard dirigeix efectivament l'obra de l'Oliver que he llegit i no admet comentari. Jo no he tornat a l'ADB i hauries de veure quina cara fa en Ricard quan surt de l'assaig, parlem de tu, dels assaigs de l'any passat, entonem la melodia de Heywood...<sup>26</sup>

En Frederic, n'estic segura, té mala consciència, perquè la primera cosa que se li acut en veure'm és abraçar-me i ens somriem amablement compadits l'un de l'altre.

Què més? Llegeixo novel·les. La d'en Ricard que es titula «Animals destructors de lleis» sembla ben col·locada.<sup>27</sup> N'hi ha una força bona de Ferran de Pol. Una estranya cosa de Vila Casas que jo no crec que ell hagi escrit perquè és impecable i que fa les delícies de l'Espriu. Una altra de la Mercè Rodoreda i una no novel·la d'en Perucho que se les promet molt felices. La resta caca.

Per cert que en Ricard[,] que té el costum de venir sovint a casa[,] no em deixa viure jurant i perjurant que ell també té dret a guardar un quadre teu. Jo li he dit que li donaria només si tu em dones permís. Ja jo saps.

He vist Orfeu negro, que m'ha agradat molt. «La Gavina» de Txekov i que malament ho feien Verge pura!

Sovint penso, ara telefonaria a la Núria, per despotricar, perquè sí. I em fa ràbia no poguer-ho fer.

Els Garcia Llorc són a Londres a fer una exposició.

He acabat Traduït de l'americà. Tinc unes ganes que ho llegeixis!

Penso que per vacances de Nadal ens veurem, però oi que m'escrivràs abans?

La meva carta és un desastre, de lletra i sintaxis, estic cansada però no ho vull deixar passar més temps sense escriure't.

En Basté m'ha fet unes fotos magnífiques, estic maca i se m'assemblen. Miracle! Te n'enviaré una així que me'n faci còpies.

Saps que en Tonyo s'ha passat a l'abstracte. Va enviar-me una revista amb fotos seves dels quadres i un interview. En l'interview diu coses molt

<sup>26</sup> El pianista i compositor de jazz Edie Heywood. La referència és als assaigs de *Tu i l'hipòcrita*, en què Núria Picas feia el paper de la noia protagonista, la Maria; fent parella amb Frederic Roda, en el paper d'Honorat.

<sup>27</sup> *Animals destructors d'homes*, de Ricard Salvat, va resultar l'obra guanyadora del premi Joanot Martorell del 1959.

boniques, com ell és capaç de dir, els quadres no sé què dir-ne, ell t'adverteix que no fassis cas dels colors. Si no pots fer cas dels colors en un quadre abstracte, que te queda? M'abstinc doncs de tot comentari.

D'aquí una mica vindran els senyors de la lletra d'oc a votar. Són sobre la taula en Fuster, en Pedrolo. Ramon d'Abadal més «Primers contes catalans.» El meu «*poulain*» és en Pedrolo. Però ja saps que començo a especialitzar-me en causes perdudes. Tinc una animeta romàntica, et consta.

I per cert que no me'n descuidi, aquella trepa de Badalona [Joan] l'Argenté, en [Jordi] Baulies, la promesa i etc. tenen junt amb uns pintors d'allò que encara se'n diu moderns un grup artistico-literari per fer la punyeta als momotombos de Belles Arts Badalonines.<sup>28</sup> Aquest grup es diu REM.<sup>29</sup> Ara volen fer una exposició de gent estupenda de Barcelona perquè els badalonins s'illustren i m'han demanat si tu consentiries de deixar els teus quadres. Si em dius que si jo portaria els tres que jo tinc i el meu retrat. Què et sembla? Ho volen demanar a en Ràfols[,] a la Maria[Girona,] a en Garcia Llord i a algú més.

Noia he d'acabar.

Moltes moltes abraçades i petons

Maria Aurèlia

Estimada Nurieta:  
 Que per molts anys  
 sense refranys  
 ni bri d'afanys  
 de tots paranys  
 et vegis lliure.  
 Que tinguis pau  
 i un bell palau  
 com un Sant Pau  
 i en terra o nau  
 sempre bonança.

<sup>28</sup> La referència és clara: el Grup de Belles Arts, que, anys a venir conforma la Secció de Belles Arts del Museu de Badalona.

<sup>29</sup> El grup REM estava format per diversos pintors que pretenien fugir de l'academisme imperant amb propostes més avantguardistes (Josep Villaubí, Joaquim Sarriera, Maria Teresa Roca, Maria Niubó Prats i Julian Garcia Flaquer, «Julianus», eren els principals membres, als quals s'afegeix un grup d'escriptors i lletraferits, entre els quals hi havia Joan Argenté i Artigal, Cinto Dunyó i Núria Esteve, entre d'altres.

## APORTACIONS AL DEBAT

Que els dies bons  
sempre a trompicons  
i a bramadores  
allunyin doncs  
les nuvolades.

I si rimés  
encara més  
que això no és  
ni de molt, més  
del que et mereixes.  
Però els rius  
són massa prims  
i a regalims  
per a dir fins  
tot quan desitjo.

Tot això imitant Fra Anselm Turmeda, i de bo de bo, tots aquests desitjos de felicitat i molt més. I veure't aviat, perquè t'enyoro, i tinc ganes de xerrar amb tu.

Una abraçada grossa així de la

Maria Aurèlia

Barcelona dia 27 de Desembre [1959]

Estimada Núria, jo ja tenia coll avall que aquestes vacances vindries, que hi farem, a canvi tinc una carta teva que és una meravella, i en tindrè d'altres.

Quan arribis a l'altre món hauràs de donar comptes de moltes coses, dels quadres que no has pintat, de les històries que no has escrit. Et faran passar l'eternitat pinta que pinta, decorant uns immensos murals de cel, i et faran escriure totes les històries bíbliques i privades dels justos.

Aquests dies ens fas especial falta a tots a la Carme [Serrallonga], a en Ricard a mi, per xerrar i dir pestes de tota la gent estúpida, per fer-nos grans tips de riure veient com es posen furiosos.

En Ricard diu que la teva carta va ser com un auguri de bona sort. Li he passat el teu quadre de Sant Jordi. I jo, entre el sant i la carta, ja no dubto gens que hagi tingut influència en el seu èxit. A més sempre has estat una mica bruixa.

Ara t'explicaré la sessió del dilluns dia 21, i la mala estona que hi vaig passar. Vaig descobrir que no sóc prou mala bèstia. De veritat de veritat hauria estat trista si l'obra de l'Oliver arriba a ser un èxit, però l'evidència d'allò tan tronat, la fredor del públic, i —esborronat fins un xiulet i un «pateig» al final, imagina't el que això significa a Sant Lluch— ens vam desmuntar. L'home no hi era, a última hora li va agafar por. A dins l'escenari tots donàvem voltes dient a mitges paraules tot el que no volíem dir. En Frederic feia una cara de tres deus, la M<sup>a</sup> Rosa [Fàbregas]<sup>30</sup> i jo vam parlar de tu per despistar, només la Carme va dir amb aquella fúria que la caracteritza —Jo francament trobo l'obra de l'Olivé detestable. La M<sup>a</sup> Rosa va dir immediatament que ella també, i que si en Frederic l'hagués volgut creure no s'hauria fet aquella obra.

La Pepa [Palau] va estar horrible perquè el paper no li esqueia<sup>31</sup> i perquè la nostra noia ingènua després d'haver fet la Pepa maca s'ha con-

30 La dona de Frederic Roda.

31 Pepa Palau feia el paper de Joana a *Primera representació*, de Joan Oliver, estrenada, efectivament, el 21 de desembre del 1959 al Teatre Romea (vegeu Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 247).

vertit en una vedette amb «anagues» a l'estil de l'Emma Gramàtica.<sup>32</sup> Els decorats eren fets per aquell monstre de dona que va fer aquells horribles figurins per a la nostra obra, recordes? Pots fer-te idea doncs de com eren els tals decorats.<sup>33</sup>

Ara, el que és segur és que del fracàs de l'obra en donaran la culpa al Ricard. Ja corre l'espècia per la «Grúpia» que la meva obra si que se la va prendre amb interès però el que és aquesta... Quan penso amb la meva obra, amb la nostra obra, penso que mai més no tornarem a treballar una gent tan estupenda —la modèstia va de part— i tan unida com llavors. Desde l'Edie Heywood a la Núria Picas tots eren de primeríssima.<sup>34</sup>

Fa riure com dins la Grúpia s'han fet dos partits ben clars, amb animes indecises com en M. Porter [Moix] o en Jordi Carbonell (nena, quin nas que tens!) que van somrient d'un cantó a l'altre. La família Picas «inxas» fidelíssims: oncle, tieta, nebot defensen a «grito pelado» el clan Capmany. El teu parent Jaume Picas amb barba i tot va pujar al Villena<sup>35</sup> amb una cinta a fer-me un interviu. Després de la veuassa de Camilo José Cela es va sentir la meva veueta dolça de Blancaneus. L'interviu deia així.

J. P. — Caspe 6. Caspe 6 (això deu voler dir que era Ràdio Barcelona) Nos trasladamos al colegio Isabel de Villena en donde M.A.C tiene su quehacer cotidiano, para hacerle unas cuantas preguntas, ya que si nuestro querido colega Sr Sempronio dice verdad, M.A.C se ha convertido en el árbitro de las letras catalanas. Dinos M. A. (tono afectuoso, amical y campechano) es verdad que tu influencia decidió los votos de todos a favor de R. S?

M. A. — (Veu maligna, observis amb quina delicadesa pronuncia la «l» i respira una mica abans de dir «z»). El Sr Sempronio entendió mal la informació que le dieron, o el informador no siguió tan de cerca como afirma las deliberaciones. Como en todos los concursos, en la última estación se discutió sobre el valor de los dos finalistas i cada uno dio su opinión.

32 L'actriu italiana Aida Laura Argia Gramatica (1874-1965).

33 L'escenografia era de Maria Montserrat Barenys.

34 La referència és, de nou, a *Tu i l'hipòcrita*, en la qual actuava Núria Picas i potser sonava una peça del pianista i compositor de jazz Edie Heywood.

35 Escola Isabel de Villena, de Barcelona, fundada per Carme Serrallonga, en la qual treballaren Capmany i Salvat.

J. P. — I qual es tu opinió?

M. A. — La obra de Vilacasas es un libro interesante. Escrito con una pulcritud gramatical sorprendente, ni un solo error, ni sintáctico, ni de léxico, ni siquiera ortográfico. Si el Sr Vilacasas es en pintura informalista, literariamente se preocupa mucho de la forma. La obra está llena de anécdotas divertidas y lanza disquisiciones sobre la crisis actual de la pintura. Pero no creo que sea una novela.

La obra del Sr Salvat como la de todo autor joven es desigual, adolece de incorrecciones gramaticales, pero tiene el clima, el «tempo moroso» y la intensidad de los personajes que una novela requiere.

Se comprende que el jurado se decidiera por un autor joven porque no siempre se ofrece la posibilidad de descubrir un novelista.

J. P. — Influiste tu sobre los otros miembros del jurado con tus artes femeninas?

M. A. — Por qué si un hombre da su opinión nadie le dice que usa armas masculinas, y a una mujer se la supone dotada de armas especiales y no únicamente de valores?

J. P. — Ah, yo no lo sé. Influyó en la decisión del jurado el que fuera un hombre joven?

M. A. — Claro que sí. Ya va siendo hora que los que tenemos unos cuantos libros publicados y cuarenta años dejemos de ser los jóvenes y dejen de llamarnos amablemente los críticos una esperanza para la literatura catalana.

Què et sembla? Dèiem algunes coses més, però ja no me'n recordo. Com veus aquest any hi ha hagut sarau.

T'envio una foto perquè et recordis de la cara que faig. No és la més maca de les d'en Basté però es que les maques les va fer grans i no em caben a la carta. Envia'm alguna foto vostra, amb la Berta que ja deu ser tota nova.

Moltes i moltes abraçades

Maria Aurèlia

Explica forces coses de Milà. Què heu vist de teatre? Aquí només coses ensopides. «Los fantasmas de mi cerebro» d'en [Josep M.] Gironella arreglat per en [Juli] Manegat.

## APORTACIONS AL DEBAT

Ah, que ho saps? Segons en Martí Farreras, l'única cosa que es pot treure de teatre del curs passat és: «Tu i l'hipòcrita» i «Un pobre diable de [Xavier] Regàs». Què et sembla la companyia?

Barcelona dia 27 de febrer [1960]

Estimada Núria. Em fa vergonya començar la carta amb el tòpic: he estat aquest últim temps tan enfeïnada! Si sabessis quina feinada se m'ha girat aquest darrer temps! Però com que el tòpic és una veritat com un temple corro a explicar-te el munt de coses que he fet aquest últim temps. Ja n'explicava un trocet a la carta adreçada a en Jordi, ara resulta que tot plegat ja està en marxa que l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual té ja vint-i-cinc alumnes, això sense haver començat la propaganda. Però això vol dir cada vespre a la Cúpula, reunions, converses i cansament. Fa molta illusió però també una certa basarda.

Entre els alumnes tenim uns homes joves, nous de trinca molt aprofitables. Un d'ells que es va venir a inscriure l'altre dia és un futur cantant d'òpera que vol aprendre l'art escènic «seriosament». Un altre és un estudiant d'arquitectura, cansat d'idees brillants. Però ens falta element femení, dones de qualitat, com t'enyorem, Núria.

Us envio «Traduït de l'americà» perquè us diverti, i de passada com que esteu tan a prop d'Albània, us hi arribeu i em dieu si s'hi assembla gaire.

Hem pogut fruir aquests dies d'una extensa exposició Tàpies. Jo t'he de confessar que aquells grisos gruixuts em deixen absolutament insensible, i sordejo respecte al crit metafísic del que es parla. No dubto però que la culpa és meua i col·loco l'obra de la Sala Gaspar a la mateixa categoria que la Capella Sixtina. Un dia m'entretindré a fer un museu d'obres mestres que no capisso. Sempre és saludable conèixer les pròpies limitacions. Hi posaré la Capella Sixtina, el Moises, un Trepolo immens que corre per Venècia, la Victòria de Samotràcia, el quadre de les llances, els Gregorio Hernández, el Léger, el Tàpies, el Millet. Per ara Déu n'hi do.

M'estic llegint i traduint per als alumnes de l'escola el «Rinoceront» de Ionesco. El trobo molt bonic i atractiu, i a més consolador perquè el nostre estimat Ionesco deriva cap al drama dialèctic, entra no sé si deliberadament o a contra cor al món d'un màgic realisme. Em sento molt emparentada amb el pobre Berenger. Hi hauria d'haver, però, una segona part,



on ens expliqués com resulta cansat, extraordinàriament cansat no convertir-se en Rinoceront.

Saps que ja estic rumiant una nova obra de teatre? És clar que no sé si serà ben bé una obra de teatre perquè neix com sempre em sol passar d'una situació de novel·la, en aquest cas, de conte. Recordes els «Estranys presoners»? Ara tinc l'obsessió de convertir-ho en drama.<sup>36</sup>

Explica'm forces coses quan m'escriguis. Quines ganes tinc de venir a Milà. Vam estar parlant amb els Richardson de vosaltres, fa pocs dies. La Danielle Provansal recitarà una part de les traduccions d'en Jordi i l'altra la Rosa M<sup>a</sup> Carrasco, amb lectura catalana de l'Espriu. Oi que ja us ho explicava? Serà el primer acte públic de l'Escola.

Digues a en Jordi que li escriuré així que tingui un petit espai lliure. Fes molts petons de part meva a l'Oleguer i a la Berta.

Tu rep una abraçada i un petó a cada galta de la

Maria Aurèlia

<sup>36</sup> Efectivament, *El rinoceront* va ser la segona obra representada pels alumnes de l'EADAG, els dies 9 i 10 de juliol del 1960 a la Cúpula de Coliseum. És catalogada com a lecturaespectacle, traduïda per Capmany i amb direcció escènica de Salvat. I la primera obra estrenada per l'escola és de la mateixa Capmany, *El desert dels dies*, però segurament encara no havien decidit que la interpretarien amb els alumnes, perquè tot just estan muntant-ne l'aparell i entrevistant els primers alumnes matriculats; si tenim en compte les paraules de Capmany, es pot deduir que ni tan sols estava escrita cinc mesos abans de l'estrena.

Mira Núri, tu creuràs o no, però quan vaig rebre la teva carta el dia 13 de gener i tot que no tenia cap esperança de guanyar el premi em vaig dir: Potser si, a lo millor Nuri em dóna sort i ve't aquí que així va ser. I quina carta més bonica la teva, tant com tu has estat sempre i ho segueixes estant, per lo que hem pogut veure en unes fotografies que algú, no sé qui va deixar a la M<sup>a</sup> Aurèlia. Per cert, que és aquell objecte estrany que penja prop de la Niça vista per en Matisse? I la Berta que maca és, com s'ha fet, ens varem mitg emocionar un dia en què dinàrem plegats, Carme Serrallonga, Rosa Domínguez, M<sup>a</sup> Aurèlia i jo. Llàstima que Milà sigui tan lluny. Et trobem tan a faltar.

No et conto res del *potinons* ni del teatre del Oliver perquè altres ho han fet per mi. La primera representació ha sigut una de les experiències més desagradables sofertes últimament. Quina gent! M'he convençut que no hi ha res a fer amb ells. Parlem de coses més agradables. No saps que en Salvador Espriu —per cert quina estupenda traducció la d'en Jordi, després li escriuré per dir-li— s'ha interessat molt per la meva «Mort d'home». L'estic refent sota el seu mestratge, i ara fa molt bonic.

Intentem de fer un cercle nostre amb la Maria Aurèlia a la Cúpula del Coliseum. Quan tot estigui més madur ja t'ho explicarem, millor dit prefereixo que ho faci M<sup>a</sup> Aurèlia que ella sap més d'explicar les coses.

Moltes gràcies per aquell telegrama ple d'intenció que em vares enviar.

Deia: Mamá Indios! Des de Milà, milions d'abraçades i pernachia napolitana a qui no li agradi.»

També en vaig rebre un de Hamlet: «Cansat de morir-me a escena amb estremituts tetòniques, agraeixo llarga vida. Val més quisso viu que lleó mort, segons diu Espriu Eclesiàstes 9,9.»

Com pots veure no s'ha perdut el bon humor. L'homenatge va quedar boniquíssim.

Has vist moltes coses al Piccolo Teatro? Explica'm força coses en la teva carta.

Adéu nina o nena petons de

Ricard.

6 (bis)

Estimat Jordi:

Millions de felicitacions per la teva bonica, encertada i fidel traducció de *l'Antologie Lyrique* d'en Salvador Espriu.<sup>37</sup> Ahir en [Antoni] Vilanova, que per cert ha marxat cap a Amèrica, en parlava molt bé, vaja com mereixeu.

Tan maca és i ens agrada tant que pensem fer-ne una sessió —una mena de recital— a algun lloc. Ja et tindrem al corrent.<sup>38</sup>

I les teves coses Jordi, com van? Vaig quedar molt agraït per la vostra felicitació.

Abraçades i molts petons a Berta i Olaguer,

Ricard.

37 Salvador Espriu, *Antologie Lyrique*, trad. de Jordi Sarsanedas, París, Debresse, 1959.

38 És el mateix acte del qual parla Capmany a Núria Picas en el document 5. Una nota sense signar anuncia, al «Noticiero» (22-III-1960), la primera sessió de l'entitat per al 24 de març a la Cúpula del Coliseum. L'acte fou un recital de poemes de Savador Espriu, traduïts al francès per Jordi Sarsanedas: «Recitaran los poemas en francés las señoritas Danielle Provansal y Rosa María Carrasco, y el poeta Salvador Espriu leerá las obras originales».

## *ADB: reflexions sobre tradició, repertori i innovació*

Jordi Lladó

*Grup de Recerca en Arts Escèniques  
de la Universitat Autònoma de Barcelona*

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) va esdevenir una realitat atípica sols explicable pel context atípic que la féu possible. Força breu de trajectòria (vuit anys), marcada per crisis constants des de la mateixa gestació fins a la seva dissolució, sabé convertir en virtut la seva ambigüitat estratègica fins a convertir-se en la clau de volta per connectar la tradició teatral del país, delmada per l'ensulsiada del franquisme, amb una posada al dia que la situa en el llinar i l'embrió de l'escena contemporània catalana. Tossuda sempre en la fidelitat a la llengua (la unanimitat en aquest sentit és un factor que la singularitza) sabé navegar entre les aigües necessàries per dur a terme la seva funció essencial: normalitzar i visibilitzar fins al possible el fet de representar en català. En dues coses coincidiren també tots els que la feren possible: apartar-se de la línia conservadora i complaent de l'escena professional en català, tan condicionada per les limitacions polítiques i per un conservadorisme heretat, i allunyar-se, segonament, de l'amateurisme parroquial i localista. Potser és exagerat valorar-la com a intent de teatre nacional com efectuà Jordi Coca en el seu estudi de referència: en fou, si més no, un simulacre, o, si es vol, la pedra primera d'un edifici que trigaria encara dècades a prendre cos.

En la mateixa constitució i consolidació del grup hi conflueixen diverses personalitats i conceptes. La pròpiament fundacional, la que encarna Antoni Mirambell, no era pas original quan reprèn un terme propi de la preguerra («teatre d'art») que hauria de consagrar «un repertori d'obres consagrades, antigues o modernes» sense «estrenes» ni «experimentes teatrals» i amb l'horitzó d'un director francès o d'una formació francesa que posés al dia el nou elenc. Impulsat com era el grup per sectors de la burgesia, es volia reprendre l'acció que en altres moments del segle havien empès personalitats com ara Adrià Gual, Lluís Masriera o Carles Soldevila amb les Vetllades Selectes. Les sessions anuals de L'Alegria que Torna, convertides en actes de gran ressò social i en font d'ingressos

essencial de l'entitat, acompleixen amb escriure la idea: amb la representació de Santiago Rusiñol —singularment amb *L'auca del senyor Esteve*— i de peces costumistes, juguen amb destresa la carta del barcelonisme a què aquests sectors recorren durant les dues primeres dècades del franquisme com a metàfora del catalanisme cultural que confronten al panorama evasiu o oficial que ofería o permetia la dictadura. En aquest sentit, el concurs a l'entitat de personalitats com ara Ferran Soldevila —home de consens, que podem situar al costat de les recuperacions d'algunes peces del seu germà Carles Soldevila— o Josep M. Millàs-Raurell, representaria la connexió amb una preguerra que havia intentat, sense arrodonir-ho mai, bastir una escena que sense abandonar l'àmbit burges aportés aires de modernitat, llunyana del pairalisme o de l'ambient rural de l'escena del XIX: vet aquí que Guimerà serà sempre el gran absent en el repertori de l'ADB, malgrat l'adhesió retòrica que implicava sumar-se a l'homenatge a Enric Borràs, i també és notable que el grup bescantés el vessant més lacrimogen i convencional de l'obra teatral de Josep Maria de Sagarra, o el tombant complaent de l'autor d'èxit del moment, el comediògraf Lluís Elias.

Aquesta primera orientació del grup fou útil a efectes tàctics per a la constitució inicial, però la posada al dia desitjada no hauria pas d'arribar de mans estrangeres, sinó de dues personalitats essencials malgrat una certa contraposició entre totes dues: Frederic Roda i Joan Oliver. El primer d'ells com a factòtum omnipresent que gira els ulls decididament envers els creadors contemporanis i acull l'avantguarda sense rompre brutalment amb la tradició: el teatre de l'absurd representat per Manuel de Pedrolo, el primer Baltasar Porcel o Joan Brossa (hi hagué també un intent de representar Josep Palau i Fabre que confirmaria la tendència); al seu costat, el nou teatre èpic inspirat en Bertolt Brecht i Erwin Piscator que impulsaran Ricard Salvat o Maria Aurèlia Capmany. Oliver, al seu torn, no sols aportarà algunes de les facetes més ambiciosos i assolides de la seva obra (la comèdia dramàtica *Ball robat* o l'enginyós assaig *Tercet en re*), sinó que acomplirà a la perfecció un dels objectius definits per Mirambell quant a la traducció i adaptació del repertori clàssic contemporani: la seva versió de *Pigmalió*, de George Bernard Shaw, és la realització més emblemàtica entre moltes altres peces de l'escena forana que el poeta de Sabadell incorporarà, amb el seu estil fluid, al nostre repertori.

D'aquí ve la justificació o defensa d'un eclectisme feta per Roda en un moment determinat, quan afirma amb lucidesa que el grup «respon a una realitat i reflecteix, fins allà on sigui possible, aquest moment de difícil transició en què ens trobem».<sup>1</sup> L'encert de Roda fou la porositat mateixa, la concepció de l'entitat com un òrgan viu i capaç de sumar iniciatives diferents —la de Salvat i Miquel Porter Moix amb el Teatre Viu, per exemple— l'obertura a l'experimentació i als grups de joves autors de comarques com ara La Faràndula de Sabadell, entre d'altres, que anhelaven una escena més fresca, lliure de les cotilles clàssiques: de la mateixa manera, contemplem la incursió en sectors essencials per a la normalització i la continuïtat com el teatre juvenil o infantil, la importància de les representacions a l'aire lliure com la del Festival de la Selva del Camp, l'atenció a la mímica (pensem en Carlota Soldevila, que més endavant amb Albert Boadella i Anton Font fundarà Els Joglars), etcètera. L'ADB tingué l'honor d'estrenar obres que amb el temps podem considerar canòniques com ara l'esmentat *Ball robat*, d'Oliver; *La fortuna de Sílvia*, de Josep Maria de Sagarra (en un dels intents més ambiciosos de renovació per part d'aquest comediògraf); *Homes i No*, de Manuel de Pedrolo, i, *last but not least*, una obra tan fonamental com *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, que si bé trobaria la consagració definitiva en l'escenificació posterior a càrrec de Ricard Salvat i l'EADAG, no s'hauria projectat mai sense aquest primer concurs de l'ADB en què Roda, assistit en tot moment per Oliver i Jordi Sarsanedas, se'n converteix en el far central.

El final de l'ADB és prou conegut i no menys gloriós: la prohibició d'una obra tan significativa com *L'òpera de tres rals*, de Brecht, amb versió d'Oliver, sembla un reclam emblemàtic de la trajectòria del grup, i no fou, de fet, un fracàs. El règim semblava apuntar finalment contra un grup que s'havia mogut molt bé en les ambigüitats i en les esclertes per concebre una escena absolutament innovadora i absolutament catalana, lluny del paper innocu que reservava o tolerava per a qualsevol representació en la llengua del país. Perquè, tot i la dissolució, la llavor ja havia estat posada; els nous comedians com Josep Maria Flotats

<sup>1</sup> Text del programa de mà de la representació d'*El tinent Mondor* (1960) a càrrec de l'ADB, transcrita per Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional Català, 1955-1963*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978, p. 80.

o Albert Boadella abocaren llurs mirades a la innovació més enllà de les fronteres; l'EADAG es consolidava com a una entitat sòlida, i arreu dels Països Catalans i del cap i casal sorgien iniciatives alternatives i refrescants: un nou teatre en català, una nova llum era possible en el mar de la fosca i de les dificultats. Sense l'embranchida i l'orientació de l'ADB, això mai no hauria estat possible.

*La representació de L'auca del senyor Esteve al Liceu  
(Mirall d'un acte d'afirmació  
i seducció de la burgesia en la Barcelona del 1956)*

Joan Martori

*IES Montserrat Miró i Vilà de Montcada i Reixac*

*Al doctor Carles Gonzalvo, bon amic*

Entre els diferents actes que es dugueren a terme per tal de commemorar el XXV aniversari de la mort de Santiago Rusiñol, el dilluns 4 de juny del 1956, L'Alegria que Torna —aquella manifestació parateatral i mundana que anualment se celebrava per adquirir recursos econòmics, i, en definitiva, contribuir a consolidar l'estructura de l'ADB i la seva continuïtat— muntà *L'auca del senyor Esteve* en el Gran Teatre del Liceu. Un muntatge peculiar que suposà un esdeveniment de forta repercussió social.

Per començar la seva descripció i anàlisi, cal que ens remuntem a tres fets que actuen d'antecedents d'aquest fenomen, i, pel que fa als dos primers, participen de la condició de referent del *modus operandi* de L'Alegria que Torna. D'una banda, un de reulat en el temps: es tracta de la cinquantena representació de l'estrena de *L'auca del senyor Esteve* en el Teatre Victòria del Paral·lel, que es produí el 12 de maig del 1917. En aquella ocasió, per tal de celebrar l'esdeveniment, diverses personalitats vinculades a la cultura i la política de la ciutat, a més de l'autor —afaitat per a l'ocasió—, intervingueren en les escenes de la Muntanya Pelada i la Processó del Corpus que formen part de l'obra. Alguns dels implicats en la representació del Liceu del 1956 podrien haver-hi assistit i altres n'haurien sentit a parlar.

De l'altra, un de més pròxim: la representació de circ que, patrocinada pel Club de Tennis Turó, s'havia dut a terme en el Teatre Olympia, situat a la Ronda de Sant Pau de Barcelona, el 1933. En aquell esdeveniment, la jove *jet set* de la societat barcelonina protagonitzà una sessió de circ amateur al voltant de cèlebres figures esportives del moment, acompanyades també d'actuacions dels plançons de la burgesia, que realitzaren diferents números eqüestres, de pallassos, i fins i tot lluíren



el tipet en una revista amb *boys i girls*, entre d'altres. Poca broma: una setmana abans de l'esdeveniment, la peculiar *troupe* de circ havia desfilat pels principals carrers de la ciutat en una cavalcada formada per carrosses i animals per tal d'anunciar la funció que s'acabaria produint en un àmbit absolutament privat: s'hi assistí per rigorosa invitació. Poc temps després, per tal de celebrar un homenatge als artistes que havien participat en «l'inoblidable Circ Amateur», com assenyala la premsa,<sup>1</sup> es va organitzar a l'Hotel Ritz de Barcelona un sopar a l'americana, és a dir, simultani a una funció de ball més o menys informal en la mateixa sala; i, posteriorment, un ball de gala. Calia solemnitzar amb el rigor del protocol adient el que el cronista del moment havia comentat en relació amb aquella insòlita funció de circ, «media Barcelona hace circo y la otra media va a verlo».<sup>2</sup>

I finalment, un antecedent més immediat. El 1955, al Windsor, un teatre que feia un any que funcionava com una experiència de teatre de butxaca, *L'Alegria que Torna*, depenent de l'ADB, havia posat en escena tres obres de Rusiñol (un sàinet, un monòleg i una comèdia) per commemorar el XXIV aniversari de la mort del dramaturg (*A ca l'antiquari*, *Feminista* i *El malalt crònic*), dirigides per Ramon Caralt i presentades per Josep Maria de Sagarra.<sup>3</sup> Com havia comentat Manuel del Arco un dia abans d'aquestes representacions en un dels seus habituals «Mano a mano», publicat a *La Vanguardia*, en el qual entrevistà a Maria Rusiñol, la filla de l'homenatjat: «el todo Barcelona rendirá un homenaje a su memoria [la de Rusiñol], representándose tres obras suyas, que serán interpretadas por diversas personalidades de la intelectualidad y de la sociedad barcelonesa».<sup>4</sup> Gran part dels actors, juntament amb el responsable dels decorats, dels figurins i el seu realitzador, els trobarem formant part de la nòmina dels actors, dels figurants i de l'equip tècnic de la representació de *L'auca del senyor Esteve* que l'any següent es posà en escena al Teatre del Liceu, i que centra la nostra aportació.

1 «La fiesta del sábado», *La Vanguardia*, 4-V-1933, p. 9.

2 Fermín-Téllez, «Vida de sociedad. La farándula llega», *La Vanguardia*, 12-II-1933, p.5.

3 El lector trobarà les fitxes de les obres representades, en les quals es detalla exhaustivament el repartiment, a Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional Català, 1955-1963*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978

4 Manuel del Arco, «Mano a mano. Maria Rusiñol de Planas», *La Vanguardia Española*, 12-VI-1955, p. 25.

Varen ser molts els actes que s'organitzaren per a la commemoració del XXV aniversari de la mort de Rusiñol escaiguda el 1956. Es varen dur a terme diferents representacions d'obres teatrals de Rusiñol per companyies professionals i d'aficionats, a localitats de Catalunya i a la ciutat de Madrid; lectures de textos de l'autor, la reedició de la seva obra completa per l'editorial Selecta —capitanejada per Josep Maria Cruzet—, que es vehiculà a través de fascicles per aconseguir una més gran difusió; homenatges en museus, conferències; un concurs periodístic per premiar el millor article sobre la vida i l'obra de l'autor, aparegut en qualsevol publicació d'Espanya; col·loquis sobre la seva figura, publicació en la premsa diària de diferents articles d'opinió sobre Rusiñol, la major part dels quals se centraren en el més pur anecdotari; la col·locació d'una làpida commemorativa a la façana de la casa del carrer de la Princesa on havia nascut el dramaturg; nomenament de fill predilecte a Sitges, on es posà la primera pedra dels jardins que portarien el seu nom; la proclamació de veí il·lustre del carrer de Petritxol; l'organització d'un concurs d'aparadors, relacionats amb Rusiñol i la seva època, durant les Festes de la Mercè; la posada en circulació d'un bitllet de 50 pessetes amb un bust de Rusiñol a l'anvers i una imatge dels jardins d'Aranjuez, en el revers; un funeral solemne, amb l'assistència dels representants de les forces fàctiques de Barcelona, etcètera. D'entre totes, una de ben curiosa: la penya flamenca El Trascacho que tenia el seu local en una cripta del carrer de Montcada recordà la personalitat de Rusiñol com a organitzador del primer concurs nacional de «cante jondo» a Granada,<sup>5</sup> amb una conferència de Rafael Manzano sobre «Rusiñol y el cante jondo». Els diversos actes transcendiren la seva ciutat natal. Sitges, per descomptat, però també Girona i Madrid, així com altres petites localitats de Catalunya com Esparreguera i Rubí s'afegiren a la commemoració. Barcelona, però, fou la seu dels actes de més ressò, com ara l'exposició que els Amics dels Museus organitzaren en el Real Círculo Artístico, amb motiu de la celebració de 75è aniversari de la seva fundació, de la qual la premsa afirmà que es tractà d'«una de las más importantes manifestaciones de arte cele-

5 L'important acte fundacional en la història del flamenc, el «Concurso de Cante Jondo» que, organitzat pel Centro Artístico de Granada, promogueren Miguel Cesón, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Hermenegildo Lanz, Ignacio Zuloaga i Santiago Rusiñol, se celebrà a la plaça de los Aljibes de la Alhambra els dies 13 i 14 de juny del 1922.

bradas durante el año»,<sup>6</sup> i la representació de *L'auca del senyor Esteve* al Liceu, per tota la seva significació social i les conseqüències posteriors que desencadenà, que tractarem d'explicar.

L'onze de maig el Cercle Artístic de Sant Lluc organitzà a les dependències de la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo de Barcelona un acte de presentació de la imminent estrena de *L'auca* en el Liceu, el patronat del qual havia cedit el teatre per als assaigs i l'estrena del dia quatre de juny. Josep Maria Pi i Suñer, s'encarregà d'exposar-hi en termes generals el pla de la representació. Les paraules de Frederic Roda anaven adreçades a una exposició més detallada de la posada en escena. El resultat d'aquell acte protocol·lari serví perquè l'Administració prometés d'una manera formal tot el «recolzament moral i l'assistència espiritual dels seus serveis», segons consignà la premsa.<sup>7</sup> De diners, com es pot veure, res de res. Ara bé, el cronista de *La Vanguardia Española* aprofità la nota per fer-se ressò d'un acte institucional com aquell que, donat el context de tímida i difícil represa, adquiria una important significació en l'hàbil consecució de l'aprovació oficial de la representació, que havia passat per la seva visualització. Seguidament, la nota afegia: «prestigiosas figuras de la vida barcelonesa, tales como profesoras, escritoras, actores, etc. Así como un grupo de distinguidas damas, tomarán parte en la representación de la famosa *Auca*». S'havia donat, així, el tret de sortida a la campanya de publicitat de l'estrena que s'expressà a través de la premsa de la ciutat i d'altres actes, com veurem.

L'Escola de Periodisme, com a acte de clausura del curs acadèmic, organitzà a l'Ateneu Barcelonès un col·loqui sobre «El senyor Esteve i la Barcelona dels Esteve». Els membres de la taula del col·loqui, feta excepció de Maria Rusiñol i el corresponent representant de la Junta de propietaris del Liceu, formaven part de l'equip que, pocs dies després, posaria en escena l'obra. Així, doncs, s'aprofità l'acte per recordar l'estrena imminent. I, a més, en el col·loqui, s'arribà a unes conclusions, sobre les quals hi tornarem més endavant.

6 «Exposición homenaje a Santiago Rusiñol», *La Vanguardia Española*, 8-XII-1956, p. 18.

7 «El XXV aniversario de la muerte de Santiago Rusiñol. En el Liceo se dará una representación excepcional de «*L'auca del senyor Esteve*», *La Vanguardia Española*, 12-V-1956, p. 21.

En relació amb el muntatge de *Lauca* al Liceu, Juli Coll, el crític de la revista *Destino*, que havia presenciat els assaigs, comentava a propòsit dels actors i figurants que «han dado ya el do de pecho» en los ensayos.<sup>8</sup> La asistencia a cualquiera de tales ensayos ha sido una pura delicia y un buen pretexto para codearse con lo mejor y más sacado del país», tot avançant el repartiment i destacant que l'únic professional implicat en el muntatge era Pau Garsaball, el director d'escena. Pel que fa a la xifra dels figurants que havien de representar la Processó del Corpus, passà com en els casos de consignació de les dades sobre participació en manifestacions ciutadanes. A *Destino* es parlava de nou-cents i escaig figurants que havien d'actuar-hi, «en un desfile impresionante de caras conocidas», mentre que altres crítics, un cop representada l'obra, parlaren de 150, 250 o de diversos centenars.<sup>9</sup> El crític de *Destino* acabava la seva col·laboració recordant com a responsables de la iniciativa «La secció de teatro del Círculo de Sant Lluç, L'Alegria que Torna». *La Vanguardia Española* en una de les notes prèvies a l'estrena, havia anat facilitant la nòmina de l'equip organitzador, dels col·laboradors, dels principals actors, tot indicant la seva professió, i de les entitats que s'hi havien adherit, en un redactat escrit amb una ampullositat digna d'un estudi del castellà usat en la premsa de l'època.<sup>10</sup> S'hi usava un registre que abusava del to grandiloqüent posat al servei de la preparació de la «solemne» estrena de l'«extraordinària» representació.

El públic abans de l'estrena ja sabia a qui veuria en escena. Alguns figurants que havien estat invitats personalment quedaven una mica

8 J. C. [Julio Coll], «De mediodía a medianoche. El aniversario de Santiago Rusiñol. Mil personajes en torno al "senyor Esteve"», *Destino*, núm. 982 (2-VI-1956), p. 24.

9 Jordi Coca en el seu estudi referenciat sobre l'ADB, en la fitxa sobre el muntatge de talla, a més del comitè organitzador i l'equip tècnic, els membres de la banda i les corals, el repartiment fins a l'últim detall pel que fa a participants i entitats representades en la desfilada de la Processó del Corpus.

10 Vegeu «La próxima representación de *Lauca del senyor Esteve*», *La Vanguardia Española*, 17-V-1956, p. 18; «Ante el homenaje teatral a Santiago Rusiñol», *La Vanguardia Española*, 22-V-1956, p. 17, i «El coloquio de ayer en el Ateneo Barcelonés», *La Vanguardia Española*, 28-V-1956, p. 23. Coca fa referència a tot el seguit d'institucions que s'adheriren a la iniciativa de l'ADB (Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 43). S'hi oblidava de consignar, però, l'adhesió de l'Ajuntament de Barcelona, que es produí a principis de juny i l'esment d'altres institucions com ara Amics dels Museus, Cercle Equestre i Cercle del Liceu. Pot trobar-se informació de les personalitats que s'hi adheriren a *La Vanguardia Española*, 3-V-1956, p. 17.

en el sac de les sorpreses. El *Diario de Barcelona*, a propòsit de l'estrena, comentà el rebombori que, arran de la representació, feia temps que s'estava produint en els mitjans culturals de la ciutat.<sup>11</sup> De manera que «hace tiempo que no se hablaba de otra cosa en los medios artísticos, literarios y culturales». I, en posar de manifest l'originalitat en la composició del repartiment, comentava que «los intérpretes son todos aficionados, pero aficionados de excepción: figuras eminentes del Arte, las Letras, la Música, el Foro, la Industria y de la alta sociedad, es decir, de todos los estamentos barceloneses». L'exclusió social, com podem observar per aquestes i altres afirmacions, formava part dels aires de l'època.

Els primers espases de la crítica teatral del moment feren les seves valoracions de la representació de l'obra: Manuel de Cala, a *El Noticiero Universal*; Josep Maria Junyent, a *El Correo Catalán*; Fernando Lares, al *Diario de Barcelona*; A. Martínez Tomás (Antonio Martínez Tomás), a *La Vanguardia Española* i J. C (Juli Coll i Claramunt), a *Destino*.

Voldríem puntualitzar el fet que la crítica considerés amb especial atenció l'element social de l'esdeveniment. Merlin a *La Vanguardia Española* entengué la motivació de tots els implicats, actors, figurants i públic, com «un toque de generala a todos los sectores de la vida pública de la ciudad».<sup>12</sup> Josep Maria Junyent, a *El Correo Catalán*, considerà la representació com un «auténtico suceso social, subyugante, y de insólito precedente en los anales de la Barcelona novecentista».<sup>13</sup> I valorà la representació «como singularísima experiencia demostrativa de que, a veces, el teatro puede llenarse por ver «actuar» unos nombres ajenos a la profesión escénica, pero hondamente enraizados a los estamentos más representables y socialmente más representativos de la ciudad laboriosa y culta». En relació amb la Processó del Corpus a escena, afirmà que fou «de una grandiosidad espectacular, colorido local y realismo impresionante, como nunca se había visto en ninguna de las anteriores y ya

11 Fernando Larés, «En el XXV aniversario de Santiago Rusiñol. Una memorable velada, plena de barcelonismo en homenaje a aquel genio catalán», *Diario de Barcelona*, 5-VI-1956, p. 44.

12 Merlin, «La velada sociable», *La Vanguardia Española*, 5-VI-1956, p. 16. No hem pogut esbrinar qui s'amagava al darrere del pseudònim de qui en aquells anys acostumava a publicar a *La Vanguardia Española* les cròniques de societat, especialment relacionades amb l'aristocràcia local.

13 José María Junyent, «Gran Teatro del Liceo. Representación de «Lauca del señor Esteve», de Santiago Rusiñol, *El Correo Catalán*, 5-VI-1956, p. 11.

lejanas representaciones de la típica producción rusiñolesca efectuadas en Barcelona. [...] Congregose una cantidad de personajes tan crecida que el escenario del Liceo resultaba insuficiente», en la qual havien participat «varios centenares de figurantes, entre los que destacaban las más prestigiosas representaciones de las letras, de las artes y de las profesiones liberales». Aquella desfilada, segons ell, «entusiasmo al público hasta al punto de que los aplausos se hicieron incesantes desde la aparición a escena de los coraceros a caballo, hasta que asomó en la parte lateral el palio, bajo el cual se adivinaba que seguía la Custodia». Per altra banda, Fernando Lares al *Diario de Barcelona* tornava a utilitzar l'expressió que havia fet servir el cronista d'aquella funció de circ amateur, celebrada a l'Olympia el 1933, a què ens hem referit anteriorment: «en el Liceo media Barcelona hizo teatro de Rusiñol y la otra mitad fue a verlo».<sup>14</sup> I hi afegia: «estaba todo Barcelona como correspondía a un homenaje de la ciudad a Rusiñol». No era del tot cert, si tenim en compte el muntatge immediat de l'obra que es representà al Teatre Romea uns dies després, amb continuada afluència de públic, una altra mena de públic, pertanyent a altres estaments socials, que no pogué assistir a la funció del Liceu.

En el mateix sentit, el cronista de *La Vanguardia Española* centrà l'interès de la funció del Liceu en la doble dimensió, social i actoral, dels actors i figurants: i feia referència a «la doble faz de los personajes».<sup>15</sup> Però es produí un segon aspecte que assenyalà part de la crítica. Merlin a *La Vanguardia Española* destacava «el curioso fenómeno de ósmosis y transfusión que anoche se dió entre la sala y el escenario [...] de suerte que por esta vez a penas se puede puntualizar si los valores sociables por reseñar se encontraban en las tablas o en las localidades». Aquesta qüestió permeté al cronista incloure en la seva col·laboració una llarga llista dels noms de diferents membres de l'aristocràcia i l'alta burgesia, entre d'altres, que havien assistit a la funció que, com assenyalava, «poseyó cordialidad y tono íntimo y afectuoso».<sup>16</sup> No fos cas que no quedés cons-

14 Fernando Larés, «En el XXV aniversario de Santiago Rusiñol. Una memorable velada, plena de barcelonismo en homenaje a aquel genio catalán», *Diario de Barcelona*, 5-VI-1956, p. 44.

15 Merlin, «La velada sociable», p. 16.

16 Introduïa així la llarga llista: «El propio reparto de la función constituye de por si un conjunto brillante de nombres barceloneses acreedores a reseña puntual. Faltará quizá anotar la presencia en el coliseo de otras muchas personalidades no menos vin-

tància que s'havia presenciada aquella solemne representació com a part integrant d'un públic selecte i distingit. Amb aquest fet, som davant d'un signe més, que s'afegeix a la repercussió social de l'esdeveniment. Aquella nit el Gran Teatre del Liceu visqué una experiència desacostumada i estranya. Com remarca Jordi Coca: «sala i escenari foren una mateixa cosa durant les hores que va durar l'espectacle i, en un moviment insòlit, els espectadors desapareixien de les seves butaques i de les llotges, per aparèixer disfressats a l'escenari; de seguida es tornava al lloc corresponent, maquillat i tot, de vegades, i podies veure que el veí, al seu torn, es dirigia a l'escena mig avergonyit».<sup>17</sup>

Una altra qüestió que ens sembla important de remarcar té a veure amb la lectura que, a propòsit de les diferents valoracions del muntatge del Liceu, s'apuntà de l'obra de Rusiñol. Junyent afirmà que «obras existen en la producción de Rusiñol que hubiesen encajado con mayor precisión en el áureo Gran Teatro del Liceo, prócer y severo como ninguno otro de España». I, en tot cas, un cop triada *Lauca*, el crític era del parer d'haver-la posat en escena en un altre espai més apropiat, com ho hauria estat, segons ell, el Romea. Com hem comentat més amunt, uns dies després, el muntatge de l'obra dirigit per Lluís Orduna, exdirector teatral de l'ADB, es representà al Teatre Romea amb molt bona acceptació de crítica i públic. Amb motiu de la posada en escena del Liceu, el crític

---

culadas con el homenaje a Rusiñol a través de la actuación desplegada en los comités organizadores, entre los cuales figuraban: la condesa viuda de Lacambra i sus hijos, los condes de Godó; la baronesa i el barón de Ovilvar, la hija de don Santiago Rusiñol, doña María Rusiñol de Planas; ocuparon sus respectivos palcos el secretario general del Gobierno Civil, señor Segura Lago; presidente de la Diputación Provincial, marqués de Castel Florite: teniente de alcalde señor Udina Martorell, i entre otros muchos asistentes las señoras Andreu de Klein, Andreu Vda. Munné; Arderiu de Riba, Armegol de Bonet Garí, Bertran de Cinnaroond, Borrás de Cruzet, Burés, Vda. Juncadella, Cambó de Guardans, Casas Carbó, Vda. Codina; Dalí de Bas, Despujol de Ventosa, Fina Da Rosa, Serra, Vda. De Miquel; Monegal de González, Pi de la Serra, Quintana de Mateu, Rusiñol de Valls i Taberner, Rusiñol de Compte, Rusiñol de Folch, Sagnier de Arana, Sanahuja de Sensat, Tayá de Solà, Torra de Gil, i senyores Agustí, Barceló, Beleta, Bonet Garí, Capmany, de Carreras, del Castillo, Clarà, Comas, Company, Conill, Encesa, Escalas, Espona, Florensa, Foix, Gay de Montellà, Gili, Labarta, Malvehy, Masriera, Massot, Millàs Raurell, Millet, Nadal, doctor Pedro Pons, Permanyer, doctor Pi y Figueras Puig y Cadafalch, Puig Palau, Rabassó, Riera, Rocamora, doctor Roig Raventós, Rubió Balaguer, Sala, doctor Sarró, doctor Sayé, Solervicens, Teixidor, Trias de Bes, Valeri, Valls y Taberner, Vendrell, Ventosa y Calvell, doctor Vilardell, Ainaud, Bas, Carles Cruzet, Sagarra, Saltor y Soldevila».

<sup>17</sup> Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 44.

d'*El Correo Catalán*, afegia: «la prosa de Rusiñol es pobre y amanerada, a pesar de los disimulos y "sanfaçoneries" de su despreocupación, a veces rayanas en el mal gusto y la chabacanería cuando no en la irreverencia». Dur. Però no s'estigué de considerar-la com un «tramado de escenas retrospectivas barcelonesas» que «alcanza la categoría simbólica de unos caracteres raciales trazados de mano maestra». I a més a més: «Puede y debe conceptuarse *L'auca del senyor Esteve* como la efectiva reivindicación importante en la época de su estreno, de un periodo local poco conocido y peor calibrado; y al «senyor Esteve», protagonista de la farsa de Rusiñol, exponente vivo de las ansias de centrar el real alcance del modo de ser y de pensar de unos hombres y de toda una generación». L'obra de Rusiñol s'estava interpretant com una obra costumista, en la línia de l'únic tipus de teatre en català, a més del melodrama, que, en aquells moments, i per imperatiu de política cultural, s'estava representant en els circuits comercials de la ciutat de Barcelona. Per una altra banda, els valors que vertebraven la manera de pensar de la menestralia que reflecteix Rusiñol es vivien com a fruit d'un altre temps. El distanciament de l'obra en aquesta interpretació, per un altre cantó, generalitzada, ens porta a pensar en una altra qüestió.

Rusiñol, amb la seva peça, havia reivindicat una burgesia culta a través d'un pacte entre l'esperit menestral i l'art, tal com es dedueix del seu final. La pròpia representació del Liceu, sense cap mena de dubtes, havia estat el resultat de l'aliança de la burgesia amb els representants de l'art i de la cultura, tant en la seva producció com en gran part de la composició del públic. La burgesia que la presencià s'hauria complagut i, pel que sembla molt, en veure com desfilaven els personatges de la Processó del Corpus. En presenciar el trànsit d'aquell «interminable cortejo de personajes de la época», com comentà Manuel de Cala a *El Noticiero Universal*, el públic estava veient desfilat, encara que d'una manera simbòlica, els protagonistes dels seus orígens.<sup>18</sup> Amb la distància necessària perquè en cap moment pogués haver-se produït un fenomen d'identificació, i encara menys si tenim en compte els tics de classe ridiculitzats en l'obra. En les conclusions a què s'arribà en el col·loqui de l'Ateneu que havia servit per tancar el curs de l'Escola de Periodisme, també s'havia produït un

<sup>18</sup> Manuel de Cala, «En el Gran Teatro del Liceo. Solemne homenaje a la memoria de Santiago Rusiñol», *El Noticiero Universal*, 5-VI-1956, p. 16.



distanciament a l'hora de constatar que, «con ciertas discrepancias, se llegó a la conclusión de que la figura de Tomaseta no existe en la generación femenina de las jóvenes esposas». <sup>19</sup> Ni Maria Rosa Fàbregas, ni Conxita Badia, ni Maria Junyent, ni Aurèlia Miralta, que formaven part del col·loqui, s'haurien identificat amb el rol de la dona de l'Estevet. L'exemple de la incidència del «matriarcat» en les decisions que es preniën en l'ADB era prou significatiu en aquest sentit. Martínez Tomàs, en relació amb la Processó del muntatge del Liceu, va assenyalar: «Era como si se moviera ante los ojos commovidos de los espectadores, un trozo de la Barcelona nutricia y maternal que llevaba en su entrada a la Barcelona de nuestros días». <sup>20</sup> Més aviat, amb aquella experiència, s'hauria produït una vivència d'autocomplaença que hauria suposat el reconeixement de la superació d'un estadi necessari i que, amb el pas dels anys, havia fet de Barcelona una ciutat «laboriosa y culta» —ho hem vist més amunt—, és a dir, una metròpoli moderna.

La representació de *Lauca* al Liceu fou un ritual catàrtic al servei de l'orgull de classe. Una mena de ritual encaminat en un primer estadi a l'autoafirmació del sentiment de pertinença d'una part dels patricis de la ciutat, o dels que n'estaven ben relacionats. Hi ha quelcom de cofoisme, de narcisisme en tot plegat —la tria del Liceu hauria tingut molt a veure amb aquest fet. Ara bé, ben mirat, aquell narcisisme que, en més d'un cas s'hauria reflectit en els entreactes a la sala dels miralls del Liceu, era un narcisisme sa i encaminat a reforçar una autoestima damnada pel propi context franquista. Ens explicarem. L'experiència del Liceu, al nostre entendre, hauria confirmat, encara que també en el pla simbòlic, el transfons d'unes vivències gratificants per als promotors de l'acte i per al seu públic. *Lauca del senyor Esteve* havia passat del Teatre Victòria del Paral·lel al Gran Teatre del Liceu. Gran part dels implicats de diferent manera en l'experiència del Liceu, havien prosperat des dels sectors menestrals a la burgesia. I, en aquest procés, els espais ocupats a la ciutat per a viure, s'havien traslladat del barri de Ribera al cor de l'Eixample. Aquella posada en escena es convertí per a gran part del públic, entre altres qüestions, en un acte d'afirmació de superacions socials assolides al llarg del temps.

<sup>19</sup> «El coloquio de ayer en el Ateneo Barcelonés», p. 23.

<sup>20</sup> Antonio Martínez Tomàs, «Liceo. Representación de *L'Auca del senyor Esteve*, en homenaje a Rusiñol», *La Vanguardia Española*, 5-VI-1956, p. 16.

Aquell ritual encaminat al sentiment de pertinença no només es manifestà en l'orgull de classe. També s'estava contribuint a la recuperació i normalització del propi repertori teatral, un programa endegat pels representants de la intel·lectualitat procedent de la burgesia mitjana que integraven l'ADB. Des d'una iniciativa privada, i, al mateix temps, rigorosa i, no cal dir-ho, impactant, promoguda per un sector de la burgesia barcelonina que se sentia, per utilitzar un eufemisme, «cansada» del silenci forçat cap a les manifestacions culturals en català a què s'havia sotmès el panorama cultural sota el franquisme imperant. En un altre nivell de significació, però, hauríem d'entendre la representació de *Lauca* al Liceu com una posada en escena que havia estat fruit d'un narcisisme compensatori, tot atenent a la dinàmica de relacions derivades del poder econòmic entre un sector de la burgesia catalana i l'espanyola. Albert Ribas va assenyalar com la burgesia catalana durant el franquisme «haurà de compartir el domini de les pròpies empreses, i a la fi, es produirà la pràctica fusió de les diverses oligarquies espanyoles, on la catalana hi jugarà un paper subordinat i no protagonista».<sup>21</sup> Les pròpies limitacions històriques de la capacitat empresarial de part dels sectors patricis de la ciutat de Barcelona haurien portat al fet que l'expressió de la identitat pròpia, en aquest cas, catalana —i *Lauca* al Liceu n'és un bon exemple— s'hagués manifestat, per raons de context, amb una certa ambigüitat.

Un sector de la crítica aprofità l'estrena per insistir en el sentiment de pertinença català. Martínez Tomás comentà: «como los pueblos importantes son los que saben sonreirse de sus fragilidades, el señor Esteve pasó a ser la figura representativa de Cataluña, como el gordo y ridículo John Bull lo es de los ingleses, y el fatomático Tío Sam encarna al pueblo yanqui». El crític de *Destino* ho expressava amb les següents paraules: «por cuanto, con inusitada alegría, con insospechada colaboración y curiosidad, se produjo lo que tantas raras veces se produce en la vida: una unanimidad total, una saludable y generosa solidaridad por algo que es patrimonio de nuestro país, y que se tradujo en respeto y admiración por la obra dentro de la alegría de hombres ilustres».<sup>22</sup>

21 Albert Ribas i Massana, «Industrials i banquers», *L'Avenç*, núm. 12 (1979), p. 28.

22 J. C. [Juli Coll], «La alegría que pasa... El teatro. «Lauca del señor Esteve», en el Liceo», *Destino*, núm. 983 (9-VI-1956), p. 44.

Joaquim Montaner, com a corresponçal de l'ABC de Madrid, redactà una crònica que es féu ressò d'aquesta representació. Després de referir-se a *L'auca* com «una obra que permetíó estas exhibiciones [les de «las personalidades «más conocidas de la ciudad en la vida total de la ciudad»] en el marco importantísimo de nuestro teatro mayor»; afirmà: «En el Liceo, o en plena plaza Cataluña, Santiago Rusiñol, su pincel, su pluma, su barba y su risa están vivos». <sup>23</sup> I interpretà l'obra de Rusiñol com el «contraquijote catalán» que vivirá mientras el espíritu catalán viva». En això consistia part del programa de l'ADB. En aquest sentit, s'havien posat totes les energies, que no varen ser poques, per anar guanyant terreny en la revitalització del propi repertori teatral. Un altre sector de la crítica, encara que d'una forma minoritària, aprofità tímidament per confirmar la necessitat d'intentar normalitzar el repertori de la literatura dramàtica autòctona en una escena, la de Barcelona, que, pel que fa a manifestacions teatrals catalanes, era carrinclona i, d'altra banda, gens connectada amb la realitat del moment com la que s'estava projectant des de la indústria del cinema. Junyent, bon coneixedor de l'obra guimeraniana, comentà: «Esperemos que otras figuras injustamente olvidadas —Ángel Guimerá, por ejemplo— merezcan un día el honor de figurar con Rusiñol en la crónica de los grandes acontecimientos teatrales». No era només un problema de figures, sinó més aviat derivat del fet que, per a un sector de la intel·lectualitat catalana, s'havia allargat massa aquella amnèsia interessada, promoguda per la dictadura durant més de vint anys.

Pocs dies després, el 12 de juny, com hem indicat, el Teatre Romea estrenà un altre muntatge de *L'auca del senyor Esteve*, dirigit per Lluís Orduna. La premsa comentà: «Animada, sin duda, por la actualidad que a *L'auca del senyor Esteve* ha prestado la representación en el Liceo, la empresa del Romea ha acogido en su escenario la comedia de Santiago Rusiñol». <sup>24</sup> Ni de bon tros: difícilment s'hagués improvisat en tants pocs dies una representació de la complexitat com aquesta. El que sí podem afirmar és que el fet que el Romea mantingués força temps en cartell l'obra —el 3 d'agost celebrà la representació número cent— hauria tingut

23 Joaquín Montaner, «Parte viva del espíritu catalán», *ABC*, 20-VI-1956, edició del matí, p. 45.

24 U. F. Zanni [Urbano Fernández Zanni], «Teatros. Romea. Reposición de «L'auca del senyor Esteve», *La Vanguardia Española*, 16-VI-1956, p. 34.

a veure amb el ressò de l'èxit del muntatge del Liceu, el qual hauria generat l'interès per l'obra a altres sectors de la societat que el Romea acollí.

Madrid també s'afegí a l'homenatge: el 14 de juny el Grup escènic del Círculo Catalán de Madrid representà *Gente bien*, de Santiago Rusiñol, en un acte que havia estat precedit per unes paraules sobre l'autor i la seva obra, la lectura de tres quadres de *L'auca del senyor Esteve*, i una conferència sobre l'anecdòtari relacionat amb la figura de Rusiñol. Dies abans s'havia posat en circulació l'últim número de *La Estafeta Literaria* que publicava una «Semblanza de Santiago Rusiñol» i es feia ressò de l'homenatge de Barcelona.

A Barcelona estant, per culminar la celebració de la posada en escena de *L'auca* al Liceu, se celebrà un sopar amenitzat per una orquestra d'època, que agrupà més de dues-centes persones, «entre las que se hallaba gran parte de cuantas en Barcelona cumplen la alta misión social de ser los primeros en responsabilidad en el mundo de la cultura ciudadana», segons que consignà la premsa.<sup>25</sup> Hi llegim:

Fresco todavía en la memoria el feliz éxito de la representación de *L'auca del senyor Esteve* en el Gran Teatro del Liceo, conmemorativa del XXV aniversario de la muerte de Santiago Rusiñol, los organizadores, intérpretes y directores de la memorable representación —personalidades representativas de nuestro mundo intelectual, artístico y social— se han reunido en una original cena, que ha venido a poner el más brillante epílogo al homenaje barcelonés a Rusiñol. Por su acentuado carácter barcelonés, se eligió como ágora de la jovial asamblea [...] la «Font del Lleó», en la que se unen a los recuerdos populares de la Barcelona novecentista la mejor realidad cosmopolita de la Barcelona de hoy.

Els assistents al sopar es vestiren d'acord amb l'època que reflecteix *L'auca*. Gran part de vestits havien estat dissenyats per Maria Junyent, la responsable de vestuari de l'ADB i, concretament, de la representació del Liceu. Fou un veritable espectacle si tenim en compte que Ildefons Lago i Santiago Giralt feren una apoteòsica entrada a cavall en els jardins d'accés al restaurant. No debades havien estat els cuirassers a cavall en la representació de *L'auca* al Liceu.

<sup>25</sup> «Brillante epílogo del homenaje a Rusiñol», *La Vanguardia Española*, 23-VI-1956, p. 20.

La mateixa crònica destacà el nom de les diverses persones que hi parlaren per tancar l'acte. És de destacar que, a propòsit de la intervenció de Ferran Soldevila, director de l'ADB, el cronista fes referència a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i no a la secció de teatre del Cercle Artístic de Sant Lluç, com era costum, per qüestions d'ordre burocràtic i legal. La crònica acabava així:

En breves y agudas intervenciones oratorias, dieron el mejor sentido barcelonés al acto don Emilio Brugalla, don Pedro Vallribera, don José Janés, doña Concepción Badia de Agustí, don Jerónimo de Moragas, don Federico Roda Pérez, don José Pi Suñer, don Isidro Magrinyá, don Pablo Garsaball, doña María Rusiñol de Planas, don Fernando Soldevila, por la Agrupación Dramática de Barcelona, y don Joaquín Renart, por el Círculo Artístico de Sant Lluç.

D'aquesta manera, es donava per tancada l'experiència de l'ADB al Liceu atenet, tal com havia destacat Juli Coll a *Destino*, a «el esfuerzo, el entusiasmo, la enorme capacidad de optimismo desplegado por los organizadores de esta estupenda función. Nos referimos al Círculo Artístico "San Lluç", a Pablo Garsaball y Manuel Cubeles entre otros», tot centrant el pes del titànic esforç que havia suposat aquella iniciativa en aquestes dues figures.

Convindria, però, parar esment sobre la imatge de Rusiñol que al llarg d'aquell any 1956 transcendí a les pàgines de la premsa de Barcelona i de Madrid —en aquest últim cas, amb menys intensitat. Des de Barcelona s'assenyalà que Rusiñol era una figura unànimement admirada. Pel que fa a la seva significació artística, se'l destacà pel seu vessant d'animador cultural. Se'l considerà com «uno de los hombres más representativos de la actividad intelectual de Cataluña durante el primer tercio de nuestro siglo»; se'l presentà com «uno de los contados casos de universalidad renacentista conservados en nuestra época»; però també d'una manera un punt difusa s'assenyalà el fet d'haver estat «atento a los más sutiles acentos del alma patria».<sup>26</sup> De la seva personalitat es posà de relleu l'humanitarisme, l'alegria, l'enginyositat, el caràcter bonhomí i els seus fets de «gran barrilaire»<sup>27</sup>. Es construí una imatge de Rusiñol poc acadèmica, que dibuixava un bon «vivant», afable i simpàtic per la seva

<sup>26</sup> «El XXV aniversario de la muerte de Santiago Rusiñol», p. 21.

<sup>27</sup> Junyent, «Gran Teatro del Liceo. Representación de *Lauca del senyor Esteve*», p. 11.

condició de bona persona; i amb una significació en la cultura d'àmbit local, que en tot cas transcendí fronteres pel seu afany vitalista de conèixer món. Fins al punt de considerar-lo, en dos àmbits més concrets, com un cronista de la vida comercial o convertit en una mena de pioner de la promoció turística que en aquells moments estava afavorint el desplegament del fenomen del «desarrolismo». Així es digué que Rusiñol havia estat el més agut i bondadós cronista del comerç barceloní; i, referint-se a la seva vinculació amb Sitges, que «nadie [...] ha hecho tanto por la blanca Subur, arrancada por el impulso de aquel extraordinario ingenio a su vida mansa y vegetativa para convertirla en un emporio turístico y cultural que está en pleno desarrollo».<sup>28</sup> Per altra banda, *La Vanguardia Española* encapçalà tota una pàgina amb el títol «En el XXV aniversario de la muerte de un gran español. Santiago Rusiñol, ejemplo de hombres y de artistas»; una pàgina que incloïa un article de Pedro Voltes que parlava de les primeres col·laboracions de Rusiñol en aquest diari, fonamentades en els viatges que havia fet en bicicleta i en carro; la crítica de Martínez Tomás a *L'auca* en el Liceu, i la crònica signada per Merlin.<sup>29</sup>

La posada en circulació del bitllet de 50 pessetes en el qual figurava la imatge de l'autor motivà una evocació, publicada a *La Vanguardia Española*, de l'anedotari parisenc de Rusiñol escrita per Pierre Héricourt, qui fou un influent membre de l'Action Française i autor d'una extensa obra a favor de l'Espanya franquista.<sup>30</sup> Des de la premsa de Barcelona s'elogià la idea d'emetre el bitllet de deu duros, ja que, d'aquesta manera, s'estava atansant el record de Rusiñol «cerca del corazón de todos los españoles»; se celebrà també el fet tot comentant que «la Casa de la Moneda ha dado con esta emisión prueba de tanta sensibilidad estética como de atención a la actualidad».<sup>31</sup> El cert és que l'any d'emissió del bitllet és el 1951, i que, aquesta emissió havia estat aprovada el 1940, formant part d'una sèrie en què trobem altres bitllets dedicats a Menéndez Pelayo, Goya i Jaume Balmes.

Federico García Sanchiz de la Real Academia Española havia redactat una col·laboració sobre Rusiñol publicada a *La Vanguardia* en la qual

<sup>28</sup> *La Vanguardia Española*, 16-11-1956, p.14.

<sup>29</sup> *La Vanguardia Española*, 5-VI-1956, p. 16.

<sup>30</sup> Pierre Héricourt, «El billete de diez duros», *La Vanguardia Española*, 2-VI-1956, p.9.

<sup>31</sup> «Crónica de la jornada. Rusiñol en la moneda», *La Vanguardia Española*, 14-IV-1956, p.19.

esmentava el fet que «Madrid le consideraba suyo».<sup>32</sup> I aquest anostrament de Madrid, més o menys fonamentat per la vinculació que Rusiñol mantingué amb la capital d'Espanya, és el que volem posar de manifest. Per a l'ABC, Rusiñol «era tan madrileño que le llamaban en Madrid papá [...] Papá Rusiñol entregado a la amistad y al diálogo y, sobre todo, al buen humor»; era vist com un «patriarca de todos», un «árbol-padre».<sup>33</sup> L'humor de Rusiñol portà a l'afirmació que «el humor catalán es ingenio repentino, no de receta, y su esencia es la alegría de vivir. Así Papá Rusiñol se daba al último chiste». Es destacava així, i no sabem amb quin fonament, un humor intel·ligent i vitalista propi de la cultura catalana, que hauria trobat el seu màxim exponent en un Rusiñol venerable i paternal. El col·laborador destacà, com a contrast i de passada, la melancònia reflectida en els jardins dels quadres de Rusiñol, el dolor i la protesta contra la injustícia que s'observa en part del seu teatre. Aspectes aquests, però, que no contrarestaven «su desbordante júbilo», «su incabable broma burlona». L'ensucrada imatge que es construí de Santiago Rusiñol, fonamentada en la seva dimensió bonhomiosa, jovial i fins i tot paternal, en el marc d'una espanyolització de la seva figura, que es concretà en l'anostrament destacat per la premsa de Madrid, havia fet de l'autor una mena de Pare Noël hispànic. La imatge que s'oferí de l'autor era la d'un bohemí de principis de segle, un artista de món, i que, consegüentment, «en su maleta, aplastadas de cualquier modo, viajaban sus libaciones de una España que amaba porque la vivía».<sup>34</sup> Convertiren Rusiñol, interessadament, en un pare pedaç de les lletres catalanes, en una icona de fusió, en un «madrileño de las Ramblas».

L'hàbil estratègia que suposà el fet que l'ADB posés en escena *L'auca del senyor Esteve* al Liceu, tal com s'acabà materialitzant, converteix aquest fenomen en una operació molt meditada i elaborada fins a l'últim detall. L'ADB hauria triat Rusiñol per una qüestió d'idoneïtat: la celebració del XXV aniversari de la mort d'un autor la imatge del qual no presentava cap problema en aquell context cultural franquista, ans al contrari. La tria de *L'auca del senyor Esteve* per l'ADB s'explicaria per dos fets: el seu caràcter emblemàtic i un altre que té a veure amb les virtualitats escèn-

32 Federico García Sanchiz, «Aquellos tiempos de Rusiñol», *La Vanguardia*, 14-VI-1956, p. 5.

33 «Papá Rusiñol», *ABC*, 20-VI-1956, edició del matí, p. 45.

34 «Papá Rusiñol», p. 45.

niques que l'obra conté i que s'adeia amb els propòsits de L'Alegria que Torna. Com ja s'havia demostrat en el Teatre Victòria quan *L'auca s'estrenà* el 1917, les escenes de la Muntanya Pelada i la de la Processó del Corpus permetien l'exhibició de cares no només conegudes sinó representatives del poder polític i cultural de la ciutat de Barcelona. El muntatge del Liceu, com hem vist, es decantà per la Processó per tal de provocar una buscada catarsi en el públic.<sup>35</sup> Aquella aposta havia tret sang d'un cos mort. Ajudà a revitalitzar un repertori, si no mort per ofec, adormit per les circumstàncies. D'altra banda, l'elecció del Gran Teatre del Liceu per a la representació s'hauria fonamentat en el prestigi de què gaudia aquell espai escènic com a àmbit cultural selecte i exclusiu. Com afirma Gary Wray MacDonough en el seu estudi sobre «les bones famílies» barcelonines, «el Liceu era un lloc de reunió que afavoria la cohesió de l'elit com a grup [...] les persones ben situades tenien dret a diferents llotges d'acord amb els diferents càrrecs que ocupaven [...] les relacions entre els assistents eren sempre les mateixes, propiciant així, un ambient còmode i agradable [...] En totes aquestes característiques, el Liceu representa la institució afí a l'estratificació».<sup>36</sup>

La campanya de màrqueting que pressuposen els diferents actes al voltant del muntatge de *L'auca* al Liceu i la repercussió que els fets tingueren en la premsa, així com el desplegament de mitjans i el seguit d'actes protocol·laris que els acompanyaren, ens porten a pensar que aquella representació fou, entre altres coses, un exercici de seducció. El Liceu es convertí en el lloc d'assaig de noves temptatives per a l'ADB. Entre altres qüestions, com la posada en acte d'una afirmació de classe i cultural, es tractà d'enlluernar i, al mateix temps, atreure els sectors del poder polític i social de la ciutat contraris a la catalanització del panorama teatral. La posada en escena de *L'auca del senyor Esteve* al Gran Teatre del Liceu acabà essent un dels esdeveniments de més transcendència de l'ADB. Un esdeveniment que feu camí en el manteniment, l'afermament i la consolidació de la construcció d'una experiència de Teatre Nacional privat, en gran part utòpic, per la seva condició de privadesa i per raons de context; i, malauradament, de curta durada.

35 La posada en escena fou una refosa: dels cinc actes es passà a tres. Malgrat aquest fet, la funció que començà a les 10:15 no acabà fins a quarts de dues de la matinada.

36 Gary Wray Mcdonough, *Las buenas familias de Barcelona. Historia social de poder en la era industrial*, Barcelona, Omega, 1989 [1986], p. 258.





CODA



## RESITUAR L'ADB

Després d'escoltar les diverses veus i de calibrar les perspectives diferents amb què pot ser observada l'experiència de l'ADB, allò que sembla imposar-se amb més força és la urgència de recuperar el testimoni dels qui ho van viure. Abans, volem dir, que sigui massa tard. Sense la seva memòria, es perden els matisos, els detalls, les tonalitats. El seu testimoniatge té l'encert d'atorgar categoria emocional als fets i de posar rostres, noms i cognoms ben determinats a les persones. És a través de les seves històries viscudes que podem entendre millor com l'ADB contribuí decisivament a renovar el panorama teatral durant els anys de la dictadura.

De bell antuvi, una de les primeres evidències que cal constatar és que la significació de l'ADB radica en el caràcter de resistència cultural i patriòtica que prenia en uns moments en què la cultura catalana havia estat i era fortament censurada i, ben sovint, prohibida. En aquest sentit, el fenomen de l'ADB no pot aïllar-se asèpticament ni del context polític i social dels anys cinquanta i seixanta, ni tampoc d'altres iniciatives que van precedir-la o que van continuar-la. Tot i que caldria estudiar-ho amb més profunditat, hi ha un cert consens sobre el fet que, sense l'ADB, no seria fàcil de contextualitzar el Teatre Experimental Català, l'EADAG o el Grup de Teatre Independent. Ni el moviment del «teatre independent» en general. Ni el Teatre Lliure... Ni, al capdavant, saltant els anys i les conjuntures, el TNC. Com remarca Jordi Coca, l'ADB s'integra en un contínuum històric que forma part de la tradició teatral catalana. N'és, doncs, un patrimoni que cal conèixer i preservar.

Això no obstant, també cal destacar que l'ADB fou un projecte que volgué guiar-se per criteris filoprofessionals, que implicà els artistes i la intel·lectualitat més prestigiosos del moment i que, amb funcions de suplència institucional, tingué l'aspiració de convertir-se en «un intent» (Jordi Coca) o «un simulacre» (Jordi Lladó) de «teatre nacional». Volia fer, en tot cas, un teatre de qualitat en llengua catalana amb criteris exigents que s'emmirallaven en les escenes europees més properes —sobre tot la francesa i la italiana.

Naturalment, com a iniciativa que era deutora d'un temps hostil, l'ADB va tenir també —ho subratllen Albert Cubeles i Francesc Massip— una «data de caducitat»: el seu desenvolupament depenia en excés d'un

voluntariat i d'un mecenatge que costaven qui-sap-lo de mantenir en actiu. Alguns dels testimonis —Antoni Bachs o Jaume Pla— remarquen, en aquest aspecte, que l'ADB es trobava en l'«atzucac» de plegar veles o de trobar un nou camí, que passava inevitablement per la professionalització. Car el seu amateurisme era insostenible a curt o mitjà termini i, no cal dir-ho, les condicions de treball —en especial, la censura— en dificultaven enormement la viabilitat. Per acabar-ho d'adobar, els nuclis culturals de signe catalanista que donaven suport a l'entitat, a més de ser minoritaris, tenien molts fronts oberts, i també anaven modificant la seva fesomia a causa dels canvis socials i generacionals de la dècada dels seixanta. Així i tot, fou la *soi-disant* susceptibilitat del règim franquista i la seva fallera patològica per prohibir tot allò que li molestava qui s'encarregà de clausurar triomfalment l'ADB amb un final que posava èmfasi en la seva «perillosa» significació cultural i ideològica.

Entre els elements més sorprenents del llegat que ens ha deixat l'ADB, i que encara manté una vàlua exemplar, hi ha un acord unànim a considerar que fou el repertori. Un repertori que, tot i les dificultats adjacents en un règim dictatorial, va aconseguir de desplegar amb més o menys encert durant els seus escassos vuit anys d'activitat continuada. La nòmina d'autors catalans i estrangers, tant clàssics com contemporanis, que van arribar a estrenar o que van editar o que van projectar de fer-ho és —ho analitza Joan Casas— literalment impressionant. Fins i tot, o més encara, avui. Seria molt temerari o molt poc intel·ligent que els responsables dels teatres públics dels Països Catalans —de Mallorca, València o Barcelona— ignoressin o extraviessin —voluntàriament o involuntàriament— una bona part d'aquest repertori.

Les visions panoràmiques de la situació teatral al País Valencià i a les Illes —perfilades per Ramon Rosselló i Antoni Nadal, respectivament— serveixen per constatar no tan sols la singularitat de l'ADB, que també maldà per mantenir-hi contactes, sinó sobretot les especificitats i els *tempos* diferents en relació amb el que passava al Principat. Com en altres sectors, la incidència de la política —i no únicament de la cultural— ha estat decisiva per potenciar les arts escèniques en condicions favorables o hostils. Al País Valencià, després d'un període carregat de bones expectatives, el del teatre independent dels anys seixanta i setanta i el del tímid procés d'institucionalització del teatre públic a la dècada dels vuitanta, el pas implacable del roig al blau, ha estat devasta-

dor per a la cultura teatral en català, o de fet per a la cultura *tout court*. Fins a l'extrem que el gran potencial escènic del País Valencià corre el risc de ser lapidat en poc temps per una dreta espanyolista furibunda. A les Illes, en canvi, l'activitat escènica ha experimentat una notable progressió des de la dècada dels noranta. No ha estat un camí fàcil, però —a diferència del País Valencià— les polítiques teatrals progressistes l'han aplanat. Actualment, una mena de crisi de creixença ha aturat l'embranchida que havia pres, i tanmateix la situació és molt més sòlida i esperançadora que anys enrere.

D'altra banda, el testimoni atge dels qui van participar en el projecte de l'ADB té el mèrit, com dèiem, de descobrir-ne la vessant humana. Ens aporta dades intangibles sobre les persones que hi participaren de manera activa, el funcionament intern de l'entitat, les dificultats estructurals o les batalles per la supervivència, en què Frederic Roda —com recorda la seva filla Txell— hi tingué un lloc destacadíssim. Ens permet d'accedir, així mateix, a la història interna menys heroica i més prosaica: les picabaralles i els enfrontaments domèstics o, al cap d'uns anys, l'esgotament de l'entusiasme i de les energies inicials. Ens fa adonar del doble paper com a espai de projecció de futurs professionals de les arts escèniques —com fou el cas de Josep Anton Codina— i com a motor d'altres iniciatives que —ho hem comentat més amunt— apareixerien després des de plantejaments més renovadors. Ens ofereix, en suma, la vivència —potser una mica entelada pel temps i les tries de la memòria— dels qui hi van prendre part i encara ho recorden —com revela el testimoni entranyable d'Elisenda Sala— amb simpatia i una punta de malenconia.

En darrer terme, fer un cop d'ull a l'evolució de l'escena catalana des de l'ADB al TNC a partir de les opinions de professionals que ho han viscut de prop ens acaba de convèncer de la necessitat de resituar l'ADB, no únicament en l'ecosistema teatral de les dècades dels cinquanta i dels seixanta, sinó en el procés que va del teatre independent a l'actualitat. Sense mitificacions estèrils o mistificacions interessades, perquè —com assenyala Anton Font— l'ADB partia d'un amateurisme que en condicionava els resultats i d'uns pressupòsits ideològics —diguem-ne— possibilistes. Sens dubte, tot i participar en els darrers anys de l'ADB, els joves artistes que volien obrir-se camí a la dècada dels seixanta —com els integrants d'Els Joglars— trobaven que, en realitat, la seva «resistència amable» ja no els servia, per tal com els seus plantejaments apostaven

per, ras i curt, combatre obertament la dictadura franquista. En canvi, els grups de joves aficionats de «comarques» tenia l'ADB —ho assegura Joan Castells— com un model teatral, però també de compromís amb la societat i la cultura, tot i que no hauria estat possible que es produís aquesta «connexió» sense una tradició teatral arrelada i una viva voluntat de democratització.

Des del teatre independent fins a la creació del TNC, en paral·lel a la presumpta democratització del país, s'escolen quatre dècades en les quals —com constata Josep M. Gual— es va passar —per dir-ho ràpid— de les grans esperances als grans claroscurs. A diferència del temps de l'ADB, el teatre actual disposa d'una notable infraestructura escènica, la situació professional del sector s'ha estabilitzat i, en termes generals, les condicions tècniques han millorat de manera considerable. Objectivament deu ser així. Malgrat això i en contrapartida, els professionals de les arts escèniques semblen haver renunciat a l'ideari transformador i crític dels seus antecessors —fos en la versió més amable o més radical— i semblen deixar-se endur fàcilment pel ludisme més lucratiu i frívol, acatant així el mercantilisme més abjecte. Resulta també molt trist haver d'arribar a la conclusió —Castells mateix ho reconeix— que, després de més de tres dècades, la institucionalització de les arts escèniques *encara* es troba «a les beceroles», incapaç de superar, mitjançant un pacte cultural sòlid i ambiciós, el miserable bipartidisme de la política cultural i específicament teatral que tants estralls ha causat.

En definitiva, el llegat de l'ADB és prou important perquè pagui la pena de resituar-lo en les coordenades del seu temps i en les del nostre. D'entrada, ens cal conèixer més a fons l'ADB i el seu *entourage* per poder cartografiar-ne tots els detalls. Hi ha *encara* molta documentació —epistolaris, memòries, textos, etcètera— que roman inèdita i que en reclama l'exhumació. Un cop feta aquesta feina de recerca, és imprescindible de saber-ne deduir —més enllà dels homenatges nostàlgics o fossilitzadors— què ens pot ser d'utilitat i quines lliçons en podem aprendre. Alguns dels treballs que publiquem en les «aportacions» aprofundeixen precisament en uns quants dels múltiples aspectes de l'ADB: la recepció de les representacions del teatre de bulevard (Miquel M. Gibert), la implicació de Maria Aurèlia Capmany (Isabel Graña), les subtilitats del trinomi tradició-repertori-innovació (Jordi Lladó) o la representació —tan lluida com significativa— de *L'auca del senyor Esteve* al Liceu el

## L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA

1956 (Joan Martori). Ara bé, tot i que des de l'acadèmia valorem moltíssim —ni caldria dir-ho— la feina de recerca, som ben conscients que, ultra els interessos erudits, la història de les arts escèniques —el coneixement del passat— només té sentit si ens serveix per incidir en la situació present i, al capdavall, si ens permet de contribuir a millorar-ne el futur.





## Nota biogràfica sobre els ponents

ANTONI BACHS TORNÉ (Barcelona, 1933) va ser escenògraf i secretari tècnic de l'ADB. Es va diplomar en arqueologia hispànica. En el camp professional ha alternat la seva dedicació a l'escenografia amb el treball publicitari, la docència, la pintura, l'esmalt i l'escriptura. Ha impartit cursos a la Universitat Politècnica de Catalunya i a la Universitat Ramon Llull.

JOAN CASAS I FUSTER (l'Hospitalet de Llobregat, 1950) és crític teatral, traductor, dramaturg i professor de l'Institut del Teatre de Barcelona. Entre altres premis, ha obtingut l'Ignasi Iglésias, el 1990 per *Nus* així com el de la Crítica «Serra d'Or» de teatre del 1993 per la mateixa obra. Va ser director de la nova etapa de la revista *Estudis Escènics* (2007–2010).

JOAN CASTELLS I ALTIRRIBA (Esparreguera, 1946) és professor d'Art Dramàtic, escriptor i director d'escena. Fou director de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre (2006–2009). Va dirigir el Festival Sitges Teatre Internacional (1991–1992) i fou membre del Consell d'Assessorament Artístic del Teatre Nacional de Catalunya (1998–2005). Ha dirigit diversos espectacles de dramaturgia catalana al TNC.

JORDI COCA I VILLALONGA (Barcelona, 1947) és escriptor, dramaturg, investigador teatral i director d'escena. Professor emèrit de l'Institut del Teatre, ha desenvolupat gran part de la seva vida professional en aquesta institució, que va dirigir entre el 1988 i el 1992. Actualment ha estat nomenat comissari dels actes de celebració del Centenari de l'Institut del Teatre (2013). Des de l'any 2009, forma part del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Catalunya.

JOSEP ANTON CODINA (Barcelona, 1932) és director de teatre. Va participar en algunes activitats de l'ADB i hi va dirigir *Pluff, el petit fantasma* (1963) per a la secció de «L'Estaquirot»; va ser membre de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic Adrià Gual i també es va formar a Itàlia. Ha dirigit nombrosos espectacles, ha exercit de professor a l'Escola d'Actors de Barcelona i a l'Institut del Teatre. D'entre les múltiples feines de gestió, destaca la seva direcció dels Festivals d'Estiu de Tarragona (1977–1983).

ALBERT CUBELES I BONET (Barcelona, 1965) és historiador; els seus estudis s'han centrat en temes relacionats amb la història urbana de Barcelona. Ha estat professor del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona i docent de diversos màsters i postgraus. Ha treballat també en l'àmbit de la museografia.

ANTON FONT I BERNADET (Capellades, 1932) és actor, mim, director teatral i pedagog. Després de formar-se com a mim a París, el 1962 va crear, juntament amb Carlota Soldevila i Albert Boadella, la companyia Els Joglars, que va introduir el mim contemporani a l'Estat espanyol. El 1969 fundà l'escola El Timbal de Barcelona. Va impulsar, entre altres iniciatives, el Festival Internacional de Mim de Barcelona (1981–1985).

JOAN MARIA GUAL I DALMAU (Granollers, 1946) és doctor en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. Va iniciar els seus estudis teatrals de direcció i interpretació a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual de Barcelona, i després va dirigir la companyia de teatre independent Grup A 71 amb seu al Teatre Regina. S'ha dedicat sobretot a la gestió cultural de festivals (Grec) i espais públics (Mercat de les Flors). Actualment presideix l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya.

FRANCESC MASSIP I BONET (Tortosa, 1958) és professor titular del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili. Ha publicat nombrosos estudis sobre teatre medieval, iconografia i espectacles tradicionals. És autor d'una *Història del teatre català* (2007) i un dels crítics teatrals del diari *Avui*.

ANTONI NADAL I SOLER (Palma de Mallorca, 1958) és escriptor. Ha conreat la poesia i l'assaig. Com a assagista, és autor d'obres sobre la transició política, el moviment obrer i la història del teatre a Mallorca, entre les quals destaquen *El teatre mallorquí del segle XX* (2002) i *El teatre mallorquí del segle XIX* (2007).

JAUME PLA PLADEVALL (Barcelona, 1928) és actor. Va ser un dels intèrprets habituals en els muntatges de l'ADB, va impulsar el Grup de Teatre Independent i més endavant va participar en el projecte d'El Teatre del

Sol de Sabadell. A més de treballar als escenaris, també ha tingut diverses intervencions en sèries televisives i al cinema.

TXELL RODA I FÀBREGAS (Barcelona, 1966) és directora de teatre. És la setena filla de Frederic Roda i Pérez, un dels impulsors de l'ADB. Va estudiar a l'Institut del Teatre i ha completat la seva formació en altres indrets. Ha estat professora i directora de tallers de teatre a diverses escoles i instituts de secundària. Va fundar la Mostra de tallers de Teatre de l'Alt Empordà i va ser productora artística de tres edicions d'Encuentros en Magalia (2006-2008). Actualment és directora de L'Estruch de Sabadell.

RAMON X. ROSSELLÓ (Benissa, 1964) és professor titular al Departament de Filologia Catalana a la Universitat de València. Es va doctorar amb una tesi sobre el teatre de Manuel de Pedrolo i també ha rebut premis i reconeixements com a poeta. Ha publicat nombrosos estudis sobre dramaturgs de tot l'àmbit dels Països Catalans.

ELISENDA SALA I PONSÀ (Barcelona, 1938) és ceramista. Va intervenir com a actriu en alguns dels darrers muntatges de l'ADB. Es va formar inicialment a l'Escola Massana, es va llicenciar en Belles Arts i diplomar en Biblioteconomia i Documentació a la Universitat de Barcelona i va eixamplar coneixements tècnics a Suècia i al Japó. Ha estat professora i ha desenvolupat una ingent activitat, exposant la seva obra arreu del món. Ha obtingut múltiples guardons per la seva tasca creativa.



## ANNEX 1

### On és el llegat de l'ADB?

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), iniciada a redós del Cercle Artístic de Sant Lluç a les acaballes de 1954, tingué com a programa fonamental la dignificació i la renovació de l'escena catalana. Volia formar i mantenir una companyia no professional, ben preparada artísticament, que oferís representacions dignes d'un teatre de qualitat. És evident que els criteris de perfecció i de bon gust s'emmirallaven en determinats models estrangers —Le Grenier de Tolosa, en particular— que es guaven per un disseny de descentralització en la producció i el consum escènics, i per la tria d'un repertori selecte. Podem convenir, també, que hi havia una clara intenció de superar les precarietats tècniques i estètiques associades a l'amateurisme tradicional, d'engegar un camí distint al del teatre universitari i, al mateix temps, de compensar les deficiències d'una escena comercial, percebuda sovint com a rònega. Ara bé, fins a quin punt hi va reeixir?

Val a dir que el fenomen de l'ADB és relativament singular en el sentit que hi van haver més iniciatives, de naturalesa i horitzons artístics prou diversos, que van compartir amb la secció de teatre del Cercle Artístic de Sant Lluç la voluntat de revifar la vida teatral catalana després del daltabaix del 1939: el Foment de l'Espectacle Selecte i del Teatre Associació (1949); les esporàdiques sessions, patrocinades pel Club 49, durant la dècada dels cinquanta; el Teatre Estudi de València (1956) i, més endavant, tota la colla de grups encaixables en allò que es va anomenar el teatre independent (l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual [1960], el Teatre Experimental Català [1962], el Grup d'Estudis Teatral d'Horta [1964], etcètera). Com en el cas de l'ADB, es tractava d'entitats que funcionaven al marge dels circuits professionals o comercials de l'escena barcelonina i, per tant, amb diferents graus d'amateurisme o de semiprofessionalitat. De fet, de manera paral·lela al que es va esdevenir a la resta d'Europa, al llarg de la història del teatre català del segle xx, trobem alguns nuclis i organitzacions de caire més o menys exquisit (el Teatre Íntim, per exem-

\* Document de treball de les Jornades.

ple) o popular (la FCSTA), que maldaren per promoure o emplenar el buit que deixaven els circuits comercials i que, en més d'una avinentesa, s'erigien en l'únic espai d'actuació efectiva del teatre indígena. La diferència més flagrant és que la cultura catalana —i el teatre català en especial— es trobava sotmesa, en plena dictadura franquista, al rigor implacable de la censura.

Així i tot, què és allò que distingia l'ADB? Bàsicament, el fet que va ser sostinguda per un sector de la burgesia barcelonina, en aliança circumstanciada amb un notable contingent d'intellectuals de primer ordre —Ferran Soldevila, Josep M. Millàs-Raurell, Joan Oliver, Rafael Tasis, Joan Triadú, etcètera— i que podia vanagloriar-se d'haver ofert, malgrat les condicions hostils, un repertori de provada categoria literària. Amb un gran eclecticisme: des dels clàssics fonamentals de la dramaturgia universal (Shakespeare, Goldoni, Musset, Strindberg, Shaw, Txèkhov), els autors coetanis que estaven de voga a Europa (Giraudoux, Brecht, Anouilh, Ionesco, Dürrenmatt), fins als clàssics catalans (Vilanova, Maragall, Rusiñol) o de la preguerra (Soldevila, Millàs-Raurell, Sagarra, Folch i Torres), tot passant pels dramaturgs contemporanis del terror: Joan Oliver (*La barca d'Amílcar*, *Ball robot*, *Tercet en re*), Nicolau Rubió i Tudurí (*Ulisses a l'Argòlida*), Salvador Espriu (*Antígona*, *Primera història d'Esther*), Llorenç Villalonga (*Bearn*), Manuel de Pedrolo (*Cruma*, *Homes i No*, *Primera representació*, *Tècnica de cambra*), Baltasar Porcel (*Els condemnats*, *La simbomba fosca*), Joan Brossa (*Or i sal*), Maria Aurèlia Capmany (*Tu i l'hipòcrita*), Alfred Badia (*Calpúrnia*) o Blai Bonet (*Parasceve*), entre molts d'altres.

No deixa de ser encomiable l'ambició de l'ADB a l'hora d'organitzar comitès de treball, cercar espais per als assaigs, crear expressament una companyia d'actors i mobilitzar els suports necessaris per fer realitat el projecte previst. Però corresponia, ben mirat, a una clara voluntat de suplir la inexistència d'un teatre nacional català? Pot concebre's en aquests termes una entitat «privada» que rebia el finançament de la burgesia barcelonina, que tingué una durada d'escassament nou anys i que hagué de fer front a la censura i a les prohibicions governatives? Quin grau de coincidència ideològica va existir entre els intellectuals que comandaven la direcció de l'ADB amb els sectors de la burgesia catalana que li donaven suport econòmic? Hi pesava més, en les decisions, el catalanisme de pedra picada, la voluntat de servei patriòtic, dels directius de

l'ADB? L'auxili econòmic dels plutòcrates catalans va ser una premeditada contribució a la supervivència d'una cultura nacional? Una forma de marcar distàncies amb el centralisme polític i econòmic d'un règim contra el qual havien anat acumulant greuges? «Una jugada que la burgesia provinent de la Lliga va organitzar per deturar grups catalanistes que fèiem teatre al marge de tots els sistemes establerts» (Salvat 1999: 151)? Un entreteniment de senyores desvagades? Quines divergències, si n'hi hagué, es produïren? Hi havia contradiccions entre el mecenatge cultural, més o menys resistencialista, de la burgesia nostrada i la seva *entente* —si més no en els afers— amb el règim franquista? Fou només l'accidentada estrena de *L'òpera de tres rals* el que va sentenciar la fi de l'ADB o hi havia motius (interns i externs) de més abast?

D'altra banda, l'activitat de l'ADB se circumscribia sobretot, segons tots els indicis, a uns cenacles molt determinats, i les seves representacions en sessió única, adreçades a un públic selecte, la «petita funció als parents i coneguts» de què parlava Carme Serrallonga (1991: 57), en devien limitar el radi d'acció. Quina va ser, doncs, la incidència que va aconseguir realment l'ADB en la societat de l'època? Fou només una qüestió de la coincidència fortuïta i excepcional entre intel·lectuals i burgesos amb voluntat de servei? Professió endins, quin impacte tingué a curt i a mitjà termini? Condicionà la cartellera dels circuits comercials? Es podrien haver produït, sense l'ADB, els transvassaments a l'escena professional d'actors com ara Josep M. Flotats, Carlota Soldevila, Jordi Torras, Ernest Serrahima; de directores com ara Frederic Roda; de dramaturgs com ara M. Aurèlia Capmany... o de formacions com ara Els Joglars? L'Agrupació Dramàtica va ser un esperó o un fre per al teatre independent i per a la relativa diversificació de models posteriors?

Entre el mite i la realitat, allò que, sens dubte, sorprèn de l'aventura de l'ADB és la riquesa i la varietat del repertori que va programar en les seves funcions, la capacitat d'infondre rigor artístic al marge de les vies professionals, la combinació desacomplexada de la literatura dramàtica universal de més qualitat amb les obres dels dramaturgs catalans... Si sobre el paper fa tot l'efecte que l'ADB va ser —com ja va consignar l'imprescindible estudi de Jordi Coca (1978)— un «intent de teatre nacional», hem fet, un cop més, d'hereus escampa dilapidant-ne l'herència? O hem contribuït a nodrir un miratge que ha eclipsat la feina que es feia des d'altres trinxeres escèniques? Ha esdevingut la invocació interessada



## ANNEX 1

que acompanya els retrets vers la institucionalització teatral del país, un cop mort el dictador? S'ha convertit en un mite més d'allò que podríem haver estat i no som? On és, en definitiva, el llegat de l'ADB?

Francesc Foguet, Núria Santamaria i Mercè Saumell  
Coordinadors de les III Jornades sobre el repertori teatral català  
*Bellaterra, 4 de febrer del 2010*

### *Referències citades*

- COCA, Jordi (1978), *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963)*, Barcelona, Institut del Teatre (Monografies de Teatre, 9).
- SALVAT, Ricard (1999), *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*, Barcelona, Institut del Teatre (Monografies de Teatre, 38).
- SERRALLONGA, Carme (1991), «Fabià Puigserver i els primers anys de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual», *Serra d'Or*, núm. 382 (octubre), p. 56-59.

## ANNEX 2

### Repertori Teatral Català

El repertori teatral possible en un país és un dels factors determinants de qualsevol dramaturgia. Calen molts altres elements per arribar a gaudir d'una vida escènica acceptable segons els paràmetres en què ens movem, però el repertori, allò que avui és susceptible de ser apreciat suficientment per l'espectador, és essencial. D'aquí la importància que la Universitat Autònoma de Barcelona iniciés el 2004 unes jornades de debat justament sobre el repertori teatral català. En aquella ocasió el tema girava al voltant de la nostra tradició escènica i en van tenir cura els doctors Jaume Aulet, Francesc Foguet i Núria Santamaria. L'any 2006 aquests dos darrers professors van coordinar les segones *Jornades*, que van centrar les sessions en l'anomenada revolució teatral dels setanta. I ara, el propassat dia 17, han tingut lloc a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i també amb la UAB les terceres *Jornades*, igualment coordinades per Foguet i Santamaria, i amb la incorporació de Mercè Saumell. Enguany es tractava de revisar el llegat de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), una entitat que va funcionar entre els anys 1955 i 1963 i que va ser prohibida per la dictadura.

Ja es veu, doncs, pels temes enunciats, que el concepte de repertori no pot ser entès únicament com a tradició. De fet, a les primeres *Jornades*, Josep Lluís Sirera es referia en la seva conferència inaugural a aquest tema i assajava d'alliberar el terme *tradició teatral* de totes les connotacions pejoratives que li carrega la ignorància. Dit d'una altra manera: cap anglès mínimament llegit gosaria entendre la seva tradició teatral com una rèmorra del passat, com un cúmul de material inservible i obsolet, per molt que, certament, en el conjunt gloriós de la tradició escènica anglesa, com a tot arreu, hi ha més pa que formatge.

Lògicament, no tot el teatre anglès són obres com les de Shakespeare, lluminoses, enlluernadores i perfectament actuals, encara que només les entenguem a mitges. I el mateix podríem dir de la tradició francesa, plena de mòmies apergaminades, o de la immensa faramalla que s'acu-

\* Article publicat a l'*Avui*, 22 de març del 2010, p. 32.

mula en els anomenats Segles d'Or castellans. Això a banda, és un fet que la immensa majoria de països europeus tenen una tradició més aviat escassa, justeta, i molt sovint recent i sense la continuïtat de les grans dramaturgies esmentades.

### *Ignorància catalana*

És estrany, però, que un noruec malparli tant de la seva tradició com ho fem els catalans, i encara és més estrany que les institucions teatrals sueques o les hongareses, les poloneses, o bé les irlandeses o qualsevol altra, menytinguin el seu passat tal com ho fem aquí. Comptat i debatut potser el nostre cas, el cas de la tradició escènica en llengua catalana, no és res més que pura i simple ignorància.

Per superar aquesta situació clarament negativa, per propiciar l'entesa al voltant de determinats períodes, de noms o de moviments, per visitar-nos i rellegir el nostre llegat des dels ulls actuals, per reescriure la història mirant de superar les limitacions o les perspectives anteriors, i per fer que la universitat tingui una presència activa en la vida teatral d'avui mateix, les persones esmentades, i bàsicament Francesc Foguet i Núria Santamaria, impulsen aquestes jornades que en el panorama teatral català són veritablement singulars. Ho són perquè defugen la parcialitat provinciana de parlar des d'òptiques administrativistes (València, les Illes Balears, Catalunya, etcètera), perquè propicien una mirada de conjunt, i perquè a més de reflexionar des d'una perspectiva històrica, també volen recollir el màxim nombre de testimonis possibles.

Vist el que s'ha fet fins ara, per exemple, ja no hi ha excuses perquè els teatres públics catalans tinguin les actuacions que tenen: els uns perquè neguen la catalanitat del seu territori i continuen el procés polític de castellanització, els altres perquè programen mirant-se el melic i sense ambició suficient, i els tercers perquè continuen minimitzant el passat i estrafent-lo, a més d'induir a errors de pes pel que fa a la funció que ha de tenir el teatre, o com a mínim el teatre públic, en la societat actual. Calen, doncs, moltes jornades com aquestes, cal que el projecte tingui continuïtat, i cal que en la mesura del possible els mitjans de comunicació ens fem ressò d'una feina que a mitjà termini ens beneficiarà a tots.

## ANNEX 3

### Documentació inèdita sobre *L'òpera de tres rals* (1963)

Un cop enllestida l'edició de les actes, vam trobar per casualitat, durant una recerca a l'Arxiu General de la Subdelegació del Govern a Barcelona, un dossier intítulat «Acto teatral Palacio de la Música *L'òpera de tres rals*» (a la capsa 54 de l'epígraf «Governadors civils»), que contenia tres informes policials sobre la representació de l'obra de Bertolt Brecht, acompanyats d'un exemplar del programa de mà.

Com és sabut, la versió de Joan Oliver de *L'òpera de tres rals* es va estrenar, amb un gran èxit, el 12 i 13 de novembre del 1963, al Palau de la Música Catalana. Transcrivim a continuació —amb lleus esmenes ortotipogràfiques— les tres «notas informativas» (la 2 i la 3 de caràcter reservat) emeses per la «Jefatura Superior de Policía» de Barcelona. Entre altres aspectes, aquests documents evidencien que les dues representacions de l'obra van ser perfectament controlades per la policia, fins a l'extrem que —per un excés de zel— els informants de la darrera arribaren a posar l'ADB sota els auspicis d'Òmnium Cultural (!).

Els tres informes —de to i contingut prou eloqüents— podrien haver estat decisius perquè el governador civil, Antonio Ibáñez Freire, decidís de fer clausurar els locals del Palau Dalmasas, que era la seu de l'ADB, l'Òmnium Cultural, l'Institut d'Estudis Catalans i l'Obra del Ballet Popular, el 2 de desembre del 1963. Com apuntem en la «coda», aquesta documentació inèdita és un bon exemple de la necessitat d'investigar més a fons l'activitat de l'ADB.

Jefatura Superior de Policía  
de Barcelona

Nota informativa

Asunto: *Acto teatral en el Palacio de la Música*

A las 22.15 horas del día de ayer, en el Palacio de la Música de esta capital, se representó la obra titulada *L'òpera de tres reals* (Opera de tres reales) de Bertolt Brecht, versión en lengua vernácula de Juan Oliver Sallarés (a) "Pere Quart" —elemento catalanista de tipo político con antecedentes en la Sexta Brigada Regional de Investigación Social, de esta Jefatura Superior y uno de los firmantes del escrito de los intelectuales por el asunto de Asturias— interpretada por la llamada "Agrupación Dramática de Barcelona", al frente de la cual figura Federico Roda Pérez, hijo del Decano del Colegio de Abogados de esta ciudad.

Del autor de la obra puede decirse, copiando su semblanza biográfica que figura en los programas de mano, que "fué procesado por actividades antiamericanas, siendo absuelto".

La representación finalizó, sin novedad, a las 1.30 horas y el número de asistentes llenó por completo la sala, siendo la mayoría gente joven y, al parecer, muchos estudiantes.

El argumento es en extremo chabacano, pronunciándose durante el transcurso del mismo palabras soeces y de mal gusto. Sin embargo, quizás por ser dichas en catalán, fueron muy aplaudidas.

Barcelona, 13 de noviembre de 1963

[Segell: «Jefe / Sexta Brigada / Barcelona / Comisaría General de Investigación Social / Dirección General de Seguridad»]

Dirección General de Seguridad  
Servicio de Información  
Barcelona

Asunto: *Representación de la obra L'òpera de tres rals en el Palacio de la Música*

En la noche de ayer, fué puesta en escena en el teatro Palacio de la Música, de esta ciudad, la obra titulada *L'òpera de tres rals*, la cual fué traducida del alemán al catalán, siendo la primera vez que se representa en España.

El teatro llenó totalmente sus localidades, habiendo dado comienzo la función a las 22.25 horas, con asistencia de un público de tendencia catalanista, dado que la representación se daba en catalán.

Durante la interpretación, el público aplaudió en diversas ocasiones, particularmente cuando, en una de ellas, va detenido el personaje principal y al encontrarse con un capitán de la policía inglesa, que le puso en libertad, el primero dice: «Que raro que un jefe de policía tenga conciencia», siendo éste el momento en que se aplaudió más largamente por el público.

La representación terminó a las 1.35 horas del día de hoy, sin que se observara novedad alguna.

Se acompaña un programa de la expresada función, los cuales se repartían a la entrada del público.

Barcelona, 13 de noviembre de 1963

[Segell: «Brigada Regional de Información / Jefatura Superior de Policía / Barcelona»]

EXCELENTÍSIMO SEÑOR GOBERNADOR CIVIL DE LA PROVINCIA.  
CIUDAD

Dirección General de Seguridad  
Servicio de Información  
Barcelona

Asunto: 2ª Representación de la obra en catalán *L'òpera de tres rals* (continuación a la nota núm. 6.133, de fecha de ayer)

A las 22.25 horas del día de ayer, se puso en escena en el Palacio de la Música Catalana la obra de Bertolt Brecht titulada *L'òpera de tres rals*, traducida al catalán por Juan Oliver. Interpretaron la misma los actores aficionados de la Agrupación Dramática de Barcelona, entidad perteneciente a Òmnium Cultural.

La obra se desarrolla en un ambiente de mendigos, ladrones y prostitutas, y el autor no desperdicia ninguna ocasión para emplear todos los tópicos y lugares comunes contra la sociedad burguesa, contra la Ley y el orden. Para zaherir a la Policía, Judicatura, etc. Asimismo ataca ferozmente y en forma exhaustiva a los poderosos, comerciantes, etc. El lenguaje empleado es soez, cosa que resalta aún más en la traducción catalana, empleando toda clase de palabras fuertes, malsonantes y groseras; puede citarse como ejemplo una de ellas: «Ha nascut amb la flor al cul», que traducido al castellano es: «ha nacido con una flor en el culo».

El teatro estaba completamente lleno de público, desarrollándose la representación sin incidente alguno.

Debe remarcar que este público, muchos de los cuales habían pagado 125 pesetas por su butaca y muchos tenían sus coches esperando en la puerta, aplaudió algunas frases de la obra, tales como la —refiriéndose al jefe de policía, amigo del protagonista— llamado Mac el navaja, asesino, ladrón, etc., protege a éste y no lo detiene, dice Mac: «Qué lástima, el único hombre de conciencia de Londres y es Jefe Superior de Policía». Otra situación de la obra en que aluden a que los ladrones actualmente no tienen nada que hacer, ya que roban más los que tienen dinero, haciéndolo legalmente por medio de sus sociedades y ayudas de los que mandan. Asimismo se aplaudió una alusión a la vena-

## L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA

lidad de los Jueces, de los cuales, dicen en la obra: «Que no son incorruptibles, sino que se limitan a no hacer justicia».

Al final de la obra y cuando el protagonista debe ser ajusticiado, la reina, le concede el indulto y además le nombra *lord* y le concede una pensión vitalicia. Esto también fue celebrado con una salva de aplausos.

Entre la concurrencia y a pesar del carácter de la obra, había algún sacerdote.

Barcelona, 14 de noviembre de 1963

[Segell: «Brigada Regional de Información / Jefatura Superior de Policía / Barcelona»]

EXCELENTÍSIMO SEÑOR GOBERNADOR CIVIL DE LA PROVINCIA.  
CIUDAD