

Universitat, cultura i teatre a la dècada dels cinquanta: L'Agrupació de Teatre Experimental i el Teatre Viu

Enric Ciurans Peralta

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

ENRIC CIURANS PERALTA

UNIVERSITAT, CULTURA I TEATRE A LA DÈCADA

DELS CINQUANTA:

L'AGRUPACIÓ DE TEATRE EXPERIMENTAL

I

EL TEATRE VIU

Tesi doctoral dirigida per MARIA JOSEP RAGUÉ ARIAS

**Departament d'Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona**

2003

5.2. LA INTEGRACIÓ DEL TEATRE VIU A L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA

5.2.1. L'Agrupació Dramàtica de Barcelona i el teatre català de postguerra

La trajectòria escènica del Teatre Viu està lligada indissolublement a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, de forma inevitable, i pensem que des d'un punt de vista pragmàtic, cal considerar aquesta etapa com la més important de tota la trajectòria d'aquest grup escènic. Aquest lligam aconseguí donar consistència al programa escènic i serví per eixamplar els horitzons del grup, podent assajar amb unes mínimes condicions, comptar amb un nombre d'actors i col·laboradors suficients i, en conseqüència, poder oferir sessions públiques als més variats indrets, puix l'Agrupació tenia la infraestructura necessària per atorgar una dimensió més apropiada a la proposta escènica de Ricard Salvat i Miquel Porter-Moix.

La història de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona ha estat conreada en un volum de gran importància documental per l'escriptor i professor d'història de l'art dramàtic, Jordi Coca. La voluntat amb que encarà aquest estudi quedà explicitada en el subtítol: "Intent de Teatre Nacional (1955-1963)",⁴¹⁶ posant l'èmfasi en el paper jugat per aquest col·lectiu amateur, que sota l'aixopluc de la burgesia catalanista, es constituí com un element de resistència cultural enfront el règim franquista, recuperant un teatre en llengua catalana, malgrat les moltes dificultats que implicava intentar fer-ho a la dècada dels anys cinquanta.

El llibre de Jordi Coca, recull la història d'aquest intent per part d'una élite econòmica i cultural barcelonina de refundar el Teatre Català, dotant-lo d'un repertori ple d'exigència i qualitat que fugís dels estereotips escènics del teatre de postguerra i

⁴¹⁶ Aquesta és la tesi que Jordi Coca defensa al llarg del seu estudi. Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Op. cit.*

s'endinsés en la contemporaneïtat. La transcendència d'aquest projecte, que esdevingué una realitat durant pràcticament una dècada, ha estat reconeguda pel conjunt de la cultura catalana, malgrat que en els darrers anys la incomprendible manca de memòria històrica, tendeix a situar el renaixement del Teatre Català a partir de 1976, quan es fundà el Teatre Lliure, oblidant els molts precedents que van fer possible aquest moment decisiu per a l'escena catalana, que posaren les bases per al naixement del col·lectiu sorgit al barri de Gràcia, sense els quals no hagués estat possible.

Sense la suficient perspectiva històrica no es possible valorar correctament l'actual situació —diríem, quasi de privilegi—, en la què viu a principis del segle XXI el teatre català, amb conquestes molt importants en el camp de les infraestructures, el dinamisme del sector teatral i el prestigi aconseguit més enllà de les nostres fronteres lingüístiques per les companyies més emblemàtiques del nostre teatre a les darreres dècades. El paper de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona en tot aquest procés, en un context econòmic, polític i social força precaris, pensem que fou decisiu per tot un seguit de motius que tractarem de resumir i que tenen a veure amb el repertori que es creà i amb els diversos col·laboradors que varen participar en el projecte i que més tard esdevingueren figures emblemàtiques del teatre català i espanyol.

5.2.2. Aportacions de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona significà el primer intent seriós per recuperar la dignitat del teatre català després de la Guerra Civil Espanyola. Sorgida durant els anys cinquanta i prohibida pel règim franquista a la dècada dels seixanta, impulsà un teatre de qualitat, rigor i exigència en llengua catalana, aixoplugant-se en una entitat de gran prestigi cultural a la ciutat de Barcelona com el Cercle Artístic de

Sant Lluç, institució dedicada principalment a la pintura, tolerada pel règim, on varen iniciar mitjançant sessions úniques de caràcter amateur i, especialment, a partir del festival anual "La Alegria que passa", les primeres passes per recuperar un teatre en llengua catalana allunyat dels estereotips folklòrics a què estava condemnada l'escena catalana sota el règim franquista. Ho feu des d'una estructura privada, creada per la burgesia i regida per uns estatuts interns inspirats en models teatrals sorgits a França, molt especialment, en el Théâtre Le Grenier de Tolosa de Llenguadoc, i en el paper del seu director Maurice Sarrazin, reconegut per les seves posades en escena al Festival d'Aix-en-Provence, a qui fins i tot s'oferí la direcció del projecte escènic barceloní, sense aconseguir-ho.⁴¹⁷

L'impuls de personalitats del món empresarial i dels més reconeguts homes de cultura que havien restat a Catalunya o bé anaven tornant de l'exili, va fer possible crear un espai de creació que permeté donar un impuls determinant a la represa de la cultura catalana, introduint els nous corrents escènics internacionals i servint de lligam entre la nova generació d'actors, directores i dramaturgs, i les generacions que havien vist interrompudes les seves trajectòries per l'esclat de la Guerra Civil, quedant marginades del panorama artístic de postguerra.

5.2.3.1. Represa d'un repertori en llengua catalana

Durant les prop de vuit temporades d'existència en que va produir espectacles (1955-1963), l'Agrupació Dramàtica de Barcelona es dedicà a oferir, principalment, muntatges de dramaturgs catalans, la majoria d'ells estrenes absolutes d'autors vius, sense recórrer mai al teatre en llengua castellana.

⁴¹⁷ Vegi's: J. Coca, *Op. cit.*, pp. 18 a 35.

El conjunt d'autors representats per l'Agrupació, ens permet comprovar la transcendència de la seva tasca en la regeneració de la dramaturgia catalana. Els dramaturgs que varen representar durant les temporades d'activitat foren: Feliu Aleu (pseudònim de Jaume Gras), Alfred Badia, Blai Bonet, Joan Brossa, Maria Aurèlia Capmany, Francesc Camprodón, Josep Carner, Salvador Espriu, Ramon Folch i Camarasa, Joan Maragall, Josep Millàs-Raurell, Maria Novell, Joan Oliver, Manuel de Pedrolo, Baltasar Porcel, Josep Rabasseda, Carles Riba, Nicolau M. Rubió, Santiago Rusiñol, Josep Maria de Sagarra, Joan Sales, Carles Soldevila, Ferran Soldevila, Carme Suqué, Rafael Tasis, Emili Vilanova, Llorenç Villalonga.⁴¹⁸

Aquest repertori constitueix, al nostre entendre, una antologia fonamental del teatre escrit en llengua catalana durant el dos primers terços el segle XX, destacant algunes posades en escena claus dins la història del teatre català com fou l'estrena de *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, l'any 1957, amb direcció de Jordi Sarsanedas i decorats i figurins d'Antoni Bachs-Torné; l'estrena d'*Homes i No*, de Manuel de Pedrolo, l'any 1958, amb direcció de Frederic Roda i decorats d'Antoni Bachs-Torné i l'estrena d'*Or i sal*, de Joan Brossa, l'any 1961, amb direcció de Frederic Roda i decorats d'Antoni Tàpies.

5.2.3.2. Introducció de dramaturgies estrangeres

Al costat d'una important tasca en defensa de la dramaturgia en llengua catalana, cal destacar el repertori d'obres estrangeres, representades sempre en versió catalana, a partir de traduccions i adaptacions de Lluís Bosch, Ferran Canyameres, Joan Oliver, Joan F. Ràfols, Josep M^a de Sagarra, Jordi Sarsanedas, Rafael Tasis, Bonaventura

⁴¹⁸ Aquest llistat d'autor està extret de l'apèndix documental del llibre de J. Coca d'un gran valor per als historiadors del teatre català del segle XX

Vallespinosa, a partir de textos tant d'autors clàssics com contemporanis, conformant una visió del repertori escènic de gran dimensió intel·lectual.

Entre els clàssics del teatre universal l'Agrupació muntà obres de William Shakespeare, Molière, Carlo Goldoni, Ben Jonson i d'altres autors que, si bé pertanyien al segle XIX, tanmateix són considerats actualment com a clàssics, Alfred de Musset, Eugène Labiche, Edgar Allan Poe, August Strindberg i Anton Txèkhov, aquest darrer essent especialment valorat i representat, malgrat que les traduccions de Joan Oliver partien de les versions franceses i no dels originals en llengua russa.

Entre els dramaturgs contemporanis estrangers que formaren part del repertori de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, creiem que existí una especial preocupació per oferir les darreres tendències del món escènic internacional, principalment els nous corrents dramàtics sorgits a França, model que a tots els nivells seguí l'Agrupació. Aquests autors foren estrenats tots ells en llengua catalana, fomentant així les adaptacions i traduccions que en els primers moments de la represa teatral catalana estaven prohibides. Aquests autors foren els següents: Jean Anouilh, Bertolt Brecht, Paul Claudel, Friedrich Dürrenmatt, Francis Jammes, Henri Gheon, Jean Giradoux, Eugene Ionesco, Henry de Montherlant i Terence Rattigan.

Un dels problemes principals que presenta la valoració dels espectacles creats per l'Agrupació és que la majoria de les representacions foren sessions úniques, fet que, evidentment, permeté que només fos apreciat per un nombre molt minso d'espectadors i les condicions del muntatge fossin substancialment diferents a les d'un teatre que programés per temporades. Malgrat aquest fet, cal assenyalar que aquesta era la única forma de representar regularment un teatre de qualitat i en llengua catalana, durant els anys cinquanta, i que només feien temporada en els teatres comercials les companyies en llengua castellana, quedant marginades les poques iniciatives en llengua catalana.

5.2.3.3. Pedrera d'homes de teatre

Finalment, volem considerar alguns dels molts actors i directors que varen col·laborar al llarg de la trajectòria de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, esdevenint posteriorment alguns d'ells primeres espases del teatre català i espanyol. En aquest sentit volem citar a Albert Boadella, Pau Garsaball, Josep Maria Flotats, Ricard Salvat i Carlota Soldevila, entre els casos més importants donades les seves trajectòries posteriors, essent —si exceptuem el cas de Garsaball—, l'Agrupació on pràcticament varen donar els seus primers passos en el món del teatre, on varen pujar per primera vegada a l'escenari. Com el cas de Flotats i Soldevila. Però, a part dels personatges esmentats, foren molts els entusiastes col·laboradors de l'entitat, alguns d'ells amb un gran prestigi en d'altres disciplines artístiques com Manuel Cubeles, Enric Dachs, Antoni Mirambell, Ferran Soldevila, Eduard Toldrà i Joan Triadú i un llarguíssim etcètera.

Pensem que, per totes les raons abans esmentades, el Teatre Viu mereix un lloc principal dins la història del teatre català del segle XX, donat que en formar part d'una institució fonamental per a la represa cultural durant el franquisme com l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, essent-ne la secció de teatre experimental, aconseguí entrar en un circuit cultural de primer ordre, ateses les circumstàncies històriques, que possibilità el reconeixement del treball dels seus creadors com avantguarda escènica en llengua catalana, donant consistència a la recerca original que amplià els seus horitzons estètics i sociològics, possibilitant el treball d'investigació, durant aquells anys decisius, per a la concepció escènica de Ricard Salvat i la recerca d'un teatre adequat per a les circumstàncies històriques.

5.2.4. La crisi de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

Com hem assenyalat, la recerca de Jordi Coca dedicada a conrear la història de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, esdevé un punt de partida per a la present investigació. El seu treball, magníficament documentat, ens permet observar les circumstàncies en que es produí l'entrada del jove col·lectiu encapçalat per Miquel Porter i Ricard Salvat com a secció de teatre experimental, iniciant la seva vinculació que durà fins la desaparició d'ambdues entitats, i, en el cas concret de Ricard Salvat, fins a principis de 1960, quan abandonà l'Agrupació Dramàtica de Barcelona per fundar l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) del Foment de les Arts Decoratives.⁴¹⁹

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), havia nascut el 1955, a l'entorn de l'organització d'un festival anual anomenat "L'Alegria que torna", impulsat per elements actius de la burgesia catalana que tractaven de recuperar un teatre català d'élite. Durant la segona meitat de l'any 1956, l'entitat patí una crisi interna que suposà un canvi en la cúpula directiva amb l'entrada a la Junta Directiva com a vocals i planificadors de les activitats de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, de Frederic Roda Pérez, Jordi Sarsanedas i Montserrat Julió, que en paraules de Jordi Coca, permetria parlar d'una nova etapa en la història de l'entitat.⁴²⁰

⁴¹⁹ Ricard Salvat ataca la parcialitat del llibre de Jordi Coca que podrem comprovar en planes posteriors quan fem referència al trencament de Salvat amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. En concret sobre el llibre de Coca afirma el professor Salvat: «El que succeeix amb el llibre d'en Coca és que està fet a partir del arxius de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i en aquests arxius hi van deixar el que van voler i suposo que no hi devien ser les crítiques de *Tu i l'hipòcrita*, que van ser increïbles. El que va succeir amb l'Agrupació fou que van tenir l'oportunitat de fer una cosa molt important per al país i no la van fer, i això en Coca no ho diu. És una mica el de sempre. Si ells no ho dominen, per què no deixen que algú altre ho faci, completi la feina d'una vegada?». A "Entrevista a Ricard Salvat" a l'apèndix documental p. 454.

⁴²⁰ «S'obre, doncs, un període d'inactivitat teatral pública que arriba fins al mes de desembre [1956]. Durant aquests mesos, però, a més dels projectes ja esmentats, hi ha una crisi de la Junta Directiva; la legalització de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona com a grup teatral i una infinitat de petites intrigues que culminen amb la dimissió d'Antoni Mirambell, Claudi Martínez-Girona i Enric Dachs; és a dir, dels homes de la primera hora. A més d'això es produeix la incorporació del Teatre Viu de Miquel Porter i Ricard Salvat. És l'acabament d'una etapa i l'inici del que l'ADB serà en el futur.», a Jordi Coca, *Op. cit.*, p. 45.

Fou en aquest context, que Coca cità per primera vegada el Teatre Viu en el seu llibre. Ho feia, significativament, quan el projecte de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona canvià de rumb, cercant una major ambició en la seva programació de la mà de Frederic Roda, que liderà el col·lectiu fins la seva desaparició per ordre governativa, —arran l'estrena el 1963 de l'*Òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht, al Palau de la Música—, en un moment en que el Teatre Independent recollí el testimoni de l'agrupació i aprofundí en la recerca d'un teatre català vàlid per al present històric, combatiu amb el règim franquista i reivindicatiu amb els drets i les llibertats civils catalanes.⁴²¹

La crisi de la Junta Directiva de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, significà tanmateix l'ingrés d'Antoni Bachs-Torné a la reestructurada Junta que sorgí de les reunions celebrades els dies 21 i 23 de setembre de 1956, que escenificaren la crisi interna i l'inici d'una nova etapa.⁴²²

Antoni Bachs-Torné, germà del popular periodista i presentador de programes de ràdio i televisió, Josep Maria Bachs, esdevingué figura central de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona participant com a escenògraf a multitud d'espectacles, fent-se càrrec dels aspectes tècnics d'una importància determinant en el funcionament del col·lectiu teatral, essent un dels protagonistes de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

⁴²¹ El paper jugat per Frederic Roda en aquest període ha estat destacat pel gran historiador del teatre català Xavier Fàbregas a *Història del teatre català*, Editorial Millà, Barcelona, 1971, escrivint: «L'efectivitat que Frederic Roda desplega al front de l'ADB, els projectes i realitzacions que duu a terme a fi de convertir l'ADB en un "teatre nacional" privat —ja que les estructures estatals continuen absolutament hostils— són extraordinaris. Organitzador, director i actor, la revitalització del teatre català entre 1955 i 1960 passa a través de Frederic Roda.» (p. 284)

⁴²² «Es considera [en les esmentades Juntes de setembre de 1956] el problema de la comunicació entre la Junta i els actors o directors, que mesos abans havien denunciat els actors de *Nausica*. La solució que es proposa consisteix en nomenar Antoni Bachs —el qual s'havia incorporat a l'ADB com a responsable de l'equip tècnic i de muntatge—, enllaç entre la Junta i els tres directors (Julió, Roda i Sarsanedas), que de fet quedaven situats com a tals a l'organigrama de l'ADB. Les obligacions d'Antoni Bachs en el seu nou càrrec eren: assistir a les reunions —dues per setmana— que celebrarien els directors i informar la Junta i el seu president del que es decidís en aquelles trobades. D'altre banda, Bachs es convertia en l'escenògraf de l'ADB, ja que Roda li encomana la realització dels decorats per a *La noia i els soldats*. Bachs, convertit en enllaç, responsable de l'equip tècnic i escenògraf, passava a ser una peça clau de la nova etapa. El gener de 1957, però, és substituït en el càrrec.» a J. Coca, *Op. cit.*, pp. 46-47.

Des dels primers moments en què es vinculà amb l'Agrupació establí un estret lligam amb el Teatre Viu, del qual fou un element clau per a la seva definitiva inclusió com a secció de l'Agrupació. Fou un entusiasta actor i escenògraf,⁴²³ que mai abandonà fins que el grup va desaparèixer definitivament.

El seu treball entusiasta coincidí amb el propòsit de Frederic Roda de "fer teatre pels quatre cantons", que donà inici a la nova etapa de l'Agrupació durant la resta de curs 1956-1957, iniciant una activitat frenètica que tenia com a pas previ, legalitzar la situació de l'entitat com a secció del Cercle Artístic de Sant Lluc, que malgrat aixoplugar des d'un inici les activitats del grup teatral, no havia legalitzat la seva situació jurídica. L'anelhada legalització arribà amb data de 26 de febrer de 1957, posant de manifest que l'Agrupació Dramàtica de Barcelona quedava inscrita, com a secció del Cercle Artístic de Sant Lluc, dins el «Registro Nacional de Teatros de Cámara o Ensayo y Agrupaciones Escénicas de Carácter Profesional.»⁴²⁴

⁴²³ La tasca com a escenògraf de Bachs-Torné ha estat destacada per Isidre Bravo en el seu llibre *L'Escenografia Catalana*, Diputació de Barcelona, desembre de 1986, inclòs dins el grup d'escenògrafs renovadors de la dècada dels seixanta, comentant un dels seus principals treballs amb els termes següents: «Noms com els d'Espada, Palà i, des de l'ADB, Bachs-Torné foren significatius d'aquesta febre. [...] Quant a les dues reixes de barres metàl·liques clavades al bell mig de l'espai un de Bachs-Torné per a *Homes i No*, l'any 1958, marcaven amb insòlita contundència la seva intenció expressiva: l'espai de No, reducte des del qual empresona i, a la vegada, gàbia en la qual està presoner.» (p. 290)

⁴²⁴ La nova etapa plena d'ambició quedava exposada en el següent testimoni que Jordi Coca recollia en el seu estudi, fent una reflexió posterior que mostrava la seva visió de l'Agrupació com el primer intent per posar les bases d'un Teatre Nacional de Catalunya:

«Segons un document anònim i sense data, però que evidentment fou redactat a finals de 1956, l'Agrupació es proposava:

— Emprendre una temporada comercial, amb representacions diàries i actors professionals que alternarien amb representacions úniques dutes a terme pels actors amateurs de l'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA.

— Trobar un teatre per a poder dur a terme aquesta temporada professional. Es pensa en el petit Windsor, l'Alexis o bé habilitar un cinema. Hi hauria sessions de cinema els dies feiners a la tarda, i teatre els dies feiners al vespre i els festius tarda i nit.

— Es farien condicions favorables als socis per abonar-se a les sessions comercials.

— Es contractaria un director i un gerent, els quals, conjuntament amb la Junta, serien els responsables màxims de l'ADB.

— Es farien *tournées* per comarques.

— S'incrementaria la formació dels actors amateurs, atenent, principalment, les qüestions de dicció.

«Moltes d'aquestes previsions mai no van arribar a realitzar-se, però penso que val la pena de deixar constància del que l'ADB es proposava en aquells moments; si més no, per assenyalar, una vegada més, la vocació institucional de l'Agrupació que se sabia amb possibilitats per a omplir l'espai que, en realitat, corresponia a un Teatre Nacional de Catalunya.» a J. Coca, *Op. cit.*, pp. 52-53.

Fou en aquest moment quan es posaren les bases del que seria l'Agrupació Dramàtica de Barcelona fins la seva desaparició l'any 1963, en la qual el paper jugat per Frederic Roda i Antoni Bachs-Torné, pensem que resultà fonamental. La iniciativa sorgida com un entreteniment de la burgesia catalanista s'havia transformat en un projecte de gran ambició cultural i política, que en els anys següents esdevindria el primer intent seriós després de la Guerra Civil per crear un teatre en català d'alta exigència, rigor i qualitat, malgrat moure's sempre en l'àmbit de l'amateurisme, davant la impossibilitat d'assolir el camp del professionalisme per la situació política del país que no permetia anar més enllà.

El Teatre Viu formà part d'aquest projecte dins la programació elaborada per Frederic Roda i Lluís Gili per a la temporada 1957/58 que projectava oferir conferències i curssets d'introducció al teatre, oferir lectures d'obres catalanes i estrangeres d'abast universal, crear un fons bibliogràfic i, fins i tot organitzar un festival d'estiu a Sant Cugat. Dins aquests projectes s'inclouïen les activitats del Teatre Viu que Coca esmentava de la següent forma: «..., i d'integrar a l'ADB una experiència universitària “que pretén d'actualitzar en un terreny experimental l'ensenyament de la Commedia dell'Arte”: el Teatre Viu.».⁴²⁵

Per tant, podem concloure que l'entrada del Teatre Viu com a secció a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona es produí durant la primera meitat de 1957, en un moment de reestructuració interna d'aquesta institució teatral i cultural, malgrat que la inclusió efectiva no es feu efectiva fins a finals d'any, concretament en el mes de desembre, quan el Teatre Viu oferí les dues primeres sessions com a secció de teatre experimental, al Cercle Artístic de Sant Lluc, seu oficial de l'Agrupació.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 58.

S'iniciava, doncs, una nova etapa d'aquest projecte escènic que els dugué a consolidar els seus plantejaments i a multiplicar les seves actuacions, aconseguint — durant la temporada 1958-1959— una certa notorietat dins el panorama teatral de la ciutat de Barcelona, esdevenint el primer grup d'avantguarda del teatre català de postguerra, que preludiava el teatre que es conrearia per part de les noves generacions d'actors i directors catalans a les dècades dels seixanta i setanta.

5.3. LA SECCIÓ EXPERIMENTAL DE L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA

5.3.1. La inclusió del Teatre Viu a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona

La inclusió del Teatre Viu com a secció de teatre experimental de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, a finals de l'any 1957, produí una renovació absoluta de l'estructura del grup que augmentà molt considerablement el nombre dels seus membres i inicià les sessions obertes al públic que, com hem vist en el capítol anterior, s'havien restringit fins aquells moments a sessions privades o, en tot cas, semipúbliques, a casa de la família Porter-Moix.

Malgrat que no acabà de concretar-se, hi havia per part dels nous rectors dels destins de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona —especialment, per part de Frederic Roda—, la idea de crear una mena d'escola de formació teatral, que coincidia amb les premisses que Miquel Porter i Ricard Salvat proposaven com a punt de partida de l'experiment del Teatre Viu i, en certa mesura, cal dir que el funcionament del Teatre Viu com a secció de teatre experimental, va acomplir aquesta funció, encara que mai s'explicités que allò que feien en els incomptables assaigs a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluç, fos la formació d'actors novells.

Miquel Porter, molts anys després, recordava com s'inicià aquest procés d'integració dins l'Agrupació Dramàtica de Barcelona: «Per la fama que començava a tenir en Salvat, i pel nom del meu pare com a llibreter, un dia ens van venir a buscar del Cercle Artístic Sant Lluç, on residia una organització teatral que representava unes quantes peces clàssiques dins del que es coneixia com "L'alegria que torna" (i on sortia molta gent de la burgesia barcelonina de l'època), però al mateix temps estrenaven obres de Dürrenmatt, Txèkhov, o així. Era l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB).

Frederic Roda em va demanar de portar el "Teatre Viu", perquè fos una espècie de branca experimental per al actors de l'ADB.»⁴²⁶

Aquest fet venia a significar que el Teatre Viu deixava d'ésser una experiència privada i passava a formar part d'un projecte més ampli, incloent-se dins un projecte que aspirava a convertir-se en un primigeni teatre nacional, perdent independència però, al mateix temps, aconseguint la possibilitat d'oferir actuacions públiques i disposar d'una mínima infraestructura organitzativa.

En aquest sentit, Jordi Coca assenyalava com la integració del Teatre Viu dins aquesta entitat significà la conversió, d'aquesta última, en una institució de major complexitat, donat que assolía el repte d'aixoplugar un col·lectiu del tot independent i que no havia sorgit de l'interior de la pròpia Agrupació: «La primera iniciativa teatral sorgida totalment al marge de l'ADB que s'hi integra definitivament és el Teatre Viu. Amb aquest acte, aleshores resolt entre amics, l'Agrupació adquireix un caràcter marcadament institucional ja que assumeix i fa seu un programa diferent al de la pròpia ADB.»⁴²⁷

El que sembla força clar és que Miquel Porter i Ricard Salvat havien aconseguit una certa notorietat amb les sessions de Teatre Viu celebrades el febrer de 1956, i una entitat com l'Agrupació Dramàtica de Barcelona que pretenia refundar i liderar el teatre català, no podia deixar de creure oportú integrar d'alguna forma aquests dos creadors que proposaven un treball d'investigació i d'experimentació amb unes arrels cultes i acadèmiques. Molt especialment, Ricard Salvat havia aconseguit una gran notorietat — sempre en els medis més informats i il·lustrats de la ciutat —, amb les seves contínues posades en escena al capdavant dels diversos grups de teatre universitari sorgits a l'entorn de l'Agrupació de Teatre Experimental, i amb l'estreta relació que l'unia a la

⁴²⁶ J. M. García Ferrer – Martí Rom, *Miquel Porter, Op. cit.*, p. 26.

⁴²⁷ Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Op. cit.*, p. 67.

Biblioteca Alemanya i d'altres entitats alienes a la Universitat de Barcelona, on havia representat alguns dels espectacles que havia dirigit.

La nova etapa que s'obria en l'existència del Teatre Viu no es consolidà plenament fins el curs 1958-1959, moment en que l'activitat del grup assolí el seu clímax presentant un gran nombre de sessions públiques, dins i fora de la ciutat de Barcelona, que varen obtenir una considerable repercussió pública, especialment, a la primavera de 1959.

En aquest primer moment, hi havia l'explícita voluntat d'engegar el projecte, però les contínues estades de Ricard Salvat a Alemanya, per ampliar els seus estudis en Ciències Teatral i Sociologia, com hem pogut veure en el capítol anterior, impediren una plena dedicació a la nova realitat del grup. Cal precisar que les converses per incloure el Teatre Viu dins l'Agrupació Dramàtica de Barcelona foren portades personalment per Miquel Porter, donat que Salvat estava a Alemanya i, fou quan aquest tornà, quan s'assabentà de la nova situació del grup. És molt probable que Ricard Salvat preferís una altra sortida pel Teatre Viu com, per exemple, vincular aquesta experiència amb la Biblioteca Alemanya o alguna altra entitat d'aquest tarannà, fet que mai es produí.

5.3.2. Primeres sessions: la *Innocentada escènica*

Les dues primeres sessions com a secció experimental de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona es celebraren als voltants del Nadal de 1957, concretament, els dies 28 i 29 de desembre. La coincidència amb el dia dels innocents va fer que les sessions duguessin el títol d'*Innocentada escènica*, i fossin dirigides per Miquel Porter, en solitari, donat que durant aquells dies Ricard Salvat es trobava a Alemanya seguint

diversos cursos universitaris. Hi varen participar, a part del propi Porter, Joan Aymami, Antoni Bachs-Torné, Àngel Gràcia, Montserrat Martí, Rosa Muniesa, Josep Navarra, Pilar Serra i Natàlia Solernou, i d'altres, que com recull Jordi Coca, “ni ells mateixos ho saben”. Aquest nucli d'actors es mantindria pràcticament inalterable, amb algunes inclusions remarcables, com Griselda Barceló, Núria Casulleras, Pepa Palau, Lluís Millà o Jordi Bosch, com el planter d'actors del Teatre Viu fins, pràcticament, la seva desaparició.

El programa, estava dividit en tres parts —una constant de les sessions de Teatre Viu—, i podem afirmar que fou un programa de transició entre els oferts a les primeres sessions al domicili dels Porter i els que s'oferirien al llarg del curs següent, donat que no hi figuraven ni les pantomimes ni els temes «a soggetto», que esdevindrien elements característics d'aquesta etapa del Teatre Viu i que foren una aportació personal de Ricard Salvat, producte de la seva estada a Alemanya on s'imbuí de les pràctiques escèniques més avançades a nivell europeu, fins aquells moments, totalment desconegudes a Catalunya.

La primera part del programa duia per títol “Exercici sobre Tragèdia Clàssica”, molt probablement executada a partir de la lectura d'un fragment d'una tragèdia grega, que continuaven els actors a partir del recurs a la improvisació; la segona part, “Escenes de vida privada”, on posaven l'accent en temes propers al psicodrama, molt presents en el període fundacional del Teatre Viu, centrats en el món de les relacions sentimentals en una societat reprimida per la paraula “pecat”; i, finalment, la tercera part, “Joc improvisat sobre un argument que donarà el públic”, que no hem pogut establir quins foren concretament, donat que no ha quedat testimoni de cap mena d'aquestes dues primeres sessions, al Cercle Artístic de Sant Lluc, però que eren, sens dubte, el segell característic del Teatre Viu, i el gran reclam per assistir a aquestes sessions.

Miquel Porter, a l'escrit de presentació del grup, editat en el senzill programa de mà d'aquesta nova etapa, que encapçalava l'anagrama de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, amb la informació adjunta de que es tractava de la tercera sessió —recordem que les dues primeres foren presentades vint-i-dos mesos abans a casa de la família Porter—, definia perfectament les intencions que animaven el grup.⁴²⁸

No hi ha cap novetat important respecte al plantejament inicial de febrer de 1956. Es tracta, de nou, d'una sessió semipública, donat que aquestes dues representacions (28 i 29 de desembre de 1957), s'oferiren exclusivament als socis de l'Agrupació i, no eren obertes al públic, en sentit estricte, donat que en el programa hi figura la paraula "invitació", és a dir, sense pagament. Porter, que signà la direcció en solitari, donat que Ricard Salvat es trobava a Alemanya, insistia en les mateixes constants del primer manifest: el recurs a l'"object trouvé" surrealista, la vinculació a la noció de joc i a la improvisació, tots ells temes recurrents d'uns plantejaments que havien anat madurant des de 1954.

Creiem que a principis de l'any 1958, es produïren les dues sessions a Juventudes Musicales (sessions V i VI) que cloïen aquest primer moment del Teatre Viu com a secció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Com a recolzament d'aquesta afirmació citem, una vegada més, a Miquel Porter, quan enumerava en un informe adreçat a la direcció de l'Agrupació —elaborat conjuntament amb Ricard Salvat—, les activitats del Teatre Viu al llarg del curs 1957-1958: «Ultra aquestes actuacions [es refereix a les sessions al Cercle Artístic de Sant Lluç, el dies 28 i 29 de desembre de

⁴²⁸ Recollim íntegrament, donada la seva brevetat, aquest text que serví de presentació de la nova secció: «El TEATRE VIU de l'ADB representa la incorporació a l'art escènic d'una posició estètica freqüent en la plàstica del segle XX, amb la tècnica de l'«object trouvée», emprada des del dadaisme.

«Un objecte qualsevol de la naturalesa, pel sol fet d'ésser triat entre molts, adquireix categoria d'obra d'art quan és aïllat del seu ambient lògic.

«Aïllar un tros de vida és el fi del TEATRE VIU. Improvisar, posseint l'actor una temàtica humana prèviament donada, un temps i un espai escènic.

«Això constitueix un joc, potser també un aprenentatge, però, com veureu, té, però si mateix, un valor objectiu unes possibilitats i suggerències del màxim interès.».

1957], per sol·licitud de la junta de Joventuts Musicals, el Teatre Viu es va presentar, amb una sala ben plena, davant els socis de l'esmentada societat.

«De l'èxit de públic aconseguit pot donar-nos idea el fet de que, per segona vegada se'ns sol·licités l'actuació a la Sala d'actes de Joventuts Musicals i, s'aconseguís de nou, d'omplir-la.».⁴²⁹

Després de llegir aquest text podem deduir dues coses: d'una banda, que les actuacions celebrades a Juventudes Musicales es realitzaren entre gener i març de 1958 i, de l'altre, que Ricard Salvat no hi va participar perquè durant aquells mesos també es trobava a Alemanya. Cal, per tant, concloure que l'estructura d'aquestes sessions fou molt similar a les primeres celebrades al Cercle Artístic de Sant Lluç, tant pels integrants del grup com pel que fa a l'estructura (temes, improvisacions i pantomimes) de les sessions, en un moment en que el plantejament seriós de la nova secció encara no s'havia produït.

Després d'aquestes dues representacions a Juventudes Musicales hi hagué un període sense cap activitat pública, donat que no es reprengueren les sessions fins passat l'estiu de 1958, data en la que comencem a conservar les actes dels assaigs i de les actuacions, d'incalculable valor per establir el repertori i la trajectòria escènica del Teatre Viu. L'absència de Ricard Salvat pot explicar, en bona mesura, aquesta manca d'actuacions en els primers moments de la integració dins l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. De tota manera, cal concloure, que s'obria una etapa plena d'esperances i d'interrogants que es concretarien a partir dels in comptables assaigs que a partir de l'estiu de 1958 convertiren el Teatre Viu, finalment, en una realitat preparada per assolir el repte de les representacions als més variats indrets, amb un equip humà cohesionat, impulsat sobretot pel compromís, l'entusiasme i l'amistat entre els seus membres.

⁴²⁹ Vegi's apèndix documental p. 239.

5.3.3. Premisses del treball a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona

A partir del mes d'abril de 1958 i, de manera particularment important, a partir de l'estiu de 1958, s'inicià, de manera efectiva, la nova etapa del Teatre Viu. Per estudiar amb propietat aquest moment decisiu de la trajectòria del grup, cal remetre's a dos documents de gran importància que pensem són fonamentals: les actes que donen testimoni de les sessions d'assaig i l'informe que els directors del Teatre Viu presentaren a la direcció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, a principis de setembre de 1958.

Fou en aquest moment quan es començaren a aixecar actes de les sessions d'assaig del Teatre Viu. Malgrat que la primera de les actes que s'han conservat és del mes d'agost, concretament del dia 4, dia que se'ns confirma es reprengueren els assaigs després de les vacances estiuenques, creiem que aquestes actes es començaren a confegir a partir del mes d'abril, malgrat que no ho hem pogut confirmar.

L'altre document de gran importància fou l'informe que Ricard Salvat i Miquel Porter lliuraren a la direcció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, amb data 7 de setembre, que vindria a ésser un manifest d'ordre intern, on es precisaven les demandes del grup per tirar endavant el projecte, i es posaven les bases de la col·laboració iniciada amb l'Agrupació, es detallava l'estructura de les sessions i la voluntat de formar una escola d'interpretació basada en els principals referents escènics a nivell mundial.

Aquest darrer document, citat per Jordi Coca,⁴³⁰ i que recollim íntegrament en l'apèndix d'aquest treball, podem considerar-lo com el manifest d'integració del Teatre Viu dins l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, donat que hi figuren les demandes del grup i les seves expectatives, presentant l'esquema definitiu de les sessions, dividides en tres parts: temes preparats (posteriorment, «a soggetto»), temes donats pel públic (improvisacions dirigides per Miquel Porter) i pantomimes, a la «manera» de Ricard

Salvat, que esdevenia director-creador i, finalment, recopilador d'un conjunt de peces amb un mateix to, de profund contingut simbòlic i que són per a nosaltres eines magnífiques per esbrinar aquell moment històric, pel seu valor de document sociològic i estètic sobre els anys cinquanta.⁴³¹

Pensem que aquest fou un tret característic molt important per definir la nova etapa del Teatre Viu, donat que la voluntat d'esdevenir escola de formació d'actors quedà, en aquest text, perfectament fixada. Aquest text, escrit cap a finals de l'estiu de 1958, fou una de les primeres ocasions, en el context del teatre català, en què es feia referència al teatre de Bertolt Brecht i Erwin Piscator. De fet, Ricard Salvat fou un dels principals introductors, sinó el principal, del teatre èpic a Catalunya, gràcies a les seves estades a Alemanya.

Amb motiu del centenari del naixement de Bertolt Brecht, l'any 1998, Ricard Salvat escriví un excel·lent article sobre la recepció de l'autor de *Mare Coratge i els seus fills*, a Barcelona, on obtindria un gran predicament, especialment, a partir dels anys seixanta i setanta, podent afirmar que tant com, a principis de segle, la capital catalana fou una ciutat wagneriana, a partir dels anys seixanta, seria una ciutat brechtiana. Salvat, fixa la primera aparició de Brecht en el àmbit del cinema universitari, l'any 1950.⁴³²

⁴³⁰ J. Coca, *Op. cit.*, p. 70.

⁴³¹ Després de fer un breu repàs a la història del grup, des de la seva fundació el febrer de 1956, l'informe esbossava l'horitzó de les activitats que el Teatre Viu s'auto-imposà com a objectius principals dins aquesta nova etapa: «A part de les activitats futures que el T.V. es proposa dur a terme amb l'ajuda de la Junta Directiva i que exposarem a continuació, ens interessa fer recalcar els següents fets:

«A part de l'aspecte Teatre d'Assaig, a part de les rebusques estètiques que representa, el T.V. ha constituït una veritable acadèmia on s'han intentat, procurant de fer-los assequibles a aquells que no tenien altres activitats en un moment donat, les experiències i els sistemes formatius de les modernes escoles teatrals: Brecht, Kazan, Stanislavski i Piscator.» [Vegi's apèndix documental p. 240.

⁴³² «L'entrada de Brecht per la porta gran de la nostra cultura va tenir lloc el 21 d'octubre de 1950, quan el Cine-Club Universitari, que orientava l'enyorat Alfons García Seguí, va projectar *La Comèdia de la vida (L'Opera de quat'sous)* de George Wilhelm Pabst, a l'Aula Magna de la Universitat de Barcelona.» a Ricard Salvat, "Brecht i Barcelona" a *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, n. 39, Barcelona, gener-febrer de 1998, p. 16.

Però la primera sessió pública dedicada a glossar la figura carismàtica del mestre d'Augsburg, fou la sessió homenatge que organitzà Bartomeu Olsina, l'any 1956, amb motiu de la seva mort, amb el grup Palestra de Arte Dramático, a la Cúpula del Coliseum, on es llegiren poemes i fragments dels seus textos dramàtics.

Per tant, el Teatre Viu fou un dels primers grups que proposaren seguir el model brechtia, com a base de la creació escènica a Catalunya. Aquest fou un element clau de la seva aportació al nostre teatre que, com veurem, es ben patent a les pantomimes que Salvat escriví l'any 1958, veritable eix programàtic de les sessions del Teatre Viu.

Retornant al document intern abans esmentat, Ricard Salvat i Miquel Porter reclamen a la direcció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona un seguit d'ajuts concrets per seguir endavant amb el projecte.⁴³³

El conjunt de les peticions formulades pels membres del Teatre Viu foren assumides per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que proporcionà a la nova secció un local d'assaig [les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluc, al carrer del Pi], i les demandes materials exposades, malgrat que l'ajuda econòmica fou sempre, més bé minsa i insuficient per consolidar veritablement el projecte.

Tota aquesta infraestructura anava dirigida a dotar al grup d'una autonomia i una capacitat de maniobra que es concretà en tot un seguit de projectes exposats a l'esmentat informe: «Després d'una llarga conversa amb Frederic Roda, en la que s'establiren una sèrie de punts necessaris per al millor funcionament del Teatre Viu, les intencions i els projectes més immeditats són els següents:

⁴³³ Concretament, aquestes peticions foren les següents:

“Econòmica, total o en part, per a la realització del programa.

“Autorització i col·laboració per a realitzar una o varies representacions públiques, en locals exteriors a la sala del C.A. de St. Lluc.

“Facilitar-nos un tocadiscs i un magnetòfon, essencialment necessaris per a la tasca.

“Facilitar-nos una sala d'assaigs, a dies i hores determinats per a ús exclusiu dels integrants del T.V.”

J. Coca, *Op. cit.*, p. 70.

«L'edició d'un programa general, vàlid per a totes les sessions, en el que es contindrien els textos més indicats per a presentar i per a interessar a una gran massa de públic en les nostres activitats i que, al mateix temps permetria de retre un tribut, amb la impressió de llurs noms, als qui han participat, com a actors o col·laboradors, en la tasca difícil del començament:

«—Tres tipus de representacions, que podrien combinar-se, segons sigui convenient, en un programa únic, consistents en:

- a) Petits esquetxs reunits a la manera d'un foto-muntatge, amb preparació anterior a la representació.
- b) Pantomimes sobre motius triats a l'avançada, amb acompanyament musical.
- c) Improvisacions cara al públic, sobre idees suggerides pel mateix.».

Aquí trobem exposat el programa definitiu de les sessions de Teatre Viu que caracteritzà aquest període d'actuacions públiques, amb el que aconseguiren el major nivell de reconeixement públic. Cal precisar que no apareixien conceptes tan importants per explicar les sessions de Teatre Viu com alguna referència a la Commedia dell'Arte. L'ordre de les tres parts, finalment, es modificà situant els temes donats pel públic, en segon lloc, com el moment àlgid de les actuacions donada la participació del públic.

La importància d'aquest document rau en que posà de manifest que s'iniciava una nova etapa en la trajectòria del Teatre Viu. El grup assolí nous reptes com l'exigència d'esdevenir una escola de formació d'actors novells i el compromís d'oferir sessions públiques, a partir d'un programa prefixat, ple de risc i d'aventura estètiques. Per tots aquests motius el Teatre Viu esdevenia la primera avantguarda escènica de postguerra en llengua catalana.

Tanmateix, cal afegir que la direcció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, tenia la voluntat de crear una pedrera d'actors novells i, per fer-ho, organitzà un curset

de teatre que s'impartí entre mitjans d'octubre i principis de desembre que abastava múltiples aspectes del món de l'escena. El curs va comptar amb la participació de Ricard Salvat, considerat per la seva trajectòria en els diferents grups de teatre universitari en què havia participat i pel fet d'estudiar a teatre a Alemanya, essent considerat el creador amb més talent de l'Agrupació, per impartir dues sessions dedicades a la «Creació del personatge teatral».⁴³⁴

Observem com progressivament el paper de Ricard Salvat dins l'Agrupació Dramàtica de Barcelona anà guanyant protagonisme i li feu assumir cada cop més responsabilitats dins la nova direcció que encapçalava Frederic Roda, donat el seu creixent prestigi en els medis culturals, acadèmics i escènics de la ciutat.⁴³⁵ Cal dir que els responsables d'aquest curset foren intel·lectuals i homes de teatre de primer ordre. Juntament amb Salvat, Jordi Carbonell ("La llengua i el teatre"), Manuel Cubeles ("Plàstica teatral i conjunts escènics"), Joan Oliver ("Els grans corrents del teatre universal", Frederic Roda ("L'escena, l'actor i les formes teatrals") i Joan Viñas ("La veu, substància teatral"),⁴³⁶ van donar un impuls decisiu a la recuperació de la història del teatre català, en assistir al curs unes cinquanta persones, i aglutinar un grup de joves

⁴³⁴ Jordi Coca comenta la posició de Salvat dins l'Agrupació: «Ricard Salvat, que acabava de tornar d'Alemanya (on havia estat uns quants mesos, sembla, a estudiar l'idioma i el teatre alemany), venia a solucionar el problema "d'un director estranger". No oblidem que, en fracassar la vinguda de Sarrazin [director de Le Grénier de Toulouse], l'ADB havia enviat Pau Garsaball a França, seguint els consells del director de Le Grénier de Toulouse. Però el viatge de Garsaball havia fracassat. Ara, en canvi, Ricard Salvat tornava d'Alemanya havent acomplert el seu programa i amb ganes d'introduir al nostre país el que havia après a l'estranger; especialment el *Verfremdungseffekt* o distanciament brechtia. Els seus esforços es van centrar, de primer, en el Teatre Viu i, de seguida, com a membre destacat d'aquella secció, va passar a ocupar un lloc als cursets de teatre.» J. Coca, *Op. cit.*, p. 91.

⁴³⁵ A propòsit d'aquest fet comenta Ricard Salvat: «És una mica pretensió parlar d'una mateix així però el que va passar realment és que em vaig posar de moda, com s'hi va posar fa deu anys en Sergi Belbel. Jo era un noi que venia d'estudiar d'Alemanya, que havia proposat uns espectacles diferents, que feia unes coses que no feia ningú com era el teatre improvisat, que era una persona que venia de la Universitat, era insòlit en aquell panorama i, com li deia, em vaig posar de moda, com ara els hi passa a Roger Bernat o Àlex Rigola. Venia gent per treballar amb mi, per veure que passava, per pura xafarderia.» A "Entrevista a Ricard Salvat", a l'apèndix documental p. 454.

⁴³⁶ Per una relació completa del Curset de Teatre, vegi's: Coca, *Op. cit.*, pp. 90-91. Reproduïm a l'apèndix documental el programa de l'esmentat curset. Vegi's pp. 249-250.

interessats en l'escena. Aquest curset fou un element imprescindible per a la cohesió del planter de joves actors que, en molt casos, després s'integrarien en el Teatre Viu.

5.3.4. La creació del repertori del Teatre Viu

Des de les primeres sessions d'assaig a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluç, s'establiren amb claredat dos registres en el treball dels actors: un treball d'interpretació, basat en els models naturalistes i, fins i tot, èpics, en el sentit exposat per Bertolt Brecht en el primer punt de la seva famossíssima comparació entre el teatre aristotèlic i el teatre èpic o dialèctic: «Estudia [El teatre èpic] l'home tal com el troba concretament (al carrer, a l'estadi, a la fàbrica).».⁴³⁷ D'altre banda, una intensa recerca gestual dirigida, molt especialment, a la creació la de pantomimes seguint els models del cinema mut i dels grans mims del teatre francès com Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault o Marcel Marceau.

A unes notes manuscrites de Ricard Salvat, corresponents a l'assaig del dia 4 d'agost,⁴³⁸ podem observar com el treball individual de cadascun dels actors, es desdoblava en dos aspectes: un primer tema, interpretat seguint el model d'actuació stanislavskià o brechtià, i, un segon, —en força ocasions, es representava el mateix tema—, mimat, interpretat només a partir del gest. L'aplicació de mètodes de treball a partir d'aquestes dues vessants de la interpretació fou una de les principals aportacions del Teatre Viu, dins el context del teatre català dels anys cinquanta i esdevingué el segell distintiu d'aquesta aventura escènica, en un context teatral empobrit i totalment lliurat al recurs fàcil.

⁴³⁷ Aquest quadre comparatiu ha estat reproduït en gran quantitat de llibres, però nosaltres volem citar explícitament el volum de Jacques Desuché, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, *Op. cit.* p. 39. La traducció al català és nostra.

⁴³⁸ Vegi's apèndix documental pp. 71-72.

Els temes, tots ells extrets de la vida quotidiana, tractaven d'assolir, en primer lloc, la seguretat dels actors i descobrir les seves capacitats interpretatives. Cal precisar que els temes van ésser escollits i assajats prèviament pels propis actors. En aquella sessió es van presentar sis treballs breus d'Antoni Bachs-Torné, Rosa Muniesa, Pepa Palau, Carme Nualart, Carme Perelló i Lluís Bosch. Mentre ells actuaven, la resta de components del grup observaven i perfilaven els seus propis treballs per a una propera sessió.

Les sessions d'assaig, que normalment es celebraven dos dies a la setmana (dilluns i dijous), duraven aproximadament dues hores i es feien al vespre, cap a les vuit de la tarda fins a les deu de la nit; per tant, els assaigs es realitzaven després de l'horari de treball i d'estudi, amb el que això implica per part dels assistents a l'assaig després de la jornada laboral o d'estudi. Els temes escollits per aquesta sessió anaven des de la recreació d'un tema prou conegut, com una seqüència del film *Les nits de Cabiria*, de Federico Fellini, o, el d'una dona que recentment s'havia quedat cega, dirigits, tots ells, a l'exploració de les possibilitats interpretatives dels joves intèrprets sense experiència.

A la següent sessió d'assaig continuaren les propostes personals dels actors. Aquell dia actuaren Carme Perelló —que presentava un altre tema, donat que l'anterior no havia reeixit—, Concepció de las Heras, Joan Aymamí, Carme Nualart —també repetia—, Maria Rosa Balart i Àngel Gracia. Aquest darrer presentà la pantomima *L'Il·lusionista*, que fou una de les peces més representades a les sessions públiques, essent una de les poques pantomimes del repertori que no signà Ricard Salvat.

Cal destacar que, per primer cop, s'assajà la pantomima *La flor*, creada per Ricard Salvat i que formaria part del repertori del Teatre Viu després de successives transformacions.⁴³⁹ Es decidí que de cara al següent assaig cada actor triaria un tema

⁴³⁹ Vegi's, *Allí on creix la flor Alba Roja*, una de les "Sis pantomimes", publicades a Ricard Salvat, *Mort d'home*, *Op. cit.*, pp. 93-94.

inspirat en la vida quotidiana a un carrer de Barcelona, inspirant-se en la peça dramàtica *La calle*, d'Elmer Rice,⁴⁴⁰ i proposaria una escena breu o una pantomima. Observem que aquest recurs equivalia a l'emprat durant les sessions de febrer de 1956 amb les novel·les *Contrapunto* o *Los Buddenbrooks*, que eren llegides prèviament i, a partir d'elles, es suggeria un tema a partir del qual improvisar. Un altre recurs d'aquestes primeres sessions estava íntimament relacionat amb el psicodrama i era la petició de que els actors resumissin les seves experiències dels darrers sis mesos, la qual cosa suposava obrir la seva intimitat als demés.

Però la presència del teatre èpic en aquestes sessions fou una constant i conformà bona part dels temes que apareixien i s'incorporen al naixent repertori del Teatre Viu. En aquella ocasió, s'assajà una escena inspirada en *El casament dels petit burgesos*, interpretada per Maria Rosa Balart, Rosa Muniesa, Carme Perelló i Pepa Palau. El procés de ridiculització d'un tema social absolutament intocable durant aquells anys, si més no indicava la voluntat de no exercir cap autocensura sobre els membres del grup i sovint derivà —potser de forma inconscientment—, cap a una reflexió sobre la possible maldat i crueltat de la societat catalana de postguerra, fent-ho a partir de la realitat més immediata.

De les cinc següents sessions d'assaig celebrades durant el mes d'agost de 1958, no hem conservat les actes i, per tant, no podem concretar quins exercicis exactes varen realitzar els joves actors i quins foren els temes concrets que es varen assajar. En tot cas, la dinàmica fixada a les sessions esmentades anaven en la direcció de crear models de treball vàlids, en un moment de recerca de gestos, temes i models vàlids per a les representacions. Apareixien els primers temes i pantomimes que conformarien el repertori de les sessions públiques.

⁴⁴⁰ A propòsit d'aquest exercici veieu a l'apèndix pp. 85-86, el text presentat per Montserrat Martí titulat *De la vida real*, creat a partir d'aquesta proposta de Ricard Salvat.

El dia 28 d'agost, es va assajar un tema que, de nou, ens remunta a les primeres sessions del Teatre Viu, celebrades al domicili dels Porter-Moix, el febrer de 1956. El tema *Contrapunt en un parc*, s'inspirava en la novel·la d'Aldous Huxley, no tant pel tema com per l'esperit musical que animava aquesta creació, de contraposar diferents històries en un mateix flux narratiu. Pel que deduïm, aquest tema havia estat assajat en sessions anteriors i servia com a model de la primera part de les sessions. En aquest cas, es tractava de contraposar dues parelles assegudes en diferents bancs d'un parc públic. La primera parella, jove, interpretada per Antoni Bachs i M^a Antònia Terrades, representava l'amor idealitzat i pur, mentre que la segona, interpretada per Lluís Bosch i Carme Perelló, el desengany, el final de l'amor o, si es vol, el desamor. També, en aquesta sessió, s'interpretà una escena inspirada en un carrer del "Barri Chino" [actualment, Ciutat Vella] escrita per Montserrat Martí, prenent com model el drama *La calle*, d'Elmer Rice, ja esmentada anteriorment com a model de treball inspirat en temes socials. Aquesta obra fou objecte d'anàlisi a diverses sessions i presa com a model en la creació de peces breus que conformaven la primera part de les sessions públiques.

Però el fet més decisiu produït en aquell assaig, creiem que fou la presència de Rafael Vidal Folch, qui reflexionà sobre com el model de treball emprés pel Teatre Viu era susceptible d'ésser aplicat al col·lectiu de malalts mentals, com una possibilitat terapèutica, explicant als assistents en que consistia la tècnica del psicodrama. Tenim aquí, com des d'un principi, existia un marcat interès per aplicar les descobertes del Teatre Viu a camps concrets de treball, cosa que es duria a la pràctica quan els membres del col·lectiu i, en especial, Ricard Salvat, varen entrar en contacte amb el doctor Joan Obiols i la Càtedra de Psiquiatria de l'Hospital Clínic, impartint una sèrie de sessions durant la primavera de 1959.

A les primeres sessions del mes de setembre de 1958, continuaven treballant a partir de les propostes dels actors, que anaven aportant fragments vàlids per incloure en el repertori que anaven progressivament quallant, com per exemple, el tema preparat *Contrapunt en un parc*, que es va anar perfeccionant. Tanmateix, Àngel Gràcia i Antoni Bachs introduïren el tema *La maleta*, un dels més representats a les sessions públiques. *La maleta*, d'un to molt proper al psicodrama, explicava la relació entre un malalt mental i el jove psiquiatra que volia ajudar-lo, enduent-se'l a una Clínica on podia ésser tractat seriosament de la seva malaltia. *La maleta*, esdevingué un símbol d'aquesta greu problemàtica i del fracàs vital del malalt.

Un altre tema que s'introduí en aquestes sessions fou *Tres pessetes de loteria*, interpretat per Griselda Barceló, Antoni Bachs i Àngel Gràcia, de fort contingut social. Un altre tema que aparegué en aquelles sessions fou l'origen de la pantomima *Espessos núvols damunt la frontera*, a la que donaria forma definitiva Ricard Salvat, inspirant-se en aquest cas en la "guerra freda".

El treball gestual tenia un protagonisme creixent que, fins i tot, s'accentuà amb algunes recerques experimentals que tractaven de treure la por cap aquest tipus d'interpretació. En aquest aspecte, va destacar ben aviat, Griselda Barceló, molt probablement una de les actrius que despertaren una major admiració entre els propis membres del grup per les seves innates qualitats dramàtiques i que, posteriorment, formaria part de la primera generació d'actors d'Els Joglars, gràcies a una presència agradable, un gran treball corporal i una gran ductilitat a l'hora d'interpretar.

D'altre banda els monòlegs que obrien les sessions continuaven privilegiant la creació pròpia dels actors que varen anar perfeccionant temes o introduint-ne de nous. Es va configurar, poc a poc, la idea de configurar una galeria de personatges arquetípics de la societat contemporània, com per exemple l'empleat de banca, la cega, el boig, el

psiquiatre, l'il·lusionista, els enamorats, l'obrer,... tots ells identificables a l'instant, una creació de tipus contemporanis que coincideix amb la recerca empresa per Jacques Copeau, quaranta anys abans, en un altre context històric però amb una mateixa necessitat de renovar el teatre del seu temps a partir del teatre popular basat en els principis de la Commedia dell'Arte.

No hi ha en aquestes sessions d'assaig una clara separació entre les pantomimes i els temes «a soggetto», donat que unes es nodrien de les altres. Estem davant un *work in progress*, que començava a donar els seus fruits, gràcies a la constància dels assaigs que varen servir per a potenciar les possibilitats individuals i col·lectives dels actors, que tot just anaven descobrint el teatre.

En aquest context, es produí la primera actuació del Teatre Viu fora de Barcelona, en concret, al casino de La Garriga, en una actuació que s'havia programat gràcies a les gestions de Miquel Porter, que passava els estius en aquesta població del Vallès Oriental, amb la que tenia una vinculació molt important.

5.3.5. L'actuació al Casino de La Garriga (VII sessió)

Aquesta actuació significà la primera representació del Teatre Viu fora de la ciutat de Barcelona i la prova de foc de les sessions d'assaig iniciades abans de l'estiu. Va tenir lloc el divendres 19 de setembre de 1958, a les 10.30 de la nit, en el casino d'aquesta població a la que estava (i està) arrelat Miquel Porter Moix, impulsor de l'acte. La representació es produí dins els actes organitzats per aquesta entitat sota el títol genèric de "Sagitari 58", i fou una sessió exclusiva per als socis de l'esmentat casino, que devien sentir una gran curiositat per aquesta innovadora proposta que s'apartava radicalment d'allò que comunament anomenem teatre.

Tots els membres del Teatre Viu que varen participar a la sessió van anar cap a La Garriga en tren, sortint de Barcelona a les 19.45 h. L'actuació va tenir lloc a l'aire lliure sobre un escenari muntat per a les actuacions estiuenques. L'acte de presentació va anar a càrrec de Miquel Porter, qui va parlar als assistents sobre les tendències de l'art modern, fent derivar d'aquestes tendències l'origen i el plantejament estètic del Teatre Viu, seguint fidelment l'esperit dels manifestos del grup, fent especial menció de la relació del Teatre Viu amb l'*object trouvée* surrealista i amb la necessitat de renovar els mètodes d'actuació en el cinema i el teatre aplicant al teatre la noció de joc, oblidada en els escenaris professionals de l'època.

En aquesta setena actuació pública del Teatre Viu hi varen participar el propi Miquel Porter, Rosa Muniesa, M^a Rosa Balart, Montserrat Martí, M^a Dolors Fossas, Griselda Barceló, Pepa Palau, M^a Carme Perelló, Àngel Gràcia i Antoni Bachs, figurant en el programa com a directors, Ricard Salvat i Miquel Porter, sense fer cap esment dels actors que van participar-hi. Un dels elements destacats d'aquesta actuació, al nostre entendre, fou que Ricard Salvat va intervenir en algunes de les pantomimes i en un tema «a soggetto», cosa que també faria a d'altres sessions públiques posteriors, compaginant el paper de director amb el d'actor. La paraula «a soggetto» encara no apareixia en els textos programàtics del Teatre Viu i, això no succeiria fins a les actuacions de 1959 on aparegué escrita en el programa o a les actes del grup.

Després de la introducció de Miquel Porter, s'inicià la sessió que en el programa editat pels organitzadors no especificava cap títol ni explicava en que consistia una sessió de Teatre Viu,⁴⁴¹ cosa que pensem incrementà, molt probablement, la curiositat del públic assistent que coneixia a Miquel Porter i esperava qualsevol cosa d'aquell jove inquiet.

⁴⁴¹ Adjuntem a l'apèndix documental el programa confegit per aquesta actuació. Vegi's p. 17.

A l'acta que el grup aixecà d'aquesta actuació, s'explica amb detall en que consistí l'actuació a La Garriga. El programa s'obrí amb els Temes «a soggetto», representant-se successivament *Tres pessetes de loteria* (Griselda Barceló, Antoni Bachs i Àngel Gracia), *La cega* (Rosa Muniesa), *Tema Sagan* (Pepa Palau i Antoni Bachs) i *El parc [Contrapunt en el parc]* (Antoni Bachs, Griselda Barceló, Ricard Salvat i Carme Perelló). Pels comentaris que es desprenen de l'acta, sembla que el tema més aconseguit i aplaudit pel públic fou *El parc*, que no sabem per quina raó interpretà Ricard Salvat, en lloc d'Àngel Gracia, que era qui el venia assajant.

La segona part es dedicà als “temes donats pel públic” que, pensem, no varen reeixir massa, donat que el públic estava molt poc acostumat a tenir algun tipus de protagonisme en el teatre i, sortir de l'anonimat de la butaca, era i, pensem que continua essent, realment difícil, malgrat les molt honroses excepcions. De tota manera consta a l'acta que es proposaren dos temes: El primer, amb un to pensem que molt de poble, fou la representació de l'escena “Dos recent casats viatgen a la ciutat de Barcelona”, que fou interpretada per Miquel Porter i Griselda Barceló; el segon, creiem que d'un major interès ètic, polític i sociològic, “El problema d'un metge davant dos casos: Un matrimoni de bona posició que té un fill malalt i, un altre, de gent treballadora, per la qual, la malaltia de l'home de la casa representa la misèria”,⁴⁴² que fou interpretat per Miquel Porter, Griselda Barceló, Àngel Gracia, Pepa Palau i Antoni Bachs. No sabem quina fou la rebuda d'aquestes improvisacions, només es comenta breument a l'acta la primera, de la que s'afirma que Porter i Barceló «quedaren graciosos però una mica descentrats».

La tercera part consistí en la representació de diverses pantomimes. S'interpretaren *El xicot del banc* (Antoni Bachs), *Passaport a Las Palmas* (Ricard

⁴⁴² Aquest tema no estava molt lluny del plantejat per Bertolt Brecht a *El cercle de guix caucasià*.

Salvat i Carme Perelló), *El viatge* (Miquel Porter i Carme Perelló), *Records d'un amor perdut* (Miquel Porter). Després es tornaren a proposar temes per part del públic, en concret, “Un home que ha de morir dins de poc, però no ho sap. El metge tracta d'explicar-li i fer-lo viure feliç el temps que li queda”, que interpretaren Antoni Bachs i Àngel Gracia.⁴⁴³ A aquest tema improvisat el seguí la interpretació d'un tema titulat *La vida nova*, que posaren en escena Pepa Palau i Ricard Salvat i que, segons es desprèn de l'acta va ésser molt apreciat pels membres del Teatre Viu que decidiren estudiar-lo en propers assaigs del grup en vistes a incloure'l en el repertori.

Com a cloenda de l'actuació Àngel Gracia interpretà la pantomima *El prestidigitador [L'Il·lusionista]*, que executà amb gran solvència obtenint un fort aplaudiment del públic. Àngel Gracia va esdevenir un element fonamental de les sessions amb aquesta pantomima que feia, normalment tot sol, imitant els estereotips del mag, en una visió molt propera a la que tant fascinava a Joan Brossa, Joan Ponç i d'altres, en aquells mateixos anys, extreta de l'imaginari col·lectiu, creant un dels primers tipus d'aquesta galeria de personatges contemporanis en que Ricard Salvat va voler convertir els temes «a soggetto».

Aquesta sessió s'apartà un xic del model que s'instauraria a les sessions públiques posteriors, donat que les tres parts —temes «a soggetto», temes donats pel públic i pantomimes— restarien fixes i no es repetirien, excepte en algun improbable “bis” de l'actuació. És molt probable que la resposta del públic i el temps emprat en la sessió contribuïssin a aquesta estructura irregular, que significà la primera representació enfront un públic popular de la trajectòria del grup.

Al dia següent, els membres del Teatre Viu que viatjaren a La Garriga feren a la casa d'estiueig de Miquel Porter una mena de festival o, més concretament, una festa entre amics que simplement volien divertir-se i passar-ho bé, que esdevindria amb els

⁴⁴³ Aquest tema pren com a model el tema central del film *Viure*, d'Akira Kurosawa (1952).

anys una cita anual pels membres del grup, l'anomenada "Grimegia TV" que reunia els actors en una celebració de portes en dins, de caire totalment festiu, aollits per Miquel Porter com a amfitrió.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Hem conservat el programa d'aquesta festa anual corresponent a 1960, concretament als dies 10 i 11 de setembre de 1960. Aquest programa dissenyat per Antoni Bachs està inclòs a l'apèndix documental del present treball. Vegi's pp. 59-61.

5.4. ANÀLISI DE LES PANTOMIMES

5.4.1. Procés de creació de les pantomimes

Durant el mes d'octubre de 1958, el Teatre Viu continuava la seva pacient tasca, assaig rera assaig, per trobar un repertori de temes i pantomimes que servissin d'estructura de les sessions públiques i com a entrenament dels actors davant els temes improvisats que els oferia el públic.

El protagonisme de Ricard Salvat en aquells moments pensem que esdevingué decisiu per a la creació d'un mínim repertori de temes i, especialment, pel que feu a la direcció d'uns actors sense pràcticament cap experiència. Salvat fou el veritable director de les sessions, orientant, canviant i corregint les propostes dels actors des d'un inici, decidint quins temes eren susceptibles de formar part del repertori del grup.

Després de l'actuació al casino de La Garriga, els assaigs es repregueren el 3 d'octubre, moment en què s'estudiaren tots els aspectes relatius a aquesta actuació que fou valorada com un nou pas endavant, un èxit i una confirmació de la proposta. L'expectació que el Teatre Viu aixecà a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona feu que a moltes d'aquestes sessions d'assaig assistissin membres de la direcció, en especial, Frederic Roda, què tractava de recolzar el treball dels joves actors i, també, familiars dels propis actors, que assolien el paper de convidats i feien de públic proposant, fins i tot, situacions dramàtiques.

En aquestes sessions s'accentuaren els assaigs de les pantomimes, entre les quals volem destacar, les variacions sobre el tema titulat genèricament *Amor*, al que cadascuna de les noies del grup li dona la seva particular perspectiva; destacà, també, un tema inspirat en el món del cinema i que estava en l'origen de la idea del Teatre Viu, la pantomima *Els infants del Paradís*, inspirada en la cèlebre film de Marcel Carné que

interpretà magistralment Jean-Louis Barrault i que, a la versió del Teatre Viu, interpretà Lluís Bosch, convertint-se en un clàssic de les sessions públiques.

Fou durant els assaigs d'aquest període quan es començà a donar forma definitiva a moltes de les pantomimes creades per Ricard Salvat. En concret, Miquel Porter i Rosa Muniesa assajaren la primera part de la pantomima *La frontera*, que es titulà definitivament *Espessos núvols damunt la frontera*; Antoni Bachs i Àngel Gracia, la segona part, que anava prenent forma; s'iniciaren diverses temptatives per posar en escena la tercera part seguint l'esquema del tema *Contrapunt en un parc*, que tendiria a deixar d'ésser representat, o que es passà a considerar-se un tema «a soggetto» i es representà a la primera part de les sessions.

Tanmateix, la pantomima *La Flor* adoptà un caràcter definitiu a partir dels assaigs, passant a titular-se *Allí on creix la flor del matí roig*, una de les “Sis pantomimes” que Salvat publicaria dins el volum *Mort d'home*.⁴⁴⁵ Es consolidaren propostes anteriors com *Contrapunt en el parc*, *La cega* o *La maleta*, que foren assajades repetidament cercant la perfecció en la interpretació, el *tempo* i la posada en escena, cada vegada més exigents.

D'altre banda, s'insistí en la creació dels arquetips contemporanis, que obrien les sessions. Àngel Gracia, un dels elements més actius en aquest aspecte, treballà el model *L'obrer*, que derivà, finalment, en la pantomima de Salvat, *Demà m'aixecaré*, que ja havia presentat en sessions anteriors i que va anar perfeccionant poc a poc, a més de continuar amb la pantomima *L'il·lusionista*, que ja havia representat amb gran èxit a La Garriga.

Un altre aspecte important fou l'interès de la major part dels membres del grup per representar obres dramàtiques, com per exemple, *L'ós*, d'Anton Txèkhov, que ja

⁴⁴⁵ R. Salvat, *Mort d'home*, *Op. cit.* pp. 91-111.

havia muntat l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, l'any 1955, amb direcció de Pau Garsaball, el seu primer director artístic.⁴⁴⁶ Aquesta voluntat de muntar textos teatrals va dur el grup a participar activament en el muntatge del text de Maria Aurèlia Capmany *Tu i l'hipòcrita*, a principis de 1959, sota la direcció de Ricard Salvat i amb la presència majoritària d'actors del Teatre Viu en el repartiment. Pensem que hi havia en aquest intent, una profunda voluntat de representar obres de l'anomenat "teatre d'assaig", recolzat principalment per Ricard Salvat i que coincidia amb l'horitzó artístic de la majoria dels joves actors, que sovint ja havien col·laborat i seguirien col·laborant en d'altres espectacles de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

En aquestes sessions destacà la inspiració i dedicació de Pepa Palau, que interpretà les més variades pantomimes i temes, assolint un protagonisme cada vegada més important dins el col·lectiu, essent la creadora de la divertida pantomima, coneguda pels membres del Teatre Viu, com *Les mitges*, i que, finalment, es titulà *Heroica decisió*, on mostrava la seva presència escènica, plena de sensualitat i de capacitat interpretativa.

Els dies 20 i 24 d'octubre el grup traslladà els assaigs a la Biblioteca Alemanya, on havien d'actuar el dia 25 d'octubre, a una sessió pública de gran transcendència donada l'expectació i la categoria del públic assistent. A aquesta sessió estrenaren un primer grup de pantomimes a la "manera" de Ricard Salvat i confirmaren la validesa de la proposta en un ambient culte i refinat, molt diferent al que trobaren al Casino de La Garriga.

⁴⁴⁶ Aquesta peça del gran dramaturg rus va inaugurar la trajectòria escènica de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona el dia 20 de juny de 1955, essent representada juntament amb l'obra *L'Apol·lo de Bellac*, de Jean Giradoux, al Palau Comillas de Barcelona, cedit expressament per aquestes sessions pel Comte de Güell.

5.4.2. L'actuació del Teatre Viu a la Biblioteca Alemanya (sessió VIII)

L'actuació a la Biblioteca Alemanya pensem que fou la veritable entrada del Teatre Viu a l'élite cultural de la Barcelona de l'època. Aquesta importància rau en que fou la sessió en què el Teatre Viu estrenà algunes de les pantomimes ideades i escrites per Ricard Salvat, que esdevenien el fruit dels continus assaigs al llarg de sis mesos de treball exhaustiu. Aquesta sessió significà un veritable *tour de force* per a la jove companyia experimental que va saber resoldre amb èxit i que presagiava la continuïtat de les actuacions i la confirmació d'un repertori propi i totalment diferenciat enfront l'empobrit panorama escènic barceloní. El Teatre Viu confirmà en aquella actuació moltes de les expectatives aixecades dos anys abans, davant d'un públic en el que hi havia una part molt significativa de les persones que varen contemplar alguna de les actuacions a casa dels Porter-Moix de febrer de 1956.

La presència del Teatre Viu a la Biblioteca Alemanya coincidí amb el fort impuls que aquesta institució volia atorgar a les activitats culturals, assolint de forma decidida un paper clau com ambaixada cultural que era fruit de la progressiva tolerància del règim franquista. La inclusió del Teatre Viu en la programació es degué, amb tota probabilitat a la presència de Ricard Salvat i la vinculació que aquest tenia amb elements actius d'aquesta entitat com José María Valverde, avalador del grup des dels orígens, l'any 1956.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ L'actuació del Teatre Viu a la Biblioteca Alemanya va tenir lloc en el marc d'una ampla i diversa programació d'activitats al llarg del més d'octubre de 1958, que tot seguit enumerem: Inaugurava el cicle la conferència del Prof. Dr. Gerhard Hess (Universitat de Heidelberg), president de la Comunitat d'Investigació Alemanya, sobre "La unidad de la ciencia y el fomento de la investigación"; en una altre sessió es projectaren els documentals alemanys: *Espejo de Alemania*, *Formender Wille* (Voluntat creadora), *Olaf Gulbransson*, *Die Städte der Türme und Tore*, els dos darrers en color; un altre sessió es dedicà a la conferència del Prof. Dr. Herbert Kühn (Catedràtic de Prehistòria a la Universitat de Magúncia) titulada "El arte más primitivo del mundo"; en una altre sessió es projectà el film *Berliner Ballade*; a la següent José María Valverde pronuncià la conferència "Introducción a una lectura española de Rilke"; la següent sessió fou la dedicada al Teatre Viu; i la darrera, fou la conferència que el Prof. Dr. René König (Director de l'Institut de Sociologia de la Universitat de Colònia) pronuncia sobre "La familia después de la segunda guerra mundial".

La presència entre els conferenciants de René König, professor de Sociologia de Ricard Salvat a Alemanya, significava que s'havia establert entre professor i alumne una corrent d'amistat que portà a Ricard Salvat a dedicar-li la novel·la *Animals destructors de lleis*. Per tant, el Teatre Viu entrava a formar part amb aquesta participació dins el programa general d'activitats de la Biblioteca Alemanya d'un grup selecte de col·lectius culturals i se li obrien les portes a un públic cultivat i, al mateix temps, obert a l'experimentació i les formes més contemporànies de l'art i el teatre.

L'actuació va tenir lloc el dissabte 25 d'octubre de 1958, a les 7 de la tarda, a la sala d'actes de l'esmentada Biblioteca Alemanya que es trobava a l'Avenida José Antonio Primo de Rivera [actualment, Gran Via de les Corts Catalanes], 591, 3r. 1^a., en ple centre de la ciutat. El Teatre Viu es presentà amb un programa que es dividia en situacions dramàtiques [temes «a soggetto»], monòlegs i pantomimes, sense esmentar els temes donats pel públic, element característic de totes les sessions.⁴⁴⁸

En el programa de mà hi figuraven com a membres del Teatre Viu persones que no varen poder participar en aquesta sessió i que, fins i tot —com Helena Estellés, l'any 1956—, havien abandonat el grup. Per analitzar aquesta sessió ha estat fonamental, l'acta d'aquella actuació. Pensem que en realitzar el programa i, en no tenir clar qui actuaria aquell dia, es posaren tots els noms de les persones que havien col·laborat i col·laboraven en el Teatre Viu. També hi ha absències importants d'actrius que aquell dia varen actuar i no figuraven en el programa de mà, com Rosa Muniesa i M^a Rosa Balart.

En aquest programa figuraven —separats per sexes i disposats per ordre alfabètic, malgrat algun que altre error—, els següents actors, sobre els quals es destacaven els noms dels directors, Miguel Porter i Ricardo Salvat: com a actrius,

⁴⁴⁸ Adjuntem a l'apèndix documental el programa confegit per aquesta actuació. Vegi's pp. 23-24.

Griselda Barceló, Helena Estellés, M^a Dolores Fossas, Mercedes García, Montserrat Martí, M^a Teresa Marty, Carmen Perelló, Pepa Palau, Natalia Solernou i M^a Antonia Terrades; com a actors, Juan Aymamí, Antonio Bachs, Luis Bosch, Angel García, [en realitat és Àngel Gracia] José Navarra, Miguel Porter, Narciso Ribas, Rafael Vidal i Ricardo Salvat.

En canvi, els participants efectius a la sessió, segons l'acta del Teatre Viu, foren: com a actrius, M^a Rosa Balart, Griselda Barceló, Mercè Garcia, Rosa Muniesa, Pepa Palau i Carme Perelló; com a actors, Antoni Bachs, Lluís Bosch, Àngel Gracia, Miquel Porter i Ricard Salvat.

Aclarit aquest punt, passen a examinar el programa ofert en aquella sessió. Segons el programa de mà, que com hem dit obviava “els temes donat pel públic”, es representaren els següents temes i pantomimes: *El vagabundo sin equipaje* (Situación dramática), *El ilusionista* (Pantomima), *Contrapunto en un parque* (Situación dramática), *... los míos han callado* (Monólogo), *Da wuchs die Blume Morgenrot* (Pantomima), *Demà m'aixecaré* (Pantomima), *Dichten Wolken über DIE GRENZE* (Pantomima) y otros”, amb direcció —en el programa figura la paraula alemanya “Regie”—, de Ricard Salvat, en solitari. Finalment, segons el programa, hi havia una introducció a càrrec del professor Dr. Peter Küpper, un dels responsables de la Biblioteca Alemanya, que segons l'acta no constà que es produís.

Segons l'acta,⁴⁴⁹ a la qual donem una major credibilitat donat que es redactà després de l'actuació i, no abans com el programa, l'actuació del Teatre Viu seguí l'ordre següent:

Primera part: La situació dramàtica *El pintor* (Pepa Palau i Ricard Salvat), situació dramàtica *La maleta* (Antoni Bachs i Àngel Gracia), la pantomima *Heroica*

⁴⁴⁹ Vegi's apèndix documental pp. 121-124.

decisió (Pepa Palau), la pantomima *L'inici d'un fracàs* (Mercè Garcia), la situació dramàtica *Contrapunt en un parc* (Griselda Barceló, Carme Perelló, Antoni Bachs i Miquel Porter) i, per cloure aquesta primera part, la pantomima *L'il·lusionista* (Àngel Gracia).

La segona part, dedicada a representar de forma improvisada "Temes donats pel públic", només queda recollida en part per l'acta, que destaca els següents temes: "Quiero ser actriz" (proposada específicament per representar en castellà), que interpretaren Mercè Garcia i Miquel Porter, en el que Porter interpreta un pare que vol treure del cap a la seva filla el desig d'aquesta d'ésser actriu de cinema, deixant-ho córrer al final; "Uns bandolers als qui els ha fallat l'emboscada", interpretat per Pepa Palau i Miquel Porter, amb un marcat to còmic; el següent tema fou proposat pel professor José María Valverde, veritable avalador del projecte Teatre Viu, demanant una improvisació de gran valor teòric i d'una gran dificultat pels actors, la situació dramàtica d'un "marit que descobreix la seva esposa en braços d'un altre, vist per tres èpoques del teatre universal: segons la tragèdia grega, segons els inicis de la Cinematografia i, finalment, a l'estil de Jacinto Benavente". No figura quins actors van prendre part en aquest tema ni com se'n van sortir; seguí aquesta proposta, un tema molt més lleuger, "Uns estrangers a la Plaça Catalunya donen de menjar a uns coloms", que interpretaren Mercè Garcia i Miquel Porter; el darrer tema, tenia un caràcter marcadament cultural i d'actualitat, "Dos senyors que entren a un Museu i mentre un alaba les excel·lències d'un quadre surrealista, l'altre, es trenca el cap buscant-li el més lleu significat", que van interpretar Àngel Gracia i Antoni Bachs.

La darrera part concentrà bona part de les pantomimes estrenades per a l'ocasió, i que foren les següents: *Quatre cèntims d'òpera* (Pepa Palau i Miquel Porter), pantomima-ballet inspirada directament en l'obra brechtiana i que acostumava a obrir

les actuacions; la pantomima-ballet, *El somni i la realitat* (M^a Rosa Balart), *L'estudiant* (Àngel Gracia), *Da wuchs die Blume Morgenrot* o *La flor* (Griselda Barceló, Pepa Palau, Carme Perelló, Antoni Bachs i Lluís Bosch), *Els infants del Paradís* (Lluís Boch) —inspirada en el film de Marcel Carné del mateix títol—, i, per tancar, *La frontera* o *Dichten Wolken über die Grenze* (M^a Rosa Balart, Pepa Palau, Antoni Bachs-Torné, Àngel Gracia, Miquel Porter i Ricard Salvat). Com a cloenda es repetí la pantomima *Quatre cèntims d'òpera*, en aquesta ocasió interpretada per Mercè Garcia i Lluís Bosch, venint a demostrar que els temes s'assajaven en conjunt i hi havia la tendència a poder interpretar tots els registres, cosa que per la seva dificultat no succeí, més que en algunes ocasions.

Un cop vist en que consistí la sessió a la Biblioteca Alemanya, cal precisar algunes qüestions importants. En primer lloc, les pantomimes estrenades en aquesta representació que serien recollides dins les "Sis pantomimes", que Ricard Salvat publicà juntament amb *Mort d'home* i *Els espies*, l'any 1963, quan el Teatre Viu ja havia pràcticament desaparegut. En la presentació de les esmentades pantomimes, en l'edició de 1963, podem llegir el següent: «Totes aquestes pantomimes, menys *El vell, la nena i la font*, varen ser escrites l'any 1958 i s'estrenaren el dia 25 d'octubre del mateix any a la Biblioteca Alemanya —actual Institut Alemany— de Barcelona, pel Teatre Viu de l'ADB.»⁴⁵⁰

Les cinc pantomimes a les que feia referència Ricard Salvat eren *Allí on creix la flor Alba Roja*, *Nívols espessos sobre la frontera*, *L'aire daurat*, *El mal* i *Demà m'aixecaré*. Després d'examinar l'acta d'aquesta actuació, creiem que només es representaren les dues primeres, i de les altres tres, malgrat estar anunciada la darrera, no s'estrenà cap en aquesta sessió del Teatre Viu. Creiem poc probable que sota el títol

⁴⁵⁰ R. Salvat, *Mort d'home*, *Op. cit.*, p. 92.

de la pantomima *L'estudiant*, s'amagués en aquesta representació la pantomima *Demà m'aixecaré*, donat que fou executada per Àngel Gràcia, i devia ésser una variant de la pantomima *L'obrer*, que assajà en diverses sessions a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluç, essent la base de l'esmentada pantomima. En canvi, de les altres dues som incapaços d'esbrinar si hi ha un error o un oblit, peròensem que no es van representar en aquesta sessió a la "Biblioteca Aleman", donat que es van començar a assajar poc temps després segons es desprèn de les actes dels assaigs, juntament amb el tema *Els espies*, també publicat el 1963.⁴⁵¹

Pensem, de tota manera, que aquestes pantomimes —fossin estrenades o no en aquesta sessió—, foren una de les principals aportacions del Teatre Viu al teatre català de postguerra donat que s'inspiraren en models centroeuropeus que a casa nostra, pràcticament eren desconegudes i formaven part d'una élite cultural. Creiem que cal analitzar una per una aquestes cinc pantomimes intentant de veure quins foren els temes i els models dels quals es serví Ricard Salvat i els membres del Teatre Viu per a la seva creació, destacant el seu fort component simbòlic i l'observació de la realitat que se'n desprèn.

5.4.3. Anàlisi de les pantomimes

Sorgides la majoria d'elles durant el període d'assaigs celebrats entre la primavera i la tardor de 1958, les pantomimes creades per Ricard Salvat són l'únic testimoni literari del que fou el Teatre Viu i ens permeten comprovar quins foren els temes i models que varen reflectir en el context del teatre català de postguerra, després del bagatge que significà per al seu creador els muntatges universitaris fets,

⁴⁵¹ "Els espies" a R. Salvat, *Mort d'home*, *Op. cit.*, pp. 75-90. [Reproduït a l'apèndix documental pp. 359-367.]

principalment, amb l'Agrupació de Teatre Experimental i, de forma molt especial, després de les primeres estades a Alemanya i de l'escriptura de dues novel·les *Los semi-fuertes* i *Animals destructors de lleis*. No cal oblidar que durant aquest període de la trajectòria artística de Ricard Salvat, el camí de la literatura restava totalment obert i els diversos reconeixements en forma de premis, feien que se'l considerés com una jove promesa de la literatura catalana a més del director escènic amb major preparació del país.

Es tracta d'unes peces breus que exposen un seguit de situacions de gran poder d'evocació poètica i simbòlica, donat que a través del moviment i del gest, tractaven d'abastar idees profundes de caire polític, ètic o sociològic. Els temes, extrets de la vida quotidiana, esdevenien idees-força i venien a exemplificar estats d'ànim, situacions complexes, sempre des d'una vessant didàctica molt propera a la que el teatre èpic exposava. De fet, bona part del teatre de Bertolt Brecht incorporà la pantomima com a forma d'expressió didàctica adreçada a un públic popular. A Catalunya el gran model d'aquestes peces breus fou Joan Brossa qui en repetides ocasions conreà aquest gènere que agrupà en volums com *Em va fer Joan Brossa* (1950).⁴⁵²

Tot seguit analitzarem una per una les cinc pantomimes que s'estrenaren —cosa que nosaltres posem en dubte, com hem suggerit en el paràgraf anterior—, a la sessió celebrada a la Biblioteca Alemanya, el 25 d'octubre de 1958. La sisena pantomima recollida a *Mort d'home*, és a dir, *El vell, la nena i la font*, serà analitzada més endavant, en el proper capítol de la recerca, donat que té unes característiques diferents a les anteriors i correspon a un altre moment de la trajectòria del Teatre Viu.⁴⁵³ Cal afegir,

⁴⁵² Joan Brossa, *Em va fer Joan Brossa*, Editorial Cobalto, Barcelona, 1951 [Pròleg de Joao Cabral de Melo i un dibuix de Joan Ponç]. Editat posteriorment en d'altres volums: Vegi's *Poesia Rasa -I (1950-1955)*, Edicions 62 (Poesia / Sèrie Gran, 3), Barcelona, octubre de 1990, pp.31-47. Tanmateix les peces agrupades sota el títol genèric *Normes de mascarada*, són un altre exemple de la possible influència de Brossa en aquestes pantomimes. Vegi's: Joan Brossa, *Poesia escènica I (1945-1954)*, Edicions 62, desembre de 1973, pp. 451-488.

⁴⁵³ Reproduïm a l'apèndix documental el recull "Sis pantomimes". Vegi's pp. 367-377.

finalment que aquestes pantomimes, tot i ésser força significatives, només són un petit grup de les que el Teatre Viu assajà durant aquest període i que per circumstàncies diverses no van quedar escrites o no van aplegar-se a la publicació de 1963, però que poden ésser rastrejades a partir de les actes dels assaigs.

5.4.4.1. *Allí on creix la flor Alba Roja*

Aquesta pantomima, pensem que molt probablement la primera en ésser assajada a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluç, és una al·legoria de la solitud humana expressada a través de tres personatges: una prostituta, una noia i un noi, tots tres profundament sols, incapaços de trobar allò que cerquen, la companyia, l'amor, en clarejar el dia a una bromosa ciutat del nord.

Profundament melangiosa i trista, la pantomima conté imatges poètiques, com el referit a la prostituta: «Cansada, aixafa el cigarret i se'n va cap a la ciutat, emportant-se part de la nit amb ella.»⁴⁵⁴ Fa referència a la realitat observada a qualsevol de les ciutats alemanyes on Salvat va viure, com una fotografia en blanc i negre feta amb la memòria que tractà de transposar a l'escena.

El títol de la pantomima originàriament fou *La flor*, i la inspiració de la peça es produí, amb tota probabilitat, a Alemanya, en alguna de les múltiples estades de Ricard Salvat, entre 1957 i 1958, passant a titular-se, potser amb vistes a l'actuació a la Biblioteca Alemanya on s'estrenà, *Da wuchs die Blume Morgenrot*, i publicada finalment amb el títol en català, *Allí on creix la flor Alba Roja*.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ R. Salvat, *Op. cit.*, p. 93.

⁴⁵⁵ A propòsit de l'origen d'aquesta pantomima comenta Ricard Salvat: «Aquesta pantomima tenia un títol original en alemany i procedia d'un poema que no sé d'on vaig treure. Era una pantomima molt senzilla que reflectia el cansament, fins i tot la possibilitat de plantejar el suïcidi, però també era una peça plena d'esperança, perquè aquests fantasmes s'esvaïen amb l'arribada del nou dia.» A "Entrevista a Ricard Salvat" a l'apèndix documental p. 456.

En relació a la flor del títol, que té un simbolisme absolut, hem consultat bibliografia relacionada amb el món de les flors,⁴⁵⁶ i aquesta flor no existeix com a tal. D'altre banda, la paraula alemanya *Morgenröte*, significa, aurora, i, podem concloure, que el títol és una imatge d'esperança, de ressorgiment. De fet, la flor apareix al final de la pantomima quan el noi es desperta, de sobte, en un banc del carrer, i agafa la flor d'un parterre i, observa a la noia que està fascinada, submergida, fins sentir-se atreta pel continu fluir de l'aigua, a punt de llençar-se: «Quan veu que la noia es mou, com si volgués caure a l'aigua, corre cap a ella, no sap què dir-li, li dona la flor.»⁴⁵⁷

Li dona la flor i no espera res, donat que marxen tots dos sense dir-se una sola paraula. Una peça de gran lirisme que parla de soledat i, també, de l'esperança en un nou dia, en l'esdevenir, en el futur d'un poble i dels joves que ja no han viscut la guerra i la desolació. Cal, afegir que al final de la pantomima hi ha una indicació de la posada en escena: «Inicia aquesta pantomima una cançó de Rosa M. Carrasco: *Je vais per le monde.*»,⁴⁵⁸ que evidentment no es produí a l'estrena de la pantomima, donat que Rosa Maria Carrasco encara no formava part del Teatre Viu, i va tardar a incorporar-s'hi encara uns mesos. Això ens permet afirmar, una vegada més, el caràcter clarament de *work in progress*, d'aquestes peces, que van anar evolucionant en les sessions d'assaig fins quedar fixades literàriament, en el text publicat l'any 1963.

5.4.4.2. *Núvols espessos sobre la frontera*

Aquesta pantomima, juntament amb l'anterior, fou una de les primeres assajades i estrenades pel Teatre Viu. El primer títol de la peça fou *La frontera*, fins arribar al títol definitiu que, en un principi era en alemany, creiem que pels mateixos motius que

⁴⁵⁶ Oleg Polunin, *Guía de Campo de las Flores de Europa*, Ediciones Omega, S.A., Barcelona, 1991.

⁴⁵⁷ R. Salvat, *Op. cit.*, p. 94

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 94.

l'anterior ... *in dichten Wolken über die Grenze...*, inspirada en una pantomima polonesa i usant com a títol una frase de Werner Helwig, a qui Salvat devia conèixer o llegir a Alemanya.⁴⁵⁹ Finalment, fou publicada en català amb el títol *Espessos núvols damunt la frontera*. Hi ha, per tant, moltes similituds amb la pantomima anterior, pel que fa al seu origen centroeuropeu i el seu caràcter marcadament simbòlic.

En aquest cas, Salvat s'acostà al tema de la Guerra Freda, que estava en aquells anys en un dels punts més àlgids, especialment, a l'entorn de la situació de la ciutat de Berlín, resum en sí mateixa de la greu situació a nivell mundial. Com amb *La flor*, el tema de *La frontera* és la imatge central en funció de la qual es creen tot un seguit d'escenes, en concret tres, que relacionen directament aquesta pantomima amb un tema anterior *Contrapunt en un parc*, representat a les sessions de 1956, que s'estructurava en dos o tres escenes extretes de la vida quotidiana.

La peça s'estructura en trets parts o *tempos*, com una composició musical a partir d'un tema que es va repetint —l'existència de la frontera que separa—, convertint la peça en un seguit de variacions sobre un mateix tema. Hi ha una escena prèvia en que un mim dibuixa al terra amb guix aquesta frontera imaginària impossible de traspasar. A la primera escena, dos homes, un amb cigarrets i l'altre amb llumins, no poden intercanviar-los per causa de la frontera i marxen. A la segona escena, dos cecs, un home i una dona, es donen la mà però no poden travessar la frontera, i es conformen a resseguir-la i, després, marxen cadascú pel camí per on havia vingut. A la darrera escena, un noi fuig cap a la frontera i, a l'altre banda, l'espera la seva xicota, però no pot travessar-la. Les sirenes de la policia fan que tots dos fugin per camins diferents sense poder trobar-se.

⁴⁵⁹ Afirma Ricard Salvat: «S'inspirava en una pantomima que vaig veure interpretar a un grup universitari polonès. Era una obra molt vigent pel tema de la frontera que es referia directament a la Guerra Freda com a lloc comú del període. L'obra tenia un cert to realista donat que plantejava una protesta per la divisió entre est i oest, el famós teló d'acer.» "Entrevista a Ricard Salvat" a l'apèndix documental p. 456.

Hi ha per tant, un recurs a tres situacions plenes de simbolisme que expliquen la inutilitat de les fronteres que separen els homes i les dones, que són, en definitiva, separacions irracionals que res tenen a veure amb la vida. A part de tots els referents polítics que té la pantomima, recordem que el tema de la frontera aconseguí un gran predicament a les creacions del període de postguerra. D'una banda, podem citar el text de Bertolt Brecht, *Informe de Herrnburg*, estrenada al Deutsches Theater de Berlín, l'estiu de 1951, de clar sentit prosoviètic, que denunciava la situació d'unes fronteres que només servien per dividir; de l'altre, una peça escrita per Xavier Fàbregas durant aquells anys titulada, *Partits pel mig*, estrenada a principis de 1957 al Teatre Romea, que planteja una situació similar des d'un punt de vista sainetes, adient al teatre comercial més insuls del període, i no a partir d'un tractament poètic i simbòlic com succeeix a la pantomima del Teatre Viu, que insinua més que diu i que demostra "didàcticament" el que la frontera significa, el que la frontera impedeix.

5.4.4.3. *L'aire daurat*

És la pantomima més breu de totes les recopilades per Ricard Salvat a *Mort d'home*, coneguda també amb el títol de *El mandarí*.⁴⁶⁰ Aquesta pantomima d'ambient xinès, té una clara inspiració brechtiana i, concretament, pensem que s'inspira en part en *La bona persona de Sezuan*, donat que com la peça de Bertolt Brecht tracta la dualitat entre el bé i el mal, en un món llunyà utilitzat com un "japonesisme" teatral, però — com tot recurs a un exotisme intel·ligent—, reconeixible com a nostre.⁴⁶¹

És, com les peces anteriors, un apunt, una situació puntual dins un context general i abstracte. Pensem que una novetat envers les anteriors pantomimes, és el fet

⁴⁶⁰ R. Salvat, *Op. cit.*, p. 97.

⁴⁶¹ Ricard Salvat nega la inspiració brechtiana de la peça afirmant que: «Aquesta pantomima s'inspirava en un poema que tractava sobre la màscara del Mal. De fet, era una peça sobre la màscara mateixa i el seu poder de transformació.» "Entrevista a Ricard Salvat" a l'apèndix documental p. 456.

que la posada en escena implicava la utilització de màscares —que foren dissenyades i realitzades per Maria Ardanuy—, com a element fonamental i que, se'ns dubte, implicaven un acostament a les premisses de la Commedia dell'Arte i a la recerca d'arquetips universals.

Pel que fa a l'estrena, som de l'opinió que *L'aire daurat* no fou estrenada a la Biblioteca Alemanya el 25 d'octubre de 1958, donat que segons les actes conservades de les sessions públiques del Teatre Viu, encara no havia estat assajada quan es produí l'esmentada actuació. Per les dades de les quals disposem l'estrena, a una sessió pública, es produí al Restaurant Soley de Sabadell, celebrada el 14 de febrer de 1959, en una representació organitzada per l'associació Palestra.

Interpretada per dos actors, un mandarí cruel i despietat, i una jove de bellesa serena i bondadosa, l'intercanvi de les respectives màscares produïa el canvi instantani de les seves respectives actituds. El malvat passarà a conrear la bondat i la bella i serena jove, passarà a governar amb la màscara del mal. Moltes són les interpretacions d'aquest joc simbòlic que interroga l'espectador sobre l'origen del mal i del bé i, més específicament, com succeeix en el text de Brecht, la capacitat que hi ha en tot ésser humà de conduir-se per un o altre camí. És neix dolent? Es fa un dolent? És un dolent i també bo? És necessari ésser dolent per sobreviure en aquest món? És la màscara la culpable d'aquestes actituds, o, ho és el que se la posa i actua segons la màscara que du? En conseqüència: on és, doncs, el lliure albir?

La utilització de màscares aniria fent-se freqüent a les actuacions del Teatre Viu de 1959, essent aquest recurs mil·lenari un dels únics elements exteriors a l'actor que apareixien a les representacions. De nou el simbolisme, en aquest cas, juntament amb l'exotisme, esdevingueren elements paradigmàtics d'aquesta veritable peça didàctica de

profund contingut ètic i sociològic, que era el principal objectiu que perseguien aquestes pantomimes.

5.4.4.4. *El mal*

Aquesta pantomima presentava, de nou, un marcat caràcter èpic, però a diferència de les anteriors, s'adreçava cap un treball col·lectiu més que individual, malgrat que el personatge de *El Mal*, esdevenia l'absolut protagonista de la peça. En els primers assaigs aquesta pantomima es titulà *Els globus*, i feia d'aquest objecte l'element protagonista. El tema està extret del film francès *El globo rojo*, d'Albert Lamorisse que obtení el Premi a la millor pel·lícula en el Festival de Cannes de 1956, així com el Premi Oscar al millor guió original d'aquell mateix any. El film de Lamorisse (1922-1970), explicava la relació d'amistat entre un nen i un globus que el seguia pels carrers de París, fins que uns nens envejosos punxaven el globus i tots els globus de la ciutat rodejaven el nen i l'elevaven cap el cel.

En aquesta ocasió la situació dramàtica es situava en el món dels infants com una metàfora del comportament adult. La versió de Ricard Salvat ens mostra uns nens que mentre compren i juguen amb uns globus, manifesten a les seves respectives relacions, nocions universals i abstractes com la bondat i la maldat. S'estableix, també, una clara associació de idees entre la situació social i la capacitat per fer el bé o el mal. De nou, els estudis de Sociologia a Alemanya, especialment amb el professor René König, serviren als membres del grup per construir amb simplicitat de mitjans un quadre escènic de gran poder comunicatiu, que provocava la immediata reflexió de l'espectador. Pensem que a totes aquestes pantomimes la perspectiva sociològica esdevingué central i les diferenciava clarament d'altres propostes que recorrien al llenguatge gestual.

En relació a l'estrena, de nou pensem que tampoc fou representada per primer cop a la Biblioteca Alemanya donat que, segons les actes dels assaigs, aquesta pantomima s'assajà uns dies després, concretament, a la sessió del dia 3 de novembre de 1958, on segons especifica l'acta, es presentava "com un tema nou". Per les actes, sabem que es va assajar repetidament abans d'ésser estrenada a una sessió pública, interpretada per un nombre variable d'actors. En primer lloc, per Griselda Barceló, Mercè Garcia, Montserrat Martí, Concepció de las Heras, Lluís Bosch i Miquel Porter, i, durant els següents assaigs, per Griselda Barceló, Montserrat Martí, Carme Perelló i Llibert Bosch, interpretant *El Mal*, una sinistra ombra que s'aixecava damunt dels no tant innocents infants. Segons la informació de que disposem, es representà a una sessió pública per primera vegada el 13 de desembre de 1958, a l'actuació celebrada a Juventudes Musicales, sota el títol *L'exemple del Mal*, de caire molt més sociològic, interpretada per Mercè Garcia, Montserrat Martí i Llibert Rusiñol (*El Mal*) i com a nens: Griselda Barceló, Pepa Palau, Carme Perelló, Antoni Bachs i Miquel Porter, reforçant l'aspecte coral de la pantomima.

Pel que fa a l'argument, la pantomima explica com un nen ric vol comprar un globus, però resulta que una nena ha escollit el mateix globus abans i, la venedora, li ven a ella. D'altra banda, un nen pobre apareix amb un globus sense color, que li han regalat a uns grans magatzems perquè no pot comprar-ne. El grup de nens se'n riu del nen pobre que marxa trist davant l'actitud dels altres nens. A partir d'aquí, com cridat per l'actitud dels nens, apareix el Mal que fa esclatar un per un tots els globus que té la venedora; el nen ric l'imita i fa esclatar el globus que havia comprat la nena que s'havia avançat. Tots els nens veuen com s'han esclafat tots els globus. Finalment, apareix el nen pobre amb el globus sense color que s'ha convertit en un globus de color, diríem, que radiant.

Hi ha dos elements a tenir en compte, d'una banda, la personificació del Mal, que és una ombra que va progressivament ocupant l'espai dels nens; de l'altre, la dualitat entre el nen ric i el nen pobre i la solució paradigmàtica de castigar un envers l'altre. La pobresa triomfa per damunt de la riquesa que no té escrúpols.

Aquesta pantomima és la que demanava un major nombre d'actors i, de nou, apareixia un objecte simbòlic amb un protagonisme pràcticament absolut. Un conte amb un rerafons ètic i una clara voluntat didàctica. *El Mal* fou una de les pantomimes més assajades i representades pel Teatre Viu, adaptant-se a diferents propostes amb més o menys actors.

5.4.4.5. *Demà m'aixecaré*

Pantomima que podríem aventurar la hipòtesi de que fou estrenada a la sessió de la Biblioteca Alemanya del 25 d'octubre de 1958 —tal i com figura en el programa de mà de l'esmentada sessió i s'afirma a la publicació de 1963—, sota el títol de *L'estudiant*, pantomima que podia ésser una variant sobre el mateix tema, malgrat que la força del tema s'adiu més amb el tema *L'obrer*, que s'assajà durant les primeres sessions de Teatre Viu a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluç, i de la qual derivà finalment la pantomima.⁴⁶²

Com succeeix amb la pantomima anterior tenia un caràcter col·lectiu donat que en el text de Salvat apareix un cor d'obres que venen a repetir els mateixos gestos del protagonista, malgrat que a les actuacions que coneixem fou interpretada únicament per Àngel Gracia, actor que encarnà en tot moment aquesta pantomima. Com a les anteriors

⁴⁶² Sobre l'origen de la pantomima comenta Ricard Salvat: «*L'obrer* va sorgir d'una pantomima que vaig veure a Alemanya que tractava el problema del treball com a forma d'alienació de l'individu». A "Entrevista a Ricard Salvat" a l'apèndix documental p. 455.

derivava d'un primer tema titulat *L'obrer*, de fort component simbòlic i amb un sentit universal i abstracte.

Publicada amb una cita prèvia de Joan Salvat-Papasseit, que inspirava el títol: «Demà m'aixecaré i heus ací el que m'espera»,⁴⁶³ d'un evident to pessimista i reivindicatiu, s'explicava la jornada quotidiana d'un obrer des de que s'aixecava al matí fins que se'n anava a dormir. Una vida rutinària marcada per la feina mecànica i les actituds despersonalitzades que van succeint-se, una rera l'altre, a la trista vida quotidiana d'aquest obrer. Entre els molts referents que poden inspirar aquesta pantomima pensem que resulta capdal el film de Charles Chaplin, *Modern Times* (Temps Moderns), estrenat el 1936, pel que fa a l'ús emblemàtic del gest donat que a la pantomima de Salvat no es dóna cap marge a l'esperança, i l'obrer, en arribar a casa al vespre, vol fer coses però està tant cansat que se'n va a dormir.

Una peça que implica una profunda reflexió sobre el treball alienant de les fàbriques i el que suposa per als obrers la manca de vida privada, denunciades en un moment en que tots aquests fets es venien succeint a la vida real. Creiem que és una reflexió sobre el present històric que, en el cas de Ricard Salvat tenia com a referent la seva pròpia vida, inspirant-se també en el període en que treballà a una fàbrica a la República Federal Alemanya per poder pagar els estudis durant la primera estada a aquest país centroeuropeu. Aquesta pantomima era una nova peça didàctica que procurava despertar l'evident reflexió entre un públic que reconeixia perfectament aquesta situació.

El primer en assajar i interpretar aquesta pantomima fou Àngel Gracia. Creiem que s'estrenà a la sessió celebrada a Juventudes Musicales celebrada el 13 de desembre

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 100.

de 1958 i fou presentada posteriorment a moltes sessions a principis de 1959, formant part del repertori regular del Teatre Viu.

En conclusió, les pantomimes «a la manera de Ricard Salvat» van esdevenir la primera temptativa produïda a Catalunya per revitalitzar aquest gènere escènic que a d'altres indrets, especialment a França i Alemanya, tenien un gran prestigi durant el període de postguerra i que a casa nostra no es conreava. La inspiració de les peces respongué a fonts molt diverses, des de les cinematogràfiques a les teatrals o literàries, tenint com a denominador comú la seva profunda voluntat didàctica. A moltes d'elles s'aprecia la influència del brechtisme que Ricard Salvat començà a introduir durant aquells anys al teatre català. Finalment, destacar que a la majoria de les pantomimes predomina la lectura sociològica que, al nostre entendre, les converteix en veritables documents de la postguerra a Catalunya.⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ «En aquell moment ens interessava especialment plantejar aquestes peces breus des d'una perspectiva clarament sociològica.» A "Entrevista a Ricard Salvat" a l'apèndix documental p. 457.

5.5. LES SESSIONS PÚBLIQUES DE FINALS DE 1958

5.5.1. L'actuació a Juventudes Musicales (sessió IX)

Després de l'èxit assolit a l'actuació celebrada a la Biblioteca Alemanya, davant un públic exigent i culte que va saber apreciar el caràcter experimental i profundament renovador de la proposta del Teatre Viu, podem afirmar que a partir d'aquesta sessió entrem en el període de major esplendor del grup liderat per Miquel Porter i Ricard Salvat.

Un dels efectes immediats d'aquest èxit fou l'assistència cada vegada més nombrosa de persones —tant observadors com aspirants a actors—, als assaigs del Teatre Viu a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluc. Al llarg d'aquestes sessions es consolidaren actrius com M^a Dolors Fossas i M^a Antònia Terrades, i es van anar incorporant nous actors com Paquita Farré, Narcís Ribas [actor de gran experiència i vell conegut de Salvat des de les èpoques de l'Agrupació de Teatre Experimental], Natàlia Solemou, Llibert Rusiñol, Juan Antonio Escribano, Maria Rosa Balart, entre d'altres.

Tanmateix, Rafael Vidal Folch insistí en els temes més propicis per a la creació d'un psicodrama, en el que els actors feien de malalts i de metges en un intent per aproximar-se a la realitat de la malaltia mental, a través de diferents temptatives que s'assajaren amb èxit, posant en la millor disposició el Teatre Viu, per participar en sessions mèdiques, cosa que succeiria en els mesos següents a l'Hospital Clínic.

Un altre fet important que cal destacar d'aquelles sessions fou l'inici dels assaigs d'un dels temes més significatius i importants del repertori del Teatre Viu, el tema *Els espies*, que començà a perfilar-se a partir de l'assaig del dia 3 de novembre, essent interpretat per Àngel Gracia i Antoni Bachs. Tanmateix aparegué en aquella

sessió una nova pantomima, de moment sense títol, que finalment esdevindria *El Mal*, que Salvat inclogué entre les “Sis pantomimes”.

Els assaigs del Teatre Viu no es produïren sempre a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluç, com ho demostren les actes conservades. Els dies 7, 10 i 14 de novembre el grup assajà a la sala d'actes de Juventudes Musicales, tot preparant una nova tanda d'actuacions públiques, una d'elles al Centro de Influencia Católico Femenino (CICF), que tingué lloc el 17 de novembre de 1958, i, l'altre, a les Joventuts Musicals, al dia següent, el 18 de novembre.

L'actuació a Juventudes Musicales (sessió IX),⁴⁶⁵ s'inicià a les 8 del vespre, amb la presència com actors d'Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, Mercè Garcia, Àngel Gracia, Rosa Muniesa, Pepa Palau, Carme Perelló, Miquel Porter, Ricard Salvat i Natàlia Solernou. La sessió s'inicià, com era preceptiu en el Teatre Viu, pels temes preparats o «a soggetto», que en aquest cas foren els següents: *Sagan* (Pepa Palau i Antoni Bachs), *La maleta* (Antoni Bachs i Àngel Gracia), *La cega* (Rosa Muniesa), *La loteria* (Griselda Barceló, Antoni Bachs i Àngel Gracia) i *El tren* (Pepa Palau, Antoni Bachs i Miquel Porter).

A la segona part, es representaren els temes donats pel públic —després d'haver d'insistir davant un públic que Ricard Salvat qualificà a l'acta d'acovardit—, foren: “Una secretària i el seu Cap que són totalment incompatibles” (interpretat per Mercè Garcia i Antoni Bachs-Torné); “Una parella que es coneix a una festa i fruit de l'entusiasme es prometen, però a l'endemà es donen compte que no s'estimen” (Pepa Palau i Antoni Bachs); “Un pare entusiasmada amb els seus fills que estudien música i convida a un gran músic, que s'avorreix donat que no tenen ni idea” (Nena: Griselda Barceló, Senyora: Mercè Garcia, Mare: Natàlia Solernou, Nen: Antoni Bachs, Pare:

⁴⁶⁵ Vegi's l'acta d'aquesta sessió pública celebrada a Joventudes Musicales el 18 de novembre de 1958. Apèndix documental pp. 139-141.

Àngel Gracia, Músic: Miquel Porter). Pel que es registrà a l'acta d'aquella actuació aquesta darrera improvisació va sortir rodona i el públic quedà entusiasmat per la interpretació dels joves actors.

Finalment, es representaren les següents pantomimes: *L'inici d'un fracàs* (Mercè Garcia), *Quatre cèntims d'òpera* (Pepa Palau i Miquel Porter), *L'il·lusionista* (Àngel Gracia), *Allí on creix la flor Alba Roja* (Griselda Barceló, Pepa Palau, Carme Perelló, Antoni Bachs i Ricard Salvat) —molts més personatges que els que apareixen a la pantomima definitiva escrita per Ricard Salvat—, i, com a cloenda, *Nívols espessos sobre la frontera* (Rosa Muniesa, Pepa Palau, Antoni Bachs, Àngel Gracia i Miquel Porter).

Cal precisar que de les “Sis pantomimes” publicades per Ricard Salvat el 1963, en aquesta sessió només se'n presenten dues, qüestió que avala la nostra idea que totes les peces no foren estrenades a la sessió de la Biblioteca Alemanya i que van anar sorgint progressivament.

5.5.2 La representació al Centro de Influencia Católico Femenino (sessió X)

L'actuació al Centro de Influencia Católico Femenino (CICIF), a la setmana següent de la celebrada a Juventudes Musicales, no va comptar amb la presència de Ricard Salvat víctima d'un atac d'apendicitis que el deixà fora de circulació per aquella actuació i durant els següents assaigs.⁴⁶⁶ La mecànica de la sessió seguí fidelment l'esquema que s'havia consolidat a l'actuació a la Biblioteca Alemanya i a Joventuts Musicals, incorporant poques novetats pel que fa al repertori de temes i pantomimes.

⁴⁶⁶ Vegi's l'acta d'aquesta sessió pública celebrada al Centro de Influencia Católico Femenino (CICF), el 17 de novembre de 1958. Apèndix documental pp. 133-135.

La sessió presentada al CICF va comptar amb els següents actors: Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, Lluís Bosch, Mercè Garcia, Àngel Gracia, Concepció de las Heras, Rosa Muniesa, Pepa Palau, Carme Perelló i Miquel Porter, que exercí d'actor i director. A la primera part es representaren els següents temes: *El pintor* (interpretada per Pepa Palau i Àngel Gracia), *El viatge amb equipatge* [La maleta] (Antoni Bachs i Àngel Gracia), *Sagan* (Pepa Palau i Antoni Bachs), *La cega* (Rosa Muniesa) i *La loteria* [Tres pessetes de loteria], que tancà la primera part interpretada per Griselda Barceló i Miquel Porter.

La segona part, dedicada als temes donats pel públic, malgrat els primers moments en que el públic semblava no atrevir-se a suggerir cap situació, a la fi, es sol·licitaren les següents situacions, creiem que força banals: “Tres hongaresos tancats a la presó, que tenen la intenció de fugir, però es veuen impotents davant les reixes” (interpretat per Antoni Bachs, Àngel Gracia i Miquel Porter); “Un matrimoni en el qual ell té prohibit menjar ous ferrats i aquella nit li dona per sopar aquest plat” (no consta qui interpretà aquesta situació còmica); es demanà que tres noies del grup interpretessin tres tipologies d'homes: Griselda Barceló interpretà a un esportista fantàstic, Concepció de las Heras, un jove apocat i romàntic i, finalment, Mercè Garcia a un Don Juan; “Un matrimoni i la seva filla que tornen d'una sessió de Teatre Viu i al pare no li agrada i a les dones, en canvi els hi entusiasma” (Rosa Muniesa, M^a Carme Perelló i Àngel Gracia); “L'apurada situació d'un fabricant de Sabadell que rep la visita sorpresa d'un inspector d'Hisenda” (Antoni Bachs i Àngel Gracia); finalment, “Matrimoni casat per interès i que s'adonen que cap dels dos no té ni cinc” (Pepa Palau i Miquel Porter).

Finalment, a la tercera part, s'interpretaren les següents pantomimes: *L'il·lusionista* (Àngel Gracia), *Quatre cèntims d'òpera* (Pepa Palau i Miquel Porter), *L'inici d'un fracàs* (Mercè Garcia), *Allí on creix la flor Alba Roja* (Griselda Barceló,

Antoni Bachs, Lluís Bosch, Rosa Muniesa, Pepa Palau i Miquel Porter) —per tant, de nou amb molts més actors que la versió definitiva publicada per Salvat—, *Espessos nivols damunt la frontera* (Antoni Bachs, Lluís Bosch, Àngel Gracia, Rosa Muniesa, Pepa Palau i Carme Perelló).

A l'acta d'aquella sessió, es recull com el públic al final aplaudí satisfet per l'actuació que el Teatre Viu els hi havia ofert. No hi ha cap altre comentari, referent a la recepció del públic davant aquell original experiment escènic que, amb tota seguretat, no havien contemplat abans i els devia resultar del tot sorprenent.

5.5.3. La repercussió a la premsa

Després d'aquelles dues actuacions pràcticament seguides la notorietat del Teatre Viu s'incrementà fins al punt que varen començar a aparèixer periodistes per les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluc on assajaven. D'aquesta forma, a l'acta d'assaig del dia 24 de novembre s'esmenta la presència del Sr. Esteban Bassols, crític cinematogràfic de Ràdio Barcelona, que fins i tot proposà alguns temes als membres del Teatre Viu: «Una llibreria on en tancar les seves portes, en acabar la jornada, els llibres prenen vida i discuteixen.»⁴⁶⁷ Sembla que al crític la interpretació li va semblar horrorosa i així ho manifestà, essent Antoni Bachs-Torné qui defensà el Teatre Viu davant aquestes acusacions. Tot seguit, Bassols proposà un altre tema: “Sequera”, que interpretaren Griselda Barceló i Antoni Bachs-Torné. Sembla que tampoc li agradà, i la sessió d'assaig acabà enmig la discussió d'alguns dels joves actors amb l'esmentat crític poc receptiu a la recerca experimental del grup, en una actitud força similar a la que la crítica d'arts plàstiques del període adjudicava a la pintura informalista, que en aquells moments arribava a un punt àlgid i de consolidació en l'àmbit pictòric barceloní, davant

les continues crítiques que els menyspreaven a la premsa més rànica i retrògrada de l'època.

Però no totes les visites de periodistes foren negatives, donat que uns dies més tard, es publicà el primer article dedicat, en bona part, al Teatre Viu. Es tracta d'un article de Valentín Popescu —actualment en actiu, un dels degans del periodisme barceloní que publica habitualment a *La Vanguardia*—, publicat al setmanari *Sábado Gráfico*.⁴⁶⁸

L'article estava dedicat a comentar els actes culturals organitzats per la Biblioteca Alemanya, en els que, com hem vist anteriorment, participava el Teatre Viu i, de manera especial, la tasca empresa per seu director el doctor Felix Ph. Schnitzler, també professor a la Universitat de Barcelona, i impulsor principal d'aquesta nova etapa de la Biblioteca que donaria pas, uns pocs anys després, a la creació del Goethe Institut.

Pràcticament totes les fotografies del reportatge —sis sobre vuit—, corresponien a l'actuació del Teatre Viu que, paradoxalment, no apareixia citat com a tal, sinó com una part del seminari de teatre de la Biblioteca Alemanya, sense esmentar per a res ni el Teatre Viu ni l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. L'esmentat setmanari, de tirada nacional, malgrat no citar-los pel seu nom, obria les portes del Teatre Viu a la popularitat i al reconeixement, que tot just començava a assolir, valorant molt positivament la proposta dels joves actors.

⁴⁶⁷ Vegi's l'acta d'aquest assaig a l'apèndix documental pp. 145-146.

⁴⁶⁸ Valentín Popescu, «No sólo de idiomas vive el hombre: En la Biblioteca Alemana de Barcelona, se desarrollan las más atrevidas iniciativas intelectuales (teatro sin obra, música de clavicémbalo)», a *Sábado Gráfico*, n. 113 (Año III), Madrid, 29 de noviembre de 1958, pp. 7-8. [Aquesta crítica està reproduïda a l'apèndix documental pp. 291-292. Hem transcrit íntegrament aquest important article per facilitar la seva lectura les pp. 313-316 del mateix volum d'annexes.

Valentí Popescu, en un to desenfadat, descrivia a l'inici de l'article la part de l'actuació que el Teatre Viu dedicava als temes donats pel públic, la part més emblemàtica de les sessions.⁴⁶⁹

Malgrat no citar expressament el nom del grup, ni el de cap dels seus components, aquest article pot ésser considerat com la primera crítica rebuda pel Teatre Viu durant la seva etapa com a secció de teatre experimental dins l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Popescu posà l'èmfasi en el caire experimental de la proposta, al recurs a la improvisació, definint la proposta com un "teatro sin obra", en la línia que el primer manifest del Teatre Viu proclamava, intentant acabar amb la dictadura exercida pel dramaturg en el teatre, valorant el treball de l'actor com hegemònic i suficient per a la creació d'un espectacle, iniciant una proposta de renovació del teatre des del treball de l'actor.

5.5.4. L'actuació al Club de Teatre Riutort (sessió XI)

A finals de novembre de 1958 el Teatre Viu visqué un moment particularment prolífic pel que fa a les actuacions públiques, consolidant la seva presència a diferents àmbits cultural de Barcelona i la seva província. El diumenge dia 30 actuà a Sabadell, convidat a participar en els actes organitzats pel Club de Teatre Riutort, que tot just s'inaugurava durant aquells dies.

⁴⁶⁹ «Ahora una escena entre tímidos. Del escenario —un escenario carente de todo decorado, de toda máquina— se salen los personajes hasta que quedan solamente dos: él y ella. Y sobre las tablas surge la improvisada escena de amor.

«Y al final de la misma: otra voz del público reclama "un momento de angustia". Así, la representación se va desarrollando directamente a gusto de los espectadores.

«Estamos en el seminario de teatro de la Biblioteca Alemana, de Barcelona. Los actores han hecho alardes de su capacidad de improvisación, de sus recursos sobre el tablado. Es la más extraña experiencia de un teatro que se hace directamente con la cooperación del público.». V. Popescu, *Op. cit.*, p. 9.

Un fet destacat d'aquesta actuació fou que per primera vegada el Teatre Viu actuava conjuntament amb el grup de teatre de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona que representà a la mateixa sessió *L'ós*, d'Anton Txèkhov, en versió catalana de Joan Oliver i direcció de Jordi Torras, interpretada, entre d'altres, per Rosa M^a Carrasco i Josep Navarra, futurs membres del Teatre Viu. De l'actuació a la capital del Vallès Occidental no hem conservat l'acta de la sessió, només en tenim constància per l'anunci que aparegué al setmanari *Destino*,⁴⁷⁰ uns dies abans, i les actes anteriors dels assaigs del Teatre Viu quan es preparà aquesta actuació.

Durant aquestes mateixes dates, Frederic Roda, cada vegada més sensibilitzat i convençut de la revolucionària tasca duta a terme pel Teatre Viu, adreçava una carta a Ricard Salvat, amb data 29 de novembre de 1958, que reproduïm a l'apèndix d'aquest treball,⁴⁷¹ on insistia en la idea de formar una escola teatral, donada la recepció que el Curset de Teatre organitzat per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, entre octubre i desembre, estava tenint i en la qual hi havia participat Ricard Salvat impartint dues sessions dedicades a la "Creació del personatge teatral". Citem un fragment de l'esmentada carta donat el seu interès per comprovar la voluntat pedagògica amb que l'Agrupació plantejà la inclusió del Teatre Viu com a secció: «L'experiència del Curset de Teatre, al qual nosaltres [es refereix a ell mateix i a Ricard Salvat] ben eficaçment, l'èxit de les classes pràctiques, l'orientació en certa manera pedagògica del Teatre Viu, etc., demostren —al meu entendre ben clarament— un fet natural: s'imposa una feina de formació i perfeccionament dels quadres de l'Agrupació. La meva humil experiència personal com a actor m'assenyala també que, abolit allò a que pot aspirar-se per simple

⁴⁷⁰ Sense signatura, a *Destino*, n. 1111, secció "Entre líneas", Barcelona, 22 de novembre de 1958, p. 38: «El próximo domingo, día 30, se inaugurará el "Club de Teatre Riutort" por la "Agrupació Dramàtica de Barcelona", que realitzarà "Dues visions de teatre", "L'ós" de Chéjov. En la traducción de Juan Oliver, y "Teatre viu", primera presentación en Sabadell de un ensayo al margen de autores y tendencias y vinculado directamente con el público.».

⁴⁷¹ Vegi's l'apèndix documental p. 253.

bona voluntat i condicions naturals, tot perfeccionament exigeix un conscient tractament tècnic.

«És per això que m'adreço a vosaltres [creiem que es refereix també a Miquel Porter] per a veure de configurar una feina d'escola teatral, dintre de les nostres possibilitats i sense interferir l'actuació normal, regular de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. No és cosa d'un any ni potser de cinc, però la nostra sol·licitud en el paisatge del teatre català ens imposa, crec jo, aquest esforç radical.»

La proposta de Frederic Roda reforça la idea que el Teatre Viu havia d'esdevenir una escola de formació d'actors, tasca, que per cert, ja venia desenvolupant en els darrers mesos. Ricard Salvat era la persona ideal per dur a terme aquest projecte, però, els malentesos i la situació en que es trobà dins l'Agrupació, especialment, a partir de l'estiu de 1959, va fer que posés en pràctica aquest projecte fora de l'esmentada entitat, creant sota l'aixopluc del Foment de les Arts Decoratives (FAD), l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), on dugué a terme aquesta necessària renovació de l'aprenentatge del treball de l'actor, amb gran èxit i creixent prestigi en els ambients cultes de la ciutat. Les raons per les quals Salvat no acabaria d'acceptar tirar endavant la proposta de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona les analitzarem en propers capítols d'aquest estudi.

5.4.5. Darrera actuació de 1958: Juventudes Musicales (sessió XII)

Enmig del primers assaigs de l'obra de Maria Aurèlia Capmany *Tu i l'hipòcrita*, a la que participaren un elevat nombre de membres del Teatre Viu, es produí la darrera actuació del grup de l'any 1958. Fou el dissabte 13 de desembre al local de Juventudes Musicales, amb la presència d'un gran nombre de públic, pel que es desprèn

de l'acta corresponent a aquesta sessió que s'ha conservat. Juventudes Musicales fou el lloc que registrà un major nombre d'actuacions de Teatre Viu, donat que comptant aquesta se'n havien celebrat sis de les dotze que totalitzaven la trajectòria del grup fins aleshores.

El fet més destacat d'aquella sessió fou l'estrena del tema *Els espies*, un dels temes més elaborats del repertori del Teatre Viu,⁴⁷² juntament amb les "Sis pantomimes", essent l'únic tema «a soggetto» que fou, finalment, publicat. *Els espies* venia essent assajat regularment durant les sessions de treball del mes de novembre, essent interpretat, a la majoria d'ocasions, per Antoni Bachs-Torné i Àngel Gracia, essent substituït aquest darrer per Miquel Porter, que fou qui finalment l'estrenà juntament amb Antoni Bachs-Torné.

A aquella sessió hi van participar, Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, M^a Dolors Fossas, Mercè Garcia, Àngel Gracia, Montserrat Martí, Rosa Muniesa, Pepa Palau, Carme Perelló, Miquel Porter, Llibert Rusiñol i Ricard Salvat. El programa presentat fou el següent: Temes preparats —donat que encara no s'anomenaven «a soggetto»—, *La Vida i la Mort* (interpretat per Griselda Barceló, Rosa Muniesa i Miquel Porter), *Els espies* (per Antoni Bachs-Torné i Miquel Porter), *Vol 817* [que es titulava en realitat *Vol 919*], interpretat per Maria Dolors Fossas, Carme Perelló i Ricard Salvat, que tancà aquesta primera part.

Els temes donats pel públic foren prou interessants: "Uns supervivents de la catàstrofe d'Hiroshima" (interpretat per Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, Àngel Gracia, Pepa Palau, Miquel Porter i Llibert Rusiñol); "La vaga" (per Miquel Porter i Ricard Salvat) i "Un home en busca de treball" (Antoni Bachs-Torné).

⁴⁷² R. Salvat, *Els espies a Mort d'home*, *Op. cit.*, pp. 75-90. [Text reproduït a l'apèndix documental pp. 359-367.].

Finalment, les pantomimes presentades foren: *Quatre cèntims d'òpera* (interpretada per Pepa Palau), *La mala estudiant* (Mercè Garcia), *Demà m'aixecaré* (Àngel Gracia), *Nívols espessos sobre la frontera* (Antoni Bachs-Torné, Àngel Gracia, Rosa Muniesa, Miquel Porter, Pepa Palau i Ricard Salvat) i *El Mal* (Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, Mercè Garcia, Montserrat Martí, Pepa Palau, Carme Perelló, Miquel Porter i Llibert Rusiñol). Tres de les sis pantomimes publicades per Ricard Salvat.

En aquells moments el Teatre Viu havia aconseguit consolidar-se com a projecte escènic d'avantguarda gràcies a l'entusiasme dels seus components i als èxits aconseguits a les sessions públiques, molt especialment, la celebrada al saló d'actes de la Biblioteca Alemanya que, pensem, marcà un punt d'inflexió a la trajectòria del grup. Dins l'Agrupació Dramàtica de Barcelona la tasca iniciada amb els joves actors permeté pensar a la Junta en la possibilitat de crear una escola teatral.

Pel que fa al repertori, es consolidaren les tres parts de les sessions, fixant-se un bon nombre de temes preparats, que més endavant s'anomenarien «a soggetto» (*La maleta*, *Contrapunt en un parc*, *Tres pessetes de loteria*, *Tema Sagan*, *Els meus han callat*, *La cega*, *El pintor* o *La vida nova*, *Vol 919*, *Els espies*), que a força d'ésser assajats es van anar enriquint i fixant de forma definitiva, trobant l'actor o actors que les representaven amb major èxit. Un treball exhaustiu i continuat que en aquells moments començava a donar els seus fruits.

D'altra banda, les pantomimes impulsades per Ricard Salvat a partir de les propostes dels actors seguien el mateix procés d'elaboració, a partir dels repetits assaigs que anaven perfeccionant els gestos i l'actitud dels actors. El repertori, com succeïa amb els temes preparats, començà a ésser força important (*L'il·lusionista*, *Quatre cèntims*

d'òpera, Demà m'aixecaré, Allí on creix la flor Alba Roja, Nívols espessos sobre la frontera, El Mal, L'aire daurat).

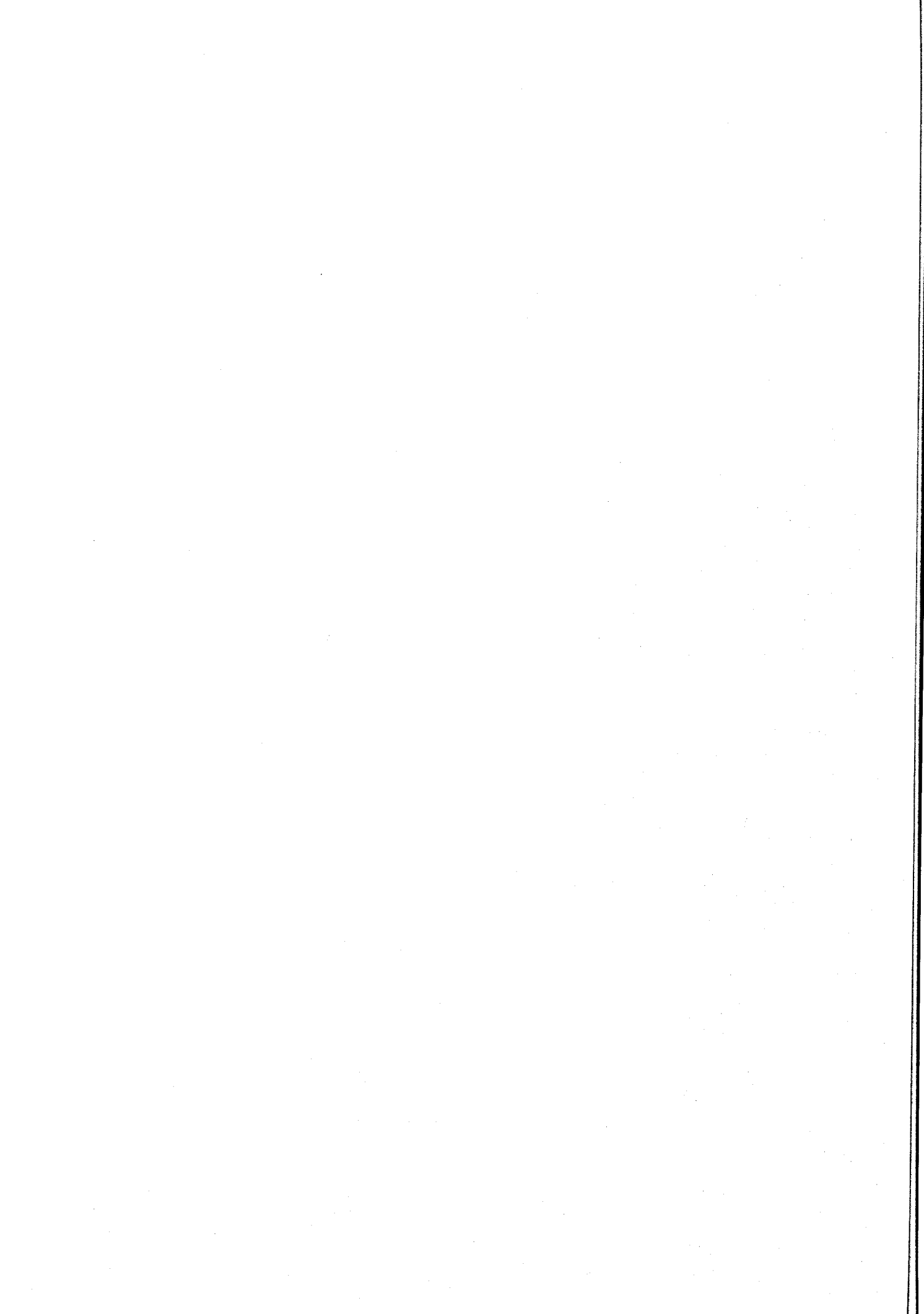
Però l'element que pensem fou determinant per assolir aquest grau de solidesa foren els joves actors, que amb el seu entusiasme, ganes d'aprendre i, sobretot, de divertir-se, foren el llevat indispensable per fer créixer el Teatre Viu i convertir-lo en la primera agrupació escènica d'avantguarda del teatre d'expressió catalana de la postguerra. Entre tots els que van participar en aquests moments són indispensables Antoni Bachs-Torné —que formava part del grup directiu de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i tenia una llarga trajectòria com escenògraf i en la utilització dels elements tècnics de l'espectacle—, Griselda Barceló —filla del fotògraf Pau Barceló, amb un do innat per a la interpretació—, Àngel Gracia —creador i intèrpret de pantomimes com *L'il·lusionista* o *Demà m'aixecaré*, que van suposar alguns dels majors èxits del Teatre Viu—, Mercè Garcia —tanmateix creadora i impulsora de diversos temes i pantomimes—, Pepa Palau —de qui la seva bellesa i presència destacava a totes les interpretacions, seguint posteriorment el camí del teatre—, Lluís Bosch —que alternava la feina de barber a Sant Gervasi, on hi anava tot sovint Joan Brossa a fer-hi una tertúlia, actor d'enèrgiques interpretacions—, Rosa Muniesa, Carme Perelló, M^a Rosa Balart i molts d'altres joves actors que van participar a alguna de les sessions. Tots ells foren els responsables que el Teatre Viu aconseguís fer-se un lloc dins el panorama teatral i cultural barceloní de finals dels anys cinquanta. Ells formaren realment el Teatre Viu i, sense ells, Ricard Salvat i Miquel Porter, també entusiastes, com actors, creadors i directors, no haguessin reeixit en la concreció del seu projecte inicial.

Una mostra ben explícita del que venim dient són les paraules que obren una de les actes d'assaig que són el document fonamental per fer-se una idea del que en realitat fou el Teatre Viu i del que significà per tots aquells qui hi varen participar: «Companys

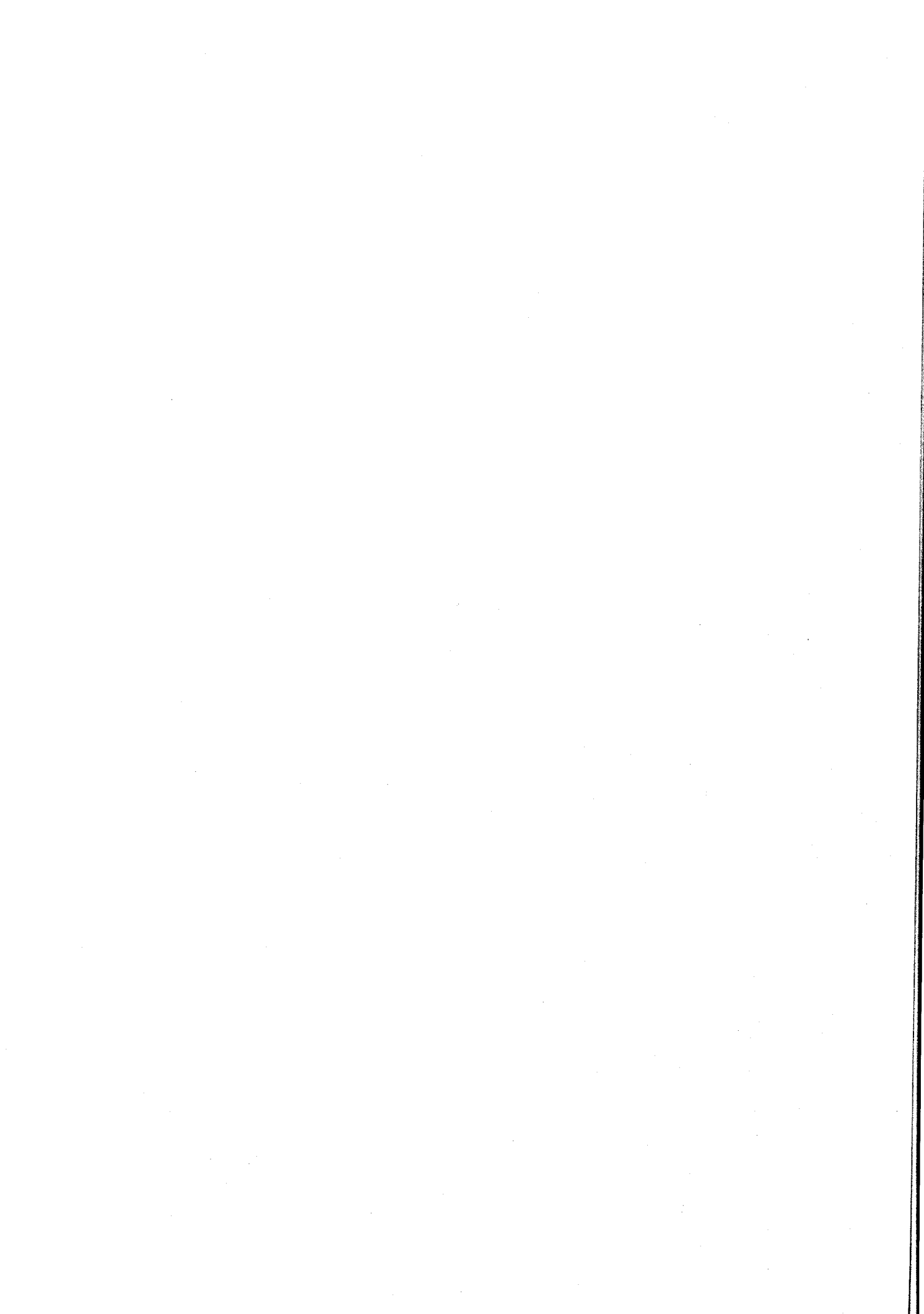
meus, sembla mentida però cada dia som més amics. Jo penso que ja ho serem tota la vida. Sí, hem arribat a posar-nos dins la vida dels altres i, mica en mica, ens anem trobant a faltar. Per això cada dia de Teatre Viu és més nostre i necessari, per això mateix, cada dia quan entro a aquestes golfes i us veig, el cor se'm obra amb una rialla.».⁴⁷³ Paraules d'una gran sinceritat que han permès, després de més de quaranta anys, que els membres del Teatre Viu mantinguin l'amistat o la corrent d'orgull i simpatia per haver participat en aquesta meravellosa aventura.

A finals de 1958 el Teatre Viu estava preparat per acomplir la millor temporada de la seva història gràcies a tots aquests aspectes que acabem d'assenyalar. Quedaven molt lluny les sessions a casa de la família Porter-Moix on s'inicià el Teatre Viu com una experiment restringit a un àmbit totalment privat, però l'esperit de renovació i d'avantguarda d'aquelles primeres sessions seguia intacte, però en aquell moment amb uns mitjans humans i materials —els temes «a soggetto» i les pantomimes— que van possibilitar la consolidació definitiva del projecte.

⁴⁷³ Acta del Teatre Viu corresponent a la sessió d'assaig a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluç del dia 3 de novembre de 1958. Vegi's l'apèndix documental pp. 131-132.



CAPITOL VI



EL TEATRE VIU: DE L'ESPLENDOR A L'OBLIT

6.1. CAP A LA PLENITUD D'UN PROJECTE ESCÈNIC: EL TERCER MANIFEST DEL TEATRE VIU

6.1.1. Consolidació del projecte

Com hem vist en el capítol anterior, el Teatre Viu es conformà com un projecte escènic sòlid i consistent a partir de l'estiu de 1958 quan es començaren a produir tot un seguit d'assaigs a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluc —normalment els dilluns i els divendres entre les 20.00 i les 22.00 hores—,⁴⁷⁴ i es celebraren amb regularitat les primeres sessions públiques que permeteren contrastar davant el públic les propostes de caire avantguardista del grup, constituït oficialment com a “Secció de Teatre Experimental de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona”.

Com hem vist, fou particularment important en tot aquest procés la VIII sessió celebrada a la Biblioteca Alemanya (25 d'octubre de 1958), que esdevingué una plataforma de llançament del grup, on es configurà definitivament l'estructura de les sessions i el repertori de temes «a soggetto» i les pantomimes, que es mantindrien durant les sessions públiques celebrades al llarg de la temporada 1958-1959.

Per aconseguir aquesta consolidació, els impulsors del Teatre Viu contaren amb la col·laboració d'un grup fidel d'actors que varen participar activament en la creació

⁴⁷⁴ Volem citar la descripció que el periodista Francisco Daunis feia de les golfes on assajaven els membres del Teatre Viu: «El atillo, esa buhardilla por la que el frío se cuele y trata de ser mitigado por una vieja estufa de tubo, está enjalbegado y las vigas, la ventana y la puerta están pintadas de verde. «Tres bombillas, dos con pantalla, cuelgan del techo. En un paño de pared han pegado recortes de viejas revistas y algún cartel de teatro. Un banco está adosado a la pared del fondo. Hay una mesa y varias sillas de mimbre. Algunos taburetes. El suelo es de losas, una parte de él está cubierto por una breve tarima, sobre la que se ensaya.», a “Un teatro distinto de todos: «El Teatre Viu»”, a *Solidaridad Nacional*, n. 6212, Barcelona, divendres 9 de gener de 1959, p. 12. Aquest article està reproduït a l'apèndix documental p. 293. [Transcrit íntegrament a les pp. 319-322, dels mateix annex.].

d'un repertori que, amb força variacions, esdevingué la base de les actuacions de la temporada, moment en que el projecte aconseguí la màxima popularitat a tots els nivells.

A principis de 1959, El Teatre Viu estava format per una vintena de persones que més o menys fluctuaven en l'assistència als assaigs i a les sessions públiques. Hi havia, però, una base que es mantenia i anava evolucionant en consonància amb els plantejaments escènics de Ricard Salvat i Miquel Porter.⁴⁷⁵ Definitivament les sessions es dividiren en tres parts, dues d'elles —els temes «a soggetto» i “les pantomimes” que obrien i tancaven les actuacions—, estaven dirigides per Ricard Salvat i, la part central dedicada a les improvisacions, estava dirigida per Miquel Porter, en definitiva, el seu creador i principal impulsor.

Fruit d'aquesta evolució i de la consolidació del projecte Teatre Viu fou el tercer manifest del grup —que podem considerar com a definitiu—, que es publicà en el programa de mà de la sessió celebrada al domicili del Dr. Joan Obiols (13 de gener de 1959), i que va tenir una notable repercussió en els mitjans de comunicació de l'època que donaren a conèixer en aquest període l'activitat del Teatre Viu.

Durant aquest primer trimestre de 1959, entre gener i març, es produïren deu sessions públiques en els més variats indrets, essent aquest el moment de més alta concentració de sessions públiques celebrades pel Teatre Viu al llarg de la seva trajectòria. Cal destacar, molt especialment, les sessions celebrades a la càtedra de Psiquiatria de l'Hospital Clínic de Barcelona, amb la participació de malalts mentals, que significà una de les grans aportacions del Teatre Viu i que posteriorment

⁴⁷⁵ El grup base d'actors i mims del Teatre Viu durant la temporada 1958-1959 fou el següent: Maria Ardanuy, Antoni Bachs, M^a Rosa Balart, Griselda Barceló, Lluís Bosch, Rosa M^a Carrasco, Núria Casulleras, Joan A. Escribano, Paquita Ferrer, M^a Dolors Fossas, Mercè García, Àngel Gràcia, Concepció de las Heras, Montserrat Martí, Antoni Millà, Rosa Muniesa, Josep Navarra, Francesc Pacreu, Pepa Palau, Carme Perelló, Miquel Porter, Llibert Rusiñol, Natàlia Solernou, M^a Antonia Terrades, Esperança Varela i Rafael Vidal Folch.

s'ampliaren aplicant-se a l'àmbit del teatre per infants, especialment, a través de la col·laboració amb Aurora Díaz-Plaja.

Bona part dels membres del Teatre Viu varen compaginar el treball en el grup amb d'altres projectes escènics sorgits a la pròpia Agrupació Dramàtica de Barcelona. Cal destacar, molt especialment, la participació d'un gran nombre d'integrants del Teatre Viu en el muntatge de l'obra *Tu i l'hipòcrita*, de Maria Aurèlia Capmany, que fou estrenada el febrer de 1959. De fet, en aquest muntatge hi varen participar la pràctica totalitat dels membres del Teatre Viu, esdevenint una mena de repte en el que tractaren de demostrar-se a sí mateixos que podien assolir empreses de major envergadura que les sessions experimentals del Teatre Viu —considerades, equivocadament, com a menors—, com era, sens dubte, la possibilitat de poder actuar a un teatre important, com era el Teatre Romea.

6.1.2. El muntatge de *Tu i l'hipòcrita*, de Maria Aurèlia Capmany

Aquests espectacle fou estrenat el 28 de gener de 1959 per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, al Teatre Romea en una doble sessió de tarda i nit. La participació d'elements del Teatre Viu fou massiva, destacant la direcció escènica de Ricard Salvat i l'escenografia d'Antoni Bachs-Torné, i la participació d'un elevat nombre d'actors del grup, malgrat que els papers protagonistes foren interpretats per Frederic Roda i Núria Picas, cap d'ells membres del Teatre Viu. Cal destacar, a més, la presència en el repartiment d'un jove més Josep Maria Flotats que tot just estava començant la seva carrera com a actor i que havia de relacionar-se durant aquella temporada amb els membres del Teatre Viu, assistint a diverses sessions d'assaig, sense arribar, però, a integrar-se dins el grup.

Durant el procés de muntatge de l'obra de Maria Aurèlia Capmany es va interrompre el normal funcionament del Teatre Viu pel que fa a la continuïtat dels assaigs, però aquest fet no va incidir en les representacions públiques que es van celebrar durant aquest període (desembre i gener de 1959), donat que es van realitzar sessions a Juventudes Musicales, al Cercle Artístic de Sant Lluc i al domicili del Dr. Joan Obiols, en un interval de pràcticament quinze dies.

Cal destacar que tots els integrants del Teatre Viu van participar en aquest muntatge. Aquest fet demostra que tots ells pretenien entrar en el circuit del teatre més professional —malgrat l'evident amateurisme de totes les propostes de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona—, que ens permet recalcar la idea que el Teatre Viu era considerat pels seus integrants com un mitjà i no com una finalitat en si mateixa, per a la gran majoria dels seus integrants.

Tu i l'hipòcrita,⁴⁷⁶ fou la primera incursió de Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) en el món del teatre com a dramaturga. A partir d'aquesta experiència, l'art dramàtic esdevindria un dels seus principals àmbits creatius, esdevenint una destacada professora, autora, actriu i, en definitiva, una activista teatral que participà activament en la creació de diverses aventures teatrals, entre elles l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), fundada juntament amb Ricard Salvat, l'any 1960. La seva àmplia dedicació al món de la literatura, especialment en l'àmbit de la narrativa, i el seu paper en la recuperació de la cultura catalana durant els primers anys de la transició, especialment en la política cultural com a regidora de cultura de l'Ajuntament de Barcelona, l'han portada a ésser considerada com una de les més decisives i influents intel·lectuals catalanes de la segona meitat del segle XX.

⁴⁷⁶ Maria Aurèlia Capmany, *Tu i l'hipòcrita. Comèdia predicada en dos actes*, Editorial Moll (Raixa, 47), Palma de Mallorca, 1960.

Aquesta obra creiem que resultà molt adequada per a introduir el nombrós grup de joves actors i actrius del Teatre Viu, donat que hi havia una nòmina de més de trenta personatges, quasi tots amb papers molt breus. Es tracta d'una peça d'implícita denúncia dels hàbits de comportament burgesos, que té com a protagonista a Honorat, un home casat i aparentment feliç, que utilitza el recurs a la hipocresia com a forma de vida, especialment, en la seva relació amb les dones. Ricard Salvat, director del muntatge, que va treballar estretament amb Maria Aurèlia Capmany —i a qui l'autora dedicà la peça—,⁴⁷⁷ n'extragué unes contundents conclusions, que publicà uns anys més tard en un dels seus llibres més emblemàtics dedicat a la història del teatre.⁴⁷⁸

Cal establir una estreta relació entre aquest muntatge i el desenvolupament del Teatre Viu en un període decisiu de la seva evolució. D'una banda, com hem comentat anteriorment, per l'oportunitat que suposava per als joves actors interpretar una obra al Teatre Romea; de l'altra, per la cohesió i compromís que creà aquest projecte entre els membres del grup i per la pròpia idiosincràsia del text que plantejava una situació gens aliena a moltes de les pantomimes i temes sorgits en el repertori del Teatre Viu. Els membres del Teatre Viu esdevenien una mena d'alternativa als actors que participaven habitualment en els grans muntatges de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, provocant un cert relleu que no faria més que consolidar-se en les següents temporades.

⁴⁷⁷ Ho feu amb les següents paraules impreses com a dedicatòria en l'edició de l'obra: «A Ricard Salvat, que m'ha fet comprendre aquesta estranya, exigent, imprevisible aventura humana, que és el teatre.»

⁴⁷⁸ «En *Tu i l'hipòcrita*, Maria Aurèlia Capmany ens diu que la hipocresia no consisteix tant a mentir o amagar una veritat sabuda com, i en això hi ha la seva crítica, a construir-se a sí mateix segons un patró establert, que creu que ha de servir, encara que és un patró en el qual profundament no creu. D'aquí la radical mala fe —com diria Sartre— i el radical escepticisme de l'honest burgès.», a R. Salvat, *El teatre contemporani* /2, *Op. cit.* p. 263.



6.1.3. La sessió al Cercle Artístic de Sant Lluç (sessió XIII)

Dues setmanes abans de l'estrena de *Tu i l'hipòcrita*, concretament el 10 de gener de 1959, el Teatre Viu celebrà una sessió pública al Cercle Artístic de Sant Lluç per als socis de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, com venia realitzant des del seu ingrés en aquesta entitat com a "secció de teatre experimental", l'any 1957.

El nombrós públic assistent a la sessió i l'èxit aconseguit va fer que unes setmanes més tard, concretament el dia 8 de febrer, es tornés a repetir la sessió per als socis de l'Agrupació en el mateix indret, la sala d'actes del Cercle Artístic de Sant Lluç.

La representació va comptar amb la participació de quasi tots els integrants del grup —que en aquells moments assajaven intensament *Tu i l'hipòcrita*—, els quals varen presentar un programa dividit en les tres parts habituals en les sessions del Teatre Viu que, una vegada més, incidien principalment en la perspectiva sociològica.

Pel que fa a la primera part de la sessió, els temes «a soggetto» que tractaven de seguir els preceptes de la Commedia dell'Arte pel que feia a la creació d'unes tipologies contemporànies, es varen representar *El tren* [A d'altres sessions *El ferrocarril* o *La vida i la mort*], *Els meus han callat*, *Els espies*, *La loteria* [*Tres pessetes de loteria*] i *Un cas de paranoic* [*El boig del Sant Grial*]. Aquestes peces breus incidien en l'anàlisi de la societat del moment, mitjançant la recreació d'arquetips com els enamorats, l'oportunista, el buròcrata, el boig, l'espia, el cec, el viatjant, entre d'altres personatges que possibilitaven una lectura d'aquell moment històric. Sovint aquestes peces breus sorgien dels temes suggerits pel públic, com succeí en el cas concret del tema *Els supervivents d'Hiroshima*, que seguí aquest

procés de creació a partir de la proposta del públic en una sessió anterior i que fou recollida pels membres del Teatre Viu i reelaborada a les sessions d'assaig.⁴⁷⁹

La segona part estigué dedicada als “temes donats pel públic”. Miquel Porter, director d'aquesta part de les sessions, proposà al públic en un breu parlament que per un moment abandonés l'anonimat i esdevingués autor de l'espectacle, posant com a condició que els temes proposats continguessin un conflicte dramàtic. La resposta del públic, pensem que coneixedor de l'experiència donat que per a molts socis de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona aquella no era la primera vegada que assistien a una sessió del Teatre Viu, fou prou eficient i dóna joc a la proposta de teatre improvisat.

Els temes proposats són encara avui de gran actualitat: *Una dona europea s'enamora d'un musulmà*, on es plantejava amb to de paròdia el tema de la poligàmia i la gran dificultat per conciliar ambdues civilitzacions; *Un seminarista amb grans dubtes religiosos*, on es plantejava des d'un punt de vista existencial la crisi de fe d'un religiós, introduint un tema tabú a l'època —pensem que encara ho és actualment—, com és el suïcidi; *El problema de la manca de vivenda*, on es plantejava la dificultat dels joves per accedir a un habitatge, exemplificada en el fet que un matrimoni comparteixi el pis amb els dos fills casats, i els conflictes i discussions quotidians que sorgeixen a l'entorn d'aquesta qüestió tant problemàtica; *Un individu rep l'ordre de matar un Ministre*, tema que malgrat l'evident controvèrsia que podia crear, esdevingué totalment inofensiu donat que el tema fou tractat còmicament, donat que el presumpte assassí estableix una corrent de simpatia amb la seva víctima. Aquest tema plantejava moltes similituds amb el tema «a soggetto» *Els espies*, interpretat en

⁴⁷⁹ Cal recordar que l'emblemàtic film del realitzador francès Alain Resnais, *Hiroshima mon`amour*, segons un guió de Marguerite Duras, fou estrenat el 1959, obtenint el Premi de la Crítica en el Festival de Cannes d'aquell mateix any. Pensem que hi ha una relació directa entre la pantomima del Teatre Viu i el film francès, malgrat que aquesta relació podria ésser una simple coincidència.

aquesta mateixa sessió. El darrer tema proposat pel públic fou, sens dubte, el més controvertit. Es plantejava la venjança d'un pare que ha perdut el seu fill per haver begut aigua en males condicions. La venjança duta a terme pel pare, que executa al responsable del fet, es jutjada i se l'imposa la pena de mort. Un tema molt problemàtic on foren tractades qüestions susceptibles de suscitar fortes controvèrsies: des de prendre la justícia per la pròpia mà fins a la condemna a mort que, pensant en el període històric, era una temàtica força arriscada.

La darrera part de l'espectacle dedicada a les pantomimes era la que presentava un repertori més estable i sense grans variacions. En aquesta ocasió Ricard Salvat va introduir la interpretació de les pantomimes explicant al públic assistent les característiques d'aquest gènere, els seus antecedents i els grans mims contemporanis que les inspiraven, principalment Marcel Marceau i Jean Louis Barrault. Es representà, en un implícit homenatge a Barrault, la pantomima *Els infants del paradís*, — interpretada per Lluís Bosch—, que reproduïa una emblemàtica escena de la mítica pel·lícula de Marcel Carné, que interpretà el gran actor, director i mim francès encarnant a Jean-Baptiste Deburau.⁴⁸⁰ A més d'aquesta pantomima s'interpretaren temes ja clàssics del repertori del Teatre Viu com *Demà m'aixecaré*, *Allí on creix la flor Alba Roja*, *Nívols espessos damunt la frontera* i *El mal*, que conformaren juntament amb la pantomima menys conreada *L'anunci d'un fracàs*, aquesta darrera part de l'espectacle.

La sessió al Cercle Artístic de Sant Lluç fou una mena d'assaig general per a la sessió que es produí tant sols tres dies més tard al domicili del Dr. Joan Obiols, on estava previst que hi fossin presents alguns crítics. La sessió consolidava el projecte

⁴⁸⁰ Per a una aproximació exhaustiva a aquesta figura principal del teatre francès, creador del mim contemporani vegi's: Tristan Rémy, *Jean-Gaspard Deburau*, L'Arché editeur, (Le théâtre et les jours, 4), París, 1954. [Prefaci de Jean-Louis Barrault].

del Teatre Viu com a secció de teatre experimental de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i confirmava els joves artistes com l'expressió més acabada de l'avantguarda escènica a Catalunya. Cal esmentar, molt especialment, que el dia anterior a aquesta representació apareixia a la premsa barcelonina un article dedicat al Teatre Viu que dimensionava el projecte com un dels més originals i rics del panorama escènic barceloní.⁴⁸¹

6.1.4. La representació al domicili del Dr. Joan Obiols (sessió XIV)

Aquesta sessió pública celebrada el dimarts 13 de gener de 1959 pensem que va tenir una gran importància dins la trajectòria global del Teatre Viu per dos aspectes concrets. D'una banda, per la presència de la premsa en aquesta sessió que demostrava com l'experiència del Teatre Viu s'obria camí en els mitjans de comunicació i la seva popularitat anava creixent en tots els àmbits; de l'altre, la presència de intel·lectuals destacats, i la possibilitat que el propi Dr. Obiols i els seus col·legues avaluessin l'experiència teatral des del punt de vista de la seva possible aplicació en casos clínics, cosa que succeí uns mesos més tard amb les repetides experiències dutes a terme pel Teatre Viu a l'Hospital Clínic de Barcelona, convidats pel Dr. Joan Obiols.

El domicili de Joan Obiols, al passeig de Sant Joan, tenia una gran prestígi en els ambients culturals de l'època, donat que venia organitzant sessions privades de teatre que s'apartaven absolutament de les premisses del teatre comercial més trivial, constituint-se en una illa cultural de gran importància en aquell moment històric.⁴⁸²

⁴⁸¹ Francisco Daunis, "Un teatro distinto a todos: «El Teatre Viu»", a *Solidaridad Nacional*, *Op. cit.*

⁴⁸² Salvat recordava les vetllades al domicili del Dr. Obiols: "Recordo haver anat molt a la casa que al passeig de Sant Joan tenia el famós psiquiatre Joan Obiols..." J.M. Garcia Ferrer-M. Rom. *Op. cit.*, p. 68.

Cal assenyalar que per aquesta sessió el Teatre Viu llençà un tercer manifest des de la creació del grup el febrer de 1956. Aquest manifest pensem que representa el moment de maduresa d'aquesta experiència i es va anar repetint en programes posteriors sota el títol *Què és el teatre viu?*, on es definien els principis teòrics en que es sustentaven les tres parts de les sessions.

Aquesta sessió va ésser una repetició de la celebrada tres dies abans pel que fa als temes preparats, és a dir, els temes «a soggetto» i les pantomimes. El petit espai on es desenvolupà la sessió i el poc públic assistent varen influir en el resultat final de la sessió, un tant desangelada, segons l'acta conservada d'aquesta actuació.⁴⁸³ L'única part que va variar en relació a l'actuació al Cercle Artístic de Sant Lluc fou, lògicament, els "temes suggerits pel públic" que en aquesta ocasió no varen tenir una riquesa conceptual tant important com succeí a la sessió anterior. Es proposaren temes intranscendents com *Conflicte de preus a una perruqueria de senyores* o, el sens dubte molt més interessant, *Conflicte entre un pintor abstracte i un figuratiu*, entre d'altres, que han estat recollits a la crònica que el periodista Sempronio [pseudònim d'Andreu Avel·lí Artís], va publicar d'aquesta sessió al *Diario de Barcelona*.⁴⁸⁴ La premsa es va fer ressò d'aquesta actuació,⁴⁸⁵ posant de manifest que l'aventura del Teatre Viu s'havia consolidat i tenia un lloc dins la migrada cultura de l'època, esdevenint un signe de renovació enmig d'unes estructures culturals paralizades i fortament enquistades per la dictadura franquista.

⁴⁸³ Vegi's l'apèndix documental pp. 179-181.

⁴⁸⁴ Sempronio, "El Teatro Vivo, a lo vivo" a *Diario de Barcelona*, dijous, 15 de gener de 1959, secció: "Las cosas como son", p. 4. [Reproduït a l'apèndix documental p. 295. Transcrit íntegrament pp. 323-325.

⁴⁸⁵ Com a exemple, citar l'article sense signatura publicat al setmanari *Destino*, n. 1120, Barcelona, 24 de gener de 1959, p. 36, que es feia ressò d'aquesta sessió de Teatre Viu. Vegi's l'apèndix documental p. 327.

6.1.5. El tercer manifest del Teatre Viu

La sessió celebrada al domicili del Dr. Joan Obiols serví per a publicar un breu manifest del Teatre Viu titulat *Què és el teatre viu?*, que fou escrit per Ricard Salvat. Creiem que d'aquest text se'n desprenen diversos aspectes importants que definiren el tarannà del Teatre Viu en el moment de maduresa i màxim esplendor:

1. El caràcter essencialment experimental de la proposta, que convertia el Teatre Viu en un teatre d'avantguarda inconegut en el panorama teatral català.
2. La improvisació com a base del treball pràctic seguint la idea a partir de la qual va néixer el Teatre Viu a principis de 1956 i que el vinculava amb el surrealisme i el dadaisme.
3. El caràcter totalment obert de la proposta, una mena de *work in progress* sense objectius prefixats, on el repertori s'anava elaborant a partir del treball en comú de les sessions d'assaig.
4. El caràcter avantguardista de la proposta en un context cultural empobrit per l'aïllament i els condicionaments socials i polítics que feia atractiu el grup per a múltiples sectors culturals del període.

En primer lloc cal aclarir que aquest breu text fou només un primer intent per a definir l'abast teòric del Teatre Viu.⁴⁸⁶ Hi ha en aquest escrit diversos elements que ens permeten reflexionar sobre l'abast d'aquest projecte relacionant-lo amb d'altres iniciatives sorgides durant aquells anys com, per exemple, la Nova Cançó, en afirmar-

⁴⁸⁶ En el text s'afirmava el següent: «Les direccions a seguir són múltiples i no és possible donar-ne una idea en una breu nota. Esperem fer-ho en una pròxima ocasió.». La totalitat del manifest apareix a l'apèndix documental p. 26.

se el següent: "El Teatre Viu pretén donar al país un autèntic teatre experimental, en el sentit més estricte i autèntic de la paraula." Entenem que com l'aparició de la Nova Cançó, el Teatre Viu volia donar al país "cançons d'ara", formava part d'un mateix projecte global, en aquest cas referit al teatre. Tanmateix hi ha en aquest breu manifest una clara voluntat de no tancar portes a cap iniciativa o lectura del que s'estava fent, cercant una renovació de les estructures culturals davant un període de major tolerància com el que s'obria després de l'autarquia i la violenta repressió anteriors.

Però, sens dubte, l'aportació més valuosa del manifest —al nostre entendre—, fou la classificació definitiva de les tres parts que conformaven les sessions públiques del Teatre Viu, i que foren les següents:

I — Teatre "a soggetto". Aquesta resumeix la gran tradició llatina de la Commedia dell'Arte i té com a fi últim la creació d'una tipologia del segle XX.

II — Una preocupació d'ordre ètic i sociològic que intenta donar més a l'home que a l'actor, una tessitura psíquica que li faci més comprensibles els problemes dels altres i que l'enriqueixi interiorment, obligant-lo a desenrotllar conflictes dramàtics que el públic li suggereixi.

III — Intentar aprofitar el món del silenci de què parla Barrault, per aconseguir un mitjà d'expressió artística superior, inexplicablement oblidat entre nosaltres.

Quedaven establerts definitivament els tres àmbits escènics en els que investigava el Teatre Viu. Tots tres tenien en comú el fet que no seguien els plantejaments habituals d'una representació teatral i, per tant, la seva explícita voluntat experimental. Es reivindicaven plantejaments propers a les arts plàstiques, al cinema i

a pràctiques escèniques, com el mim i la pantomima, modalitats no conreades en el context teatral català i espanyol.

Sustentant aquest plantejament teòric, el manifest del Teatre Viu es recolzava en dues figures senyeres del teatre contemporani que eren citades com a referents fonamentals del seu projecte: Max Reinhardt i Jean-Louis Barrault, ambdós creadors que protagonitzaren alguns dels episodis essencials del teatre europeu del segle XX esdevenint model i referència de múltiples creadors arreu del món.

D'una banda, Max Reinhardt (Viena, 1873- Nova York, 1943), pseudònim del director escènic, manager i actor austríac Max Goldmann, un dels principals renovadors del teatre dels inicis del segle XX, considerat per a molts teòrics i historiadors de les arts escèniques com el primer director modern, tot confirmant l'hegemonia del director escènic en aquest període de la història del teatre. En el manifest del Teatre Viu es cita al director austríac com a model en el camí cap un teatre basat en la improvisació i, en definitiva, en la llibertat per escollir una manera de fer i d'entendre el teatre.⁴⁸⁷ Reinhardt creà el 1901 un cabaret literari anomenat "Schall and Rauch" (So i Fum), que va rebatejar amb el nom de Kleines Theater (Petit Teatre), des d'on oferí un repertori de peces d'August Strindberg, Oscar Wilde, Hugo von Hofmansthal, entre d'altres, apropant-se a una estètica expressionista. Hereu de les aportacions d'Otto Brahm i seguidor incondicional de les troballes de directors com Edward Gordon Craig i Adolphe Appia, pel que fa a la utilització de la il·luminació elèctrica, Reinhardt dirigí el Deustches Theater des de 1905 fins el 1933, en diferents etapes, fins que optà per l'exili a Estats Units, després de l'ascensió al poder del

⁴⁸⁷ Concretament, en el manifest del Teatre Viu s'afirmava el següent: "La base del Teatre Viu és la improvisació. Durant els quasi tres anys de vida ha procurat fer allò de què va parlar Max Reinhardt en el seu manifest al cafè Monopol de Berlín, i que després no hagué temps de realitzar.

"Aleshores digué: «El teatre ha de reconèixer a l'actor el dret de no atènr-se únicament a una doctrina literària, ha de donar-li llibertat d'actuar en tots els sentits i de transformar-se... d'improvisar, de tant en tant, i saltar les barreres que li han estat imposades.»

nazisme. Utilitzà per a les seves posades en escena els espais més diversos: esglésies, circs, castells, parcs. A la seva dilatadíssima trajectòria destacà l'escenificació d'una pantomima, el 1912, inspirada en la peça *Mirakel* (1912), de Karl Gustav Vollmøller, que constituí un dels seus èxits més importants d'aquest període i li revelà el poder del treball gestual envers la paraula. Malgrat aquest fet Reinhardt va destacar com a creador escènic de grans muntatges al front del Deutsches Theater, convertint-se en model de molts creadors contemporanis. Entre les seves principals aportacions cal destacar la fundació del Festival de Salzburg (1919), que creà juntament amb Hofmansthal i Richard Strauss, esdevenint el degà dels grans festivals europeus sorgits al llarg del segle XX, com Avinyó i Edimburg, sorgits trenta anys més tard.

Amb la menció a la primera època del treball escènic de Reinhardt, Ricard Salvat i Miquel Porter volien posar en relleu que un dels directors d'escena llegendaris de la gran tradició germànica i amb un prestigi intacte en el període de postguerra, havia defensat en els inicis de la seva carrera el paper de la improvisació en la creació teatral, cercant un teatre que no fos absolutament depenent de la literatura dramàtica.

D'altre banda, el manifest del Teatre Viu citava expressament a Jean-Louis Barrault com a model de la tercera i darrera part de les sessions públiques formada per les pantomimes, referint-se a aquell "món del silenci" que aquest havia convertit en axioma del seu treball.

El recurs i la citació d'aquest actor i director en el manifest, considerat com un dels homes de teatre més decisius de l'escena contemporània, tant per la crítica francesa com per l'europea, que fou juntament amb Marcel Marceau, un dels principals col·laboradors i deixebles d'Étienne Decroux —el creador de la pantomima d'estil i de l'estudi de l'expressió corporal considerada com a disciplina fonamental per al treball de l'actor—, demostrava l'interès i la voluntat dels joves actors catalans

per incloure entre els objectius del Teatre Viu la renovació des de la base del treball de formació de l'actor, inspirant-se en la tècnica del mim desenvolupada principalment pels creadors francesos, com a pas imprescindible per renovar en la seva globalitat el teatre català de l'època.

Cal situar l'emblemàtica figura de Jean-Louis Barrault en una cruïlla de tendències fonamentals del teatre francès que es remunta des de Jacques Copeau, a través de la seva col·laboració inicial amb Étienne Decroux, fins a la pràctica escènica de Charles Dullin i, molt especialment, a la gran revolució escènica que suposà l'aportació d'Antonin Artaud, amb el qual l'uní una estreta relació basada en l'admiració mútua i en una visió del teatre molt propera.⁴⁸⁸

En definitiva, pensem que el tercer manifest del Teatre Viu, malgrat la seva brevetat, abasta els grans principis teòrics i pràctics del grup. El text formava part dels programes editats per a les sessions públiques, consolidava i reafirmava la validesa del projecte, que es sustentava en referents de l'escena internacional, i proclamava com a valors principals del jove col·lectiu escènic l'experimentació, la improvisació, l'avantguarda i la voluntat pedagògica encaminada cap a la renovació de l'actor i, per tant, del teatre a Catalunya.

⁴⁸⁸ Pel que fa a l'estreta relació entre Jean-Louis Barrault i Antonin Artaud veieu: Antonin Artaud, *Cartas a Jean-Louis Barrault*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1975. [Prefaci de Paul Arnold].

6.2. SESSIONS PÚBLIQUES I CONSOLIDACIÓ DEL REPERTORI

6.2.1. La diversitat de les sessions

Entre els mesos de febrer i març de 1959 les sessions públiques del Teatre Viu varen tenir una periodicitat pràcticament setmanal, cosa que vingué a demostrar com l'abast del projecte estava creixent i es consolidava dins el panorama teatral i cultural barceloní i català. Una de les conseqüències d'aquest fet fou un major rigor en el plantejament dels assaigs que passaren a celebrar-se els dilluns i els dimecres al capvespre, juntament amb una major dedicació dels seus membres, donat que l'assistència als assaigs passà a considerar-se obligatòria. Cal considerar com un factor fonamental d'aquest creixement la consolidació d'un repertori propi que s'anava estilitzant i completant.

Les actuacions celebrades durant el mes de febrer de 1959, tot just després de l'estrena de *Tu i l'hipòcrita* al Teatre Romea, mostraren clarament la diversitat d'entitats i institucions que s'interessaren per programar alguna sessió de Teatre Viu. Entre aquestes entitats cal destacar la celebrada a Ràdio Barcelona (18 de febrer de 1959), sota l'aixopluc del Club 49, una de les entitats culturals amb major prestigi a la Barcelona de postguerra, que acomplí una tasca fonamental per tal de mantenir els lligams de l'art català dels anys cinquanta amb les avantguardes històriques, anteriors a la Guerra Civil. Pensem que hi ha una evident continuïtat entre aquesta sessió pública i les primeres sessions privades al domicili de Josep Porter a principis de 1956, donat que molts dels assistents a ambdues sessions estaven relacionats directament o indirecta amb el Club 49, com Joan Brossa o Alexandre Cirici i Pellicer, atorgant al Teatre Viu una dimensió plenament avantguardista.

D'altre banda, seguia creixent l'interès dels mitjans de comunicació per l'experiència innovadora que suposava el Teatre Viu. El poeta i periodista Enric Badosa, a qui uniria una profunda amistat amb els principals membres del grup, escrivia un molt bell article sobre el Teatre Viu que creiem és d'obligada referència citar i comentar en el present treball.⁴⁸⁹ El seu article suposà un graó més en el procés de reconeixement del grup que s'havia iniciat cap a finals de 1958, arran l'actuació a la Biblioteca Alemanya, quan passà a ésser considerat com una de les aportacions més innovadores, interessants i arriscades del panorama cultural català de finals dels anys cinquanta.

És en aquest breu interval de dos o tres mesos quan les línies d'investigació del grup és van diversificant en diferents nivells. D'una banda, el Teatre Viu seguia aspirant a convertir-se en una eina bàsicament pedagògica, dirigida essencialment cap a la renovació del treball de l'actor novell, introduint mètodes i referències totalment desconegudes a Catalunya fins aleshores, com eren algunes de les aportacions dels grans teòrics escènics del segle XX, com Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Jacques Copeau, o l'esmentat Jean-Louis Barrault; d'altra banda, el Teatre Viu es consolidava per la utilització d'un mètode totalment innovador en l'àmbit escènic, susceptible d'ésser aplicat com a teràpia o com a eina educativa a col·lectius especials com eren els infants, els sord-muts, els ancians o els malalts mentals, gràcies a la seva estreta vinculació amb el psicodrama que venia conreant, directament o indirecta, com a un dels principals punts de partida del projecte escènic; finalment, cal citar una tercera línia de recerca dedicada a experimentar amb els diferents plans i replans de l'art

⁴⁸⁹ Enrique Badosa, "Teatro Vivo", a *Boletín Resumen del CICF* [Centro de Influencia Católica Femenina], nº 68, secció "Papel y pluma", febrer de 1959. [Vegi's l'apèndix documental p. 297. Transcrit íntegrament a les pp. 329-331.

dramàtic, que posteriorment servirien, concretament a Ricard Salvat, per a desenvolupar la seva brillant carrera com a teòric i director escènic.

6.2.2. La pantomima *El vell, la nena i la font*

En el capítol anterior havíem analitzat les pantomimes que formaven el repertori del Teatre Viu i que varen ésser publicades per Ricard Salvat com a testimoni d'aquest treball sota el títol "Sis pantomimes". L'anàlisi, però, no incloïa la peça titulada *El vell, la nena i la font*, que formava part d'aquest recull i anava publicada en darrer lloc i que pensem fou la més ambiciosa de totes, essent assajada i representada cap a principis de 1959, tal i com s'afirma en el preàmbul a la publicació. Aquest fet creiem que justifica que ens n'ocupem separatament donat que creiem que constitueix una mena de culminació d'aquest gènere conreat pel Teatre Viu.⁴⁹⁰

El vell, la nena i la font, constitueix al nostre entendre la síntesi de totes les pantomimes creades pel Teatre Viu al llarg de la seva trajectòria. Ve a demostrar com no hi havia una línia de separació precisa entre els temes «a soggetto» i les pantomimes, que en el procés de creació es mesclaven i es confonien malgrat que les tècniques interpretatives aplicades a cadascuna d'elles eren força diferents. La culminació de tot aquest procés implicava el coneixement i consolidació d'aquestes tècniques —mim, «soggetto», improvisació—, emprades en un projecte més ambiciós que tractava de reconstruir i divulgar els principis de la Commedia dell'Arte a un públic que les desconeixia totalment.

⁴⁹⁰ *El vell, la nena i la font*, apareix publicada al volum de Ricard Salvat, *Mort d'home*, Editorial Moll (Raixa, 64), Palma de Mallorca, 1963, pp. 102-111. En el prefaci a les "Sis pantomimes" on s'inclou aquesta peça s'afirma el següent: «Totes aquestes pantomimes, menys *El vell, la nena i la font*, varen ser escrites l'any 1958 i s'estrenaren el dia 25 d'octubre del mateix any —actual Institut Alemany— de Barcelona, pel Teatre Viu de l'A.D.B.». Per tant, no es fa esment de quan i on es produí l'estrena de *El vell, la nena i la font*. [El text d'aquesta pantomima està reproduït a les pp. 373-377 de l'apèndix documental.]

La importància d'aquesta peça rau en que ens il·lustra molt clarament com el Teatre Viu havia arribat a la maduració plena del seu projecte escènic, que cloïa la línia d'investigació iniciada durant les sessions de la segona meitat de 1958 i, sobretot, perquè avui ens permet discernir amb claredat quins foren realment els principals models a partir dels quals s'elaborà el seu repertori. A l'inici de la peça, com a preàmbul i com a indicació al director escènic de la seva posada en escena, escrivia Ricard Salvat:

«L'autor vol barrejar en aquesta història dos móns: la ingenuïtat teatral de la Commedia dell'Arte i el ridícul encant dels films muts de la primera època. Seguint la línia narrativa del cinema mut, l'acció s'interromprà amb cartells que ajudaran a comprendre la història. En els moments que hi ha cartell, els mims i l'escena tota quedaran immobilitzats.».⁴⁹¹

La mescla suggerida per Ricard Salvat entre la Commedia dell'Arte i el cinema mut són referències inequívokes de tot el treball emprés per Teatre Viu des de 1956. D'una banda el model de la Commedia dell'Arte s'accentua per la decidida voluntat del Teatre Viu per crear una tipologia de màscares contemporànies com el buròcrata, l'espia o l'obrer, que van nodrint els temes «a soggetto», és a dir, els temes preparats però que inclouen la paraula com a mitjà expressiu, és a dir, el diàleg com un dels elements bàsics en el seu procés creatiu. D'altra banda, la Commedia dell'Arte fou històricament un llenguatge gestual però, tanmateix, feia servir la paraula com a mitjà d'expressió. El recurs al cinema mut es força clar en aquesta peça i queda subratllat amb la utilització de cartells que, com a les pel·lícules del cinema primitiu, serveixen per recollir els diàlegs que es van produint. Aquest recurs també fou utilitzat per Bertolt Brecht en moltes de les seves posades en escena, encara que amb una voluntat

⁴⁹¹ R. Salvat, *Op. cit.*, pp. 102-103.

força diferent, com un element significatiu de la posada en escena que servia per il·lustrar els principis del teatre èpic.

Un altre element destacat d'aquesta pantomima fou la utilització de caracteritzacions corresponents a personatges de la Commedia dell'Arte, com s'indicava en el text, i com es pot comprovar a les fotografies conservades de les representacions d'aquesta peça.⁴⁹² Aquest fet, poc freqüent i inèdit a les escenificacions del Teatre Viu, que no utilitzava elements externs a l'actor, suposà un altre element que demostrava l'ambició amb que afrontaven aquest treball. Els personatges de la Commedia prenen, finalment, vida a través del Teatre Viu, deixant d'ésser un referent històric, per passar a expressar la voluntat del col·lectiu dirigit per Miquel Porter i Ricard Salvat de recuperar per a l'escena catalana aquest model com a element decisiu de renovació de l'escena catalana.

La pantomima estava dividida en disset escenes que vindrien a coincidir amb les seqüències d'un film i, per tant, permeten establir una gran similitud entre la pantomima i el guió d'una pel·lícula. L'argument seguia fidelment els preceptes de la Commedia dell'Arte donat que explicava com era burlat un vell casat amb una jove que, evidentment, tenia un amant jove a partir de la intervenció d'una Celestina. El vell, una mena de Pantalone, sospitava l'engany i volia demostrar la infidelitat de la jove esposa mitjançant la font que sempre deia la veritat. El vell, un ésser cruel, sense qualitats, era burlat per la jove parella d'amants gràcies a la intervenció d'uns comedians que salvaven la situació just quan eren a punt d'ésser descoberts pel marit gelós.

⁴⁹² Entre aquestes fotografies volem citar especialment la publicada al llibre de Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Op. cit.* Entre les fotografies que testimonien l'activitat de l'Agrupació destaca la n. 7 dedica al Teatre Viu, concretament una escena de *El vell, la nena i la font*, on s'observen els actors amb vestuaris corresponents a personatges de la Commedia dell'Arte com Arlecchino, Pierrot i els zannis amb màscares.

Molts dels arguments de la Commedia dell'Arte conservats presenten evidents similituds amb *El vell, la nena i la font*. Aquesta breu peça no deixa d'ésser una variable de la història del vell cornut, encarnat sovint, per la figura de Pantalone, el vell amo casat o enamorat d'una jove, i en d'altres variables de la història, amb una filla que desitja casar amb un vell ric per qüestions econòmiques totalment alienes al fenomen amorós.⁴⁹³ Trobem aquest tipus d'argument, amb infinitud de variants, al llarg de tota la història del teatre i, especialment, a moltes peces renaixentistes, properes a l'aparició de la Commedia dell'Arte, essent probablement la més significativa d'elles *La mandràgola*, de Nicolau Maquiavel, veritable obra mestre del renaixement italià. Sembla força clar el model d'inspiració i ens sorprèn, relativament, que no hi hagin elements d'actualització o de descontextualització més evidents que permetin una lectura de la peça en clau contemporània, en canvi, ens dona la sensació que la peça estava confegida com un veritable exercici d'estil on era més important la solució formal que no pas la conceptual.

La peça va tenir una llarga elaboració essent assajada durant els primers mesos de 1959 fins a la seva estrena el 4 de maig de 1959 a la sessió celebrada al Teatre Candilejas. Entre els intèrprets d'aquesta peça destacà la presència de Miquel Porter interpretant el Vell, Pepa Palau encarnant la Nena, així com Natàlia Solernou el paper de la Celestina. La resta d'actors, especialment, els personatges de la Commedia dell'Arte anaven variant, però sembla força clar que formaven part de la peça la major part dels membres del Teatre Viu.

⁴⁹³ Entre els reculls de fiabes més complets que s'han conservat cal citar el de Flaminio Scala (1611), on es repeteix sovint aquest argument del vell cornut. En aquest sentit vegi's Allardyce Nicoll, *El mundo de Arlequín. Op. cit.*, pp. 21 a 24, on es recullen tres d'aquests arguments o fiabes, que ajuden a establir aquest paral·lelisme.

6.2.3. *Els espies*, culminació dels temes a «soggetto»

Seguint amb el procés de maduració i consolidació del repertori creat pel Teatre Viu, cal fer un esment especial del tema *Els espies*, una de les peces més emblemàtiques de tota la trajectòria del grup que fou publicada conjuntament amb les “Sis pantomimes” i que simbolitzà, al nostre entendre, un dels moments culminants de la història de l’agrupació dirigida per Miquel Porter i Ricard Salvat.

Cal situar aquesta peça en paral·lel amb la pantomima *El vell, la nena i la font*, tant per la progressiva complexitat escènica que ambdues implicaven en relació a les peces anteriors creades pel Teatre Viu, com per la dificultat interpretativa que demandava la seva posada en escena, que anava molt més enllà del que fins aquells moments s’havien exigit els membres del grup. *Els espies*, malgrat ésser estrenada a la sessió celebrada a Joventuts Musicals el 13 de desembre, fou l’únic dels temes «a soggetto» recopilat i publicat juntament amb les pantomimes, cosa que ve a demostrar la seva indiscutible importància dins el conjunt del repertori del Teatre Viu, com l’exemple més reeixit de la galeria de tipologies emblemàtiques del segle XX, que perseguïen de mostrar al públic durant la primera part de les sessions.⁴⁹⁴

Aquest tema es començà a assajar a la sessió del 3 de novembre de 1958, essent els seus primers intèrprets Àngel Gràcia i Antoni Bachs-Torné, malgrat que a les següents sessions —a partir del 28 de novembre—, els seus intèrprets foren Antoni Bachs i Miquel Porter, essent finalment ells els encarregats d’estrenar-la a l’esmentada sessió celebrada a Joventuts Musicals. Porter esdevenia així un dels principals actors del Teatre Viu essent intèrprets d’un bon nombre de pantomimes i temes així com el director i organitzador de les improvisacions suggerides pel públic. Cal afegir que en

⁴⁹⁴ “Els espies”, publicat a Ricard Salvat, *Mort d’home*, *Op. cit.*, pp. 75-90. Cal aclarir que malgrat la indicació que fou estrenada a la sessió celebrada al teatre Candilejas el 4 de maig de 1959, l’estrena real es produí quasi mig any abans a la sessió celebrada a Juventudes Musicales, el 13 de desembre de 1958.

la sessió organitzada per Palestra celebrada a Sabadell, Ricard Salvat acompanyà a Miquel Porter en el repartiment, en una de les poques intervencions com a actor de Salvat en aquest període del Teatre Viu.

Es tracta d'una història inspirada en uns fets reals succeïts a algun país centreuropeu durant la dècada dels quaranta o principis dels cinquanta, coincidint amb els primers anys de la guerra freda i que reflexionava sobre la necessitat de trencar amb un passat, encara molt present, i iniciar una nova etapa que partís de zero i acabés amb la desconfiança entre els països i els éssers humans marcats pel terrible conflicte bèl·lic. Un crit de la nova generació de postguerra destinat a combatre els rancors que havien conduït a la societat espanyola, europea i mundial a una crisi social i militar sense precedents i obrir un nou camí d'esperança i reconciliació.

Ricard Salvat, en un primer moment, va proposar aquest tema sense tenir una clara voluntat d'escriure'l després de treballar-lo a diverses sessions d'assaig i veure com funcionava realment a l'escenari, a partir de diverses representacions a les sessions públiques del Teatre Viu celebrades a principis de 1959, i que el decidiren a fixar-lo per a la seva posterior publicació.

L'origen dels *Els espies*, es remunta a una de les estades de Salvat a Alemanya, on va conèixer aquesta història —que li explicaren com a verídica—, entre dos espies que pertanyien a dues generacions, que s'havien de donar mort seguint ordres i que després d'uns moments de dubte i, reflexionant sobre la seva situació vital, decidien no complir les ordres i seguir cadascun el seu camí, posant fi al clima de por i rancúnia imposats per la postguerra i a les noves tensions pre-bèl·liques sorgides arran l'esclat de la Guerra Freda. Però en una lectura més profunda el propòsit de la peça anava molt més enllà, donat que enfrontava a dues generacions, una que havia viscut la Guerra Mundial —i per què no, Civil—, i l'altre, que només en coneixia les seves

conseqüències i una visió parcial i teledirigida pels seus superiors jeràrquics. L'obra conclouïa demostrant com la veu de l'experiència era també la veu de l'error majúscul del passat i de la necessitat de no tornar a caure en el mateix parany.⁴⁹⁵

Les sessions d'assaig foren molt importants per acabar de fixar el tema i la seva translació literària, com es dedueix de les actes d'aquests assaigs que s'han conservat. Aquesta maduració es produí després de la discussió sobre el tarannà dels dos protagonistes que patien un conflicte sense sortida aparent i que, en canvi, desembocava en un final esperançador i sorprenent donat que el vell espia mostrava, a través d'una terrible confessió, un nou camí al jove rival i deixeble i, per damunt de tot, la necessitat de no manllevar-se inútilment la vida, com havia succeït en els terribles conflictes d'un passat encara massa recent.

A nivell tècnic les interpretacions devien suposar un veritable *tour de force* per als joves intèrprets, que es trobaven davant d'una peça breu però amb tots els components d'un teatre naturalista que exigia veu, presència i una interiorització de la situació dramàtica per part dels actors molt propera als plantejaments del Mètode Stanislavski, que també formava part del programa de treball del Teatre Viu, en el seu afany per iniciar un procés seriós de renovació del món de la interpretació entre les noves generacions d'actors.

⁴⁹⁵ Aquesta voluntat de reconciliació i de ferma necessitat de donar pas a una nova generació que fos capaç, finalment, de tancar les ferides obertes pel conflicte bèl·lic —fos la Guerra Civil Espanyola o la Segona Guerra Mundial—, quedava força clara en les següents paraules de l'espia Vell, quan afirmava amb termes força clars fins a quin punt s'havia equivocat la seva generació cedint als impulsos d'un conflicte que no els duia enlloc i del qual s'havien convertit en esclaus, compromentent a les generacions següents: «Però arriba un dia, com el d'avui, en que tot s'ensorra i t'adones de la gran jugada, de la gran estafa que t'han fet. Si ara em poguessin sentir m'afusellarien. M'agradaria, en el fons. És la mort que ens cal a la gent del nostre ofici. I m'agradaria, perquè mentre m'anessin jutjant, mentre m'anessin preparant la mort, jo els aniria dient aquestes veritats que ara veig tan clares. Els diria amb veu desapassionada, però prou forta perquè tothom ho pogués sentir, com han jugat amb mi, com han fet de mi un ninot mecànic, com han anat esborrant de mi la meua primera part d'home. I ara, si tu ja no tens força de matar-me, tan sols perquè hem viscut unes setmanes plegats i perquè t'he regalat uns paquets de tabac, si tu ets tan poc fort com per fer això...», a R. Salvat, *Op. cit.*, p. 88.

A nivell temàtic, pensem que són múltiples les referències i els punts de contacte d'aquesta peça amb infinitat de pel·lícules i novel·les centrades en el món de l'espionatge i que, al mateix temps, utilitzaven aquest tema com un instrument vàlid per denunciar l'absurditat i la necessitat de superar els grans conflictes bèl·lics, revitalitzats a partir de l'eclosió de la Guerra Freda. En definitiva, *Els espies* esdevenia una peça escrita en clau naturalista però amb un rerafons que implicava una lectura de caire simbòlic, que tractava de fer arribar la veu de la nova generació d'intel·lectuals a la que pertanyien Ricard Salvat i Miquel Porter. Pensem que amb aquesta peça el Teatre Viu assolí la plenitud, tant pel que fa als seus plantejaments estètics i ideològics, com pel domini dels mitjans expressius, que els hi havien de permetre d'assolir, finalment, un lloc de privilegi, com a grup d'avantguarda, dins el migrat panorama escènic barceloní i català de finals dels anys cinquanta que, malauradament, duraria tant sols una temporada, però que serviria per obrir les portes a noves formulacions que seguirien aquest camí d'investigació i rigor com l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual o el Teatre Experimental Català, entre d'altres.

6.2.4. La segona sessió al Cercle Artístic de Sant Lluç (sessió XV)

Com hem vist a un epígraf anterior, la representació que el Teatre Viu va oferir el 10 de gener de 1959 al Cercle Artístic de Sant Lluç dedicada als socis de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona —que aixoplugava les seves activitats—, va tenir un gran èxit de públic, provocant que l'aforament no fos suficient per encabir tots els socis i no poguessin gaudir de l'espectacle. Aquest fet, acompanyat de la creixent acceptació de la proposta escènica que anava guanyant adeptes dia rera dia, obligà als membres del Teatre Viu, —sens dubte instigats pels òrgans rectors de l'Agrupació—,

a oferir una nova sessió pública als socis un més després, concretament, el 8 de febrer, tot just després de l'estrena de *Tu i l'hipòcrita*, al Teatre Romea.

Amb motiu de la preparació d'aquesta sessió es produïren canvis importants en el funcionament, plantejament i objectius del Teatre Viu, que foren recollits en l'acta de l'assaig del dia 2 de febrer, on quedà escrit el següent: «Aquest dia es renoven els assaigs de Teatre Viu interromputs per la preparació de l'obra *Tu i l'hipòcrita*, amb Ricard Salvat. Insisteix en el pla a seguir. Els assaigs seran els dilluns i dimecres; també es faran a porta tancada i molta serietat en l'assistència.

«Entre les actuacions a preparar, parla Ricard Salvat, de fer molta pantomima. També de la possibilitat de fer Teatre Viu de cara als infants, sord-muts, vells,... Les primeres actuacions s'assenyalen pels dies 8, a la tarda, a Sant Lluc; dissabte 14 a Sabadell i dimecres dia 18 al Club 49. També demana algú que es faci càrrec del maquillatge.»⁴⁹⁶

Es posa de manifest una major ambició a tots nivells que demostren la consolidació del projecte dins la pròpia Agrupació Dramàtica de Barcelona i més enllà pel ressò obtingut a partir de la sessió celebrada al domicili del Dr. Joan Obiols que provocà un replantejament molt interessant dels objectius del Teatre Viu. Aquest replantejament tenia a veure principalment amb la vessant pedagògica del treball emprés pel grup i que, justament cap a principis de 1959, prengué força en diverses direccions: la col·laboració amb la càtedra de Psiquiatria dirigida pel Dr. Obiols i la inclusió de programes dedicats als infants, per al es quals comptaren amb la col·laboració d'Aurora Díaz-Plaja de Ulsamer, escriptora dedicada intensament al món dels nens i a qui Ricard Salvat sol·licità la seva participació en aquest projecte,

⁴⁹⁶ Vegi's l'apèndix documental pp. 183-184.

assajant-se repetidament alguns dels seus textos en les sessions d'assaig, en vistes a la inclusió de sessions infantils dins el repertori d'actuacions del Teatre Viu.

Però retornant a la segona sessió celebrada al Cercle Artístic de Sant Lluç per als socis de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, cal suposar que es representà —encara que fos només un fragment—, la pantomima *El vell, la nena i la font*, una de les peces del repertori més assajades durant les sessions d'aquelles setmanes tant decisives per al grup. Malauradament no es va aixecar una acta detallada d'aquesta actuació i no podem establir amb exactitud quines foren les peces representades ni quins foren els temes proposats pel públic, però sí sabem per aquesta acta que el grup d'actors s'amplià amb la participació com a actrius de Núria Casulleras i Esperança Varela, en les improvisacions.⁴⁹⁷

Tanmateix, cal suposar que la sessió tingué una gran participació de públic donat que molts dels assistents, com a socis de l'Agrupació, coneixien la dinàmica de l'actuació i pensem que devien participar activament en el segon bloc de l'actuació dedicat als temes suggerits pel públic.

6.2.5. La representació per a Palestra de Sabadell (sessió XVI)

Enmig d'aquesta dinàmica d'actuacions i de nous projectes que tendiren a confirmar el Teatre Viu dins el panorama teatral de finals dels anys cinquanta com un element important en el procés de renovació del panorama teatral català, que vivia enmig d'una crisi quasi permanent, volem destacar un fet probablement anecdòtic

⁴⁹⁷ Es va redactar una acta d'aquesta actuació, però tant genèrica que resulta impossible saber qui hi va participar, quines peces es representaren i quin temes proposà el públic. L'únic que apareix escrit és el següent: «Es repeteix la sessió del dia 10 de gener al Cercle Sant Lluch [sic] per no haver-hi pogut assistir tots els socis l'altre vegada. Actuen per primera vegada davant el públic en les improvisacions Núria Casulleras i Esperança Varela.». Vegi's l'apèndix documental pàgina 187.

però, al nostre entendre, força significatiu i que avala encara més aquest projecte escènic, en aquest cas, d'una manera indirecta.

Durant els assaigs preparatoris per a l'actuació a Sabadell del dia 14 de febrer, on el Teatre Viu actuà convidat per l'associació Palestra, hi va assistir com a observador Josep Maria Flotats, tal i com quedà registrat a les actes aixecades amb motiu de les sessions d'assaig dels dies 9 i 11 de febrer de 1959.⁴⁹⁸ Malgrat que mai va participar en cap sessió pública la presència d'un joveníssim Josep Maria Flotats en aquestes sessions es un testimoni, pràcticament inèdit de les primeres passes del gran actor i director escènic català en el món del teatre.⁴⁹⁹

Cal recordar que Josep Maria Flotats havia intervingut com actor en el muntatge *Tu i l'hipòcrita*, de Maria Aurèlia Capmany, estrenat la setmana anterior a aquestes sessions d'assaig i en el que hi participaren els membres del grup, i per tant, era lògica la seva relació amb el Teatre Viu.⁵⁰⁰ Però no és tant lògic que Flotats assistís precisament a aquestes sessions que, com hem pogut comprovar, havien agafat un caire més estricte i responien a una nova actitud, imposada per Ricard Salvat en l'assaig del dia 2 de febrer, davant la creixent importància dels futurs compromisos del grup.

⁴⁹⁸ Vegi's l'apèndix documental pp. 189-191.

⁴⁹⁹ Josep Maria Flotats actuà en alguns espectacles de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona abans de marxar a Estrasburg a estudiar interpretació. Concretament, participà a *Parasceve*, de Blai Bonet (octubre de 1957), *Antígona*, de Salvador Espriu, (març de 1958), *La versió de Browning*, de Terence Rattigan (març de 1958), *Tu i l'hipòcrita*, de Maria Aurèlia Capmany (febrer de 1959), *Les alegres casades de Windsor*, de William Shakespeare (Teatre Romea, febrer de 1959), *Nerta*, de Frederic Mistral (maig de 1959), *Elogi de la genteta humil a Sant Josep o el casament afortunat*, de Francis Jammes, (juny 1959).

⁵⁰⁰ No sembla que Flotats recordi amb gaire nostàlgia el seu pas per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i, molt menys, la seva relació amb el Teatre Viu. En una entrevista amb Josep Maria Espinàs recordava molt breument aquests període: «Aquí vaig començar amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Anava a les classes de català que donava en Triadú, aquelles classes clandestines que ara fan riure, però que van ser molt importants. Va venir no sé qui que volia fer un grup de teatre, que creia que era molt important; els voluntaris ens havíem d'anar a inscriure al Cercle Artístic de Sant Lluc. Vaig ser el primer.», a Josep Maria Espinàs, *Identitats-3. Converses a TV3*, Edicions La Campana, Barcelona, desembre de 1987, pp. 82-83.

Però, a part d'aquest fet puntual, la sessió celebrada a Sabadell el dissabte 14 de febrer de 1959 en el restaurant Can Soley, organitzada per l'entitat cultural Palestra va significar el retorn a la ciutat vallesana després de l'actuació celebrada el 30 de novembre de 1958, convidats pel Grup de Teatre Riutort, on hi participà també el grup de teatre de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, com hem vist en el capítol anterior.

Palestra va organitzar a l'esmentat restaurant Soley un "Sopar de Teatre" on el Teatre Viu va ésser convidat a actuar davant un nombrós públic, entre el qual es trobaven actors i directors escènics, en una mostra més de la creixent recepció que obtenia el grup liderat per Salvat i Porter. L'actuació es realitzà després de sopar i hi varen participar un grup no massa nombrós d'actors, encapçalats pels dos directors, Ricard Salvat i Miquel Porter, acompanyats per Antoni Bachs, Griselda Barceló, Lluís Bosch, Rosa Maria Carrasco, Maria Dolors Fossas, Àngel Gracia, Pepa Palau i Carme Perelló, que formaven, molt probablement, el nucli principal i més actiu del Teatre Viu. Cal destacar un fet important, com és que Ricard Salvat participà com actor en aquesta sessió, cosa força inhabitual. Aquest fet probablement es degué als pocs actors que es desplaçaren a Sabadell.

L'actuació va seguir les tres parts habituals de les sessions, començant pels temes «a soggetto» amb la representació de *Contrapunt en un parc*, *El espies*, *La maleta* i *La loteria*, i la participació com actor de Salvat a les dues primeres peces. Aquests temes ja formaven part del repertori del Teatre Viu i mostren la consolidació d'aquesta part de les sessions articulades a l'entorn d'un tema ja clàssic com era *Contrapunt en un parc*, que formava part del repertori de les sessions de la primera etapa, juntament amb *Tres pessetes de loteria* i *La maleta*, creacions escèniques d'Àngel Gracia i Antoni Bachs, juntament amb *Els espies*, la peça més completa i emblemàtica d'aquesta part de les sessions.

A la segona part, dedicada als “temes suggerits pel públic” es varen presentar tres temes proposats pels espectadors, els dos primers relacionats amb el món matrimonial i el darrer amb el món de la gastronomia, pensem que força adequat pel context on es representà la sessió. Aquests temes foren els següents: La discussió d’un matrimoni amb la seva filla pel casament d’aquesta amb un jove de classe social superior (interpretat per Pepa Palau, Carme Perelló i Miquel Porter); el matrimoni que vol que el fill es casi però aquest no cap presa per abandonar el domicili patern (interpretat per Antoni Bachs, Àngel Gracia i Pepa Palau). El darrer tema, de caire força còmic, suggeria la creació d’una situació en la què dos savis discutien una fórmula química força important essent constantment interromputs per la mestressa què els inquiria sobre fórmules culinàries que desvirtuaven constantment la conversa (interpretada per Antoni Bachs, Griselda Barceló i Miquel Porter). Cal destacar la presència de Miquel Porter, Antoni Bachs i Pepa Palau en dos dels tres temes, essent juntament amb Àngel Gracia els actors que més vegades intervingueren en aquesta part de les sessions dedicades a les improvisacions totals.

Finalment, la tercera part consistí en la representació de les pantomimes “a la manera de Ricard Salvat”, que conformaven el repertori habitual del Teatre Viu i cloïen la sessió: *L’il·lusionista*, que interpretà com sempre el seu creador, Àngel Gracia; *La frontera* [*Nívols espessos damunt la frontera*], que interpretaren seguint l’ordre de les escenes: Antoni Bachs i Àngel Gracia; Maria Dolors Fossas i Miquel Porter; i, Pepa Palau i Ricard Salvat; *Els infants del paradís*, la pantomima inspirada en la màgica interpretació de Barrault, en el paper de Jean Baptiste Deburau, al film de Marcel Carné, que interpretà Jordi Bosch, com succeïa pràcticament a totes les sessions; *El mandarí* [*L’aire daurat*], pantomima que s’estrenà en aquesta sessió i que interpretaren Miquel Porter i Pepa Palau, utilitzant dues màscares creades per Maria

Ardanuy.⁵⁰¹ Per tancar la sessió, els membres del Teatre Viu interpretaren *El mal*, la peça mimada inspirada en el film de Albert Lamorisse, *El globo rojo* (1956), i que esdevingué una de les peces més emblemàtiques del repertori del Teatre Viu. Fou interpretada per Griselda Barceló, Maria Dolors Fossas, Àngel Gracia, Pepa Palau, Carne Perelló, Miquel Porter i Ricard Salvat.

Aquesta actuació a Sabadell consolidava, encara una mica més, el projecte del Teatre Viu com l'única experiència escènica d'avantguarda del teatre català de postguerra, que s'adaptava a sessions especials com era un sopar de gala, posant de manifest que una de les seves característiques era justament aquesta adaptabilitat a tot tipus d'espais sense limitar-se als espais teatrals a l'ús.

6.2.6. La representació per al Club 49 a Ràdio Barcelona (sessió XVII)

Aquesta representació, celebrada el 18 de febrer, suposà un dels moments culminats de la trajectòria del Teatre Viu, donat que l'actuació als estudis de Ràdio Barcelona fou organitzada per una entitat de gran prestigi i significació dins el panorama cultural del període, el Club 49 del Hot Club de Barcelona, fet que suposà el definitiu reconeixement del treball del grup i el consolidava com un dels principals exponents de l'avantguarda cultural catalana.

El paper del Club 49 en el panorama cultural de postguerra és absolutament fonamental.⁵⁰² Les seves activitats s'orientaren especialment cap a les arts plàstiques i la música, però la seva tasca de promoció de l'art contemporani abastà totes les disciplines i vessants, resultant decisiva per mantenir els lligams de l'art català de postguerra amb

⁵⁰¹ Aquesta pantomima estrenada en la sessió de Teatre Viu que ens ocupa, fou publicada amb el títol *L'aire daurat*, dins el recull "Sis pantomimes" a R. Salvat, *Op. cit.*, p. 97.

⁵⁰² Vegi's el paràgraf del primer capítol dedicat al Club 49 dins el context cultural en que sorgí el Teatre Viu, p. 92. [Vegi's l'acta d'aquesta sessió a l'apèndix documental pp. 199-201.].

l'art anterior a l'esclat de la Guerra Civil —amb entitats com ADLAN (Amics de l'art nou)—, i amb les noves tendències artístiques sorgides en els anys quaranta, cinquanta i seixanta als Estats Units i a Europa.

Entre les sessions dedicades a les arts escèniques destacaren les peces de Joan Brossa: *Esquerdes, parracs, enderrocs esberlant la figura* (1951), *La Jugada* (1953), *Cançons de Bressol* (1959) i *Suite Bufa* (1966), en els que la característica bàsica era la interrelació entre la poesia, la música i el teatre. Dins aquest esperit i gràcies a la mediació d'Alexandre Cirici i Pellicer i a les simpaties que els membres de Dau al Set sentien pel Teatre Viu, es programà la sessió esmentada que, pel desconeixement del Teatre Viu i per haver-se realitzat la sessió a Ràdio Barcelona portà als historiadors que s'han ocupat del Club 49 a parlar d'aquesta sessió del Teatre Viu com una experiència de teatre radiofònic, com podem constatar en el següent paràgraf: «En aquest horitzó interdisciplinari, Ricard Salvat i Miquel Porter van fer una sessió de teatre radiofònic que també marcà l'esperit innovador de CLUB 49 vers la literatura dramàtica.»⁵⁰³

Cal fer un esment molt especial del programa de mà d'aquesta sessió que fou elaborat pel Club 49 seguint el disseny que caracteritzava els diferents materials elaborats per aquesta entitat.⁵⁰⁴ A l'anvers del petit programa hi figurava un fragment d'un dibuix de Joan Ponç extret de la revista *Dau al Set*, i que representava un guerrer emmascarat.⁵⁰⁵ Tots aquests elements permeten constatar com el Teatre Viu era

⁵⁰³ Pilar Bonet, "Poesia a escena", a *CLUB 49. Reobrir el joc, 1949-1971*, Catàleg de l'exposició celebrada al Centre d'Art Santa Mònica, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2000, p. 57

⁵⁰⁴ «El CLUB 49 no edità mai una revista, però ha deixat constància de les múltiples activitats en les targetes d'invitació als actes, els díptics, cartells i circulars editats per a presentar les seves iniciatives, molts dels quals acuradament dissenyats i impresos per Tharrats —en ocasions realitzats un a un, amb petits collages originals i grafies a color—, d'altres amb les reproduccions de dibuixos de Miró, Dalí, Klee, Chagall, Man Ray, Picabia, Tàpies, Ponç, Cuixart, de Sucre, Hurtuna, Surós, Aulestia, Mercadé, Villèlia, Bolumar, etc.», a Pilar Bonet, "El Club 49 del Hot Club de Barcelona", a *CLUB 49. Reobrir el joc, 1949-1971*, *Op. cit.*, p. 19.

⁵⁰⁵ Aquest dibuix està extret d'una de les il·lustracions que apareixen en el primer número de la revista *Dau al Set*, de gener-febrer de 1949, que contenia textos de Joan Brossa i dibuixos de Joan Ponç. Ens referim, concretament, a un dels dibuixos que il·lustraven el text "Catroc", del qual apareix el fragment superior. Recollim aquest programa a l'apèndix documental, vegi's p. 28.

considerat, pels elements més actius de l'avantguarda artística catalana, com una iniciativa que calia potenciar i donar a conèixer.

La rellevància d'aquesta sessió va fer que els membres del Teatre Viu assagessin la mateixa tarda de l'actuació —de fet era dimecres i, per tant, era dia d'assaig—, preparant específicament les pantomimes que havien de representar a la nit, concretament a partir de les 22.30 hores, moment en que estava previst l'inici de la representació als cèntrics estudis de Ràdio Barcelona al carrer Casp, número 6, davant un públic exigent, vinculat al món de l'art, entre els quals es trobaven artistes i escriptors com Joan Brossa, Modest Cuixart o Alexandre Cirici, entre d'altres. Creiem que aquesta representació fou una de les més reeixides de tota la trajectòria del grup, un moment culminant de la idea que Miquel Porter posà en marxa el 1956.

L'actuació començà, com era habitual, amb la representació dels temes «a soggetto», que s'ajustaren a les creacions més consolidades del repertori, sota la direcció de Ricard Salvat. Els temes representats foren: *Vol 919*, interpretat per Lluís Bosch, Maria Dolors Fossas i Carme Perelló; *Els espies*, interpretat per Miquel Porter i Ricard Salvat, que com en la sessió anterior a Sabadell, actuà, en aquest cas, a les tres parts de la sessió; *A la manera de Françoise Sagan*, per Antoni Bachs-Torné i Pepa Palau; i, en darrer lloc, *Tres pessetes de loteria*, que interpretaren Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló i Àngel Gracia.

La segona part, dedicada als “temes donats pel públic” o, en paraules de Miquel Porter, a la improvisació total, va gaudir d'una notable acceptació proposant-se fins a cinc situacions, un nombre superior a les habituals en d'altres sessions. Aquestes situacions foren les següents: “Departament d'un tren”, on s'especificaven diverses situacions a l'entorn d'una noia i un jove que la galanteja en presència del revisor i d'altres passatgers, que fou representada amb un marcat to còmic, essent interpretada

per Antoni Bachs-Torné (passatger), Griselda Barceló (noia), Àngel Gracia (revisor), Francesc Pacreu (galant) i Miquel Porter (passatger vell).

El segon tema proposat pel públic fou la situació “Un parc”, on una parella d’ enamorats tenien un incident amb un guàrdia que els volia fer marxar i com aconseguien burlar-lo fent veure que patien un accident. Fou interpretada per Àngel Gracia (guàrdia), Pepa Palau i Lluís Bosch (enamorats).

El tercer tema —d’ un important gruix polític—, fou l’ escenificació d’ un conflicte entre un escriptor i el director del periòdic on escrivia, per haver publicat un article sense passar-lo per la censura prèvia. Aquesta situació dramàtica, que molt probablement es devia donar sovint en aquell període històric, fou interpretada pels dos directors del Teatre Viu, Miquel Porter i Ricard Salvat, pensem que amb la ferma voluntat de donar un major relleu a la proposta.

El quart tema ens permet comprovar l’ ambient cultural que es respirà durant aquesta sessió aixoplugada pel Club 49. Un membre del públic proposà una paròdia sobre dues obres dramàtiques, una d’ Àngel Guimerà i, l’ altre, de Joan Brossa. La primera paròdia de l’ autor de *Terra Baixa*, presentava a un pare, fill i filla —interpretats respectivament per Antoni Bachs-Torné, Lluís Bosch i Griselda Barceló—, que discutien sobre aquesta manera d’ entendre el teatre i acabaven tirats pel terra fruit del paroxisme i el dramatisme en que es transformà el diàleg. La paròdia de l’ obra de Joan Brossa va reunir un gran nombre d’ actors encapçalats per Ricard Salvat, que es dedicaren a dir paraules incoherents sense solta ni volta. Participaren, amb Salvat, Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, Lluís Bosch, Maria Dolors Fossas, Àngel Gracia, Rosa Muniesa, Francesc Pacreu i Carme Perelló.

El cinquè i darrer tema fou proposat per Alexandre Cirici i Pellicer, un dels amfitrions de l’ acte, que plantejà la situació dramàtica següent: Una illa deserta on hi ha

un matrimoni i un altre home. El marit es vol desfer de la dona i, en canvi, l'altre home està enamorat de la muller. En aquest moment arriba una nau interplanetària amb una dona que només es pot endur un passatger. A qui s'endurà? El tema interpretat per Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, Lluís Bosch i Pepa Palau, plantejava com a solució al conflicte que, finalment, marxaven les dues dones i deixaven el marit i l'home a terra.

La darrera part, dedicada a la representació de les pantomimes completà la sessió, que obtingué un èxit rotund. Les pantomimes representades formaven part del repertori habitual del Teatre Viu i la meitat d'elles foren publicades en el recull "Sis pantomimes", que hem esmentat en diverses ocasions al llarg de la present recerca. Es representaren les següents peces: *Allí on creix la flor Alba Roja*, interpretada per Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, Lluís Bosch, Pepa Palau i Carme Perelló; *Nívols espessos damunt la frontera*, per Antoni Bachs-Torné, Rosa Muniesa, Francesc Pacreu, Pepa Palau i Ricard Salvat; *El Mal*, per Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, Montserrat Martí, Pepa Palau, Carme Perelló, Miquel Porter i Ricard Salvat. Entre les pantomimes que no formaven part del recull "Sis pantomimes" es representaren: *Tres cèntims d'Òpera*, interpretada —com era habitual—, per Pepa Palau i Miquel Porter i *Els infants del paradís*, per Lluís Bosch, que tancà la sessió celebrada als estudis de Ràdio Barcelona, sota el patrocini del Club 49.

Aquesta actuació davant un públic entès, exigent i cultivat suposà un impuls determinant per a la trajectòria del Teatre Viu que vivia el període de major esplendor, conquerint l'èxit a partir d'una fórmula teatral plenament original desconeguda a les latituds teatrals catalanes, que el convertia, decididament, en la primera avantguarda teatral catalana de postguerra, per la defensa i l'ús decidit de la llengua i per proposar un teatre proper a la realitat en el qual el paper del públic resultava determinant.

6.3. EL TEATRE VIU COM A EINA PEDAGÒGICA

6.3.1. El Teatre Viu: un model escènic obert

L'experiència del Teatre Viu, per la seva pròpia idiosincràsia, esdevingué un model de creació escènica de caràcter obert, aplicable fora de l'àmbit específicament teatral i amb un valor afegit terapèutic o educatiu. Aquesta característica decisiva cristal·litzà en dues experiències força diferents: en primer lloc, l'aplicació del teatre improvisat i de la pantomima en el teatre per infants, adaptant els contes —en especial de l'escriptora Aurora Díaz-Plaja—, a les diverses tècniques de creació col·lectiva; i, d'altre banda, l'intent de crear un grup de Psicodrama que treballés específicament amb els malalts mentals, a partir, de l'interès que mostrà per l'experiència del Teatre Viu, el Doctor Joan Obiols i Vié, en aquells moments professor del departament de Psiquiatria de la Universitat de Barcelona, que organitzà diverses sessions terapèutiques amb malalts de l'Hospital Clínic i alguns dels principals actors del Teatre Viu, dirigits per Ricard Salvat.

A partir de la vinculació del Teatre Viu amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona la temporada 1957-1958 i, molt especialment, durant la temporada següent, 1958-1959 —que coincidí amb el moment de major activitat i reconeixement—, l'abast del projecte escènic creat per Miquel Porter i Ricard Salvat, aconseguí diversificar-se en múltiples possibilitats d'aplicació pràctica, que eren susceptibles de seguir el mètode de creació del col·lectiu escènic, basat fonamentalment en les tècniques de la improvisació i de l'experimentació, que no acabarien de dur-se a terme plenament, donat que aquella temporada fou la darrera en què el grup funcionà plenament, i moltes d'aquestes iniciatives no passaren d'ésser sessions de prova sense la continuïtat suficient com per poder avaluar la seva eficàcia real.

Aquests projectes, esbossats en alguns dels manifestes del grup i, especialment, considerats en els informes interns presentats a la direcció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona,⁵⁰⁶ es poden dividir en dos grans àmbits de treball que tot seguit tractarem d'estudiar i que foren duts a la pràctica parcialment, de manera molt puntual i només explorant algunes de les múltiples possibilitats que pensem oferia el plantejament teòric, pràctic i estètic impulsat pel grup.

En primer lloc, cal precisar que el Teatre Viu, a partir de la seva incorporació a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, esdevingué una escola de formació d'actors molt particular que, incloïa com a base de la mateixa instrucció una fase inicial de teràpia personal, en enfrontar el propi subjecte amb el seu passat, els seus fantasmes i les seves pors més íntimes.⁵⁰⁷ Aquest fet s'intuí clarament des de la primera etapa del grup —concretament, a les primeres sessions semipúbliques de 1956 al domicili de Josep Porter—, quan la tècnica del Psicodrama fou adoptada com a punt de partida de l'experiència teatral. La mescla entre aquest recurs terapèutic i la improvisació esdevenia la base d'aquesta renovació de l'actor propugnada pel Teatre Viu, enfront els models impulsats des dels models d'instrucció més tradicionals.

Com a conseqüència d'aquest plantejament i de la voluntat experimental que dominava l'horitzó teòric i creatiu del grup, hi hagueren dos col·lectius específics —a priori considerats idonis—, en els quals s'aplicà la tècnica del Teatre Viu com a model educatiu o terapèutic: els nens i els malalts mentals, encara que d'altres col·lectius, com

⁵⁰⁶ Concretament, en els informes presentats pel Teatre Viu a Frederic Roda i a la Junta directiva de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, s'esmentaven les incursions del grup en camps com el teatre infantil o en col·lectius com el dels malalts mentals, susceptibles d'aplicar un mètode de treball basat en l'experiència del Teatre Viu. El teatre infantil era un dels àmbits específics en els que volia incidir especialment l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, com es demostra en alguns dels cursos projectats per la Junta i que han estat recollits per J. Coca, *Op. cit.* p. 58.

⁵⁰⁷ Volem recordar com a diverses actes de les sessions d'assaig del Teatre Viu, especialment les referents a octubre de 1958, es recull com a prova introductòria de l'aspirant a actor, la necessitat de presentar un exercici davant els membres del grup consistent en rememorar públicament els darrers sis mesos de vida. Vegi's l'apèndix documental pp. 79-80.

el dels jubilats, també va ésser considerat com un àmbit de possible aplicació, malgrat que no arribà a produir-se cap experiència en aquest sentit.

6.3.2. El Teatre Viu i el teatre per infants

Una de les experiències més interessants del Teatre Viu durant la temporada 1958-1959 fou l'intent per crear un teatre infantil d'alt rigor i qualitat, inspirant-se en models europeus de gran prestigi i solvència acadèmica, que definia uns anys més tard Ricard Salvat, en un plantejament que potenciava l'aspecte pedagògic i d'integració en el món de l'infant.⁵⁰⁸

Malgrat aquest fet, en el plantejament inicial del que havia d'ésser la secció experimental de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona hi havia la voluntat de dedicar una part important del treball global al teatre infantil, tal i com apareixia definit en el programa de treball del Teatre Viu, presentat a la Junta de l'Agrupació durant la primavera de 1959, de gran importància per entendre l'abast i l'ambició d'aquest projecte escènic.⁵⁰⁹

El teatre per infants històricament ha estat —fins els anys setanta quan s'inicià una inversió de la tendència—, un dels grans oblidats en el panorama creatiu de les arts

⁵⁰⁸ «Siempre hemos creído que al niño más que la fantasía de hadas y gnomos y su consiguiente evasión de la realidad, le interesa entender y aprehender, en la medida de sus posibilidades, el mundo de los adultos a que va destinado, mundo lleno de enigmas e interrogantes, siempre a punto de dar pie, por sí solo, a todo tipo de fantasías. Si pensamos que estamos viviendo en el período de la civilización de la técnica y que acabamos de empezar la gran aventura de la aeronáutica: ¿qué necesidad tiene el niño de recurrir a seres irreales y utópicos viajes si él, hoy, es coprotagonista o al menos contemporáneo de una de las más maravillosas e inesperadas aventuras?», Ricard Salvat, "El Teatro para niños y el problema de la Realidad" a *La Vanguardia Española*, (Any LXXXI – Número 30.951), Barcelona, dimecres 8 de desembre de 1965, no figura número de pàgina.

⁵⁰⁹ Recollim un fragment d'aquest text programàtic que hem transcrit literalment a l'apèndix documental: «Ja tenim muntat una peça teatral a base de contes de Aurora Díaz Plaja. El títol és «La somniatruites». Amb ells es crea un personatge femení, la Nuri, ja coneguda per els petits doncs els contes han estat publicats a la revista Bazar. [...] Es poden aprofitar per els infants moltes de les pantomimes i gran part dels temes a soggetto. [...] Es pretén donar als nens un nou món, fet de realitats palpables, sense fantasies a la Disney. Buscar una orientació nova que projecti al nen a un món poètic que li develi el seu futur món d'adult.»

escèniques a Catalunya, i només alguns pioners com Adrià Gual, durant la dècada dels anys vint del segle passat, havien intentat posar les bases pràctiques per tal de dignificar i potenciar aquest gènere escènic que creiem és d'una importància fonamental per a la salut global del paper del teatre en una societat. L'aportació d'Adrià Gual, al capdavant de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, es dirigí primerament cap els infants dels asils, per passar tot seguit a esdevenir una veritable introducció del teatre a les escoles catalanes, comptant amb la col·laboració de les institucions municipals i nacionals de Catalunya, pioneres en l'àmbit educatiu arreu l'Estat. La tasca admirable de Gual era fruit d'una concepció global de l'art escènic, que tractà de recuperar Ricard Salvat seguint el seu mestratge.⁵¹⁰

El Teatre Viu tractà de potenciar el teatre pels infants comptant amb la col·laboració de l'escriptora Aurora Díaz-Plaja de Ulsamer,⁵¹¹ com es pot comprovar en diverses actes de les sessions d'assaig del grup, on es varen llegir i treballar diversos contes d'aquesta autora en vistes a la incorporació al repertori del grup.⁵¹² En una carta de l'autora a Ricard Salvat es recull exactament el tarannà d'aquesta col·laboració i els interrogants que aixecava aquest projecte en Aurora Díaz-Plaja: «No m'imagino del tot el Teatre Viu de cara a l'infant. T'incloc un article que vaig publicar a *Revista* sobre el

⁵¹⁰ Hermann Bonnin afirma sobre aquesta faceta del treball d'Adrià Gual: «El curs de 1920-1921, l'Escola Catalana d'Art Dramàtic es responsabilitzà de la representació d'espectacles per a infants de les escoles municipals de Barcelona. Crec que amb aquesta acció teatral l'Escola, per primera vegada, assolí un grau de maduresa considerable en portar a terme un programa d'actuacions per a infants dins d'un plantejament educatiu bàsic i general. L'Ajuntament, per acord de la seva Comissió de Cultura, confià a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic la tasca de portar el teatre als nois i noies de les escoles públiques, en una operació pedagògica programada que fins aleshores, que jo sàpiga, no havia tingut cap precedent.», Hermann Bonnin, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*, *Op. cit.*, p. 52.

⁵¹¹ Entre els llibres d'Aurora Díaz-Plaja dedicats als infants volem destacar *Cuentos de sal y de sol*, Roma D.L., Barcelona, 1984. [Il·lustracions de Pilarín Bayés.]

⁵¹² Miquel Porter afirma: «Sí, vam introduir-nos en aquests camps de treball tant difícils i que necessiten una gran especialització una mica seguint la pròpia dinàmica de treball del Teatre Viu. Aurora Díaz-Plaja, que assistí a algun dels nostres assaigs i havia escrit alguns llibres de contes, se li va acudir que ens plantegéssim de fer teatre per infants i, fins i tot, amb infants.». Vegi's «Entrevista a Miquel Porter» a l'apèndix documental pp. 419-420.

teatre de titelles, perquè t'adonis de com m'interessa per a l'infant el contacte humà que l'escena ofereix a l'invers de la fredor de la pantalla.

«Una de les coses que més m'agradaria veure reduït a teatre parlat és l'òpera de Menotti, *Amaní o Els visitants nocturns*. El meu *Rei Negre* —la tercera de les meves rondalles—, és també d'efecte dramàtic i els petits actors de la meva biblioteca m'ho varen fer molt bé.

«Però ja t'he dit, que tot és dins els límits del teatre més normal i casolà. Pels vostres plans potser són millors els *Somnis*. T'incloc uns quants, però en tinc molts més.

«Bé, tu tens la paraula. Segurament si no serveix res d'això i us veig actuar de cara a l'infant, se'm acudirà alguna cosa *ad hoc*. Però vaig un xic a fosques.»⁵¹³

A les actes d'assaig del Teatre Viu conservades —i que recollim a l'apèndix del present treball—, es pot apreciar com a partir del dia 11 de febrer, tot just rebuda la carta d'Aurora Díaz-Plaja, es començaren a treballar alguns d'aquests contes que tenien com a títol genèric *Somnis*, com foren les diverses lectures i pantomimes creades a partir de *El sueño del diablo bonachón*, *El sueño de la bruja tontaina*, *El sueño de la muñeca rubia*, per citar els que apareixen citats en els assaigs. Malgrat això, no tenim constància que a cap de les sessions públiques celebrades amb posterioritat es representessin aquests contes. En canvi sí es representà, com s'afirma a l'informe esmentat anteriorment, un espectacle titulat *La somiatruites*, basat en contes de l'autora que ja havien estat publicats prèviament i que eren força coneguts pels infants d'aquell període. Aquesta estrena va tenir lloc a la sessió celebrada a l'Escola Isabel de Villena (sessió XXIV), el dia 21 de juny de 1959

Malgrat aquests assaigs dels contes d'Aurora Díaz-Plaja, que no tenim constància que finalment es convertissin en representacions efectives davant el públic,

⁵¹³ La carta té data de 7 de febrer de 1959, molt pocs dies abans de que comencessin els assaigs dels contes a les sessions de Teatre Viu. Recollida a l'apèndix documental p. 259.

uns anys més tard, Ricard Salvat en un article ple de referències a diversos espectacles infantils representats al Festival Internacional de Teatre "di prosa" de Venècia de 1965, esmentava les activitats del Teatre Viu dins el camp del teatre infantil, indicant els models que seguiren en aquest intent per revitalitzar el gènere aplicant el mètode de treball del grup.⁵¹⁴

Molt probablement el treball dut a terme pel Teatre Viu amb els infants, tingué el seu punt culminant en el festival de final de curs del parvulari Stella, celebrat al Teatre CAPSA, el 10 de juny de 1959, en la que es presentaren diversos espectacles representats pels propis alumnes i en dos d'ells, s'adverteix la intervenció del Teatre Viu, i més concretament, de Ricard Salvat, de qui representaren la pantomima *Espesas nubes sobre la frontera*, que formava part del repertori del Teatre Viu, i la pantomima *La última flor*, a partir d'un poema de l'escriptor i dibuixant anglès James Thurber, on es recreava l'Apocalipsi final del món, produïda per l'esclat d'una tercera guerra mundial que, en aquells moments històrics, era una possibilitat gens hipotètica i malauradament esperada per molts.

Malgrat que aquest treball amb els infants no va acabar de reeixir per la fracturà que es produí en el Teatre Viu a partir de la segona meitat de l'any 1959, moltes de les iniciatives que proposaren tenen un gran interès i, malgrat produir-se en un moment històric en el que quasi no va tenir cap repercussió, cal valorar-la com una de les aportacions més destacades del col·lectiu. Creiem especialment important aquesta

⁵¹⁴ «Ha sido el gran escritor italiano Cesare Pavese uno de los primeros en indicar que el niño, con una adaptación a su escala intelectual y sentimental, puede y debe penetrar el mundo de los mayores y, en esa orientación pavesiana movimos nuestro trabajo, dedicado a los niños en el Teatre Viu, primero, y, más tarde, con diferentes grupos de trabajo de escuelas y parvularios privados de nuestra ciudad, en donde llevamos la experiencia hasta el extremo de adaptar la parábola de James Thurber *La última flor*, en la que el gran dibujante-poeta plantea el complejo problema de la continuidad del mundo después de una posible tercera guerra mundial. [...] En las experiencias de teatro improvisado que con Miguel Porter hicimos el grupo Teatre Viu ya nos habíamos dado cuenta de que cuando pedíamos a los niños, de una semana para otra, temas sobre los cuales pudiéramos improvisar, nunca nos traían anécdotas fantásticas y maravillosas sino muy concretas y directas, ligadas a la cotidianidad ambiental de su vivir.», Ricard Salvat, "El Teatro para niños y el problema de la Realidad", *Op. cit.*

voluntat d'educar els nois a través del teatre fugint de sentimentalismes com els fomentats des de l'estètica Walt Disney, amb la qual van voler marcar distàncies en tots els seus plantejaments relatius al teatre infantil.

Ricard Salvat seguiria estretament vinculat al teatre per infants i, fins i tot, escriví un conte que fou publicat l'any 1963, on demostrava la seva sensibilitat davant un gènere tant difícil com aquest, allunyant-se del fàcil romanticisme decimonònic i acostant els nois i noies, a un realisme sensible, proper i útil.⁵¹⁵

6.3.3. Les sessions de psicodrama a l'Hospital Clínic

Com en el cas del teatre infantil, la tasca duta a terme pel Teatre Viu durant l'any 1959 es pot definir com a pionera a Catalunya i, molt probablement, a l'Estat Espanyol, en un moment històric particularment difícil com fou la postguerra espanyola, donat l'aïllament que a tots nivells partí el règim franquista. Cal precisar, però, d'entrada, que la tasca acomplerta pel Teatre Viu fou possible gràcies als treballs de recerca en el camp de la psiquiatria d'alguns grans doctors catalans, com l'esmentat Dr. Joan Obiols però, molt especialment, pel magisteri que el Doctor Ramon Sarró i Burbano (1900-1993), impartí com a catedràtic de Psiquiatria de la Universitat de Barcelona.⁵¹⁶ Sarró que estudià a Viena i freqüentà el cercle de Sigmund Freud, — havent conegut personalment al gran metge vienès—, fou el principal introductor de la

⁵¹⁵ Ricard Salvat, *La cafetera*, Edicions Barrigòtic, Barcelona, 1963.

⁵¹⁶ «Es important assenyalar que durant aquell període vaig conèixer a Joan Obiols —de qui mai es parla i fou un personatge importantíssim de l'època que organitzà sessions de teatre a casa seva—. Fou ell qui m'indicà que el que fèiem a les sessions de teatre improvisat coincidia amb el que proposava Jacob L. Moreno, l'inventor del psicoanàlisi. Ell fou qui em va portar els primers articles i llibres d'en Moreno. Més tard, ens va proposar si volíem fer sessions a l'Hospital Clínic. Li vaig dir que sí i vam fer algunes sessions molt interessants. En Miquel no hi va poder assistir perquè treballava, ...». Vegi's "Entrevista a Ricard Salvat" a l'apèndix documental p. 449.

psicoanàlisi a Catalunya i, sense el seu magisteri, molt probablement la col·laboració entre el Teatre Viu i la Facultat de Medicina no s'hagués produït.

Durant les sessions de treball celebrades a l'Hospital Clínic, iniciades el mes de febrer de 1959, es dugueren a la pràctica uns plantejaments teòrics que no havien estat encara plenament verificats a casa nostra i que tenien, per tant, un valor d'experiment que venia a omplir abastament les expectatives teòriques i pràctiques del jove col·lectiu teatral, que veia com la seva tasca renovadora en l'àmbit teatral es traslladava a l'àmbit de la medicina i, en conseqüència, el plantejament de l'anomenat "teatre de l'espontaneïtat", podia traslladar-se a un àmbit terapèutic aplicat a persones amb problemes psicològics.

En el text programàtic presentat pel Teatre Viu a la direcció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, durant la primavera de 1959, en un moment que podem qualificar com de maduresa del plantejament escènic de Miquel Porter i Ricard Salvat, s'esmentaven aquestes sessions com una de les propostes del Teatre Viu, amb els següents termes: «Psicodrama – Amb la col·laboració amb els experiments terapèutics que el Dr. Obiols i el Dr. Martí fan a la càtedra de Psiquiatria del Dr. Sarró. Tot just acabem de començar però resulta ple de possibilitats.». Malgrat aquestes prometedores paraules, la tasca no va poder tirar endavant per la divisió que sorgí uns mesos més tard a l'entorn del Teatre Viu i que no va permetre, finalment, consolidar aquestes sessions de treball i aprofundir en les troballes que a tots nivells varen suposar, tant per al treball escènic com per al terapèutic.

Per arribar a aquestes sessions de 1959, cal tenir present que durant els anys immediatament posteriors a la Segona Guerra Mundial es produí la veritable expansió de la tècnica del psicodrama, aplicant-se com un tipus de psicoteràpia que consisteix bàsicament en un mètode de relacionar una persona amb les altres i fer-la servir com

una força de repulsió o d'atracció dins el grup. El seu creador fou Jacob Levy Moreno —com hem vist al tercer capítol de la present recerca—, el qual ideà aquesta teràpia com un instrument per descobrir l'origen de les malalties a partir de les biografies personals dels malalts. Aquesta aproximació ha sofert amb el pas dels anys una evolució tant en els plantejaments pràctics de les sessions com en els objectius d'aquest mètode de treball.⁵¹⁷

Abans d'arribar a aquestes sessions a l'Hospital Clínic, cal observar com el primer plantejament del Teatre Viu es correspon pràcticament amb el que Jacob Levy Moreno plantejà al capdavant de l'anomenat "Teatre de l'espontaneïtat", durant els anys de la Primera Guerra Mundial, un teatre basat en la improvisació total, que es corresponia literalment amb la part de les sessions que dirigia Miquel Porter i que van ésser la base sobre la qual sorgí el Teatre Viu l'any 1956.⁵¹⁸

Fruit, per tant, d'aquest plantejament inicial i del coneixement directe de les sessions públiques del Teatre Viu, fou la proposta del doctor Joan Obiols de col·laborar amb la càtedra de Psiquiatria en unes sessions de Psicodrama amb malalts, que es van iniciar el 26 de febrer de 1959. De les sessions que varen produir-se al llarg d'aquesta col·laboració hem conservat dues actes —una d'elles de la primera sessió—, que són prou significatives d'aquest part del treball del Teatre Viu, així com diverses referències de Ricard Salvat a aquest treball, que són absolutament fonamentals per aclarir en què consistiren les sessions a l'Hospital Clínic de gran interès per la nostra recerca: «Amb el

⁵¹⁷ A finals dels anys setanta es produí una veritable renovació de la tècnica del psicodrama que ja no es basava en la tècnica anomenada del "role-play" sinó en el mètode del "psicodrama programado. En aquest sentit vegi's: Eduardo Pavlosky / Carlos Martínez Bouquet i Fidel Moccio, *Psicodrama Psicoanalítico en grupo*, Editorial Fundamentos (Serie Psicología, 112), Madrid, 1979, pp. 83 a 88.

⁵¹⁸ Helena Estellés creu que les primeres sessions de Teatre Viu celebrades el febrer de 1956 al domicili de la família Porter-Moix seguien un plantejament proper al psicodrama: «La gent proposava històries gairebé psicoanalítiques. Relacions estranyes de mares, de fills, d'amants,... i, fins i tot, sortien els problemes personals. No sé si aleshores coneixia ja el Psicodrama de Jacob L. Moreno. No sé si algú ens n'havia parlat a la Facultat de tot això.». Vegi's "Entrevista a Helena Estellés" a l'apèndix documental p. 390.

Teatre Viu també férem representacions a casa de l'eminent psiquiatra Joan Obiols. Però el que resulta interessant d'esmentar és que aquest ens va proposar anar a fer una mena de sessions de psicodrames a l'Hospital Clínic amb els malalts de la seva àrea. Ho fèiem després de dinar en una sala amb forma d'auditori circular que era on es feien les intervencions amb els alumnes [Salvat es refereix al Paranimf de la Facultat de Medicina]; no recordo per què, però en Miquel Porter no podia venir a aquella hora. Venien els malalts voluntàriament, i els que volien ens explicaven les seves (terribles) històries. Després els demanàvem que improvisessin amb nosaltres partint d'aquelles suposades realitats; anàvem canviant de papers per tal de poder trobar noves informacions sobre el personatge representat, sobre el malalt. [...] La nostra feina, sota el control i assessorament del doctor Obiols, era la de fer surar realitats amagades gràcies a l'intercanvi de rols que fèiem en les improvisacions.»⁵¹⁹

A la primera sessió hi varen participar dotze actors del Teatre Viu,⁵²⁰ sota la direcció de Ricard Salvat, els quals van treballar amb diversos malalts interpretant diferents escenes, intercanviant successivament els rols, i tractant principalment temes de marginació social com foren els que descrivien a una família desestructurada o els problemes d'alcoholisme que conduïen a una alteració de la personalitat. La sessió comptà amb la supervisió del Dr. Joan Obiols que, al final de la representació, feu una dissertació sobre la utilitat de la proposta i els problemes metodològics que plantejava el recurs al psicodrama amb els malalts, i com aconseguir uns resultats òptims.⁵²¹

⁵¹⁹ J. M. García Ferrer – Martí Rom, *Op. cit.*, p. 29.

⁵²⁰ Aquests foren Maria Ardanuy, Griselda Barceló, Lluís Bosch, Juan A. Escribano, M^a Dolors Fossas, Àngel Gracia, Montserrat Martí, Rosa Muniesa, Francesc Pacreu, Pepa Palau, Carme Perelló i Natàlia Solernou.

⁵²¹ «Finalment, el Dr. Obiols donà una explicació sobre la manera i finalitat de les actuacions de Psicodrama. Una és reproduir el passat del malalt i actuacions possibles que hauria desitjat. Una altra forma, és una *actuació doble*, o sigui, mentre actua un doble al costat fa de subconscient (La veritat que es pensa però no es manifesta).

«Entre d'altres exposà la següent qüestió: El Psicodrama pot traumatitzar els malalts?. Resposta: No, sempre que no es forci el malalt. Aquest ha d'obrar normalment.» Vegi's l'apèndix documental p.208.

El treball a l'Hospital Clínic va durar aproximadament un trimestre —entre febrer i maig de 1959, amb una sessió setmanal—, essent una tasca particularment dura pels joves actors que no estaven totalment preparats per assumir segons quines situacions. El director de totes aquestes sessions fou Ricard Salvat, entusiasta defensor d'aquest treball d'investigació que enriqueix enormement els horitzons teòrics i pràctics del col·lectiu. Cal citar que entre els actors que varen col·laborar en aquestes sessions hi havia Albert Boadella, just uns anys abans de fundar Els Joglars, l'any 1962.⁵²²

La segona sessió de treball a l'Hospital Clínic —de la qual s'ha conservat l'acta—, es produí el dia 2 d'abril, i no hi figuren els noms dels actors que varen participar-hi, malgrat que si s'expliciten quan actuaren en alguna de les escenes treballades durant aquesta sessió. Per la forma en que està redactada l'acta pensem que aquesta fou una sessió ordinària, entre les moltes que es produïren durant aquest període. En primer lloc, el malalt escollit com a protagonista de la sessió explicava el seu cas recolzant-se en factors biogràfics i, a continuació, els actors del Teatre Viu escenificaven l'escena, que posteriorment era comentada pel propi malalt, incidint en aspectes concrets de la història que li semblaven havien provocat la seva crisi. Al final de la sessió, el Dr. Obiols aclaria alguns punts concrets i en feia una valoració —en aquest cas, positiva—, indicant les avantatges d'aquesta metodologia en el tractament de casos clínics.⁵²³

⁵²² Ricard Salvat afirmava en una entrevista: «Un dels qui va col·laborar en aquestes sessions fou l'Albert Boadella, i penso que en alguns espectacles d'Els Joglars es poden trobar punts de contacte amb aquesta experiència.», a J. M. García Ferrer – Martí Rom, *Op. cit.*, p. 30. Hi ha una evident relació entre aquestes sessions de Psicodrama i l'espectacle d'Els Joglars *Ubu president*, on Jordi Pujol assistia a unes sessions de Psicodrama impartides per un tal Dr. Obiols, que podria tenir relació amb la presència de Boadella a aquestes sessions de treball amb el Teatre Viu, i referma l'afirmació de Ricard Salvat sobre la vinculació entre aquestes sessions a l'Hospital Clínic i alguns dels espectacles creats per Albert Boadella.

⁵²³ Ricard Salvat recordava una sessió a l'Hospital Clínic particularment impactant: «Recordo com una dona que semblava la Giulietta Masina explicava que el seu pare i germà abusaven d'ella i li pegaven. Quan en una de les improvisacions li vam demanar que ella fes el paper de pare, va sorgir una nova situació: el pare estava molt preocupat, enfadat, en descobrir que la seva filla era una alcohòlica. Fou una experiència molt interessant, però alhora molt dura.», *Ibidem*, p. 29.

Podem concloure que les sessions a l'Hospital Clínic varen representar un repte i un privilegi per als joves actors del Teatre Viu, que veieren com la seva proposta escènica podia tenir una aplicació social de primer ordre, a part de la simplement escènica, obrint noves perspectives fins aquell moment insospitades. El Teatre Viu arribava amb aquestes sessions a conquerir un nou espai per al teatre que posteriorment, a través d'iniciatives diverses recolzades en plantejaments mèdics i científics, s'han anat consolidant demostrant la validesa del treball actoral amb els malalts mentals i amb d'altres col·lectius específics.

6.3.4. Altres perspectives en l'aplicació del teatre improvisat: el Sociodrama

Si el teatre per infants i les sessions de psicodrama a l'Hospital Clínic foren les aplicacions concretes que el Teatre Viu dugué a terme durant l'any 1959, moltes més foren les perspectives que s'obrien a l'aplicació de la improvisació escènica, com a mètode de treball en d'altres àmbits i disciplines, que foren tinguts en compte i estudiats per Ricard Salvat i que es pensaven desenvolupar en un futur més o menys pròxim, i que per les circumstàncies que més endavant esmentarem, no es pogueren dur a la pràctica.

Entre les aplicacions que es pretenien dur a terme hi havia una experiència totalment nova a casa nostra anomenada Sociodrama, que uns pocs anys més tard duria a la pràctica la col·laboradora del Teatre Viu, Maria Aurèlia Capmany en una sessió multitudinària al Palau d'Esports de Barcelona amb motiu del Segon Congrés Internacional de Psicodrama celebrat a Barcelona, el 1966, i que, també, des de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, que dirigia Ricard Salvat, es va conrear en repetides ocasions. Cal assenyalar, que l'aplicació del Sociodrama interessava en aquells anys

molt especialment a Ricard Salvat, donat que havia estudiat Sociologia a Alemanya, i venia aplicant sistemàticament una perspectiva sociològica a les pantomimes i temes que conformaven el repertori del Teatre Viu.

El plantejament del Sociodrama apareixia en el text programàtic del Teatre Viu —que hem esmentat en paràgrafs anteriors—, definit com una possibilitat futura de creació del Teatre Viu a partir dels coneixements atresorats per Ricard Salvat a les universitats alemanyes: «Sociodrama – Plantejament d’una possible fusió entre la Sociologia i el Teatre, es podria aconseguir la col·laboració del professor René König, director del Seminari de Sociologia de la Universitat de Colònia, i del Dr. Oliver Braghfelt.».⁵²⁴

Aquesta perspectiva, derivada del plantejament teòric i pràctic que implicava la pràctica del Psicodrama, suposà un pas força ambiciós pel col·lectiu donat que només es podia dur a terme prenent la forma d’una teràpia col·lectiva, que a nivell polític resultava problemàtic en el context històric en que es produïa. El Teatre Viu restava obert a molts altres tipus de col·laboracions de tipus social on pogués aplicar la improvisació amb finalitats terapèutiques o pedagògiques. Un d’aquests camps fou la possibilitat de treballar amb la gent gran, cosa que molts anys després —cap a finals de la dècada dels noranta—, han dut a terme a un asil del Maresme, Antoni Bachs-Torné i Núria Casulleras, com una derivació lògica del treball iniciat quasi cinquanta anys abans. Des de la seva perspectiva —i pensem que per a tots aquells que varen participar en l’experiència—, el Teatre Viu era un ètica, més que una estètica, que han aplicat a la vida personal i professional al llarg de les seves trajectòries, i en el cas del matrimoni Bachs-Torné-Casulleras l’esperit sorgit del Teatre Viu serveix per aplicar el teatre a la vida quotidiana, amb un esperit obert i, sobretot, amb una altruista voluntat de servei.

⁵²⁴ Vegi’s apèndix documental p. 255.

6.4. ESPLENDOR DEL TEATRE VIU

6.4.1. La sessió al Centre Parroquial de Sant Josep, de Badalona (sessió XVIII)

El darrer dia del mes de febrer de 1959, concretament el dissabte dia 28 a les 22.30 hores, el Teatre Viu es presentava a Badalona en un moment en que les seves activitats es multiplicaven i s'assolien, finalment, molts dels reptes plantejats quan el col·lectiu dirigit per Ricard Salvat i Miquel Porter es convertí en secció experimental de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.⁵²⁵

Pocs dies abans d'aquesta sessió s'havia iniciat la col·laboració amb el departament de Psiquiatria a l'Hospital Clínic, sota la supervisió del doctor Obiols, també s'assajaven els contes escrits per Aurora Díaz-Plaja, amb vistes a possibles actuacions per infants o, amb infants com a possibles actors, i, també, tres dies abans d'aquesta actuació, molts dels actors del Teatre Viu estrenaven l'espectacle *Les alegres casades de Windsor*, de William Shakespeare, dirigit per Frederic Roda, que es representà en una sessió doble de tarda i nit, al Teatre Romea.⁵²⁶

En el programa de mà de la sessió celebrada a Badalona hi figuraven els actors que formaven el grup —un total de vint-i-dues persones, que evidentment, no varen participar totes en aquesta sessió—, i les tres parts en que es dividia l'espectacle. Però, dins d'aquests apartats, destacava la inclusió dels títols dels temes «a soggetto» i de les pantomimes, d'una manera genèrica i que ens serveixen per comprovar quin era el repertori públicament explicitat del grup. Destacaren temes molt representats com *Els*

⁵²⁵ Vegi's reproducció del programa d'aquesta sessió a la pp. 29-30 de l'apèndix documental.

⁵²⁶ Entre els membres del Teatre Viu que actuaren en aquest espectacle cal citar a Rafael Vidal Folch, que interpretà el paper protagonista encarnant a Falstaff, juntament amb Antoni Millà, Àngel Gràcia, Lluís Bosch, Josep Navarra, Rosa Maria Carrasco, Esperança Varela, Griselda Barceló i Francesc Pacreu. Cal afegir que aquest espectacle es tornà a representà el 19 de març de 1959, al Teatre Principal de Valls.

espies, de Ricard Salvat, —al nostre entendre, la peça més emblemàtica d'aquesta part de les sessions—, *Els meus han callat*, de Rosa Muniesa, *Ferro-Carril*, de Pepa Palau i *Tres pessetes de loteria*, que s'especificava era un tema «a soggetto» creat a partir d'un tema donat pel públic. Entre les pantomimes destaca la presència de cinc de les sis pantomimes editades posteriorment per Ricard Salvat, amb l'excepció de *El vell, la nena i la font*, juntament amb *Tres pessetes d'òpera*, de Pepa Palau, i la Mímica del film *Les enfants du Paradis*, que interpretava normalment Lluís Bosch.

Pel que fa a l'actuació, podem fer-ne un estudi concret gràcies a l'acta que s'aixecà de la mateixa, i que ens resulta fonamental per veure el procés de treball del grup.⁵²⁷ La sessió l'obrí Ricard Salvat amb una breu explicació sobre el que significava el projecte escènic Teatre Viu i les tres parts que el conformaven com l'avantguarda teatral catalana d'aquell moment. Tot seguit s'inicià la sessió amb la representació de tres temes «a soggetto», concretament, *Els espies*, interpretada per Antoni Bachs-Torné i Miquel Porter; *Els meus han callat*, per Rosa Muniesa, i, *Tres pessetes de loteria*, per Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló i Àngel Gracia.

Seguidament, Miquel Porter ocupà l'escenari tot demanant als assistents que proposessin situacions dramàtiques que tot seguit serien interpretades, a partir d'improvisacions, pels actors del grup. Foren quatre, finalment, els temes proposats pel públic: “una costellada a la muntanya que acabava en enuig”, que interpretaren còmicament Griselda Barceló, Pepa Palau, Miquel Porter i un altre actor que no ha estat ressenyat. En segon lloc, “Un estudiant suspès per quarta vegada en el moment de dir-ho al pare”, interpretat per Lluís Bosch i Miquel Porter, el tercer tema, plantejava la situació d'un “actor que no sap quina actitud prendre per resoldre un assumpte familiar, si còmic o dramàtic”, que fou interpretat per Maria Ardanuy, Antoni Bachs-Torné,

⁵²⁷ Vegi's l'apèndix documental p. 209-211.

Maria Dolors Fossas, Francesc Pacreu i Miquel Porter; finalment, es plantejà “l’absurda situació creada a la Junta d’Obres de la Parròquia amb una col·lecta per als pobres”, que fou interpretada per Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, Àngel Gracia, Francesc Pacreu i Miquel Porter. Aquesta darrera situació dramàtica plantejada pels espectadors cal afegir que feia referència a la pròpia institució que aixoplugava l’actuació, el Centre Parroquial Sant Josep, i fou interpretada com una burla amable a la pròpia entitat en un dia festiu, i possiblement com a homenatge a la seva tasca a favor dels menys afavorits socialment.

La tercera part, que cloïa l’actuació, s’inicià amb una breu explicació de Maria Aurèlia Capmany —cada vegada més implicada amb el grup, sobretot a partir de la representació de *Tu i l’hipòcrita*—, sobre la pantomima, les seves arrels històriques i la necessitat de retornar a valorar aquest gènere teatral, amb uns orígens ancestrals. Es representaren sis pantomimes, iniciant l’actuació —com era habitual—, *Tres cèntims d’òpera*, interpretada per Pepa Palau i Miquel Porter, continuant amb la representació de *Demà m’aixecaré*, per Àngel Gràcia, *L’aire daurat*, amb Griselda Barceló i Lluís Bosch, l’escena de *Les enfants du paradis*, per Lluís Bosch, *Allí on creix la flor Alba Roja*, amb Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, Lluís Bosch, Pepa Palau i Carme Perelló. La darrera pantomima representada i va cloure l’actuació del Teatre Viu al Centre parroquial Sant Josep fou *Nívols espessos damunt la frontera*, que interpretaren Antoni Bachs, Antoni Millà, Rosa Muniesa, Francesc Pacreu, Pepa Palau i Ricard Salvat, que d’aquesta forma intervenia com actor en aquesta sessió, cosa que acostumava a fer en aquest període del Teatre Viu.

Cal considerar aquesta sessió com una confirmació del repertori del grup, donat que a excepció de *El vell, la nena i la font*, totes les pantomimes i “temes a soggetto”

que caracteritzen el període de maduresa del grup foren representades durant aquesta sessió celebrada a Badalona.

6.4.2. Primer esbós d'una crisi: la carta de Ferran Soldevila

En un moment en que els plantejaments teòrics del Teatre Viu quallaven en múltiples direccions pràctiques, acompanyades d'un creixent prestigi en els ambients intel·lectuals i culturals barcelonins com a conseqüència d'una dinàmica cada cop més alta de sessions públiques en els més diversos indrets, la direcció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona decidí donar un toc d'atenció als joves artistes advertint-los del perill de caure en certes actituds i formes expressives que la Junta directiva de l'entitat que els aixoplugava considerava poc adequades, aconsellant-los-hi una etapa de reflexió sobre el seu treball.

Aquesta mena d'advertència es produí en una carta signada per Ferran Soldevila, president de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, adreçada als dos directors del Teatre Viu, Ricard Salvat i Miquel Porter, amb data de 9 de març de 1959. La missiva escrita amb un to amable, però que no estalviava crítiques a diversos aspectes del treball dut a terme pel col·lectiu, significà un primer pas en el trencament entre aquesta institució i Ricard Salvat que, uns mesos més tard, a partir del rebuig per part de la direcció de l'Agrupació de muntar el seu text *Mort d'home*, consumaria la ruptura iniciant una nova etapa de la seva trajectòria a partir de la creació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, aixoplugada pel Foment de les Arts Decoratives, a principis de 1960.

Jordi Coca, en el seu llibre dedicat a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, esmentava aquesta carta, atribuint-la erròniament a Frederic Roda,⁵²⁸ quan realment la

⁵²⁸ Concretament afirmava Jordi Coca: «D'aquest problema intern, n'és un reflex la carta que Roda va fer el 9 de març de 1959, en la qual es comenten certes insuficiències: ...», a J. Coca, *Op. cit.*, p. 71.

carta fou signada per Ferran Soldevila, el president de l'Agrupació, com es demostra a l'apèndix del present treball on s'inclou una còpia de la mateixa signada pel gran historiador, un dels grans protagonistes de l'exili interior durant la primera etapa del franquisme.⁵²⁹ Pensem que molt probablement la redacció de la lletra es produí a partir d'un cert consens entre Ferran Soldevila, Frederic Roda i d'altres membres de la Junta —i que, fins i tot, l'escrivís el propi Roda—, però el que és absolutament cert i comprovable és que la carta que reveren els directors del Teatre Viu fou signada per Ferran Soldevila, el màxim representant de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, amb el que això comportava a tots els nivells.

Ferran Soldevila iniciava la missiva reconeixent el progressiu reconeixement del Teatre Viu, que s'havia anat convertint per mèrits propis en la màxima expressió de l'Agrupació a nivell popular: «Des de la vostra magnífica iniciativa hem assolit —directors, autors, entitat— un grau de certa popularitat i reconeixement que justifica un més depurat exercici del sentit de responsabilitat.»

La carta analitzava punt per punt l'estructura de les sessions públiques del Teatre Viu, ocupant-se de les tres parts en què es dividien, criticant-ne els aspectes menys reeixits, que s'havien de millorar substancialment per no comprometre els objectius que s'havien fixat per a la secció experimental de l'Agrupació. En general, l'anàlisi conclouïa amb la necessitat d'augmentar el nivell d'exigència de les actuacions, fent-se ressò de la poca o nul·la formació dels actors.⁵³⁰ D'altre banda, es suggerien alguns recursos per millorar les diferents parts que segons s'afirmava no estaven definides clarament: «Una qüestió general és que, provenint les tres parts d'un fons inicial comú, encara queden, en

⁵²⁹ Vegi's pp. 261-262 de l'apèndix documental, on es reproduïxen íntegrament les cartes i d'altres documents procedents de l'arxiu personal de Ricard Salvat.

⁵³⁰ Sobre aquest particular volem destacar el següent paràgraf de la carta: «Teatre Viu improvisat. Corre el perill de banalitzar-se. És massa fàcil tenir èxit. Potser és una qüestió de selecció d'actors.»

tècnica, poc diferenciades i això fa possible una confusió i una perjudicial manca definitòria.».

Entre les suggerències que s'explicitaven a la carta cal citar, pel seu interès, les que es referien concretament als temes «a soggetto», part del treball del Teatre Viu, especialment criticada per Soldevila, en concret, la voluntat exposada per Ricard Salvat de crear una tipologia de personatges contemporanis, similars a les màscares de la Commedia dell'Arte, en que s'inspiraven i sobre les quals opinava el president de l'Associació.⁵³¹ El to amable de la carta deixava, però, entreveure una censura al treball dut a terme pels joves creadors als que es sol·licitava no caure en la banalització tot recordant l'esperit de servei que impregnava l'esperit de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, com a base d'un futur teatre català.

Cal subratllar que la consideració de Ricard Salvat dins l'Agrupació Dramàtica de Barcelona era força bona, i se'l considerava el director que havia de regir els destins de l'Agrupació, especialment de la secció dedicada a l'experimentació teatral, donada la seva formació teatral a Alemanya, la seva capacitat de treball i per aportar una perspectiva innovadora a l'empobrit panorama teatral de l'època. Fruit d'aquesta valoració positiva fou l'encàrrec de dirigir la Secció Experimental de l'Agrupació,⁵³² i en aquell mateix any 1959, dirigir l'obra que havia de representar-se en el festival l'Alegria que Torna, —origen de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona—, que es feia anualment i servia com a principal font de financiació de les seves activitats.

⁵³¹ «Si es vol anar cap a una tipologia el que ara tenim —en la seva major part— no són més que restes fòssils d'improvisacions. Potser cal anar decididament a una autèntica creació tipològica: en el món tenim els amoureux de Peynet, la Marie Chantal, els angry man. Entre nosaltres “La familia Ulises” del T.B.O. o la ex-família Sistachs de Castanys o algun tipus que podria dibuixar i crear plàsticament en CESC.»

⁵³² Volem citar el següent paràgraf del llibre de Jordi Coca: «..., Ricard Salvat tornava d'Alemanya havent acomplert el seu programa i amb ganes d'introduir al nostre país el que havia après a l'estranger; especialment el *Verfremdungseffekt* o distanciament brechtia. Els seus esforços es van centrar, de primer, en el Teatre Viu i, de seguida, com a membre destacat d'aquella secció, va passar a ocupar un lloc als curssets de teatre. Una mica després, el mes de febrer de 1959, Salvat és nomenat director de la Secció de Teatre Experimental, secció que no va arribar a quallar a causa que Salvat va deixar l'ADB a finals del mateix any per fundar l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual.», a *Op. cit.*, pp. 91-92.

El muntatge *El burgès gentilhome*, de Molière que incloïa la part musical composta per Lully, fou representada en sessió única el 15 de juny de 1959 al Teatro Windsor, essent un veritable succés cultural que suposava la consolidació de Ricard Salvat dins l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Per al muntatge Salvat comptà amb un repartiment farcit de personatges il·lustres de la vida cultural barcelonina, cosa que era habitual en les representacions d'aquest festival. L'èxit d'aquesta sessió i el prestigi que Salvat acumulava enfront del Teatre Viu feia pensar que el veritable home fort de l'entitat fos Ricard Salvat i així ho feien pensar aquesta trajectòria, però no fou suficient per accedir a la direcció general de l'Agrupació donat els recolzaments estratègics que obtingué Frederic Roda, el qual es mantingué al front de l'entitat malgrat les seves qualitats, al nostre entendre, molt inferiors a les de Ricard Salvat, pel que fa al coneixement de la pràctica teatral. Aquesta injustícia marcaria el final de la relació de Salvat amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, i la seva marxa cap a finals de 1959. També existia, al nostre entendre, una darrera raó per aquesta resolució: la voluntat de la Junta directiva de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona de mantenir-se dins l'amateurisme, cosa que impedia una major projecció del treball dels membres més inquietos i actius de l'Agrupació i que condemnava els muntatges a molt poques sessions de representació. Salvat tenia molt present que per arribar al camp professional i poder desenvolupar el seu treball de renovació del teatre català, tenia que cercar una altra entitat que aixoplugues les seves activitats.

6.4.3. Les sessions públiques celebrades el març de 1959

L'activitat del Teatre Viu durant aquest període fou molt intensa i al llarg del mes de març es varen comptabilitzar actuacions a entitats com el Teatre de Sant Lluís de

la Capella Francesa (7 de març), els Laboratoris Igoda (11 de març) i el Club de Tennis “La Salut” (15 de març), que venen a demostrar la gran activitat d’aquest període i l’heterogeneïtat dels públics i les entitats interessades en conèixer i gaudir de les sessions d’aquest grup que, dia a dia, guanyava adeptes i es consolidava com avantguarda cultural.

El dissabte 7 de març a les 19.00 hores, el Teatre Viu presentà una sessió pública al Teatre de Sant Lluís de la Chapelle Française (sessió XIX), que es trobava al carrer Bruc, 94, i concretament al Teatre de Sant Lluís, presentats per una secció de l’entitat anomenada «Le Feu “Marthe et Marie”». Sembla clar que aquesta actuació es produí gràcies a la vinculació que Miquel Porter tenia amb l’Institut Francès i, en concret, amb aquesta institució que aixoplugà l’actuació del Teatre Viu.

No hem conservar l’acta d’aquesta sessió i, per tant, no podem tenir constància del membres del grup que varen actuar. Malgrat això, hem pogut consultar el programa de mà, que adjuntem a l’apèndix, on s’especifiquen les tres parts de les sessions i els temes «a soggetto» i pantomimes que es varen representar, que eren les habituals en aquest període de treball, amb l’excepció, si es vol, de la recuperació de temes antics com “Contrapunt en un parc” i “Home amb equipatge”.⁵³³

Quatre dies després d’aquesta actuació a una entitat com la Chapelle Française, vinculada amb les anomenades “ambaixades culturals” que varen tenir un paper protagonista en la cultura de postguerra, el Teatre Viu actuà a un lloc ben diferent: el saló d’actes dels Laboratoris Igoda (sessió XX), dins unes activitats organitzades per l’esmentada empresa farmacèutica, titulades “Reuniones paramédicas”.

Aquesta representació pública de Teatre Viu es celebrà, molt probablement, arran les sessions de psicodrama celebrades a l’Hospital Clínic sota la direcció del Dr.

⁵³³ Veieu el programa de mà d’aquesta actuació a l’apèndix documental pp. 31-32, on cal destacar la utilització de les llengües francesa i catalana i l’absència de la llengua espanyola.

Joan Obiols, donat el caire de l'entitat i la secció que l'organitzaren. En definitiva, el dimecres 11 de març de 1959, a les 22.30 hores, al saló d'actes del Laboratoris Igoda, que es trobaven a l'*Avenida del Generalísimo*, 416, principal [actualment Avinguda Diagonal], els membres del grup varen representar una sessió de Teatre Viu amb les seves tres parts habituals, davant una audiència composta, principalment, de metges i persones relacionades amb el món de la medicina, donat el caire de les reunions organitzades per l'entitat.

El primer element remarcable d'aquesta actuació fou l'elevat nombre de membres del grup que hi varen participar, fins a una vintena segons l'acta d'aquesta sessió que s'ha conservat a l'arxiu de Ricard Salvat. Pel que fa a l'actuació, en primer lloc es van representar tres temes «a soggetto»: *Els espies* (Antoni Bachs-Torné i Miquel Porter), *Vol 919* (Carme Perelló, Lluís Bosch i M^a Dolors Fossas) i *Tres pessetes de loteria* (Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló i Àngel Gracia).

Pel que fa als temes suggerits pel públic es van sol·licitar el desenvolupament de tres situacions dramàtiques, dues d'elles directament relacionades amb l'àmbit escènic i, per tant, parateatral. El públic assistent va demanar que els actors simulessin la preparació d'una sessió de Teatre Viu, posant l'èmfasi en les dificultats davant la censura que els hi exigia els drets d'autor. L'altre tema relacionat directament amb el teatre fou la recreació d'un assaig, remarcant els diferents rols (director, primera actriu, autor,...), cercant un enfocament còmic. El tercer tema plantejava un problema social vist des de tres perspectives: un matrimoni que espera un fill il·legítim, enfocant com una novel·la rosa, tràgicament o còmicament. A les tres improvisacions va actuar Miquel Porter, director d'aquesta part de les sessions, acompanyat d'un bon nombre dels actors del grup. Finalment, es presentaren les pantomimes: tres d'elles (*El Mal*, *Allí on creix la flor Alba Roja* i *Demà m'aixecaré*) editades al recull de Ricard Salvat "Sis

pantomimes”, juntament amb dues peces del repertori com *Els nens del Paradís* i *Tres cèntims d'Òpera*, que eren representades pràcticament a totes les sessions públiques.

La darrera actuació, d'aquest periple intensiu de sessions públiques, es produí només quatre dies després de l'actuació als Laboratoris Igoda, concretament, a l'estatge social del Club de Tennis “La Salut” (sessió XXI), el diumenge 15 de març. El públic radicalment diferent a l'actuació a Igoda, estava format per un grup de joves entusiastes més pendents del que s'anunciava després de l'actuació del Teatre Viu, l'aparició de Salvador Dalí amb un helicòpter del qual penjaria un rinoceront. Fou una sessió inoblidable per als membres del grup, com rememorava Ricard Salvat molts anys després: «Una altra de les actuacions complicades fou al Club de Tennis La Salut com a teloners d'un molt esperat espectacle que anava a fer Dalí, el qual havia promès un gran xou amb un rinoceront i no sé quantes coses més... Hi havia una gran expectació. A mitja actuació, amb Miquel Porter i Pepa Palau allà enmig, el públic es va assabentar que després no hi havia la tan esperada meravella de Dalí i es va començar a enfadar molt... Va tenir mèrit sortir d'aquella situació.».⁵³⁴

A part d'aquest fet anecdòtic, pel que consta a l'acta d'aquesta actuació, que ha estat conservada, els temes «a soggetto» i les pantomimes representades foren les mateixes que a la sessió del saló d'actes dels Laboratoris Igoda, amb l'únic canvi de la introducció de la pantomima *L'il·lusionista per Demà m'aixecaré*. En canvi, les improvisacions totals o temes donats pel públic, ens donen una idea molt clara de l'ambient, si més no, sociològic, d'aquesta sessió marcada per l'actuació de Dalí que, finalment, no es produí.

Les situacions dramàtiques sol·licitades pel públic que assistí a la sessió celebrada al Club de Tennis La Salut, es centraren en conflictes sentimentals i de parella,

⁵³⁴ J. M. García Ferrer – Martí Rom, *Op. cit.*, p. 29.

com era previsible que succeís en un ambient dominat pels joves: bromes a un promès o el retrobament d'antics promesos foren dos dels temes sol·licitats, juntament amb el greu conflicte —fins i tot, grotesc—, del matrimoni que té un fill negre essent tots dos de raça blanca; més interessant des d'una perspectiva política i sociològica fou el tema que plantejava la situació creada per dos soldats enemics, quan un li nega l'aigua a l'altre i, un cop acabada la guerra, es dona el cas contrari i, aquell que havia patit la manca d'aigua li ho nega al seu presoner, retornant-li l'actitud incívica i cruel.

Aquestes tres sessions públiques del Teatre Viu davant públics molt diferents i en un interval de temps de poc més d'una setmana, constituïren un moment de màxima activitat i reconeixement del seu treball. A aquest punt àlgid hi varen arribar gràcies a la fixació d'un repertori, la coordinació entre els membres del grup i una maduresa en les interpretacions. El Teatre Viu era una realitat escènica i cultural de primer ordre a la Barcelona de 1959.

6.4.4.1. La culminació d'un projecte escènic: la sessió al Teatre Candilejas

Com hem pogut observar al llarg del present capítol, la temporada 1958-1959 consolidà el Teatre Viu com una alternativa al teatre oficial i comercial d'aquest període, anant molt més enllà, i constituint-se en un veritable fenomen cultural, popular i, alhora, pedagògic, per les iniciatives en les què, des d'aquesta perspectiva, va prendre part. Tanmateix el Teatre Viu seguia uns principis estètics lligats a l'avantguarda i, per tant, enllaçava amb la cultura catalana anterior a la Guerra Civil, recollint procediments propis de moviments artístics com el surrealisme i el dadaisme.

Durant la primavera de 1959 la popularitat i l'activitat del grup arribà al clímax, a través de dues sessions veritablement emblemàtiques que constituïren la seva

definitiva consolidació en el panorama cultural de l'època i que, paradoxalment, foren les darreres grans actuacions del grup, que a partir de la temporada 1959-1960 iniciaria una davallada a tots els nivells, fins a desaparèixer diluïda en d'altres col·lectius que pertanyen al teatre independent. Ens referim a les sessions de Teatre Viu que es celebraren al Teatre Candilejas, el 4 de maig de 1959, a la qual assistí tota la crítica barcelonina per valorar aquest experiment escènic, que s'havia popularitzat en els ambients més cultes de la ciutat, on s'estrenaren dos peces que són definitòries del treball del grup com el tema «a soggetto» *El buròcrata* i la pantomima *El vell, la nena i la font*, de les quals hem tractat en epígrafs anteriors; l'altre sessió emblemàtica fou la que el Teatre Viu oferí al Club de Tennis Barcelona, la revetlla de Sant Joan de 1959, coorganitzada per l'Asociación de Artistas Actuales.

El reconeixement i la popularitat del Teatre Viu varen transcendir durant aquest període les fronteres culturals barcelonina i catalana per arribar a la premsa espanyola, concretament, la madrilenya que li dedicà en el mes d'abril un reportatge que es publicà al diari *Pueblo*.⁵³⁵ Aquest article convertia el Teatre Viu en un fenomen cultural d'abast estatal pel seu caire innovador i experimental, descrivint cadascuna de les parts en que es dividien les sessions públiques i l'autor, conclouïa, sol·licitant el reconeixement d'aquest treball que restava pràcticament anònim a la pròpia ciutat on havia sorgit: «He aquí una nueva forma de representar que no ha transcendido en Barcelona, a pesar de su interés, porque es la obra de dos jóvenes que no creen en más oro que el espiritual. ».

Les representacions a les que ens referim, no foren les úniques celebrades durant aquest període, donat que el Teatre Viu oferí, també, actuacions públiques al Col·legi Nostra Senyora de Montserrat de Virtèlia (sessió XXII),⁵³⁶ on Salvat impartia classes

⁵³⁵ Joaquín Grau, «El "teatro vivo" convierte en autor al actor», a *Pueblo*, Madrid, 19 d'abril de 1959. [Crítica recollida a l'apèndix documental p. 299.]

⁵³⁶ Vegi's l'acta d'aquesta sessió a l'apèndix documental p. 37.

durant aquells anys, celebrada el dia 26 d'abril de 1959, amb motiu de la Festa patronal d'aquesta entitat ubicada a la Via Augusta i, després de les sessions de tarda i nit al Teatro Candilejas, al Col·legi Isabel de Villena – Eiximenis, el 21 de juny, tres dies abans de l'actuació celebrada al Club de Tennis Barcelona.⁵³⁷

L'actuació al Teatre Candilejas (sessió XXIII), constitueix la darrera gran sessió de Teatre Viu —cal aclarir que foren dues sessions de tarda i nit—, de la qual conservem informació detallada, donat que s'elaborà un acta d'aquesta actuació i, a més, se'n conserven fotografies i crítiques periodístiques de gran interès per a la present recerca. Cal precisar que aquesta actuació fou molt especial pels membres del grup perquè, finalment, el Teatre Viu feia cap a un teatre professional amb el que això significava de reconeixement a una aventura que s'havia iniciat amb un plantejament totalment experimental, sense grans pretensions i amb una vocació pedagògica, com s'afirmava a l'acta esmentada: «El dia 24 de maig de 1959, en sessió de tarda i nit, es realitza la primera sessió de T. V. amb caràcter completament públic, en el Teatre Candilejas.».

D'altra banda, el Teatre Candilejas —que es trobava a la Rambla de Catalunya—, era un petit espai amb una de les programacions més coherents del període i que tractava de dinamitzar el panorama escènic barceloní mitjançant diverses coproduccions. De fet, aquest espai havia estat a punt de convertir-se en el teatre de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, però les divergències dins la Junta Directiva, que no es decidia a donar un pas endavant cap a la professionalització, impediren culminar aquest procés que havia engegat Frederic Roda —i que, fins i tot, li costà el cessament que, finalment, no es feu efectiu—, conscient de que les activitats de l'entitat

⁵³⁷ Malgrat que no pertany estrictament a les sessions històriques del Teatre Viu, cal afegir la sessió celebrada al Teatre Capsa, amb motiu del festival de final de curs del Col·legi Stel·la, on interpretada per nois i noies de l'escola, s'oferiren algunes pantomimes assajades pel Teatre Viu, com ja hem comentat en l'apartat dedicat al Teatre Infantil. Vegi's apèndix documental pp. 45-46.

necessitaven d'un espai de representació adequat a les expectatives que el repertori de l'Agrupació havia anat elaborant des de 1955.⁵³⁸

Malgrat que en realitat foren dues les sessions celebrades al Candilejas, la sessió de tarda congregà molt poc públic però, al mateix temps, molt actiu, donat que proposà moltes situacions dramàtiques al grup, en la part de les improvisacions pures. S'interpretaren els mateixos temes «a soggetto» i pantomimes que a la sessió de la nit, amb unes mínimes diferències pel que fa al repartiment. Tenim constància dels temes donats pel públic que es presentaren en aquesta sessió de tarda: es proposà una pantomima de caire poètic titulada “Dos flors es desperten” que fou interpretada per Lluís Bosch i Pepa Palau; “Tema a l'estil Macbeth”, interpretat per Maria Ardanuy, en el paper de la pèrfida Lady Macbeth; El retorn d'un filla prodiga que no es perdonada pel pare”, que interpretaren Griselda Barceló i Miquel Porter; finalment, es sol·licità un tema circular en el que participaren tots els membres del Teatre Viu, —mostrant diverses perspectives d'un mateix tema—, representant a un metge que prohibeix menjar carn al seu pacient i, més tard, es sorprèn per aquest menjant-ne ell. Una sessió que podem considerar completa, malgrat que creiem fou una mena d'assaig general per a la sessió de nit a la que assistiren els crítics dels principals diaris barcelonins i significà la presentació pública d'aquest projecte escènic a la societat barcelonina, malgrat les vint-i-dues sessions públiques anteriors, des de febrer de 1956 en els mes diversos indrets.

⁵³⁸ «... a cavall entre els anys 1958 i 1959 l'ADB gestiona la possibilitat de disposar d'un teatre estable per a normalitzar les seves actuacions. [...] La iniciativa, però, no va sorgir de l'ADB, sinó de l'empresari del Teatre Candilejas, Ramir Bascompte. Aquest, a través de Josep M. Muñoz, va intentar de trobar una fórmula que servís les conveniències de l'ADB i ell mateix. [...] ... Aprofitant les negociacions referents al teatre Candilejas, es va dir que Roda es volia dedicar al teatre professional i que de cap manera no es podia permetre que les ambicions personals arrossegessin l'ADB. [...] És evident que d'haver-se aconseguit, l'orientació de l'ADB hauria sofert un viratge important, i que s'hauria perfilat més ràpidament la idea, aleshores incipient, de deixar de ser una agrupació de teatre d'aficionats i passar a ser un teatre independent.», a J. Coca, *op. cit.*, pp. 92-94.

A les sessions del Teatre Candilejas hi varen participar pràcticament tots els membres del Teatre Viu,⁵³⁹ conscients de la importància d'aquesta vetllada que venia a recompensar els esforços anteriors i significava un reconeixement explícit del seu treball de formació. Aquest reconeixement es feia evident en el programa de mà en un text de presentació de Frederic Roda, on es podia llegir: «L'ADB, que ha demostrar el que es podia fer en un teatre normal, presenta avui el seu Quadre Experimental, contrapunt harmònic i alhora risc i goig d'autèntica provatura. Teatre en el qual l'exigència social i el clima ètic tenen un valor capdal i insubstituïble.». Roda incidia especialment en el caràcter social i ètic de la proposta de Ricard Salvat i Miquel Porter.

Pel que fa a la sessió es presentaren, en primer lloc, tres temes «a soggetto» que podem considerar els més emblemàtics de tots els que havien assajat des de la creació d'aquesta part de les sessions. Es representaren *Els espies*, que interpretaren Antoni Bachs-Torné i Miquel Porter, *El buròcrata* —peça inspirada en un film d'Akiro Kurosawa, estrenada en aquesta sessió i que començaren a assajar a les sessions del mes de febrer—, interpretada per un nombrós grup d'actors, donada la seva complexa estructura en escenes, encapçalats per Miquel Porter en el paper protagonista, i, per últim, *Tres pessetes d'òpera*, una peça emblemàtica del repertori del Teatre Viu, que interpretaren Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló i Àngel Gràcia, tancant aquesta primera part.

Durant la sessió de nit, el públic tardà molt en plantejar situacions dramàtiques a la segona part de l'espectacle, dedicada a la improvisació total. Finalment, es plantejaren les següents: *Arribada d'uns marcians a la Terra*, que interpretaren amb un

⁵³⁹ A part de Ricard Salvat i Miquel Porter, directors del Teatre Viu, varen participar en aquesta sessió els següents actors i mims: Maria Ardanuy, Joan Aymamí, Antoni Bachs, M^a Rosa Balart, Griselda Barceló, Lluís Bosch, Rosa M^a Carrasco, Maria Josep Corbella, Joan A. Escribano, Paquita Ferrer, M^a Dolors Fossas, Àngel Gràcia, Montserrat Martí, Maria Rosa Mateu, Antoni Millà, Rosa Muniesa, Francesc Pacreu, Pepa Palau, Carme Perelló, Natàlia Solernou, M^a Antonia Terrades, Esperança Varela i Rafael Vidal Folch.

to força còmic Joan Aymamí, Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, Maria Dolors Fossas, Àngel Gracia i Miquel Porter; *El fals oblit d'una joia a un Hotel*, situació que escenificaren amb un to còmic-satíric, Joan Aymamí, Maria Ardanuy, Àngel Gracia, Rosa Muniesa, Francesc Pacreu i Esperança Varela; *El dilema d'un pintor entre l'esposa i la model*, que representaren Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló i Maria Dolors Fossas; finalment, es sol·licitaren dos temes que es podien encadenar i convertir-se en circulars, *Un matrimoni en que un dels dos té un amant* i *Un marit que torna a casa després d'haver volgut assassinar a la muller*; segons consta a l'acta de la representació, no s'acabà de fer el tema circular i alguns dels membres del Teatre Viu no hi varen participar.

Finalment, a la darrera part es presentaren les pantomimes “a la manera de Ricard Salvat”, presentades al públic per Maria Aurèlia Capmany, com venia essent habitual a les sessions públiques. Es presentaren cinc de les sis peces que conformarien uns anys més tard el recull publicat per Salvat “Sis pantomimes”, és a dir, *Allí on creix la flor Alba Roja*, *L'aire daurat*, *Nívols espessos damunt la frontera*, *El Mal* i *El vell, la nena i la font*, que fou estrenada en aquesta sessió, constituint la darrera peça de l'espectacle que pretenia ésser emblemàtica del treball del grup en unir pantomima i Commedia dell'Arte, dos dels principis escènics en què es sustentava el Teatre Viu. L'única pantomima d'aquest recull que no finalment es representà fou *Demà m'aixecaré*, que fou reemplaçada per *L'il·lusionista*, interpretada com era habitual per Àngel Gracia i Rosa Maria Carrasco.

6.4.4.2. Les crítiques periodístiques davant la sessió al Teatre Candilejas

Per la importància decisiva d'aquesta sessió de Teatre Viu al Teatre Candilejas ens ocuparem de les crítiques que es publicaren a la premsa barcelonina d'aquesta representació, d'un to genèricament elogiós, que podem considerar com el moment culminant de la trajectòria pública del grup de teatre experimental aixoplugat per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Cal destacar que tots aquests comentaris tendiren a parlar del Teatre Viu com a secció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, no destriant clarament la seva trajectòria independent d'aquesta entitat.⁵⁴⁰

Pràcticament tots els rotatius barcelonins varen publicar comentaris crítics d'aquesta sessió. El primer que va aparèixer fou el publicat a *El Noticiero Universal*, tot just l'endemà de la sessió.⁵⁴¹ La crítica signada per J. A. [desconeixem el nom que s'amagava darrera aquestes inicials], feia un recorregut per les diferents parts de la funció amb un to elogiós destacant la joventut dels intèrprets, el seu entusiasme i la qualitat de la posada en escena, el treball dels actors, concloent la ressenya amb les següents paraules: «"L'Agrupació Dramàtica de Barcelona" ha efectuado ya veintitrés sesiones, superando en cada una de ellas la anterior, a través de un afán tan progresivo como pujante.».

L'endemà d'aquesta crítica apareixia el comentari que, signat pel crític teatral A. Martínez Tomás, publicava *La Vanguardia Española*.⁵⁴² Martínez Tomás destacava, en primer lloc, l'element renovador que suposava aquest experiment escènic. Pel que fa a l'anàlisi de les tres parts de l'espectacle fou molt receptiu davant les dues primeres parts, especialment, les improvisacions donades pel públic, mentre es mostrava força crític

⁵⁴⁰ Aquestes crítiques estan recollides a l'apèndix documental pp. 301-311.

⁵⁴¹ J. A., «En el Candilejas. Doble sesión de "Teatre Viu"», a *El Noticiero Universal*, Barcelona, 5 de maig de 1959.

⁵⁴² A. Martínez Tomás, «AGrupación Dramática de Barcelona: Una representación de "Teatro vivo"», a *La Vanguardia Española*, Barcelona, 6 de maig de 1959.

davant les pantomimes ideades i dirigides per Ricard Salvat, amb arguments tant pobres, al nostre parer, com el següent: «Un silencio sólo es elocuente cuando se produce entre dos situaciones que han sido previamente caldeadas por el verbo. Lo que no sea esto, me parece teatro de colegio de sordomudos.». El comentari acabava certificant l'èxit de la sessió i lloava especialment el treball de Miquel Porter al capdavant de les improvisacions.

El mateix dia que apareixia la crítica de *La Vanguardia Española*, José María Junyent publicava el seu comentari a *El Correo Catalán*.⁵⁴³ El to general de la crítica no fou entusiasta davant la proposta del Teatre Viu, que el conegut articulista qualificà d'"snobista", essent molt poc receptiu a un teatre experimental com el que proposaven Miquel Porter i Ricard Salvat. El seu comentari sobre la segona part de l'espectacle, les situacions dramàtiques plantejades pel públic, recolzen aquesta impressió: «El juego de la improvisación, nada consistente ni tampoco nada divertido, llenó una hora de espectáculo, tiempo a todas luces excesivo para emplearlo en un experimento —o juego de prendas— sin valor artístico alguno, que, de introducirse en los programas habituales, agravaría aún más la angustiada crisis teatral.». Y afegia: «Quede ese pasatiempo reservado para las funciones del día de los Inocentes, en que no sólo es admisible, sino característico y oportuno alternar público e intérpretes en la representación de comedias bufo-cómicas, desorbitadas y llenas de sorpresas y desahogos más o menos hilarantes.».

El comentari de Junyent, d'un to clarament negatiu cap a la proposta escènica del Teatre Viu, destaca l'entusiasme del col·lectiu en un recurs fàcil de la crítica que no vol fer sang d'un espectacle.

⁵⁴³ José María Junyent, «TEATRE VIU. Sesión XXIII del cuadro experimental de la A. D. B.», a *El Correo Catalán*, Barcelona, 6 de maig de 1959.

Molt diferent fou el comentari crític de María de la Luz Morales publicat el mateix dia al *Diario de Barcelona*.⁵⁴⁴ Per a la cèlebre crítica que havia col·laborat durant els anys vint al mític rotatiu madrileny *El Sol*, la proposta del Teatre Viu era plena d'interès i de novetat dins l'empobrit panorama escènic del moment. D'entre les propostes del jove quadre escènic, Morales destacà les pantomimes i, en general, valorà l'actitud i el risc de l'espectacle: «Fórmulas teatrales, en su pretendido primitivismo, no ya difíciles, sino arriesgadas, pero cuyos peligros salvó el Cuadro Experimental de la A. D. B., galanamente, con tan buen humor como mejor voluntad.»

Molt més breu i superficial fou el comentari que el crític habitual del setmanari *Destino*, Celestino Martí Farreras, li dedicà a la sessió del Candilejas.⁵⁴⁵ El seu comentari incidí especialment en l'actitud del públic que, a l'hora de plantejar les situacions dramàtiques que havien de servir de base a les improvisacions, es va mostrar poc encertat: «El único fallo ostensible corrió a cargo de los espectadores que, llegado el momento de sugerir temas a los intérpretes, no tuvieron realmente una noche inspirada.» Finalment, la darrera crítica de la qual tenim constància es publicà a l'altre gran setmanari barceloní de l'època, *Revista*, i curiosament anava signada pel gran crític cinematogràfic Juan Francisco de Lasa.⁵⁴⁶ El seu comentari, molt més ampli, acurat i complet que el de Martí Farreras, valorava el risc i novetat de la proposta sense caure en un elogi apriorístic, criticant contundentment alguns aspectes de la representació, com els temes «a soggetto», afirmant el següent: «Digamos en principio que el esfuerzo de estos amantes del teatro merece la atención de todos los intelectuales, aunque aquí atención no signifique por nuestra parte incondicional aplauso sino más bien

⁵⁴⁴ María Luz Morales, «TEATRO CANDILEJAS. La "Agrupació Dramàtica de Barcelona" presenta el "Teatre Viu", de su Cuadro Experimental.», a *Diario de Barcelona*, Barcelona, 6 de maig de 1959.

⁵⁴⁵ Martí Farreras, «Teatre Viu.», al setmanari *Destino*, n. 1.135, secció: "La Alegría que pasa", Barcelona, 9 de maig de 1959, p. 45

⁵⁴⁶ Juan Francisco de Lasa, «Una sesión de "Teatre Viu"», a *Revista*, n. 369, secció: "El Teatro", Barcelona, 9 de maig de 1959, p. 22.

constructiva crítica. Entre las tres facetas apuntadas, el aspecto del teatro «a soggetto» es, a fuer de sinceros, el que menos ha logrado convencernos en el programa de la ADB porque, a pesar de la gracia de algunas situaciones de tema especificado y que si bien repetidamente ensayadas, fluyen a cada representación según la inspiración de los actores, no parece que Salvat consiga (como pretende) la estructuración de “una tipología de nuestra época” ni muchísimo menos.». Per la comentarista la part amb major qualitat i risc foren les improvisacions que liderava Miquel Porter, considerant aquesta part de les sessions com l'ànima del Teatre Viu i la seva raó d'ésser. Un aspecte criticat per Lasa fou la qualitat del intèrprets, escrivint a propòsit de les pantomimes: «Las demás obritas —presentadas por María Aurelia Capmany— no alcanzaron mayor relieve debido a la discutible mímica de la mayor parte de los intérpretes quienes como buenos “amateurs” tienen aún mucho que aprender, y lo aprenderán a buen seguro si continúan con el entusiasmo que demuestran ahora.». En resum, la conclusió a la que arribava el crític de *Revista*, fou la següent: «..., un conjunto que sin duda puede hacer mucho para fomentar la afición de los jóvenes hacia el eterno Teatro.».

Vists aquests comentaris podem concloure que la primera i, en realitat, darrera sessió pública del Teatre Viu celebrada a un teatre a l'ús, no va aixecar uns comentaris unànimement elogiosos per part de la crítica teatral barcelonina. Pensem que en molts casos no es va saber comprendre la veritable renovació de la proposta. Una constant de tots els comentaris fou que subratllà la manca de maduresa dels joves actors i la simplicitat de les peces representades. En canvi, l'element més valorat per la majoria dels crítics foren les improvisacions sobre temes donats pel públic, malgrat que s'insistia en el poc joc que donaren les situacions que suggerí el públic del Candilejas. En definitiva, creiem que els comentaris que provocà l'actuació del Teatre Viu es centraren en aspectes que no eren els més decisius per fer-ne un comentari objectiu.

6.4.5. Darreres sessions públiques de la temporada 1958-1959

Abans d'arribar a la fi del curs 1958-59, els membres del Teatre Viu oferiren dues sessions públiques de caire força diferent. La primera es celebrà a l'Escola Isabel de Villena (sessió XXIV), el diumenge 21 de juny de 1959, a les 18 hores. Aquesta escola, fundada per la il·lustre pedagoga Carme Serrallonga (1909-1998), l'any 1939 — essent hereva dels valors de llibertat que encarnava l'Institut Escola—, fou un puntal fonamental en l'educació de les joves generacions en els valors ètics i de resistència catalanista enfront el franquisme.⁵⁴⁷

La sessió, molt probablement per les característiques del espai i del públic assistent, format per infants i les seves famílies, presentà variacions respecte al repertori normalment presentat a les sessions públiques. A la primera part, dedicada als temes «a soggetto» s'estrena la versió que el Teatre Viu feu del conte d'Aurora Díaz-Plaja, *La somnia truites*, mentre a les pantomimes, que tancaven l'actuació, es presentà la peça *Sentiment*, que no havia estat representada fins aquesta sessió. La manca d'una acta d'aquesta funció no ens permet perfilar els temes que suggerí el públic ni els actors que varen participar en aquesta sessió que cloïa el curs escolar d'aquesta institució emblemàtica de l'ensenyament a Catalunya, a la que estaven vinculats alguns dels membres del Teatre Viu.

L'altre actuació, que clogué la temporada més brillant de la trajectòria del Teatre Viu, va tenir lloc al Club de Tennis Barcelona (sessió XXV) amb motiu de la revetlla de Sant Joan. L'entitat organitzadora de l'acte, conjuntament amb el Club de Tennis Barcelona, fou la Asociación de Artistas Actuales (AAA), que presidia Alexandre Cirici Pellicer, i de la que formaven part artistes tan destacats com el pintor Santi Surós o el

⁵⁴⁷ Sobre les moltes aportacions de Carme Serrallonga a la pedagogia i al teatre veieu: «Homènatge a Carme Serrallonga», *Assaig de Teatre*, n. 15, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, Barcelona, març de 1999, número dedicat monogràficament a la traductora amb motiu del seu traspàs el 30 de novembre de 1998.



fotògraf Francesc Català Roca. La relació entre Cirici i els membres del Teatre Viu venia de lluny i seria decisiva en la trajectòria immediatament posterior de Ricard Salvat donat que fou a partir de la seva intervenció com es creà l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual.

Aquesta sessió confirmava el Teatre Viu dins l'élite artística i cultural del moment, esdevenint la plasmació d'una avantguarda escènica de la qual estava absolutament mancada el teatre català. L'actuació, de la qual tampoc s'ha conservat l'acta, incloïa el sopar de revetlla, i devia ésser forçosament més breu que les sessions públiques habituals, donat que anava acompanyada d'altres actuacions musicals i artístiques, com s'especifica en el programa de mà editat per a l'ocasió.⁵⁴⁸

Aquesta actuació posava fi a un llarg periple d'actuacions als més variats indrets i davant de públics totalment heterogenis. Ricard Salvat i Miquel Porter havien consolidat l'aventura que tot just feia poc més de tres anys havia nascut al domicili familiar de Porter, fent una relectura del psicodrama de Jacob Levy Moreno davant la família i una colla d'amics entusiastes.

Abans d'acabar el curs, però, hi hagué una activitat en la que, malgrat no participar directament el Teatre Viu, sí va reunir els principals membres del grup, ens referim al I Congrés Regional de Teatre Amateur, que es celebrà a Solsona els dies 27, 28 i 29 de juny de 1959, sota el patrocini de la diòcesi de Solsona i l'organització de FESTA (Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre Associació). A aquesta magna reunió s'hi varen presentar diverses ponències, a càrrec dels membres més destacats del teatre català del moment, com eren Guillermo Díaz-Plaja, director del Institut del Teatro, Esteve Albert, Gonzalo Pérez de Olaguer, el Dr. Joan Obiols, entre d'altres persones

⁵⁴⁸ A part del Teatre Viu actuaren les orquestres: José Guardiola, Latín Combo i Jrusta, Fugasot y Roquetas; els espectacles: *Pintura contra reloj* i *Humorismo*, i, especialment, *El minuterero burlón*, per Català Roca, juntament amb una subhasta d'objectes artístics, un castell de focs d'artifici i una tómbola de pantalles decorades pels artistes de la Asociación de Artistas Actuales, completaven el programa.

relacionades amb el teatre a les diverses comarques catalanes. La participació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona fou molt destacada presentant l'espectacle *Elogi de la genteta humil a Sant Josep o El casament afortunat*, de Francis Jammes, amb direcció de Rafael Vidal Folch, així com la ponència conjunta que presentaren Frederic Roda, Jordi Carbonell, Ricard Salvat i Miquel Porter, sota el títol *Proyección artística y moral del teatro*.⁵⁴⁹ La reunió, en la que es tractaren temes tant interessants com el teatre infantil o el teatre com a teràpia —àmbits amb els quals els membres del Teatre Viu estaven força interessats—, donava una sensació compacte, una de les agrupacions amateurs més actives en aquell moment.

El futur semblava força falaguer, però, els esdeveniments donarien un tomb sobtat i les actuacions del Teatre Viu prendrien un rumb totalment diferent a partir de la temporada 1959-60, moment en què Ricard Salvat es distancià del grup fins abandonar l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i, per tant, el Teatre Viu, que inicià una nova etapa fins a la seva definitiva dissolució.

⁵⁴⁹ Sobre aquest Congrés Regional de Teatre Amateur, veieu: J. Coca, *Op. cit.*, pp. 87-89, on es recullen les conclusions oficials de la reunió.

6.5. LA CRISI DEL TEATRE VIU

6.5.1. Etapes de la crisi del Teatre Viu

Com hem anat veient en paràgrafs anteriors, la relació de Ricard Salvat amb la direcció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona es va anar tornant conflictiva. Aquest fet coincidí amb l'èxit aconseguit pel Teatre Viu com aglutinador de joves actors i actrius, així com per la dinàmica creixent de sessions úniques i la seva participació en activitats paral·leles com les dutes a terme a l'Hospital Clínic amb el Dr. Obiols. Poc a poc, les decisions preses per la Junta directiva varen anar minant la mútua confiança i mostraven com els seus camins artístics anaven divergint.⁵⁵⁰

De portes endins també creixien les discrepàncies entre els dos directors del grup. Mentre Ricard Salvat volia anar cap a una progressiva professionalització, assolint reptes de major entitat, esperonat pels èxits obtinguts i davant la necessitat de superar els límits creatius que li suposava el Teatre Viu, Miquel Porter, que no creia que el teatre fos el seu futur artístic i professional, desitjava seguir conreant aquestes sessions basades en la improvisació, que creia eren força adients com a intermedis de les primeres sessions de la "Nova Cançó", moviment cultural que naixia justament en aquells moments i que Porter va liderar, juntament amb Josep Maria Espinàs, en un primer moment. En relació amb tots aquests aspectes, Miquel Porter recordava molt anys després com es produí el final del Teatre Viu amb les següents reflexions:

⁵⁵⁰ «Diversos esdeveniments varen anar enterbolint l'ambient. Jo veia que allí hi havia persones que tenien el potencial necessari per acabar sent actors o actrius, com Carlota Soldevila (després una de les ànimes del Teatre Lliure), Núria Picas (dona d'en Sarsanedas), M^a Rosa Fàbregas (dona de Frederic Roda)... i ells només les veien com senyores de casa bona que fan ocasionalment teatre. Un cop Frederic Roda em va renyar perquè havia enviat els alumnes d'un curset que organitzava el «Teatre Viu» a veure la vedette de revista Carmen de Lirio (de qui es deia que havia tingut una relació amorosa amb el governador civil de Barcelona, Baeza Alegria), per tal que aprenguessin com calia moure's amb naturalitat dalt de l'escenari. Aquestes coses em feien que comencés a plantejar-me què hi feia, jo, en aquell grup. A més, va sorgir una certa tibantor entre Frederic Roda i jo.», J.M. García Ferrer – Martí Rom, *Op. cit.*, p. 33.

«L'experiència va durar des de voltants de 1955 fins a l'eclosió de la Nova Cançó, cap el 1960. Al final vàrem tenir unes certes discrepàncies internes amb Salvat; ell volia anar més cap a les representacions tradicionals de teatre, més professionals, en contra de la idea que jo sostenia del "Teatre Viu". Les dissensions realment fortes van venir entre l'ADB i l'Escola Adrià Gual que va muntar en Salvat. Encara ressonen.»⁵⁵¹

Però l'element que creiem va desencadenar, finalment, la crisi entre la Direcció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i Ricard Salvat, fou el rebuig a muntar la seva obra dramàtica *Mort d'home*, que havia estat objecte d'una lectura al domicili d'un dels membres destacats de l'Agrupació, obtenint un gran èxit que feia pensar en la seva imminent posada en escena.⁵⁵² Finalment, a l'inici de la nova temporada 1959-60, la Junta decidí no muntar l'obra de Salvat, essent substituïda per *Primera representació*, de Joan Oliver, oferint la direcció de l'espectacle a Ricard Salvat que, d'altre banda, estava considerat com el valor jove més sòlid de l'Agrupació, a la qual temps enrera havia optat a dirigir, en lloc de Frederic Roda.⁵⁵³

El muntatge de *Primera representació* fou la darrera col·laboració de Salvat amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, donat que no tenim constància de cap altre sessió pública del Teatre Viu amb Ricard Salvat durant la temporada 1959-60. L'obra de Joan

⁵⁵¹ J. M. García Ferrer – Martí Rom, *Miquel Porter, Op. cit.*, p. 27.

⁵⁵² En el llibre de Jordi Coca dedicat a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona es recull una part de la correspondència enviada per la Junta de l'Agrupació a Ricard Salvat, mentre la correspondència en sentit invers no està representada. En concret es cita el paràgraf següent: «..., el 12 de setembre de 1959 Frederic Roda escriu a Ricard Salvat, que aleshores era a Tortosa, comunicant-li que la Comissió d'obres de l'ADB ha decidit no incloure *Mort d'home* a la programació de la temporada 1959/1960. El 17 del mateix mes, Ferran Soldevila li torna a escriure explicant amb més detall, la negativa. Segons Soldevila «*Mort d'home* és un assaig molt interessant per la seva ambició, per l'enlairament que persegueix de la nostra escena, per la sinceritat i el coratge del disseny. Però això mateix n'augmenta les responsabilitats i els perills; i és opinió del dit Comitè que en benefici de l'obra i, en primer terme, de vos mateix, convindria que la deixéssiu madurar una mica més perquè en un retorn a ella poguéssiu millorar-la i enfortir-la.», J. Coca, *Op. cit.*, p. 92.

⁵⁵³ Salvat recordava així aquests fets: «Aquesta lectura va agradar i, Frederic Roda va proposar estrenar-la amb l'A.D.B. Però el grup de direcció on hi havia Joan Oliver, Ferran Soldevila, Carles Soldevila, Rafael Tasis... varen decidir que abans de donar oportunitats a la gent jove que començava calia representar obres d'aquella generació perduda per culpa de la guerra. Naturalment em va saber greu, però vaig acceptar sense cap problema dirigir l'obra que decidiren programar en lloc de la meua: *Primera representació*, de Joan Oliver. L'escolliren en lloc de *Mort d'home*.», J. M. García Ferrer – Martí Rom, *Ricard Salvat, Op. cit.*, p. 32.

Oliver s'estrenà pocs dies abans del Nadal de 1959, concretament el dia 21 de desembre, en funcions de tarda i nit al Teatre Romea, i va comptar amb la participació de diversos membres del Teatre Viu en el repartiment, entre ells Pepa Palau, Natàlia Solernou, Àngel Gracia, Rafael Vidal Folch, Joan Aymamí, Antoni Millà i Josep Navarra, així com un jove actor que tot just s'incorporava a l'Agrupació i que posteriorment tindria un paper rellevant en la darrera etapa del Teatre Viu, ens referim a Vicenç Olivares, que seria el darrer responsable del grup, després de la marxa de Miquel Porter.

L'estrena de l'obra de Joan Oliver significà el final d'una col·laboració de dues temporades, durant les quals Salvat havia arribat a convertir-se en figura capdavantera de l'Agrupació. Les tensions provocades per l'assumpte *Mort d'home*, esdevingueren insuperables i —com recordava Jordi Coca—, varen contribuir a accelerar la marxa de Salvat de l'Agrupació després d'alguns incidents desagradables, provocant-se una mena d'escissió en el camí de la renovació teatral a Catalunya, donat que Salvat iniciava una trajectòria més lligada al món professional, mentre l'Agrupació Dramàtica de Barcelona s'anellava definitivament a un teatre amateur que bàsicament servia d'esbarjo de la burgesia barcelonina.⁵⁵⁴

Al nostre entendre, i creiem que és una dada objectiva, la marxa de Ricard Salvat significà la pràctica desaparició del Teatre Viu com un element dinàmic de l'escena barcelonina i catalana. Els components que restaren en el projecte varen

⁵⁵⁴ «Sembla que durant l'assaig d'aquesta obra [*Primera representació*] hi hagué certes diferències entre Ricard Salvat i Joan Oliver, que culminaren en una sorollosa baralla poc abans de l'estrena. El problema s'arrossegava des que la Junta de l'ADB s'havia negat a estrenar l'obra de Ricard Salvat *Mort d'home*; aleshores Frederic Roda, que pretenia solucionar els problemes «d'una manera civilitzada», va oferir a Salvat la direcció de l'obra que substituïa la seva. Salvat va acceptar, però potser era demanar-li massa que oblidés l'agravi que havia sofert. Fos com fos, Ricard Salvat ja no havia de fer res més a l'ADB. Es produïa l'escissió i naixia, poc després, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Val a dir que a partir d'aquest moment els joves que es descobrien una vocació teatral ja no anaven a l'ADB; si més no, podien triar entre l'Agrupació i l'Escola Adrià Gual. Amb el temps la balança es descantà incondicionalment de la banda de l'Escola Adrià Gual i l'ADB quedava com una institució massa lligada als interessos d'una classe determinada.» *Ibidem*, p. 120.

continuar endavant per la inèrcia d'un treball que havia esdevingut, molt més, una manera de viure i de relacionar-se.

6.5.2. La darrera etapa del Teatre Viu: l'aparició de la Nova Cançó

Després de la marxa de Salvat de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i, en conseqüència del Teatre Viu, els membres del grup varen continuar endavant com a secció experimental, però reduint significativament el programa que oferien a les sessions, que ja no tenien les tres parts que caracteritzaven l'etapa anterior centrant-se específicament en les improvisacions pures, origen d'aquest projecte escènic.

D'altra banda, alguns dels principals actors del Teatre Viu tenien cada vegada més, un paper important en les representacions de teatre de l'Agrupació i, per tant, la seva vinculació amb el grup s'anava refredant. Aquest fou el cas de Griselda Barceló, Rafael Vidal Folch i Rosa Maria Carrasco, que participaren en el muntatge *L'hort dels cirerers*, d'Anton Txèkhov, en versió catalana de Joan Oliver, un dels espectacles més ambiciosos de la trajectòria de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que s'estrenà el 30 de març de 1960 al Teatre Romea.

Tanmateix, cal significar l'aparició dins l'Agrupació Dramàtica de Barcelona d'una secció dedicada al Teatre Infantil que venia a cobrir les expectatives que de bell nou hi havia a l'Agrupació envers aquest gènere, considerat fonamental com a pedrera de futurs actors i espectadors. L'Esquirol, que així s'anomenava la nova secció, inicià les seves activitats la primavera de 1960, tancant les portes al Teatre Viu que, com hem vist, incloïa dins el seu programa elaborat abans de la marxa de Ricard Salvat, el treball amb i per infants.⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ Sobre "L'Esquirol" veieu J. Coca, *Op. cit.*, pp. 127-129.

Les actuacions del Teatre Viu, varen patir un parèntesi en aquest període de necessària recomposició davant la marxa d'un dels seus creadors, i a partir d'aquest moment es perden la relació d'actuacions, donat que coincidint amb la marxa de Ricard Salvat desapareix la redacció d'actes dels assaigs i de les sessions públiques, que fins aquell moment ens han servit de testimoni fidel de la trajectòria del grup. La primera representació de Teatre Viu, de la qual tenim constància en aquesta darrera etapa, fou la sessió presentada a la Cooperativa "La Nueva Obrera" del barri d'Hostafranchs, el 6 de febrer de 1960, uns pocs dies després de l'estrena de la peça de Txèkhov al Teatre Romea.⁵⁵⁶

El fet més significatiu d'aquesta actuació fou la modificació del programa de la sessió. El Teatre Viu es presentà com a secció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, oferint "Improvisaciones directas sobre conflictos dramáticos que el público podrá sugerir", afegint en un darrer apartat del programa el següent anunci: "Durante la velada tendrá lugar la primera audición pública de algunas canciones populares escritas para la actualidad", és a dir, naixia un fenomen paral·lel al Teatre Viu en la seva intenció política, ètica i estètica: La Nova Cançó. Confirmant l'afirmació de Miquel Porter: «Les primeres sessions de cançó es feien als intermedis del Teatre Viu.»⁵⁵⁷

Voldríem subratllar els mots "primera audición pública", que venen a demostrar que la unió de les dues iniciatives culturals es produí en aquesta darrera etapa del Teatre Viu i no abans. D'altre banda, es confirma com Miquel Porter duia el Teatre Viu cap la perspectiva que més l'interessava, convertint-lo en una eina més de la lluita per la dignificació i la reivindicació d'una nova cultura catalana que deixés enrera el període més dur de la postguerra: el Teatre Viu, des d'una vessant escènica i la Nova Cançó des d'una vessant musical, ambdós, eren concebuts com a fenòmens artístics essencialment

⁵⁵⁶ Vegi's programa de la sessió a l'apèndix documental p. 51.

⁵⁵⁷ J. M. Garcia Ferrer – Martí Rom, *Miquel Porter, Op. cit.*, p. 31.

contemporanis i, des d'aquesta lògica cultural s'ha d'entendre aquest darrer període del Teatre Viu.

Seguiren a la representació d'Hostafranchs, d'altres actuacions entre les quals hem pogut confirmar les celebrades a la sala Pérez Moya de l'Orfeó de Sants (7 de maig de 1960) i a la Facultat de Ciències Econòmiques (14 de maig de 1960) i a d'altres indrets com la Biblioteca Popular de "La Pineda", Joventuts Musicals, el Col·legi Major Frai Junípero Serra i l'envelat a l'aire lliure de Gallifa, on el Teatre Viu seguí conreant entusiàsticament una tasca cultural de primer ordre, a partir de la improvisació escènica, d'una abast profundament sociològic i de la Nova Cançó, fenomen que anava creixent i creixent, complement ideal d'aquestes sessions, allunyades del triple programa que s'oferia en el anterior període.⁵⁵⁸

Les actuacions tendiren a dividir-se en dues parts, la primera dedicada a "Exercicis i suggerències", que venia a recuperar l'esperit de la primera etapa del Teatre Viu, on a partir d'una lectura o d'un tema s'elaboraven diverses versions; i una segona part on s'oferien "Improvisacions directes sobre temes que el públic podrà suggerir". Els intermedis, entre la primera i segona part, d'aquestes actuacions, com consta en el programa, es reservava a la "presentació de cançons catalanes modernes".

6.5.3. L'Assemblea Teatre Viu

Davant aquesta nova conjuntura el col·lectiu decidí la seva reorganització que es produí al llarg de la temporada 1960/61, en un context cultural nou i davant noves incorporacions que venien a dinamitzar el grup i n'asseguraven una certa continuïtat.

⁵⁵⁸ El llistat d'actuacions del Teatre Viu durant la temporada 1959/1960 apareix recollit al programa "Memòria de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona", curs 1959/1960, editat el novembre de 1960. Vegi's l'apèndix documental pp. 273-280.

Entre les noves incorporacions volem destacar el següents joves actors i actrius: Joaquim Canals, Josep Maria Cid, Antoni Nicolàs, Lluís Olivares, Vicenç Olivares, Pilar Serra, Anna Maria Sintes i Marina Subirats.

Però malgrat les incorporacions el nucli principal del Teatre Viu es mantenia inalterable des de que formava part de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona com a secció de teatre experimental, i així quedà demostrat en la composició de l'anomenada "Assemblea o Companyia Teatre Viu", col·lectiu creat oficialment el 1 d'octubre de 1960 format per onze persones: Miquel Porter, Vicenç Olivares, Joan Aymamí, Àngel Gracia, Antoni Bachs, Maria Dolors Fossas, Marina Subirats, Griselda Barceló, Núria Casulleras, Montserrat Español i Esperança Varela, per tant, només Vicenç Olivares era una incorporació paral·lela a la marxa de Ricard Salvat, la resta eren membres anteriors del grup.

La creació d'aquesta Companyia s'oficialitzà en un document que fou llegit i aprovat en una sessió pública celebrada el 24 de març de 1961.⁵⁵⁹ Volem destacar dues qüestions força importants d'aquest document: En primer lloc, en cap part del mateix s'esmenta l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que a tots els efectes aixoplugava la iniciativa. Per tant, es tractava d'un acta d'independència del grup que, fins i tot, constituïa una secció econòmica, i decidia sobre els fons que es podien obtenir. En segon lloc, sobta que fins aquest moment no res decidís la creació oficial d'un grup, companyia o assemblea que s'anomenés Teatre Viu. Creiem que probablement aquest fet es degué al progressiu reconeixement de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, que dirigia Ricard Salvat.

L'organigrama del grup es dividia en tres tipus de càrrecs: Un primer grup, la Junta de govern, formada per quatre persones (Miquel Porter, president; Vicenç

⁵⁵⁹ L'esmentat document apareix recollit a l'apèndix documental, pp. 281-283. Volem agrair públicament la cortesia del Sr. Àngel Gracia que fou qui ens el facilità.

Olivares, conseller primer; Antoni Bachs, conseller segon; Esperança Varela, secretària); un segon grup, els equips de treball, del qual formaven part Porter (director escènic), Bachs (delegat artístic) i Olivares (manager), juntament amb Núria Casulleras (tresorera) i Joan Aymamí, que tenia dos càrrecs (sots director escènic i encarregat de premsa i propaganda). El tercer grup el formaven els actors i actrius que col·laboraven en el col·lectiu i que per incorporar-se a la Junta directiva necessitaven l'aprovació d'aquest òrgan rector, en el qual hi figuraven els membres més actius. Destaca el fet que el càrrec de Miquel Porter, com a president, fora vitalici, mentre la resta de càrrecs només tenien vigència per a una temporada.

D'altre banda, també sorprèn la nul·la repercussió d'aquesta fundació que venia a demostrar com el projecte Teatre Viu es dirigia cap a una lenta i inexorable dissolució, havent acomplert la seva tasca en el panorama teatral de Barcelona i Catalunya. Els principals membres del grup (Porter, Olivares, Bachs), durant els anys següents, passarien a desenvolupar d'altres activitats relacionades amb el món de la cultura i l'espectacle, deixant enrera una etapa de formació que s'havia esgotat en els seus propis plantejaments, que ja no suposaven una novetat en el panorama escènic i cultural del període.

Malgrat la precària situació en que fou creada la companyia Teatre Viu, a partir de la seva oficialització es produïren tot un seguit d'actuacions, especialment per les comarques catalanes, que no han estat registrats perquè no se'n varen fer programes de mà ni anuncis que permetin fixar el nombre d'actuacions ni quins foren els actors i els temes treballats.

D'entre aquestes actuacions que cloïen la trajectòria del Teatre Viu, només tenim constància d'una actuació a Granollers, concretament a la Caixa d'Estalvis de Sabadell, organitzada per l'"Asociación Cultural Granollers", celebrada el 17 de febrer

de 1961, on apareix el darrer manifest del grup que tractava de retornar els principis estètics del grup a l'etapa de la seva creació, el 1956;⁵⁶⁰ consten, tanmateix, dues altres sessions a Vilanova i la Geltrú i a Sant Feliu de Guíxols, a principis de 1962, en els darrers mesos d'activitat del grup, coincidint amb el naixement d'Els Joglars com a secció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

6.5.4. La desaparició del Teatre Viu

El final del Teatre Viu no té una data precisa, donat que fou un procés lent el que va acabar per desfer el grup de fidels que tractaven de tirar endavant la companyia emparats en la nova estructura aprovada durant la primavera de 1961.

Diversos factors varen coincidir en aquesta desaparició que s'ha de veure en paral·lel a la de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, l'any 1963, després de la controvertida estrena de *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht. Però, certament, el final de les activitats del Teatre Viu es produí un any abans, a partir del moment en el que ja no es celebraren sessions públiques i els membres del grup deixaren els assaigs.

La primera raó per la que el Teatre Viu va desaparèixer fou l'esgotament d'un model escènic que havia perdut part del seu contingut després de la marxa de Ricard Salvat a principis de 1960 i s'havia restringit a les improvisacions directes sobre temes donats pel públic, abandonant el risc i perdent el prestigi que va obtenir amb aquest al

⁵⁶⁰ En aquest programa de mà (vegi's annex documental p. 64), hi figura el darrer text teòric sobre el Teatre Viu escrit per Miquel Porter i que tot seguit reproduïm: «El TEATRE VIU considerado anti-teatro por algunos, no persigue otro objetivo que volver a los orígenes, a la pureza del teatro primitivo. «Busca con afán el clima que hicieron posible los cómicos ambulantes de todas las épocas, al no quedar nunca interrumpido el diálogo entre público y "escena".

«Si tiene justificación la historia del Teatro-Espectáculo, se hallaría en su aspecto ético, en la interferencia, rica en frutos, de autor-intérprete-público.

«Se trata por lo tanto de un juego escénico —el "ludus scenae", de los romanos— que consiste en improvisaciones directas que representan temas **realmente** interesantes para el público, pero nutriéndolos al mismo tiempo con el ideario y la presencia física de los intérpretes.

«Participando en la responsabilidad y el riesgo, se hace más posible la comunión en el goce estético.»

capdavant. En segon lloc, l'abandó per part de Miquel Porter del Teatre Viu, no per desavinences, sinó per les múltiples ocupacions a les que es dedicava durant aquells anys: els múltiples cine-fòrum, les actuacions amb la Nova Cançó, les col·laboracions periodístiques a *Serra d'Or* i a *Destino*, feien impossible assistir als assaigs i a les sessions que tenien lloc els caps de setmana. En tercer lloc, cal citar la pròpia situació del Teatre Viu com a secció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que va canviar substancialment a partir de l'aparició d'una secció de pantomima a l'Agrupació que donaria com a resultat el cèlebre grup de mim Els Joglars, que lideraren en un primer moment Carlota Soldevila, Albert Boadella i Anton Font.

L'inici d'aquesta situació cal buscar-lo en el curs de pantomima que impartí al Teatro Candilejas, el mim xilè Ítalo Ricardi, durant el mes d'octubre de 1961. A aquest curs hi varen assistir alguns membres de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, concretament Carlota Soldevila i Adelaida Espinal, aquesta darrera responsable del grup L'Esquirol. L'èxit d'aquest curset va fer que Carlota Soldevila donés la idea a la Junta de l'Agrupació de crear una Escola de Pantomima que consolidés la presència d'aquesta tècnica interpretativa a l'entitat. Hi havia una coincidència entre els principis expressius d'aquesta nova secció i el Teatre Viu que provocà, com observa Jordi Coca, la crisi del Teatre Viu incapaç de renovar els seus plantejaments: «Entre aquesta Secció [Els Joglars] i el Teatre Viu hi havia certs paral·lelismes que, si no van accentuar-se, és degut a la situació de difícil continuïtat a què havia arribat el darrer; i també al fet que l'ADB s'estronqués ràpidament.»⁵⁶¹

L'èxit de la nova secció va fer que alguns dels integrants del Teatre Viu passessin a formar part del nou grup, en especial, Griselda Barceló —probablement l'actriu més dotada del grup, juntament amb Pepa Palau que ja havia abandonat el grup

⁵⁶¹ J. Coca, *Op. cit.*, pp. 143-144.

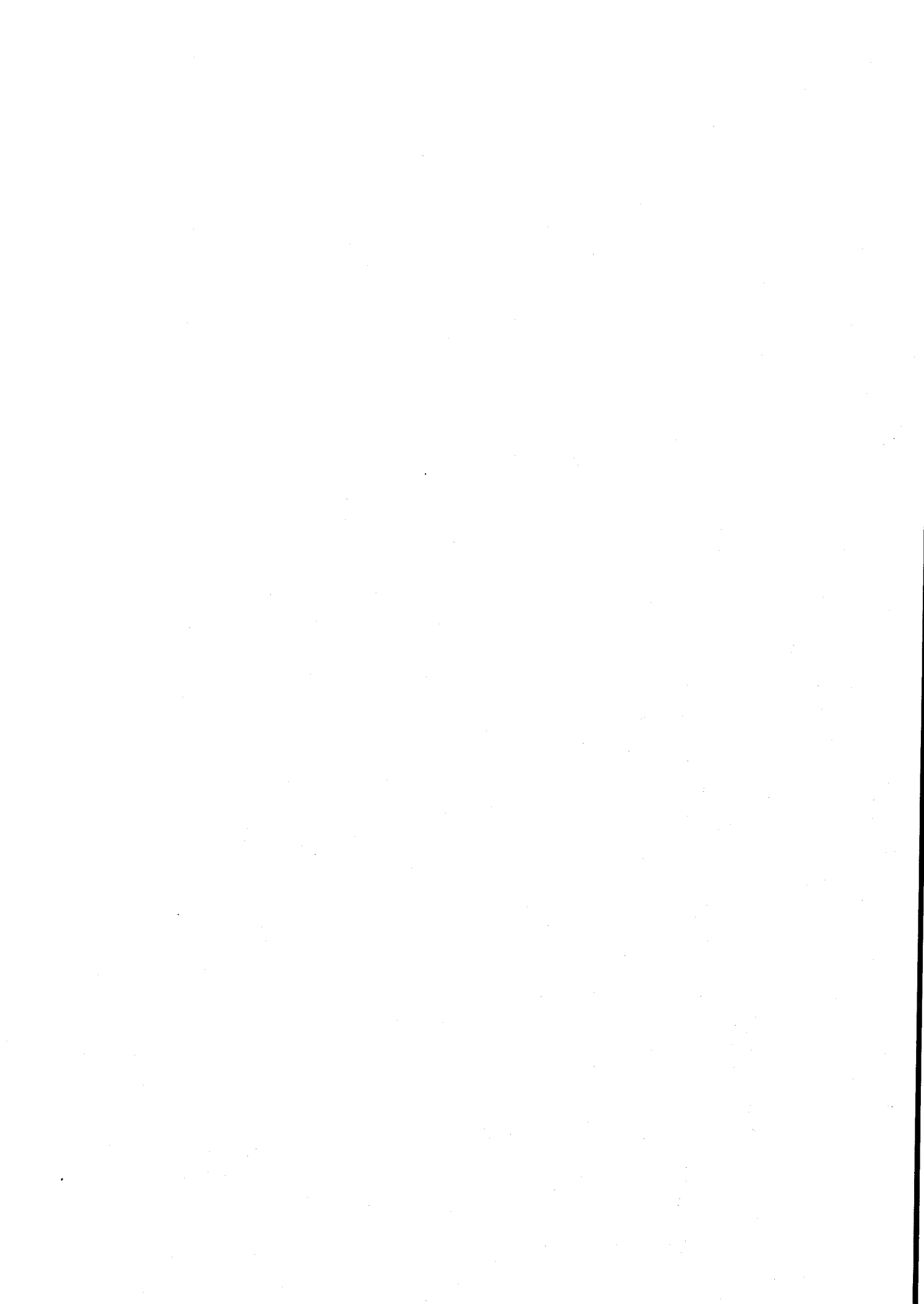
per iniciar una efimera carrera artística en solitari—, que prenia el testimoni del Teatre Viu com l'avantguarda escènica catalana del moment. Hi ha, per tant, una evident continuïtat estètica entre el Teatre Viu i Els Joglars que ens permet afirmar que la tècnica del mim aparegué al teatre català contemporani de la mà del Teatre Viu i, sortosament pel teatre català, Els Joglars en foren els continuadors.

Un cop desaparegut el Teatre Viu, el seu record només fou conservat pels seus entusiastes creadors, fossin actors o directors. Els petits esments de la seva activitat a les històries del teatre català no han fet mai justícia a l'aportació importantíssima que feren al teatre i a la cultura catalanes en un moment clau de la renovació artística produïda durant la postguerra a Catalunya, en un moment en que la reivindicació de la cultura catalana fou determinant cara al futur. Pràcticament cap dels membres del Teatre Viu va continuar lligat al món de l'escena, un cop va desaparèixer l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. La dificultat per guanyar-se la vida en un àmbit molt escassament professionalitzat va provocar aquest abandó de vocacions vertaderes. Però, en el record de tots els que hi varen participar, el Teatre Viu va esdevenir un referent vital fonamental, fins i tot, —com ens han confessat alguns dels seus membres en alguna de les entrevistes que hi hem mantingut—,⁵⁶² una manera de viure i una tècnica que han aplicar a les seves vides en els àmbits personal, social i professional.

El Teatre Viu, un projecte que havia nascut pràcticament del no res, acabava de la mateixa manera, però per una mena d'injustícia inexplicable el seu llegat no fou reconegut com el que fou: una agrupació de teatre experimental, plena de risc i d'aventura estètica, peonera en l'ús de la llengua catalana en un moment particularment difícil políticament, i que, en definitiva, obrí nous camins al nostre teatre.

⁵⁶² Així ens ho han fet saber Àngel Gracia i Antoni Bachs-Torné, malgrat que no vàrem gravar les seves respectives entrevistes per exprés desig dels entrevistats. Per aquest motiu no les reproduïm a l'apèndix documental.

CONCLUSIONS



Al llarg de la present investigació hem pogut comprovar com a partir de mitjans de la dècada dels anys cinquanta del passat segle s'inicià un nou període en la història de l'art i de la cultura a Barcelona i Catalunya, en el context de la postguerra espanyola, que propicià l'aparició de nous projectes artístics i culturals que contribuïren decisivament a renovar les encarcerades estructures pictòriques, literàries, teatrals i cinematogràfiques del franquisme, fent possible la represa de la cultura en llengua catalana que a les següents dècades s'incrementaria i esdevindria un objectiu prioritari i comú.

La renovació d'aquest paisatge cultural totalment erm fou possible, entre d'altres factors, per l'aparició d'una nova generació d'artistes i intel·lectuals sorgits de la Universitat de Barcelona que protagonitzà diversos projectes culturals que contribuïren decisivament a aquest procés de canvi. A la present recerca hem volgut esbrinar com es produí aquesta renovació en l'àmbit de les arts escèniques, concretament, en el món del teatre, a través de dos col·lectius, l'Agrupació de Teatre Experimental (ATE) i el Teatre Viu.

Hem comprovat com l'aparició de diversos col·lectius escènics universitaris, que en un primer moment s'emmirallaren en el anomenats "Teatros de Càmera" que oferien sessions úniques en llengua espanyola al llarg de la dècada dels quaranta i cinquanta, foren els primers en iniciar aquest procés de transformació i adaptació als nous rumbs del teatre. Entre aquests grups universitaris hem observat com l'Agrupació de Teatre Experimental (ATE) que fundaren entre d'altres Sergi Beser, Feliu Formosa, Antoni Jutglar, Joaquim Marco, Marcel Plans, Ricard Salvat i Joaquim Vilar, a finals de 1953, suposà un primer intent per fer teatre desvinculant-se dels organismes oficials sorgits del règim franquista

com el Teatro Español Universitario (TEU), cercant l'aixopluc de diverses entitats independents com la Peña Cultural Barcelonesa o la Biblioteca Alemana. Les seves propostes es basaven principalment en la creació d'un repertori allunyat del folklorisme i el tradicionalisme imperants a l'època, posant en escena o oferint sessions de lectures dramatitzades d'autors com Eugene O'Neill, Gerhart Hauptmann o Jean Cocteau, i tanmateix estrenant peces pròpies de Ricard Salvat o Alexandre Cirici Pellicer, en llengua catalana.

Fruit d'aquests primers intents per crear un teatre universitari d'exigència i qualitat fou l'aparició del Teatre Viu, col·lectiu escènic creat el 1956 per Helena Estellés, Miquel Porter i Ricard Salvat que segons hem demostrat es convertí en el primer grup teatral d'avantguarda català de postguerra, enllaçant amb diverses tradicions escèniques de gran abast, que tractà des d'un inici de renovar el treball de l'actor partint de premisses totalment innovadores per l'època introduint nous conceptes i mètodes de treball i utilitzant la llengua catalana com a vehicle principal d'expressió malgrat que en ocasions tingué que optar pel bilingüisme donat el moment històric en que va aparèixer.

El Teatre Viu que sorgí de forma semiclandestina amb unes primeres sessions celebrades al domicili de la família Porter-Moix el 1956, trobà dos anys després l'aixopluc de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), de la qual fou secció experimental, moment en que aconseguí una regularitat en les sessions públiques i creà un repertori de peces breus de gran interès sociològic. En un darrer període del grup, el Teatre Viu tractà a partir de 1960 d'iniciar un camí en solitari creant l'Assemblea o Companyia Teatre Viu que va desaparèixer cap el 1962 després d'oferir un bon grapat de sessions que, en un primer moment, compartí amb les primeres actuacions públiques de la Nova Cançó.

Una de les principals conclusions a les que hem arribat al llarg de la present investigació és que malgrat que foren molts els joves que sentiren durant aquells anys de postguerra la necessitat de fer teatre com una forma d'expressió i de formació personal complementària a l'acadèmica, foren molt pocs els que s'atreviren a dur fins a les darreres conseqüències aquesta vocació. El teatre durant la postguerra no tenia prestigi social i entre les famílies burgeses el fet de que un fill es dedicés al teatre no estava ben vist. Tampoc hi havia possibilitats reals de guanyar-se la vida professionalment de forma immediata i, per tant, foren molt pocs els que tingueren la capacitat d'arribar a convertir-se en actors o directors professionals. Molt d'ells ho aconseguiren compaginant aquesta vocació artística amb d'altres ocupacions.

A partir de la recerca que presentem podem observar com el Teatre Viu es definí, principalment, pel seu caràcter experimental. Proposà un teatre basat en la improvisació que havia desterrat del procés creatiu la figura del dramaturg atorgant aquest paper al propi actor o al públic assistent a les sessions. D'altra banda, es vinculà amb les avantguardes històriques, molt especialment, amb el surrealisme i el dadaisme, fent de la noció d'*object trouvée* surrealista el motor de les primeres sessions improvisades on predominà l'element atzarós i una recerca del treball de l'actor a partir de l'adopció de tècniques molt properes al mètode Stanislavski i al psicodrama, que posteriorment conrearien amb diverses sessions celebrades a l'Hospital Clínic organitzades pel Doctor Joan Obiols; tanmateix el Teatre Viu introduí en el teatre català de postguerra la pantomima contemporània seguint el model de grans creadors francesos com Étienne Decroux o Jean-Louis Barrault. Cal destacar que aquesta introducció de la pantomima fou anterior en varies temporades al naixement d'Els Joglars, col·lectiu que s'inspirà principalment en el mim de Marcel Marceau. Malgrat això el Teatre Viu no havia estat prou considerat pels historiadors i investigadors teatrals i ni

tant sols s'esmenta com a peoner d'aquesta modalitat escènica tant conreada a les següents dècades en el teatre català. Un altre aspecte rellevant que hem pogut constatar a la recerca és el fet que el Teatre Viu tractà d'assumir les tècniques interpretatives de la Commedia dell'Arte amb l'objectiu de crear un seguit d'arquetips contemporanis que servissin per definir el present històric a través de personatges fixos com el buròcrata, l'espia, la *star* o el venedor, entre d'altres. Aquesta recerca s'inspirà, en un primer moment de forma creiem que inconscient, en el treball que havia impulsat trenta anys abans Jacques Copeau al front de l'École du Vieux Colombier.

Per tots aquest motius i d'altres, que recollim a la nostra investigació, pensem haver demostrat que tant l'Agrupació de Teatre Experimental com, fonamentalment, el Teatre Viu, foren dos grups escènics de gran transcendència en el context de la postguerra a Catalunya, contribuint de forma important, diríem que decisiva, a la represa de la cultura catalana, formant part d'un projecte comú amb d'altres iniciatives sorgides durant aquells mateixos anys com foren la Nova Cançó, Edicions 62 o Omnium Cultural, malgrat la diferència evident pel que fa a la transcendència social amb aquest altres projectes. El Teatre Viu serví com a camp d'experimentació per a posteriors creacions teatrals de l'anomenat Teatre Independent essent un dels seus principals plantejaments convertir-se en una mena d'escola de formació d'actors, cosa que posteriorment es duria a la pràctica amb la creació de l'Escola d'art Dramàtic Adrià Gual, fundada l'any 1960.

* * *

A la nostra recerca hem tractat de contextualitzar l'aparició d'aquests col·lectius teatrals dins la cultura barcelonina, espanyola i europea d'aquell període perquè creiem que només d'aquesta forma es possible entendre plenament com varen aparèixer i en quins models es van inspirar aquest grup de joves universitaris per tirar endavant el seu projecte. Aquest moment històric coincidí amb el final de l'aïllament del règim falangista del general Francisco Franco, que tot just en aquells anys signà l'anomenat *Convenio Defensivo* amb els Estats Units (1953), que el feien entrar a formar part del bloc occidental i propicià el reconeixement del règim per l'Organització de les Nacions Unides (1955). Aquest moment històric estigué marcat a escala universal pel naixement de la Comunitat Econòmica Europea i els anys més durs de la Guerra Freda que feien témer l'esclat d'un nou conflicte bèl·lic de repercussions apocalíptiques. Per primera vegada s'imposà una visió global del planeta i tant els grans avenços científics com les grans amenaces i convulsions socials influïen en el primer món del qual Espanya començava a formar part. Pensem que moltes d'aquestes problemàtiques apareixen recollides en el repertori del Teatre Viu que, com hem assenyalat al llarg del present treball de recerca, adoptà un punt de vista principalment sociològic i, en conseqüència, moltes de les seves aportacions es poden interpretar com a documents dels anys de la postguerra com es posa de manifest a pantomimes com *Allí on creix la flor Alba-Roja*, *Espessos núvols damunt la frontera* o *El mal*, entre d'altres peces del repertori que, en molts casos, foren creades a partir d'un treball en grup durant els assaigs, és a dir, com un *work in progress*.

Un factor que hem posat en relleu és el paper que jugaren les aules universitàries que esdevingueren un espai de privilegi on s'inicià aquest procés de canvi de les estructures culturals i socials. La Universitat de Barcelona nodrí una generació d'artistes i intel·lectuals que serien protagonistes de la represa cultural al llarg de les següents dècades. Aquesta

generació fou la primera que pogué ampliar els seus estudis fora d'Espanya i d'aquesta forma entrà en contacte amb la realitat europea, enriquint al seu retorn les encarcarades estructures acadèmiques, econòmiques i socials d'aquells llargs anys d'autarquia. Fou aquesta generació l'artífex de bona part dels canvis que a tots nivells es produïren a Catalunya durant les dècades següents, especialment, a partir del final de la Dictadura a finals de la dècada dels setanta quan aconseguiren consolidar els seus respectius llocs de responsabilitat a les estructures acadèmiques, socials i polítiques.

A les aules universitàries sorgí, doncs, una nova generació que, en bona mesura, protagonitzà la resistència cultural enfront el franquisme a partir de mitjans dels anys cinquanta i, especialment, a partir de febrer de 1957 arran la tancada dels estudiants de la Universitat de Barcelona constituïts com Assembla Lliure d'Estudiants. Diverses tendències o grups ideològics van compartir la defensa de les llibertats i la represa de la cultura en llengua catalana fins llavors prohibida i perseguida. Comunistes, cristians i catalanistes conformaren els principals corrents universitaris de finals dels anys cinquanta que tractaren de crear estructures paral·leles a les oficials, com foren diverses publicacions de caire clandestí com *Curial* (1949-1950) que obriren pas a tot un seguit d'iniciatives culturals entre les quals cal citar la revista *Hidra* (1953-1954) i d'altres que foren portaveus d'aquesta nova generació que sorgia de les aules universitàries.

Com hem pogut observar en el tercer capítol de la present investigació la revista *Curial* suposà l'inici de la vinculació de Miquel Porter amb aquest procés de canvi. Ell, juntament amb Joaquim Molas, Albert Manent i Antoni Comas, Joan F. Cabestany, entre d'altres, formaren un primer nucli d'universitaris que tractaven d'enllaçar amb els escriptors i artistes catalans que havien perdut la guerra i protagonitzaven la resistència interior enfront la dictadura. Com a resultat d'aquest encontre entre generacions sorgí un

primer intent per dinamitzar la cultura en llengua catalana que cristal·litzà en diversos projectes culturals nascuts durant aquells anys des d'instàncies molt diverses però que conformen un bloc homogeni que tractà de recuperar la llengua catalana com a llengua de cultura traient-la de la marginació en la que es trobava des del final de la Guerra Civil Espanyola.

Aquest context possibilità la creació de l'Agrupació de Teatre Experimental que comptà amb la col·laboració d'un grup d'artistes com Alexandre Cirici Pellicer, Esteve Albert, Josep Soler, Jordi Arbonès, i l'aixopluc d'homes de prestigi dins la nostra cultura com Carles Riba o Lluís Masriera. Aquest recolzament, al nostre entendre, atorgà una dimensió artística i cultural a aquest grup de teatre universitari que va més enllà de l'aspecte purament universitari a l'hora de valorar la seva aportació al món de l'escena catalana. Però pensem que la veritable importància de l'Agrupació de Teatre Experimental rau en que aglutinà un seguit de vocacions teatrals que amb el pas dels anys es convertiren en trajectòries exemplars en el camp del teatre professional.

* * *

Finalment voldríem resumir en un seguit de punts que hem desenvolupat a la nostra investigació, la rellevància històrica del Teatre Viu, una agrupació escènica de caràcter experimental que estigué en actiu entre 1956 i 1962, que avalen la validesa del seu estudi monogràfic inserint-lo en l'àmbit més general del teatre i la cultura a Catalunya durant el segle XX:

1. El Teatre Viu apareix com un element destacat dins la incipient renovació del panorama teatral produïda a Barcelona en els anys cinquanta. El seu treball està dirigit, de manera particular, a la formació de l'actor, mitjançant el retorn a la simplicitat i a la improvisació com a punt de partida de la seva formació.

2. El Teatre Viu fou una de les moltes manifestacions culturals que sorgiren durant el franquisme, que tractà de reprendre la cultura catalana en un entorn social, polític i cultural hostil. En aquest sentit, pensem que pot incloure's dins un moviment cultural molt més ampli que aglutina totes aquelles iniciatives que van triar la llengua catalana com a principi d'expressió i com a reivindicació política latent. Un període històric que abraça des de l'aparició a finals dels anys quaranta de la revista *Dau al Set* que donà nom a un col·lectiu artístic fonamental, fins a *Serra d'Or* o la Nova Cançó, passant per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) de la qual el Teatre Viu fou secció de teatre experimental a partir de 1958, moment en que les sessions presentades obtingueren una major ressonància pública.

3. El Teatre Viu esdevingué un espai de formació teatral integrat per un col·lectiu de joves, la majoria d'ells entre vint i vint-i-cinc anys, moguts pel plaer de fer teatre amateur i amb voluntat de posar l'art i la cultura per damunt del simple entreteniment de tipus comercial i institucional. Foren l'avantguarda teatral dels anys cinquanta que tractà d'avançar pels camins de la investigació no transitats des de la guerra. El fet que en fossin protagonistes i màxims ideòlegs,

intel·lectuals de primera línia, entre els quals hi ha catedràtics d'universitat amb brillants currículums acadèmics i professionals, n'avalua la categoria intel·lectual i ens permet estudiar l'inici de les seves dilatades trajectòries.

4. El Teatre Viu fou un primer intent per crear una escola teatral que introduís a Catalunya els nous mètodes de treball en l'àmbit escènic, en la què tots els qui hi varen participar estaven completant la seva pròpia formació acadèmica, professional i personal. Com a escola teatral és un antecedent directe de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) del Foment de les Arts Decoratives (FAD), veritable bressol del nostre actual teatre. Té una vocació pedagògica que transcendeix l'àmbit escènic i s'endinsa en els camps de la sociologia, la psiquiatria i l'educació infantil.

5. El Teatre Viu, sorgit de les aules universitàries, fou concebut com un teatre d'experimentació que basava el seu treball en alguns dels principals models apareguts a l'escena europea durant la primera meitat del segle XX inspirant-se, entre d'altres en mètodes de treball tant importants i decisius com Konstantin Stanislavski, Max Reinhardt, o Jacques Copeau, especialment, en el període enm que treballà al front de l'Escola du Vieux Colombier, durant la primera guerra mundial. Tanmateix s'emmirallà en actors i mims de la transcendència de Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault o Marcel Marceau que, d'alguna manera, introduïren en el teatre català.

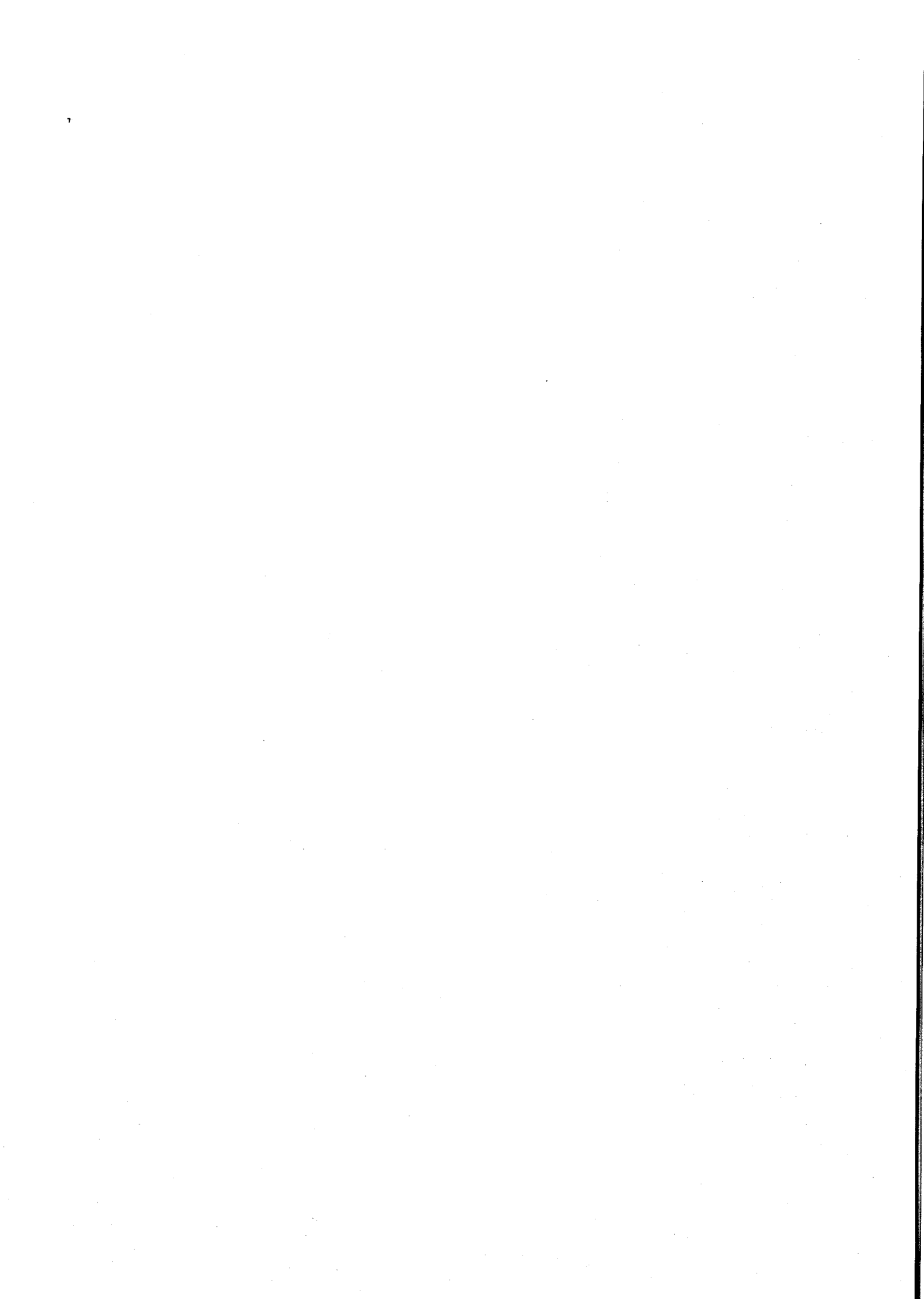
6. La universalitat de la proposta escènica del Teatre Viu, va permetre la seva aplicació a la pedagogia infantil i, especialment, al treball de l'actor com a possibilitat terapèutica aplicada a malalts mentals, com es va experimentar l'any 1958, quan membres del Teatre Viu varen participar en unes sessions organitzades pel Dr. Joan Obiols a la Càtedra de Psiquiatria de l'Hospital Clínic de Barcelona.

7. Finalment, la inexistència fins el present d'un treball monogràfic dedicat a l'estudi del Teatre Viu no ha permès el seu estudi i coneixement a les actuals generacions interessades a conrear la història i la pràctica teatrals, privant-les d'un model adequat de pedagogia i concepció d'aquesta disciplina artística.

* * *

Creiem, doncs, per concloure, que la investigació que avui presentem constitueix una contribució que permet recuperar finalment la memòria d'uns grups teatrals determinants per a la història del teatre català i que, al mateix temps, poden servir com a punt de partida per a futures investigacions sobre els inicis del teatre contemporani a Catalunya, sorgit durant les darreres dècades del segle XX.

BIBLIOGRAFIA



8.1. BIBLIOGRAFIA UTILITZADA

- ABOSCH, Heinz, *La Alemania sin milagro*, Editorial Nova Terra (El mundo y sus hombres, 18), Barcelona, 1967. [Versió espanyola d'Esteve Riambau].
- ALBERT, Esteve, *El Pessebre Vivent*, Editorial Barcino, S.A., (Bibl. Folklòrica Barcino, 110), Barcelona, 1957.
- ALBERT, Esteve, *Muntatges Escènics*, Editorial Andorra, Andorra La Vella, 1997. [Presentació de Jordi Pasques Canut.].
- ALVARO, Francisco, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, Francisco Álvaro, Valladolid, 1959. [Pròleg d'Alfredo Marquerie.].
- ALVARO, Francisco, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1959*, Francisco Álvaro, Valladolid, 1960. [Pròleg de Francisco de Cossío.].
- ALVARO, Francisco, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, Francisco Álvaro, Valladolid, 1961. [Pròleg de José María Pemán.].
- ALVARO, Francisco, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, Francisco Álvaro, Valladolid, 1962. [Pròleg d'Alfonso Paso.].
- ARBONÈS, Jordi, *Teatre català de postguerra*, Editorial Pòrtic, (Col. Llibres de butxaca, 75), Barcelona, 1973.
- ARTAUD, Antonin, *Cartas a Jean-Louis Barrault*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1975.
- AZNAR, Manuel, - CASARES, Toni, *El teatre universitari a Barcelona*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.
- AZÚA, Félix de, *Diccionario de las Artes*, Editorial Planeta, S.A. (Diccionario de autor), Barcelona, 1995.

- BADIA I MARGARIT, Antoni Maria, *Llengua i cultura als Països Catalans*, Edicions 62, (Llibres a l'abast, 19), Barcelona, 1964.
- BARBA HERNÁNDEZ, Bartolomé, *Dos años al frente del Gobierno Civil de Barcelona y otros ensayos*, Javier Morata Editor, Madrid, 1948 (2ª edició).
- BELOFF, MAX et altri, *La Guerra Fría*, Ediciones Troquel, Buenos Aires, 1966.
- BENET, Josep, *Catalunya sota el règim franquista. Informe sobre la persecució de la llengua i la cultura catalanes pel règim del general Franco*. Editorial Blume, Barcelona, 1978.
- BERNAL, Francisca, - OLIVA, César, *El teatro público en España 1939-1978*, J. García Verdugo, Madrid, 1996.
- BERNAL, Olga, *Lenguaje y ficción en las novelas de Samuel Beckett*, Editorial Lumen, (Palabra en el tiempo, 62), Barcelona, 1969.
- BOIX, Jaume - Espada, Arcadi, *Mens sana in corpore insepulto. Últimes converses amb Mariano de las Cruz*, Edicions 62, (Biografies i Memòries, 52), Barcelona, 2002. [Pròleg de Carlos Castilla del Pino].
- BONET, Pilar - PERAN, Martí, *CLUB 49 reobrir el joc, 1949-1971*, catàleg de l'exposició celebrada al Centre d'Art Santa Mònica, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2000.
- BORGAL, Clément, *Jacques Copeau*, L'Arche Editeur, (Le théâtre & les jours, 8), Paris, 1960.
- BRAVO, Isidre, *L'Escenografia Catalana*, Diputació de Barcelona, Barcelona, desembre de 1986.
- BRENNAN, Donald G. (editor), *Desarme, control de armamentos y seguridad nacional*, Seix Barral Editores (Testimonio), Barcelona, 1964.

- BROSSA, Joan, *Em va fer Joan Brossa*, Editorial Cobalto, Barcelona, 1951 [Pròleg de Joao Cabral de Melo i un dibuix de Joan Ponç].
- BROSSA, Joan, *Poesia Escènica I (1945-1954)*, Edicions 62, S.A, Barcelona, desembre de 1973.
- BROSSA, Joan, *Poesia Escènica II (1955-1958)*, Edicions 62, S.A., Barcelona, desembre de 1975.
- BROSSA, Joan, *Poesia Rasa -I (1950-1955)*, Edicions 62 (Poesia / Sèrie Gran, 3), Barcelona, octubre de 1990.
- BUCKLEY, Ramón – Crispin, John, (selecció), *Los Vanguardistas Españoles (1925-1935)*, Alianza Editorial, S.A. (Libro de Bolsillo, 476), Madrid, 1973.
- BUXÓ-DULCE DE ABAIGAR, Joaquín, *Hablando desde el cargo*, Publicaciones de la Sección de Prensa de la Diputación Provincial de Barcelona, Barcelona, 1966.
- CABO, Isabel de, *La resistencia cultural bajo el franquismo. En torno a la revisata "Destino" (1957-1961)*, Ediciones Àltera, S.L., Barcelona, 2000. [Pròleg de Jordi Casassas.].
- CANDEL, Francisco, *Han matado un hombre, han matado un paisaje*, José Janés Editor, Barcelona, 1959.
- CANDEL, Francesc, *Els altres catalans*, Edicions 62 (Llibres a l'abast, 13), Barcelona, 1964.
- CAPMANY, Maria Aurèlia, *Tu i l'hipòcrita. Comèdia predicada en dos actes*, Editorial Moll (Raixa, 47), Palma de Mallorca, 1960.
- CASTELL ABELLÀ, Jaume, *Barcelona com a problema. Visió apassionada dels homes i de la ciutat*, Editorial Bruguera, S.A., (Quadern de Cultura, 63), Barcelona, 1970.

- CATALÀ, Víctor, *Solitud*, Edicions 62, (Millors Obres de la Literatura Catalana, 27), Barcelona, 1979.
- COCA, Jordi, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Editorial Pòrtic, (Col. Llibre de butxaca, 52), Barcelona, 1971.
- COCA, Jordi, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional (1955-1963)*, Publicacions de l'Institut del Teatre – Edicions 62 (Monografies de Teatre, 9), Barcelona, 1978.
- Código de Barcelona. Ley de Régimen Especial. Reglamentos de Organización y Administración y de Hacienda Municipal*, Ayuntamiento de Barcelona, Gabinete Técnico de Programación, Barcelona, 1965. [Recopilació, notes i índex de Antonio Carceller Fernández i Alberto de Rovira Mola, inclou un pròleg de José María de Porcioles Colomer.].
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *La Vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Visor Libros, (Bibl. Filología Hispánica, 44), Madrid, 2000.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejos de Revista de Literatura, 50), Madrid, 2000.
- COLOGNI, Franco, *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus*, Capelli Editore (Documenti di teatro, 23), Bolonya, 1962.
- COLOMER I CALSINA, Josep Maria, *Els estudiants de Barcelona sota el franquisme*, (2 vols.), Editorial Curial, (Bibl. De Cultura Catalana, 36 i 37), Barcelona, 1978.
- COPEAU, Jacques, «Hay que rehacerlo todo». *Escritos sobre teatro*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) (Serie: Teoría y práctica del teatro, 19), Madrid, 2002.

- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974. [Versió espanyola de Jorge Diamant].
- DEBORD, Guy, *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Editorial Anagrama, S.A., (Argumentos, 112), Barcelona, 1990. [Traducció espanyola de Carme López i J. R. Capella.].
- DECROUX, Étienne, *Palabras sobre el Mimo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Ediciones El Milagro (El Apuntador, 1), Mèxic D.F., 2000. [Traducció de César Jaime Rodríguez i pròleg de Corinne Soum. Edició en francès a Éditions Gallimard, París, 1963].
- DE QUINTO, José María, *Crítica teatral de los sesenta*, Publicaciones de la Universidad de Murcia, Múrcia, 1997.
- DESUCHÉ, Jacques, *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*, Ediciones Oikos-Tau (Col. Libros Tau. Ciencia y Cultura, 11), Barcelona, 1966. [Pròleg de Ricard Salvat, “Brecht, la tradición alemana y la moderna actitud objetivista (a manera de prólogo a la edición española)”].].
- Diàlegs a Barcelona. Joan Oliver/Pere Calders*, Ajuntament de Barcelona - Editorial Laia (Diàlegs a Barcelona, 2), Barcelona, 1984. [Conversa transcrita per Xavier Febrés.].
- Diàlegs a Barcelona. Lluís Carandell/Josep Maria Carandell*, Ajuntament de Barcelona - Editorial Laia (Diàlegs a Barcelona, 14), Barcelona, 1986. [Conversa transcrita per Xavier Febrés.].
- DÍAZ, Elías, *Estado de derecho y sociedad democrática*, Editorial Cuadernos para el Diálogo (Divulgación Universitaria. Temas políticos, 5), Madrid, 1975.
- DÍAZ-PLAJA, Aurora, *Cuentos de sal y de sol*, Roma D.L., Barcelona, 1984. [Il·lustracions de Pilarín Bayés.].

- DÍAZ-PLAJA, Fernando, *La España franquista en sus documentos (La posguerra española en sus documentos)*, Plaza & Janés S.A., Editores (El arca de papel, 100), Barcelona, 1976.
- DD.AA., *Miscel·lània del Club dels Novel·listes*, Aymà, S.A. Editora, Barcelona, 1956.
- DD.AA., *Cap d'Any 1957*, Editorial Moll (Raixa), Palma de Mallorca, desembre de 1956.
- DD.AA., *Cap d'Any 1958*, Editorial Moll (Raixa), Palma de Mallorca, desembre de 1957.
- DD.AA., *Cap d'Any 1959*, Editorial Moll (Raixa), Palma de Mallorca, gener de 1959.
- DD.AA., *Cap d'Any 1960*, Editorial Moll (Raixa), Palma de Mallorca, abril de 1960.
- DD.AA., *Cap d'Any 1961*, Editorial Moll (Raixa), Palma de Mallorca, març de 1961.
- DD.AA., *Cap d'Any 1962*, Editorial Moll (Raixa), Palma de Mallorca, març de 1962.
- DD. AA., *Teatro Alemán hoy. Obras, directores, actores, construcciones, 1960-67. Una selección de la revista "Theater Heute"*, Friedrich Verlag, Hannover, 1967.
- DD. AA., *Memòria del Primer Congrés de Teatre Amateur de Catalunya*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1987.
- DD.AA., *Història de la Diputació de Barcelona*, (volum III), Diputació de Barcelona, Barcelona, març de 1988.
- DD.AA., *Romea, 125 anys*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, setembre de 1989.
- DD.AA., *Història de la Universitat de Barcelona. I Simposi 1988*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1990.
- DD.AA., *Dietario de postguerra*, Editorial Anagrama, S.A. (Crònica, 36), Barcelona, 1998.

- DD.AA., *Protagonistas del siglo XX*, Diario El País, Madrid, 1999.
- DD.AA., “Homenatge a Carme Serrallonga”, a *Assaig de Teatre*, n. 15, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET), Barcelona, març de 1999.
- DD.AA. *Yorick, Revista de Teatro. Historia, antología e índices*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2001.
- DOMENECH, Ricardo, *El Teatro hoy (Doce crónicas)*, Editorial Cuadernos para el Diálogo, S.A., Madrid, 1966.
- DUVIGNAUD, Jean, *Espectáculo y sociedad*, Editorial Tiempo Nuevo, S.A., Caracas, 1970.
- Enciclopedia dello Spettacolo*, Garzanti Editore, Milà, 1986.
- ESPINÀS, Josep Maria, *Identitats-3. Converses a TV3*, Edicions La Campana, Barcelona, desembre de 1987.
- ESSLIN, Martin, *El Teatro del Absurdo*, Editorial Seix-Barral, S.A. (Biblioteca Breve /Ensayo, 234), Barcelona, 1966.
- FÀBREGAS, Xavier, *Teatre català d'agitació política*, Edicions 62, (Llibres a l'abast, 74), Barcelona, 1969.
- FÀBREGAS, Xavier, *Aproximació a la Història del Teatre Català*, Editorial Curial (Bibl. de Cultura Catalana, 2), Barcelona, 1972.
- FÀBREGAS, Xavier, *De l'Off Barcelona a l'Acció Comarcal. Dos anys de teatre català 1967-1968*, Publicacions de l'Institut del Teatre – Edicions 62 (Monografies de Teatre, 6), Barcelona, octubre de 1976.
- FÀBREGAS, Xavier, *Història del Teatre Català*, Editorial Millà, Barcelona, 1978.
- FANCHETTE, Jean, *Psicodrama y Teatro Moderno*, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, Buenos Aires, 1975. [Prefaci de Jacob L. Moreno.].

- FANÉS, Félix, *La vaga de tramvies del 1951: Una crònica de Barcelona*, Editorial Laia (Les Eines, 28), Barcelona, 1977.
- FOGUET, Francesc, *Margarida Xirgu. Una vocació indomable*, Editorial Pòrtic, (Dones del segle XX, 3), Barcelona, 2002.
- FONT, Anton, *El Mim. Curs d'iniciació*, Editorial Nova Terra (Esplai, 2), Barcelona, 1974.
- FONTBONA, Francesc et altri, *Orfeó Català. Quatre presidents 1939-1998*, Enciclopèdia Catalana – Editorial Pòrtic, Barcelona, 1998.
- FORMOSA, Feliu, *Per una acció teatral*, Edicions 62 (L'Escorpi, 28), Barcelona, abril de 1971.
- GALLÉN, Enric, *El Teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona – Edicions 62, (Monografies de Teatre, 19), Barcelona, octubre de 1985.
- GARCÍA FERRER, J. M. – Rom, Martí, *Josep Maria Carandell*, Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya (Col. Cine-Fòrum, 18), Barcelona, 1999.
- GARCÍA FERRER, J. M. – Rom, Martí, *Miquel Porter*, Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya (Col. Cine-Fòrum, 19), Barcelona, 2000.
- GARCÍA FERRER, J. M. – Rom, Martí, *Ricard Salvat*, Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya (Col. Cine-Fòrum, 17), Barcelona, 1998.
- GARCÍA PAVÓN, F., *Teatro social en España*, Taurus Ediciones, S.A., (Persiles, 20), Madrid, 1962.
- GAULLE, Charles De, *Memorias de esperanza*, (2 vols.), Editorial Taurus, Madrid, 1970. [Traducció a la llengua espanyola de Florentino Trapero].
- GINER, Salvador, *La societat de masses. Natura i funció d'una teoria*, Rafael Dalmau, Editor, (Panorama actual de las ideas, 6-7), Barcelona, 1961.

- GINER, Salvador, *Sociologia*, Edicions 62, (Llibres a l'abast, 57), Barcelona, 1968. [Versió espanyola a Ediciones Península (Col. de Bolsillo, 128), Barcelona, 1977].
- GIRAL, Eugeni, "Un capítol dels empresaris catalans de postguerra: el «Círculo de Economía»", a VV.AA., *Economía crítica: Una perspectiva catalana*, Edicions 62 (Llibres a l'abast, 162), Barcelona, 1972.
- GOFFMAN, Erwin, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, S.A. – H. F. Martínez de Murguía Editores (Bibl. de Sociología), Madrid, 1987. [traducció a l'espanyol de Hildegard B. Torres Perrén i Flora Setaro.].
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario de Teatro*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1997.
- GONZÁLEZ, Palmira, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, (Monografies de Teatre, 20), Barcelona, 1985.
- GOURDON, Anne-Marie, (ed.), *Les voies de la création théâtrale, IX. La formation du comédien*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1981.
- HAUPTMANN, Gerhart, *Obras escogidas*, Editorial Aguilar, S.A., Mèxic, D.F., 1958. [Traducció d'Ana María Haft i próleg de Mariano S. Luque. Conté l'obra *Michael Kramer*.].
- HORMIGÓN, Juan Antonio, *Teatro, realismo y cultura de masas*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1974.
- HUGHES, Richard, *Huracán en Jamaica*, Ediciones Destino, S.A. (Áncora y Delfín, 13), Barcelona, abril de 1943.
- HUXLEY, Aldous, *Contrapunto*, Publicaciones "Sur", Buenos Aires, 1933. [Versió espanyola de Lino Novás Calvo.].

- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Alianza Editorial, S.A., (El libro de bolsillo, 412), Madrid, 1972.
- KAPLAN, Donald M., *La cavidad teatral*, Editorial Anagrama, S.A., (Cuadernos Anagrama, 53. Serie: Teatro), Barcelona, 1973. [Inclou textos i entrevistes de D. M. Kaplan, Joan Littlewood, Richard Schechner, Fred Lebensold i Paul Baker.].
- KOFLER, Leo, *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barral Editores, (Breve Biblioteca de respuesta, 42), Barcelona, 1972.
- KOSTELANETZ, Richard, *Entrevista a John Cage*, Editorial Anagrama, S.A. (Cuadernos Anagrama, 60), Barcelona, 1973.
- LAYTON, William, *¿Por qué? Trampolín del actor*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1990.
- LECOQ, Jacques, *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*, Bordas, París, 1987.º
- LLUCH, Ernest, “Burguesia i economia a Catalunya”, a VV.AA., *Economia crítica: Una perspectiva catalana*, Edicions 62 (Llibres a l’abast, 162), Barcelona, 1972.
- LUJÁN, Nèstor, *El pont estret dels anys 50. Memòria personal*, Edicions La Campana (La Campana, 103), Barcelona, 1995.
- MARIAL, José, *El Teatro Independiente*, Ediciones Alpe (Col. Nuestra Expresión), Buenos Aires, 1955.
- MARINIS, Marco de, *El Nuevo Teatro, 1947-1970*, Ediciones Paidós, (Instrumentos, 6), Barcelona, 1988.
- MASRIERA I ROSÉS, Lluís, *Mis memorias: la sociedad de Barcelona vista desde un mostrador a últimos del siglo pasado*, Editorial Dalmau y Jover, Barcelona, 1954.
- MCLUHAN, Marshall, *La galàxia Gutenberg*, Edicions 62, (Llibres a l’abast, 110), Barcelona, 1972. [Traducció de Francesc Parcerisas].

- MIGUEL, Amando de, *Sociología del franquismo*, Editorial Euros, S.A., Barcelona, 1975.
- MIKLASEVSKIJ, Konstantin, *La Commedia dell'Arte o il Teatro dei Commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Marsilio Editori, Venècia, gener de 1981.
- MIRALLES, Alberto, *Nuevos rumbos del teatro*, Salvat Editores, S.A., (Biblioteca de Grandes Temas, 12), Barcelona, 1973. [Inclou "Entrevista a Joseph Chaikin" de Maria Josep Ragué.].
- MIRALLES, Alberto, *Nuevo Teatro Español: Una Alternativa Social*, Editorial Villalar, Madrid, 1977.
- MIRLAS, León, *O'Neill y el Teatro Contemporáneo*, Editorial Sudamericana (Ensayos Breves), Buenos Aires, 1950.
- MOLAS, Joaquim, "Situación y nómina de veinticinco años de teatro catalán", a Joan Oliver, *Bodas de cobre*, Aymà, S.A., (Col. Voz-imagen. Serie: Teatro, 7), Barcelona, març de 1965.
- MONLEÓN, José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Tusquets Editor (Ediciones de bolsillo, 101), Barcelona, 1971.
- MONTHERLANT, Henri de, *Teatro*, Revista de Occidente, Madrid, 1950.
- MORENO, Jacob Levy, *Psicodrama*. Editorial Hormé, Buenos Aires, 1961.
- MORENO, Jacob Levy, *Das Stegreiftheater*, Beacon House, New York, 1970.
- MOUNIER, Emmanuel, *Introducción a los existencialismos*, Revista de Occidente, Madrid, 1951.
- MOUNIER, Emmanuel, *Fe cristiana y civilización*, Editorial Taurus (Cuadernos Taurus, 13), Madrid, 1959.
- MOUNIER, Emmanuel, *La petita por del segle XX*, Edicions 62 (Llibres a l'abast, 70), Barcelona, 1968.

- MOUNIER, Emmanuel, *La cristiandat difunta*, Edicions 62 (Blanquerna, 42), Barcelona, 1969.
- MUNIESA, Bernat, *Dictadura y monarquía en España: de 1939 hasta la actualidad*, Editorial Ariel S.A., (Ariel Historia), Barcelona, 1996.
- NICOLL, Allardyce, *El Mundo de Arlequín. Un estudio crítico de la Commedia dell'Arte*, Barral Editores, Barcelona, 1972.
- OLIVA, César, *Ocho años de teatro universitario*, Universidad de Murcia, Murcia, 1975.
- OLIVA, César, *Cuatro dramaturgos «realistas» en la escena de hoy. Sus contradicciones estéticas: Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda*, Universidad de Murcia, Murcia, 1978.
- OLIVA, César, *Antecedentes estéticos del esperpento*, Universidad de Murcia, Murcia, 1978.
- OLIVA, César, *Disidentes de la generación realista*, Universidad de Murcia, Murcia, 1979.
- OLIVA, César, *El teatro desde 1936*, Editorial Alhambra, Madrid, 1989.
- OLIVA, César, (coord.), *Teatro Español contemporáneo. Antología*, Centro de Documentación Teatral – Sociedad Estatal Quinto Centenario – Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1992.
- OLIVA, César, - TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Ediciones Cátedra, S.A. (Crítica y estudios literarios), Madrid, 1990.
- OLLER I RABASSA, Joan, *Biografía de Victor Català*, Rafael Dalmau Editor, Barcelona, 1967.
- O'NEILL, Eugene, *Nueve Dramas*, (vol. I) Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1947. [Versió espanyola de León Miras].

- PACO, Mariano de, (editor), *Alfonso Sastre*, Universidad de Murcia, Murcia, 1993.
- PÁNIKER, Salvador, *Catalunya com a problema*, Editorial Bruguera, S.A., (Quaderns de Cultura, 27), Barcelona, 1967.
- PÁNIKER, Salvador, *Conversaciones en Madrid*, Editorial Kairós (Kairós-Documento), Barcelona, 1969.
- PASO, Alfonso, *No se dice adiós sino hasta luego*, Editorial Alfil, (Teatro, 66), Madrid, 1953.
- PAVLOSKY, Eduardo, MARTÍNEZ BOUQUET, Carlos – MOCCIO, Fidel, *Psicodrama psicoanalítico en grupos*, Editorial Fundamentos, (Serie Psicología, 112), Madrid, 1979.
- PAVLOSKY, Eduardo, MARTÍNEZ BOUQUET, Carlos – MOCCIO, Fidel, *Psicodrama: cuándo y por qué dramatizar*, Editorial Fundamentos (Ciencia, 105), Madrid, 1981.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonçal, *El Teatre Independent a Catalunya*, Editorial Bruguera, S.A. (Quaderns de Cultura, 62), Barcelona, 1970.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés, (editor) *Primer Acto, 30 años. Antología*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1991.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés, (editor) *Primer Acto, 30 años. Índices*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1991.
- PISCATOR, Erwin, *El Teatro Político*, Editorial Ayuso (Col. Expresiones. Serie: Teatro, 6), Madrid, 1976.
- PLANAS, Eduard, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET), (Col. El pla de les comèdies, 1), Barcelona, 2002.
- PORCEL, Baltasar, *Grans catalans d'ara*, Editorial Destino (Col. El Dofi), Barcelona, 1972.

- PORTER-MOIX, Josep, *Una Història de la Cançó*, Servei de Música de la Direcció General de Música, Cinema i Teatre, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, desembre de 1987.
- PORTER-MOIX, Miquel, - Huerre, Guillemette, *Cinematografia catalana (1896-1925)*, Editorial Moll (Raixa, 31), Palma de Mallorca, 1958.
- PORTER-MOIX, Miquel, *Cinema. Final de trajecte i començament d'utopia*, Rafael Dalmau, Editorial, (Panorama actual de les idees, 15-16), Barcelona, 1962.
- PORTER-MOIX, Miquel, *Cinema per infants*, Editorial Nova Terra, (Esplai), Barcelona, 1963. [Il·lustracions de Jesús Coixart.]
- PORTER-MOIX, Miquel, *Historia del cine ruso y soviético*, (vol. I), Ediciones de Cultura Popular, S.A., (Papeles sociales ilustrados), Barcelona, 1968.
- PORTER-MOIX, Miquel, *Adrià Gual i el cinema primitiu a Catalunya (1907-1916)*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1985.
- PORTER-MOIX, Miquel, (coord.) *Memòria dels Cercles de l'Institut Francès*, Editorial Hacer, Barcelona, 1994.
- PUIG, Arnau, *Escrits d'Estètica. Filosofies*, Editorial Laertes - Els Llibres de Glauco, S.A., Barcelona, 1987.
- PUJADÓ, Miquel, *Diccionari de la Cançó. D'Els Setze Judges al Rock Català*, Enciclopèdia Catalana, S.A., Barcelona, abril de 2000.
- QUINTO, José María de, *Crítica teatral de los sesenta*, Universidad de Murcia, Murcia, 1997.
- RAGUÉ, María José, *California Trip*, Editorial Kairós, (Ensayo), Barcelona, abril de 1971.
- REGÀS, Xavier, *Aquel tiempo perdido*, Editorial Plancton, S.A., Barcelona, 1973.
- RÉMY, Tristan, *Jean-Gaspard Deburau*, Éditions Gallimard, París, 1954.

- RÉMY, Tristan, "Le Mime", a Guy Dumur (editor), *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de La Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1965.
- RICE, Elmer, *El Teatro Vivo*, Editorial Losada, S.A., (Cristal del tiempo), Buenos Aires, 1962.
- RIERA, Ignasi, *Los catalanes de Franco*, Plaza & Janés Editores, S.A., (Historia Viva), Barcelona, 1999.
- ROY, Jules, *La Guerra de Argelia*, Seix Barral Editores, (Testimonio), Barcelona, 1961.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Editorial Cátedra, S.A., (Crítica y Estudios Literarios), Madrid, 1986.
- SALVAT, Ricard, *Animals destructors de lleis*, Ediciones Xaloc, Mèxic, D.F., desembre de 1961.
- SALVAT, Ricard, *Mort d'Home*, Editorial Moll (Raixa, 64), Palma de Mallorca, 1963. [Inclou *Els espies* i *Sis pantomimes*, textos del repertori del Teatre Viu.]
- SALVAT, Ricard, *La Cafetera*, Editorial Barrigòtic, Barcelona, 1963.
- SALVAT, Ricard, *Nord Enllà*, Editorial Occitània, Barcelona, 1965.
- SALVAT, Ricard, *El Teatre Contemporani*, (2 vols.), Edicions 62 (Llibres a l'abast, 39-40), Barcelona, 1966.
- SALVAT, Ricard, *Historia del Teatro Moderno I. Los inicios de la Nueva Objetividad*, Edicions 62 - Ediciones Península, (Col. Libros de Bolsillo, 566), Barcelona, 1981.
- SALVAT, Ricard, *Quan el temps es fa espai. L'ofici de mirar*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Monografies de Teatre, 38), Barcelona, 1999. [Pròleg i edició de Ferran J. Corbella.]

- SÁNCHEZ, José A., *Dramaturgias de la imagen*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, (Monografías, 16), Cuenca, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul, *Un Teatro de Situaciones*, Editorial Losada, S.A. (Bibl. Clásica y Contemporánea), Buenos Aires, 1979. [Edició de Michel Contat i Michel Rybalka. Traducció a la llengua espanyola de Mirta Arlt.].
- SASTRE, Alfonso, *Drama y sociedad*, Ediciones Taurus, S.A., (Ensayistas de hoy, 5), Madrid, 1956.
- SAUVY, Alfred, *La rebelión de los jóvenes*, Editorial Dopesa (Documentos Periodísticos, 26), Madrid, 1971.
- SCHECHNER, Richard, *Teatro de guerrilla y happening*, Editorial Anagrama, (Cuadernos Anagrama, 52. Serie: Teatro), Barcelona, 1973. [Inclou entrevistes i textos de R. Schechner, Burd Wirtschaefer, Allan Kaprow.].
- SIPRIOT, Pierre, *Montherlant per lui-même*, Seuil, D.F., (Écrivains de toujours, 17), Paris, 1953.
- SOLDEVILA I BALART, Llorenç, *La Nova Cançó (1958-1987). Balanç d'una acció cultural*, L'Aixernador edicions, (Col. Arrels), Argentona, abril de 1993.
- SOLÉ I SABATÉ, Josep Maria (editor), *Cataluña durante el franquismo*, Biblioteca de La Vanguardia, Barcelona, 1981.
- SOLÉ I SABATÉ, Josep Maria – VILLAROYA, Joan, *Cronologia de la repressió de la llengua i la cultura catalanes (1936-1975)*, Curial Edicions Catalanes (La mata de jonc, 22), Barcelona, 1993.
- SOLÉ TURA, Jordi, *Introducción al régimen político español*, Ediciones Ariel, S.A. (Ariel Quincenal, 51), Barcelona, 1971.
- TEOFRASTO, *Caracteres*, Editorial Gredos, S.A. (Biblioteca Básica Gredos, 37), Madrid, 2000. [Introducció i traducció a la llengua espanyola de Elisa Ruiz Garcia].

- TERMES, Josep, et altri, *La Universidad de Barcelona: Estudio histórico artístico*, La Universidad, Barcelona, 1971.
- TYTELL, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, Los libros de la liebre de marzo (Bibl. Capitán Nemo), Barcelona, 1999.
- TUSELL, Javier, *La URSS y la perestroika desde España*, Instituto de Estudios Económicos (Tablero), Madrid, 1988.
- VALLVERDÚ, Francesc, *L'escriptor i el problema de la llengua*, Edicions 62, (Llibres a l'abast, 59), Barcelona, 1968.
- VALVERDE, José María, *Cartas a un cura escéptico en materia de Arte Moderno*, Editorial Seix Barral, S.A., (Biblioteca Breve, 140), Barcelona, 1959.
- VALVERDE, José María, *El arte del artículo (1949-1993)*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, març de 1994.
- VERRIEST-LEFERT, G. et T., *Marcel Marceau ou l'aventure du silence*, Desclée de Brouver Editeur, París, 1974.
- VILAR, Jean, *El teatre, servei públic*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Escrips Teòrics, 7), Barcelona, 1997. [Traducció i notes de Joan Casas.].
- VILAR, Sergio, *Historia del antifranquismo*, Plaza & Janés, S.A. (Época), Barcelona, 1984.

ARTICLES

- BADOSA, Enric, "Teatro Vivo", a *Boletín resumen del CICF*, n. 68 (secció: "Papel y pluma"), Barcelona, febrer de 1959.

- BALAGUER, Francesc, “El Teatre Experimental Català”, a *Serra d’Or*, Any V, n. 12 Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, desembre de 1963.
- BERTRAN MONTSERRAT, Rafael, “La naturalidad en el teatro”, a *Hidra*, n. 2, Barcelona, desembre de 1953.
- BERTRAN MONTSERRAT, Rafael, “Los seres vivos de Dostoyewski”, a *Yorick* n. 9, Barcelona, novembre de 1965.
- BERTRAN MONTSERRAT, Rafael, “La masa y la obra de la joventud” a *Yorick* n. 12, Barcelona, febrer de 1966.
- BESER, Sergi, “Living Room” a *Hidra* n. IV, Barcelona, febrer-març de 1954.
- BONET, Laureano, “Entrevista a Vicente Olivares, director del TEC”, a *Destino*, n. 1331, Barcelona, 18 de febrer de 1963.
- BUERO VALLEJO, Antonio “Obligada precisión acerca del «Imposibilismo»”, a *Primer Acto*, n. 15, Madrid, juliol-agost de 1960.
- CALA, Manuel de, “*Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, por elementos del TEU de Barcelona. *Solitud*, drama adaptado de la novela de Víctor Català por Esteban Albert” a *El Noticiero Universal*, sección “Cultura y Espectáculos”, Barcelona, 11 de maig de 1954.
- CANDEL, Francesc, et altri, “Dossier: “La Pipironda””, a *Estudis Escènics. Quaderns de l’Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, n. 28, Edicions 62 – Institut del Teatre, Barcelona, desembre de 1986.
- DAUNIS, Francisco, “Un teatro distinto a todos: El Teatre Viu”, a *Solidaridad Nacional*, n. 6.212, Barcelona, divendres, 9 de gener de 1959.
- DOMENECH, Ricardo, “Reflexiones sobre el teatro de Buero Vallejo”, a *Primer Acto*, n. 11, Madrid, novembre-desembre de 1959.

- FUKUYAMA, Francis, «¿El Fin de la Historia?», a *Claves de Razón Práctica*, n. 1 (Sección documentos), Madrid, abril de 1990.
- GRAU, Joaquín, “El Teatro Vivo convierte el autor en actor”, a *Pueblo*, Madrid, 19 d’abril de 1959.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Juan Antonio, “De l’enclaustrament a les ideologies”, a *Barcelona, Metròpolis Mediterrània*, n. 24, (Quadern Central: “La Universitat de Barcelona”), Ajuntament de Barcelona, 1993.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, “Introducción a Alfonso Sastre”, a *Primer Acto*, n. 6, Madrid, gener-febrer de 1958.
- JUNYENT, José María, “Teatre Viu. Sesión XXIII del cuadro experimental de la ADB”, a *El Correo Universal*, Barcelona, 6 de maig de 1959.
- LASA, Juan Francisco de, “Una sesión de Teatre Viu”, a *Revista*, n. 369 (secció: “Teatro”), Barcelona, 9 de maig de 1959.
- LORÉS, Jaime, “Cristianos novelistas” a *Hidra* n. IV, Barcelona, febrer-març de 1954.
- LUJÁN, Néstor, “El Teatro Catalán”, a *Destino*, n. 1139, (secció: “Al doblar la esquina”), Barcelona, 6 de juny de 1959.
- MARSILLACH, Adolfo, “Actores al aire libre” a *Primer Acto*, n. 6, Madrid, gener-febrer de 1958.
- MARTÍ FARRERAS, Cipriano, “Teatre Viu”, a *Destino*, n. 1135, (secció: “La Alegría que pasa”), Barcelona, 9 de maig de 1959.
- MOLINA FOIX, Vicente, “La ciudad es para mí” a *El País*, edició de Barcelona (secció La Cultura), dimarts, 8 de juny de 1999.
- MONLEÓN, José, “Teatro Español Popular”, a *Primer Acto*, n. 6, Madrid, gener-febrer de 1958.

- MONLEÓN, José, “Teatro de las Naciones 1960”, a *Primer Acto*, n. 15, Madrid, juliol-agost de 1960.
- MONLEÓN, José, “El Teatro: ¿Para qué? ¿Para quién?”, a *Primer Acto*, n. 23, maig de 1961.
- MONLEÓN, José, “1961: Doce meses de teatro difícil en Madrid”, a *Primer Acto*, n. 29-30, Madrid, desembre de 1961-gener de 1962.
- MORALES, María de la Luz, “Teatro Candilejas. La Agrupación Dramática de Barcelona presenta el Teatro Viu, de su cuadro experimental”, a *Diario de Barcelona*, Barcelona, 6 de maig de 1959.
- PARCERISAS, Pilar, “Walter Benjamin & Andy Warhol”, article publicat al diari *Avui*, (“Art & Co”, secció “Art” p. XV), Barcelona, dijous 10 d’octubre de 1996.
- PASO, Alfonso, “Encuentro con Samuel Beckett. (Beckett y nuestro tiempo)”, a *Primer Acto*, n. 11, Madrid, novembre-desembre de 1959.
- PLA, Josep, “El fracaso de la conferencia de desarme”, a *Destino*, n. 1060, Barcelona, 20 de desembre de 1957.
- POLLS, Esteve, “La generació que mai no ha existit” a *Assaig de Teatre*, n. 28, Barcelona, juliol-setembre de 2001.
- POPESCU, Valentín, “No sólo de idiomas vive el hombre. En la Biblioteca Alemana de Barcelona, se desarrollan atrevidas iniciativas intelectuales (teatro sin obra, música de clavicémbalo)”, a *Sábado Gráfico*, n. 113 (Any III), Madrid, 29 de novembre de 1958.
- QUINTO, José María de, “Requiem por el teatro”, a *Primer Acto*, n. 9, juliol-agost de 1959.
- RACIONERO, Luis - RAGUÉ, María José, “Nueva York. Festival de Teatro Radical en la Universidad de San Francisco”, a *Yorick*, n. 29, Barcelona, desembre de 1968.

- RAGUÉ, María José, “La Negro Ensemble Company”, a *Destino*, Barcelona, setembre de 1968.
- RAGUÉ, María José, “Berkeley. Huelga, L.S.D. y ritual Living”, a *Yorick* n. 32, març de 1969.
- RAGUÉ, María José, «Entrevista a Herbert Marshall McLuhan», a José María Casasús, *Teoría de la imagen*, Editorial Salvat (Grandes Temas, 29), Barcelona, 1973.
- REVENTÓS, Joan, “Una difícil represa, entre la repressió i la clandestinitat”, a *Barcelona, Metròpolis Mediterrània*, n. 24, (Quadern Central: “La Universitat de Barcelona), Ajuntament de Barcelona, 1993.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, “Teatro español, teatro popular, teatro europeo”, a *Primer Acto*, n. 24, Madrid, juny de 1961.
- SALVAT, Ricard, “10 años de Teatro Independiente (Agrupación de Teatro Experimental – Teatro Vivo – EADAG)”, a *Primer Acto*, n. 45, Madrid, 1963.
- SALVAT, Ricard, “El teatre alemany de l’any 1944 al 1964. La generació de la segona postguerra”, a *Serra d’Or*, any VI, núm. 7, Barcelona, novembre de 1964.
- SALVAT, Ricard, “El teatro para niños y el problema de la realidad”, a *La Vanguardia Española*, n. 30. 951, Barcelona, dimecres, 8 de desembre de 1965.
- SALVAT, Ricard, “Brecht i Barcelona”, a *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, n. 39, Ajuntament de Barcelona, gener-febrer de 1998.
- SASTRE, Alfonso, “Catorce años” a *Primer Acto*, n. 11, Madrid, novembre-desembre de 1959.
- SASTRE, Alfonso “Teatro imposible y pacto social”, a *Primer Acto*, n. 14, Madrid, maig-juny de 1960.
- SCHROEDER, Juan Germán, “Teatros experimentales de postguerra” a *Cuadernos El Público*, n. 4, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1985.

- SELLER, Pierre, “Monsieur Bierdermann et les Incendaires”, a *Théâtre Populaire*, 31, París, setembre de 1958.
- SEMPRONIO, “El Teatro Vivo, a lo vivo”, a *Diario de Barcelona*, (secció: “Las cosas como son”), Barcelona, dijous, 15 de gener de 1959.
- SORDO, Enrique, “El Teatro Circular”, a *Revista*, n. 148 (Any IV), (Secció: “Revista del espectáculo”), Barcelona, 10 de febrer de 1955.
- TOROSI, Lionello, “Un poco de James Dean, un poco de Stanislavsky”, a *Primer Acto*, n. 9, juliol-agost de 1959.
- VALVERDE, José María, “El Teatro Vivo”, a *Revista*, n. 203, (secció “Paréntesis”), Barcelona, 7 de març de 1956.
- VILA-MATAS, Enrique, “Música de Maryland para Guy Debord” a *El País*, edició de Barcelona (suplement Cataluña), dimarts, 12 de gener de 1999.
- VILAR, Jean, “El Teatro Nacional Popular”, a *Primer Acto*, n. 26, Madrid, setembre de 1961.

8.2. BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ABELLÁN, Manuel, *Censura y creación literaria en España*, Editorial Península, 1980.
- ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Taurus Ediciones, S.A., (Ensayistas, 150), Madrid, 1980.
- AGUIRRE, Jesús, et altri, *Cristianos y marxistas. Los problemas de un diálogo*, Alianza Editorial, S.A., (El Libro de bolsillo, 153), Madrid, 1969.
- ALFONSO, Carlos, *La España cotidiana*, Dopesa, (Documento periodístico, 11), Barcelona, 1969.
- ARIMANY, Miquel, *Per un nou concepte de Renaixença*, Rafael Dalmau, editor (Panorama actual de les idees, 42), Barcelona, 1965.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 1978.
- BAYER, Raymond, *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1986.
- BENET, Josep, *Catalunya sota el règim franquista*, Edicions Catalanes de París, París, 1973.
- BERNAL, J.D., *Per un món sense Guerra*, Edicions 62 (Bibl. Bàsica de Cultura Contemporània, 20), Barcelona, 1969.
- BOHIGAS, Oriol, *Barcelona entre el pla Cerdà i el barraquisme*, Edicions 62 (Llibres a l'abast, 6), Barcelona, 1963.
- BOSCH GIMPERA, Pere, *La Universitat i Catalunya*, Edicions 62, (Llibres a l'abast, 97), Barcelona, 1971.

- BOZAL, Valeriano (editor), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, (2 vols.), Editorial Visor (La balsa de la Medusa, 80 i 81), Madrid, 1996.
- CANDEL, Francesc, *Els altres catalans*, Edicions 62, (Llibres a l'abast, 13), Barcelona, 1964.
- CANDEL, Francesc, *Parlem-ne*, Editorial Bruguera, S.A., (Quaderns de Cultura, 37), Barcelona, 1967.
- CASTELL ABELLA, Jaume, *Barcelona com a problema. Visió apassionada dels homes i de la ciutat*, Editorial Bruguera, S.A., (Quaderns de Cultura, 63), Barcelona, 1970.
- CASTELLET, Josep M., *Poesia, Realisme, Història*, Edicions 62, (Antologia Catalana, 12), Barcelona, 1965.
- CASTELLET, Josep M. et altri, *Guia de literatura catalana contemporània*, Edicions 62 (Cultura Catalana Contemporània, II), Barcelona, 1973.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, *Art i Societat*, Edicions 62, (Llibres a l'abast, 9), Barcelona, 1964.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, *L'Art Català Contemporani*, Edicions 62 (Cultura Catalana Contemporània, I), Barcelona, 1970.
- CLEMENTE, José Carlos, *La otra cara de Cataluña*, Editorial Grijalbo, S.A., (Colección Norte), Barcelona, 1968.
- DD.AA., *Llibre de l'Any 1962*, Editorial Alcides, Barcelona, 1963.
- DORFLES, Gillo, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Editorial Lumen (Palabra en el tiempo, 47), Barcelona, 1969.
- DORFLES, Gillo, *Naturaleza y Artificio*, Editorial Lumen (Palabra en el tiempo, 75), Barcelona, 1972.

- DUROSELLE, Jean B., *Europa de 1815 a nuestros días. Vida política y relaciones internacionales*, Editorial Labor, S.A., (Col. Nueva Clío, 38), Barcelona, 1967.
- FOUCAULT, Michael, *El orden del discurso*, Tusquets Editor, (Cuadernos Marginales, 36) Barcelona, 1975.
- GALLO, Max, *Histoire de l'Espagne franquiste*, (2 vols.), Marabout Université (Histoire/Civilisation, 191 i 192), París, 1989.
- GINER, Salvador, *L'estructura social de la llibertat*, Edicions, 62 (L'Escorpí, 26), Barcelona, 1971.
- GRAMSCI, Antonio, *Cultura i Literatura*, Edicions 62, (Bibl. Bàsica de Cultura Contemporània, 6), Barcelona, 1966.
- HAUSER, Arnold, *Història social de l'Art i la Literatura*, (2 vols.), Edicions 62 (Història social de la Cultura, 1-2), Barcelona, 1966.
- HUERTAS CLAVERÍA, Josep M., *Obrers a Catalunya. Manual d'història del moviment obrer (1840-1975)*, L'Avenç, Barcelona, 1982.
- JARDÍ, Enric, *Esquema d'una sociologia de l'Art*, Rafael Dalmau, editor (Panorama actual de les idees, 22), Barcelona, 1962.
- JULIÁN, Immaculada, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Editorial Icària, Barcelona, 1977.
- JUTGLAR, Antoni, *Aspectes històrics de la crisi de l'Occident*, Editorial Fontanella, (Col·lecció Perspectives, 1), Barcelona, 1963.
- JUTGLAR, Antoni, *Rodes de molí*, Editorial Nova Terra (Síntesi, 8), L'Hospitalet de Llob., setembre de 1964.
- JUTGLAR, Antoni, *Les classes socials a Catalunya. Un esquema d'aproximació*, Editorial Bruguera, S.A., (Quaderns de Cultural, 22), Barcelona, 1967.

- JUTGLAR, Antoni, *La España que no pudo ser*, Dopesa, (Documento periodístico, 19), Barcelona, 1971.
- LANGA PIZARRO, M. Mar, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1961)*, Editorial Visor (La balsa de la Medusa, 73), Madrid, 1994.
- MARÍAS, Julián, *Consideración de Catalunya*, Aymà, S.A., Barcelona, 1966.
- MENKE, Christoph, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Editorial Visor (La balsa de la Medusa, 85), Madrid, 1997.
- MIGUEL, Amando de, *Sociología o Subversión*, Plaza & Janés, Editores S.A. (Testigos de España), Esplugues de Llobregat, 1974.
- MOLAS, Joaquim, *La literatura de postguerra*, Rafael Dalmau, editor, Barcelona, 1966.
- MOLAS, Joaquim, *Una cultura en crisi*, Edicions 62, (L'Escorpí, 24), Barcelona, 1971.
- MOLAS, Joaquim, *Història de la literatura catalana* (volum 10), Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1988.
- PÀNIKER, Salvador, *Catalunya com a problema*, Editorial Bruguera, S.A., (Quaderns de Cultura, 27), Barcelona, 1967.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., - RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española XIV. Posguerra: Dramaturgos y ensayistas*, Cénlit, Pamplona, 1995.
- PUIG, Arnau, *Els pros i els contres de la pintura abstracta*, Rafael Dalmau, editor (Panorama actual de les idees, 23), Barcelona, 1963.

- RAMÍREZ, Manuel, *España 1939-1975. Régimen político e ideología*, Editorial Labor (Punto Omega. Historia social y política, 249), Barcelona, 1978.
- RIBAS I MASSANA, Albert, *L'Economia catalana sota el franquisme*, Edicions 62, (Llibres a l'abast, 139), Barcelona, 1978.
- RIQUER, Borja de, *El franquisme y la transició democràtica 1939-1988*, Edicions 62, Barcelona, 1989.
- SALADRIGAS, Robert, *Literatura i Societat a la Catalunya d'Avui*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, (Biblioteca Serrador, 21), Barcelona, febrer de 1979.
- SERRAHIMA, Maurici, *Democràcia i sufragi*, Rafael Dalmau, editor (Panorama actual de les idees, 21), Barcelona, 1962.
- SERRAHIMA, Maurici, *Realidad de Catalunya. Respuesta a Julián Marías*, Aymà, S.A., editora, Barcelona, 1967.
- SOLDEVILA, Ferran, *Història de Catalunya*, (3 volums), Editorial Alpha, 1962 i 1963.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Editorial Tecnos, S.A., (Colección Metrópolis.
- TERMES, Josep, *La immigració a Catalunya*, Editorial Empúries, S.A., Barcelona, 1984.
- TRIAS FARGAS, Ramon, *Catalunya i el modern concepte de regió econòmica*, Rafael Dalmau, editor (Panorama actual de les idees, 48-49), Barcelona, 1966.
- TRIAS FARGAS, Ramon, *Introducció a l'Economia de Catalunya*, Edicions 62, (Llibres a l'abast, 102), Barcelona, 1972.
- VICENS VIVES, Jaume, *Aproximación a la historia de España*, Universitat de Barcelona, 1960 (2ª. Edició).

- VICENS VIVES, Jaume, *Catalunya ahir i avui*, Editorial Vicens Vives, S.A., Barcelona, 1967.
- VILAR, Pierre, (director), *Història de Catalunya*, Edicions 62, Barcelona, 1993.
- WARNING, Rainer (editor), *Estética de la recepción*, Visor, (La balsa de la Medusa, 31), Madrid, 1989.
- WEISS, Peter, *La Estética de la Resistencia*, Hiru Argitaletxea (Otras voces, 6), Hondarribia (Guipuzkoa), 1999.

8.3. BIBLIOGRAFIA SOBRE TEATRE UNIVERSAL (no inclou articles ni llibres citats a l'apartat de bibliografia utilitzada).

- ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.
- ASLAN, Odette, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*, Editorial Gustavo Gili, S.A. (Comunicación visual), Barcelona, 1979.
- BABLET, Denis, *La mise en scène contemporaine (1877-1914)*, La Renaissance du livre, Paris, 1968.
- BANU, Georges, *L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Éditions Gallimard (Folio/Essais), Paris, 1993.
- BARBA, Eugenio, *Les Illes flotants*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Monografies de Teatre, 12), Barcelona, 1983.
- BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Ediciones Pórtico de la Ciudad de México, México, D.F.

- BÉHAR, Henri, *El Teatro Dada y Surrealista*, Barral Editores (Breve Biblioteca de respuesta, 19), Barcelona, 1971.
- BENJAMIN, Walter, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones -3*, Taurus Ediciones, S.A., (Persiles, 83), Madrid, 1975.
- BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, Editorial Paidós, (Letras Mayúsculas, 21), Buenos Aires, 1964.
- BERTHOLD, M., *Historia social del teatro*, (2 vols.), Ediciones Guadarrama, S.A., (Col. Universitaria de bolsillo), Madrid, 1974.
- BLANCHARD, Paul, *Historia de la dirección teatral. Teoría y Práctica del Teatro*, Compañía General Fabril Editora, S.A., (Col. Teoría y práctica del teatro), Buenos Aires, 1960.
- BRECHT, Bertolt, *La política en el teatro*, Editorial Alfa Argentina, Buenos Aires, 1972.
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, (3 vols.), Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1982-83.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Ediciones Península (Ediciones de bolsillo, 250), Barcelona, 1973.
- BUSE, Peter, *Drama + theory: critical approaches to modern drama*, Manchester University Press, Manchester, 2001.
- CASTAGNINO, Raúl H., *Teorías sobre el arte dramático*, (2 vols.), Centro Editor de América Latina, (Enciclopedia de teatro. Ensayo), S.A., Buenos Aires, 1969.
- COPFERMANN, Émilie, *Le théâtre populaire. Pourquoi?*, François Maspero, París, 1965.
- CORVIN, Michael, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Bordas, París, 1991.

- CRAIG, Edward Gordon, *L'Art del Teatre*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, (Monografies de Teatre, 33), Barcelona, 1990.
- D'AMICO, Silvio, *Il Teatro non deve morire*, Edizioni dell'Era Nuova, Roma, 1945.
- D'AMICO, Silvio, *Storia del teatro drammatico* (2 vols.), Aldo Garzanti Editore (Col. Garzanti, n. 234-235), Milà, 1960. [Versió espanyola de Baltasar Samper: *Historia del Teatro Dramático*, (4 vols.), Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, ("UTEHA"), México, D.F., 1961.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Esquema de Historia del Teatro*, Instituto del Teatro de Barcelona, (Estudios. Tercera serie. — n. 1), Barcelona, 1964.
- DIETERICH, G., *Pequeño diccionario del teatro mundial*, Ediciones Istmo, (Col. Fundamentos, 38), Madrid, 1974.
- DD.AA., *Erwin Piscator, 1893-1966*, catàleg de l'exposició celebrada a Akademie der Künste, Goethe Institute, Berlín, 1980.
- DORT, Bernard, *Théâtre public. Essais de critique de 1953-1966*, Editions Seuil, París, 1963.
- ELAM, Keir, *The semiotics of theatre and drama*, Methuen, (New accents), Londres, 1980.
- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, *Enciclopedia gráfica. El Teatro (síntesis histórica)*, Editorial Cervantes, Barcelona, 1930.
- FÀBREGAS, Xavier, *Història del Teatre Universal*, Editorial Bruguera, S.A. (Quaderns de Cultura, 3), Barcelona, 1966.
- FÀBREGAS, Xavier, *Iconologia de l'espectacle*, Edicions 62 (Llibres a l'abast, 149), Barcelona, 1979.
- FÀBREGAS, Xavier, *El fons ritual de la vida quotidiana*, Edicions 62 (Llibres a l'abast, 172), Barcelona, 1982.

- GAEHDE, Cristián, *El Teatro. Desde la Antigüedad hasta el presente*, Editorial Labor, S.A., (Biblioteca de iniciación cultural), Barcelona, 1946. [3ª. Edición.].
- GOUHIER, Henri, *La esencia del teatro*, Artola Editor, Madrid, 1954.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, editores, México D.F., 1970.
- GUERRERO ZAMORA, J., *Historia del Teatro Contemporáneo*, (4 vols.), Juan Flors, editor, Barcelona, 1967-1971.
- HELBÓ, André, i altres, *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*, Editorial Gustavo Gili, S.A., (Comunicación visual), Barcelona, 1978
- HELBÓ, André, *Teoría del espectáculo: El paradigma espectacular*, Editorial Galerna - Lemcke Verlag, Buenos Aires, 1989.
- HETHMON, Robert H., *El Método del Actor's Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*, Editorial Fundamentos, (Colección Arte. Serie Teatro, 36), Madrid, 1972.
- HILTON, Julian, (editor), *New directions in Theatre*, The MacMillan Press Ltd., London, 1993.
- JOTTERAND, Franck, *El Nuevo Teatro Norteamericano*, Barral Editores, (Breve Biblioteca de respuesta, 27), Barcelona, 1971.
- KANTOR, Tadeusz, *El teatro de la muerte*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 1984. [Edición de Denis Bablet.].
- KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Taurus Ediciones, S.A., (Taurus Humanidades, Teoría y crítica literaria, 336), Madrid, 1992.
- KOWZAN, Tadeusz, *El signo y el teatro*, Arco-Libros, Madrid, 1997.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Teatro y Revolución*, Monte Ávila Editores, (Colección Prisma), Caracas, 1970.

- LLOVET, Enrique, *Lo que sabemos del Teatro*, Gregorio del Toro, editor, Madrid, 1967.
- MAIAKOVSKI, Vladímir, *Sobre Teatre*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, (Monografies de Teatre, 31), Barcelona, 1990.
- MELCHINGER, Siegfried, *El Teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1959.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Textos teóricos*, (2 vols.), Alberto Corazón, Madrid, 1972.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Teoría teatral*, Editorial Fundamentos, (Colección Arte. Serie Teatro, 3), Madrid, 1986.
- MOLINARI, Césare, *Storia del teatro*, Editori Laterza (Bibl. Universale Laterza, 445), Roma, 2001. [8ª. Edició.].
- MORTEO, Gian Renzo, - SIMONIS, Ippolito, *Teatro Dada*, Barral Editores, (Breve Biblioteca de respuesta, 8), Barcelona, 1971.
- NICOLL, Alardyce, *Historia del teatro mundial*, Editorial Aguilar, S.A., Madrid, 1964.
- OLIVEIRA BARATA, José, *Estética teatral. Antología de textos*, Moraes Editores (Temas e problemas), Lisboa, 1981.
- PALAU I FABRE, Josep, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Monografies de Teatre, 4), Barcelona, 1976.
- PANDOLFI, Vito, *Història del Teatre, 1*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Materials pedagògics), Barcelona, maig de 1989.
- PANDOLFI, Vito, *Història del Teatre, 2*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Materials pedagògics), Barcelona, febrer de 1990.
- PANDOLFI, Vito, *Història del Teatre, 1*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Materials pedagògics), Barcelona, setembre de 1993.

- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., (Paidós Comunicación, 10), Barcelona, 1983.
- PÉREZ MINIK, Domingo, *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y su compromiso*, Editorial Guadarrama, (Col. Crítica y Ensayo, 36), Madrid, 1961.
- PIGNARRE, R., *Histoire du théâtre*, Presses Universitaires de France, París, (Col. Que sais-je?, 160), París, 1964.
- QUINTO, José María de, *El teatro y la sociología*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969.
- RAFFA, Piero, *Vanguardismo y Realismo*, Ediciones de Cultura popular, S.A., Barcelona, diciembre de 1968.
- REYES PALACIOS, Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Grupo Editorial Gaceta (Col. Escenología), México, D.F., 1991.
- SARTRE, Jean-Paul, *Un Théâtre des situations*, Editorial Gallimard, (Idées. Littérature, 295), París, 1973.
- SCHLEMMER, Oskar, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Ediciones Paidós, (Paidós Estética, 12), Barcelona, 1987.
- SIMÓ, Ramon, *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Monografies de Teatre, 26), Barcelona, 1988.
- STANISLAVSKI, Konstantin S., *La construcción del personaje*, Alianda Editorial (El libro de bolsillo, 221), Madrid, 1975.
- STANISLAVSKI, Konstantin S., *El proceso de dirección escénica (Apuntes de ensayos)*, Escenología AC (Col. Escenología, 2), México, D.F., 1998.
- SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Ediciones Destino, S.A., (Ensayos, 16), Barcelona, octubre de 1994.

- TAYLOR, John R., *Teatro de la Ira*, Editorial Paidós, (Letras Mayúsculas, 5), Buenos Aires, octubre de 1968.
- TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*, Monte Ávila Editores, (Colección Prisma, 398), Caracas, 1974.
- TOPORKOV, Vsevolod, *Stanislavski dirige. Teoría y práctica del teatro*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961.
- UBERSFELD, Anne, *La Escuela del Espectador*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Serie: Teoría y práctica del teatro, 12), Madrid, 1997.
- VILAR, Jean, *De la tradition théâtrale*, L'Arche editeur, París, 1955.
- WELLWARTH, George E., *Teatro de protesta y paradoja*, Editorial Lumen, (Palabra en el tiempo, 1), Barcelona, 1966.

8.4. BIBLIOGRAFIA SOBRE EL TEATRE ESPANYOL (no inclou articles ni llibres citats a l'apartat de bibliografia utilitzada).

- AGUILERA, Juan – AZNAR SOLER, Manuel, *Rivas Cherif y el Teatro Español de su época (1891-1967)*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Serie: Teoría y práctica del teatro, 16), Madrid, 2000.
- AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas: Los espectáculos en España (1898-1939)*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.
- AMORÓS, Andrés, - MAYORAL, Marina – NIEVA, Francisco, *Análisis de cinco comedias: Teatro español de postguerra*, Ediciones Castalia, Madrid, 1977.

- BERENGUER, Ángel, *El Teatro en el siglo XX: hasta 1936*, Taurus Ediciones, S.A., (Historia crítica de la literatura hispánica, 24), Madrid, 1992.
- BERENGUER, Ángel – PÉREZ, Manuel, *Tendencias del teatro español durante la Transición política (1975-1982)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.
- BUERO VALLEJO, Antonio, i altres, *Teatro español actual*, Fundación March – Ediciones Cátedra, Madrid, 1977.
- CABAL, Fermín, - ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Teatro español de los años 80*, Editorial Fundamentos, (Colección Arte. Serie: Teatro, 94), Madrid, 1985.
- DOUGHERTY, Dru, - VILCHES, Francisca, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Fundación García Lorca – Tabapress, S.A., Madrid, 1992.
- FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *Puro teatro y algo más*, Editorial Alba, (Artes escénicas, 63), Barcelona, 2002.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord.), *Documentos sobre teatro independiente español*, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, 1987.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (coord.), *El teatro español, hoy*, Editorial Planeta (Biblioteca Cultural planeta, 6), Barcelona, 1975.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, (coord.), *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1980.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, (editor), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología (Anejos de Revista de Literatura, 46), Madrid, 1999.
- GORDON, José, (editor), *Teatro experimental español: Antología e Historia*, Editorial Escelicer, S.A., Madrid, 1965.

- ISASI, Amando C., *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Editorial Ayuso, Madrid, 1974.
- MARQUERIE, Alfredo, *El teatro que yo he visto. Libro testimonio*, Editorial Bruguera, S.A., Barcelona, 1969.
- MARTÍNEZ SIERRA, *Un teatro de Arte en España, 1917-1925*, Ediciones La Esfinge, Madrid, 1925.
- MONLEÓN, José, (coord.), *Cuatro autores críticos: J.M. Rodríguez, J. Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*, Publicaciones de la Universidad de Granada, 1976.
- ORDUÑA, Javier, *El teatre alemany contemporani a l'Estat Espanyol (fins el 1975)*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Monografies de Teatre, 25), Barcelona, 1988.
- PELÁEZ, Andrés, (editor), *Historia de los teatros nacionales: 1939-1962*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1993.
- PELÁEZ, Andrés, (editor), *Historia de los teatros nacionales: 1960-1985*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1995.
- PÉREZ, Manuel, *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 1993.
- PÉREZ MINIK, Domingo, *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1953.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Editorial Ariel, S.A., (Ariel Literatura y Crítica), Barcelona, 1996.
- RIVAS CHERIF, Cipriano, *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Editorial Pre-Textos, S.A. (Pre-Textos, 134), València, 1991.

- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Ediciones Península, Barcelona, 1972.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, *La incultura teatral en España*, Editorial laia, Barcelona, 1974.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro poético en España del modernismo a las vanguardias*, Universidad de Murcia, Murcia, 1993.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (coord.), *Teatro Universitario en Zaragoza (1939-1999)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español: Desde los orígenes hasta 1900*, Alianza Editorial, (El Libro de bolsillo, 66), Madrid, 1967.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español del siglo XX*, Editorial Cátedra, S.A., (Crítica y estudios literarios), Madrid, 1986 (7a. Edición).
- TORO, Alfonso de, - FLOECK, Wilfried, (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Reichenberger, Kassel, 1995.
- URBANO, Victoria, *El teatro español y sus directrices contemporáneas*, Editora Nacional, Madrid, 1972.
- VAN DER NAALD, Anje C., *Nuevas tendencias en el Teatro Español. Matilla, Nieva, Ruibal*, Ediciones Universal, (Colección Polymita), Miami, 1981.
- VILCHES, Francisca, - DOUGHERTY, Dru, (editors), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1996.
- WELLWARTH, George E., *Spanish Underground Drama: Teatro español underground*, Editorial Villalar, S.A., (Hoy es Siempre Todavía, 4), Madrid, 1978.
- YXART, Josep, *El arte escénico en España*, (2 vols.), Imprenta "La Vanguardia", Barcelona, 1894-96.

BIBLIOGRAFIA SOBRE EL TEATRE CATALÀ (no inclou articles ni llibres citats a l'apartat de bibliografia utilitzada).

- AYESA, Guillermo, *Joglars, una historia*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1978.
- BARTOMEUS, Antoni, *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1976.
- BARTOMEUS, Antoni, *Grec 76: Al servei del poble*, Editorial Avance, Barcelona, 1976.
- BOADELLA, Albert, *Memòries d'un bufó*, Espasa Calpe, (Espasa hoy), Madrid, 2001.
- BONNÍN, Hermann, *Adrià Gual i l'escola d'Art Dramàtic (1913-1923)*, Rafael Dalmau editor (Episodis de la Història, 186-187), Barcelona, 1974.
- BONNÍN, Hermann, *Adrià Gual i l'escola d'Art Dramàtic (1923-1934)*, Rafael Dalmau editor (Episodis de la Història, 206-207), Barcelona, 1976.
- COCA, Jordi, GALLÉN, Enric, VÁZQUEZ, Anna, *La Generalitat Republicana i el Teatre (1931-1939). Legislació*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Monografies de Teatre, 11), Barcelona, 1982.
- CARBÓ, Joaquim, *El Teatre de Cavall Fort*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Monografies de Teatre, 1), Barcelona, 1975.
- CURET, Francesc, *Història del Teatre Català*, Editorial Aedos, 1967.
- DE LA TORRE, Albert, *La Fura dels Baus*, Alter Pirene, Barcelona, 1992.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Lo que ha sido y lo que podría ser el Teatro de la Ciudad*, Diputación Provincial de Barcelona, Barcelona, 1948.

- DD. AA., *Teatre Lliure, 1976-1987*, Edicions Teatre Lliure - Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1987.
- DD.AA., *Comediants, 15 años*, Cuadernos El Público, n. 27, Centro de Documentación Teatral, Madrid, octubre de 1987.
- DD.AA., *Els Joglars, veinticinco años y un día*, Cuadernos El Público, n. 29, Centro de Documentación Teatral, Madrid, novembre de 1987.
- DD.AA., *La Fura dels Baus, 3*, Cuadernos El Público, n. 34, Centro de Documentación Teatral, Madrid, juny de 1988.
- DD.AA., *Teatre a Catalunya*, Fundació Jaume I (Nadala de 1994), Barcelona, 1994.
- DD.AA., *Teatre Universitari a Catalunya, 1980-1997. Memòria d'activitats i estat de la qüestió*, Edicions de la Universitat de Lleida, 1998.
- FÀBREGAS, Xavier, *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, Edicions 62 (Llibres a l'abast, 91), Barcelona, 1971.
- FÀBREGAS, Xavier, *Història del Teatre Català*, Editorial Millà, Barcelona, 1978.
- FÀBREGAS, Xavier, *Teatre en Viu (1969-1972)*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, (Monografies de Teatre, 23), Barcelona, 1987.
- FÀBREGAS, Xavier, *Teatre en Viu (1973-1976)*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, (Monografies de Teatre, 30), Barcelona, 1990.
- FÀBREGAS, Xavier, *Teatre en Viu (1977-1982)*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, (Monografies de Teatre, 34), Barcelona, 1995.
- FOGUET, Francesc, *El Teatre català en temps de guerra i irevolució (1936-1939): a propòsit de Mirador i Meridià*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona – Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Bibl. Serra d'Or, 227), Barcelona, 1999.
- FONDEVILA, Santiago, *José Sanchis Sinisterra: l'espai fronterer*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Premis d'Honor, 1), Barcelona, 1998.

- FUSTER, Jaume, *Breu història del teatre català*, Editorial Bruguera, S.A., (Quaderns de Cultura, 32), Barcelona, 1967.
- GRAELLS, Guillem Jordi, *L'Institut del Teatre, 1913-1988. Història Gràfica*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, desembre de 1990.
- GUAL, Adrià, *Mitja vida de teatre*, Editorial Aedos, Barcelona, 1957.
- MARRAST, Robert, *El Teatre durant la Guerra Civil Espanyola. Assaig d'Història i documents*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Monografies de Teatre, 8), Barcelona, 1978.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, *TNB: Història d'una imposició*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Estudis, 4), Barcelona, 1990.
- POBLET, J.M., *Un còmic de Barcelona (Cinquanta anys d'art i de bohèmia)*, Albertí Editor, (Col·lecció Lletres, 8), Barcelona, 1954.
- POBLET, J.M., *Catalunya 1833-1913, una panoràmica amb el teatre i els Jocs Florals*, Edicions Pòrtic, (Llibre de butxaca, 4), Barcelona, 1969.
- RAGUÉ-ARIAS, Maria-José, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música – Centro de Documentación Teatral, Madrid, desembre de 2000.