

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

VOLUM 2

APÈNDIX DOCUMENTAL

3. ALTRES DOCUMENTS

TEATRE VIU

Curs 1957-1958

El Teatre Viu començà les seves activitats a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona a mitjans de desembre de 1957.

Ja el 1956, cap el febrer, algunes experiències foren realitzades públicament a la llar del llibreter i editor Josep Porter. (S'adjunta programa de presentació redactat per aquella ocasió).

Les dues representacions públiques que se'n feren varen merèixer elogiosos comentaris a la premsa i a la ràdio. D'entre elles s'inclou la més notable, la del Catedràtic d'Estètica de la Universitat de Barcelona, Doctor José María Valverde, publicada el 7 de març de 1956 a la publicació "Revista".

Al incorporar-se a l'ADB, cuità a donar una mostra d'activitat en dues representacions, gairebé sense preparació anterior, que tingueren lloc al local de l'ADB, dins el Centre Artístic Sant Lluç, els dies 28 i 29 de desembre de 1957. En tots dos casos el saló d'actes de l'entitat resultà insuficient.

Intervingueren en les mateixes, a més d'alguns membres de l'ADB, el conjunt d'actors i actrius que havien participat als assaigs que, amb força regularitat, es succeïren setmanalment al llarg del curs.

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

De l'èxit de públic aconseguit pot donar-ne testimoni el fet de que, per segona vegada, es sol·licités l'actuació a la sala d'actes de Joventuts Musicals i, s'aconseguís de nou omplir-la. A partir del mes d'abril, s'intensificaren els assaigs i les reunions formatives que, ininterrompudament han durat fins el moment de la redacció d'aquesta crònica. Cal

també agrair l'esforç de tots els que, més d'una vegada, sacrificaren les tardes dels dies de festa per lliurar-se a experiments que, per dificultats de tipus tècnic, eren quasi bé impossibles en dia feiner.

A part de les activitats futures que el Teatre Viu es proposa dur a terme, amb l'ajut de la Junta Directiva i que exposarem a continuació, ens interessa recalcar els següents fets:

- A part de l'aspecte Teatre d'Assaig, a part de les recerques estètiques que representa, el Teatre Viu ha constituït una veritable acadèmia on s'han intentat, procurant de fer-les 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.
- El nombre restringit d'activitats del Teatre Viu, es deu, en part, al desig de presentar unes mostres cada vegada més reeixides, de les nostres possibilitats i, a la vegada, a una manca de coordinació i ajuda efectiva. Cal pensar que els directors del Teatre Viu desconeixien totalment el funcionament intern de l'ADB i, per tant, les mides necessàries per a la consecució dels objectius previstos.

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 immediats són els següents:

- L'edició d'un programa general vàlid per a totes les sessions en el què es contindrien els textos més indicats per presentar i per interessar a una gran massa de públic en les nostres activitats i que, al mateix temps, permetria de retre tribut, amb la impressió de llurs noms, als qui han participat com a actors o col·laboradors, en la tasca difícil dels inicis.
- Tres tipus de representacions, que podrien combinar-se, segons sigui convenient, en un programa únic, consistent en:

- a. Petits sketxos reunits a la manera d'un fotomuntatge, 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.

Per a la consecució d'aquests projectes es fan necessàries les següents ajudes:

- 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 Centre Artístic Sant Lluc.
- Facilitar-nos un tocadiscs i un magnetòfon, essencialment necessaris per a treballar.
- Facilitar-nos una sala d'assaig, a dies i hores determinats, per a us exclusiu dels integrants del Teatre Viu.

Com a punt final val la pena de fer constar que el senyor Ricard Salvat co-director del Teatre Viu ha estat gentilment convidat a prendre part, com a conferenciant, en el curs de perfeccionament teatral que l'Agrupació Dramàtica de Barcelona projecta pel curs vinent.

Barcelona, 7 de setembre de 1958

RICARD SALVAT-Numancia, 29-Tel. 50-27-71

MIQUEL PORTER- Tel. 31-92-45 (botiga)

M^a ANTONIA TARRADAS-teodora Lamadrid, 36, ático. b.
Tel. 37-90-00

NATALIA SOLERNOU HAS-Junqueras, 15
Tel. 21-47-80 (340) treball. Matí i tarda 5 a 7

PEPA PALAU MARTI-Leiva, 94, 2^a 1^a-Tel. 43-15-76 (veí)

ROSA MUNIESA-Industria, 485, 3^a 3^a-Tel. 36-31-05

MONTSERRAT MARTI-telegrafos, 13-Tel. 36-96-12

M^a ROSA MATEU-Monistrol, 8 y 10, pral. 4^a-Tel. 354538

JOSEP NAVARRA-Plaça Sant Pere, 14, 2^a-Tel. 22-98-28
28-40-37

LLUIS BOSCH-Alfons XII, 44-Tel. 27-4169

M^a CAIEME PERELLO ESTEVE-vista Alegre, 1, 3^a 2^a
Tel. 22-32-30 (veí)

CONCEPCIO DE LAS HERAS-Portaferrissa, 27, 1^a
Tel. 32-08-70 (partic) 22-8
22-80-13 (botiga)

GRISELDA BARCELO MANAUT-Dalmau Creixell, 10
Tel. 36-49-79

M^a DOLORS FOSSAS PUIG-Navas de Tolosa, 379,
Tel. 36-44-17

“L’Alegria que Torna”



WINDSOR PALACE

Día 16 de Junio 1958

ACTIVIDADES DE LA "AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA"

Sección de Teatro del C. A. de St. Lluç

Repertorio

Año 1955.

L'ÓS

de Anton Txehof. Direcció: Pau Garsaball.

L'APOLLO DE BELLAC

de Jean Giraudoux. Direcció: Pau Garsaball.

EL CRIAT DE DOS AMOS

de Carlo Goldoni (dos representacions). Direcció: Pau Garsaball.

Año 1956.

NAUSICA

de Joan Maragall. Direcció: Pau Garsaball.

VOLPONE

de Ben Jonson. Direcció: Montserrat Julió.

Año 1957.

UN CAPRICI

de Alfred de Musset (dos representacions). Direcció: Frederic Roda.

ELS ESTRALLS DEL TABAC

de Anton Txehof (dos representacions). Direcció: Frederic Roda.

LA NOIA I ELS SOLDATS

de Gino Pugnetti (dos representacions). Direcció: Federico Roda.

PRIMERA HISTORIA D'ESTHER

de Salvador Espriu. Direcció: Jordi Sarsanedas.

PIGMALIÓ

de G. B. Shaw (dos representacions). Direcció: Montserrat Julió.

LES GOLFES

de Feliu Aleu. Direcció: Montserrat Julió.

CRUMA

de Manuel de Pedrolo (tres representacions). Direcció: Jordi Sarsanedas.

PARASCEVE

de Blai Bonet (dos representacions). Direcció: Jordi Sarsanedas.

UNA CROSTA

de Rafael Folch i Camarasa (cuatro representacions). Direcció: Rafael Vidal Folch.

BON NADAL, MÓNICA

de Ramón Folch i Camarasa. Direcció: Rafael Vidal Folch.

Año 1958 (primer semestre)

EL COCKTAIL DELS ACUSATS

de Carles Soldevila (cuatro representacions). Direcció: Rafael Vidal Folch.

XANDÍ

de Millàs-Raurell (dos representacions). Direcció: Manuel Cubeles.

ANTIGONA

de Salvador Espriu (dos representacions). Direcció: Federico Roda.

LA FORTUNA DE SILVIA

de J. M^e de Sagarra (tres representacions). Direcció: Rafael Vidal Folch.

EN TIRANT LO BLANC A GRECIA

de Joan Sales. Direcció: Jordi Sarsanedas.

BALL ROBAT

de Joan Oliver (dos representacions). Direcció: Joan Oliver con la col·laboració de Angel Gràcia.

Teatro de Cámara

LA VERSIÓ DE BROWNING

de Terence Rattigan (dos representacions). Direcció: Angel Gràcia.

Sesiones experimentales de «Teatre Viu». Direcció: Porter i Salvat.



AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA
(Secció de Teatre del C.A. de St. Lluç)

CURSET DE TEATRE

*De l'11 d'octubre al 6 de desembre de 1958
(dimarts i dijous a les 8 del vespre)*

«LA LLENGUA I EL TEATRE»

3 sessions per JORDI CARBONELL

«PLÀSTICA TEATRAL I CONJUNTS ESCÈNICS»

3 sessions per MANUEL CUBELES

«ELS GRANS CORRENTS DEL TEATRE UNIVERSAL
I EL TEATRE CATALÀ»

3 sessions per JOAN OLIVER

«L'ESCENA, L'ACTOR I LES FORMES TEATRALS»

3 sessions per FREDERIC RÒDA

«CREACIÓ DEL PERSONATGE TEATRAL»

2 sessions per RICARD SALVAT

«LA VEU, SUBSTÀNCIA TEATRAL»

2 sessions per JOAN VIÑAS

Sessions pràctiques

Preparació de textos teatrals

Matrícula : 60 Ptes.

Informació : Cada dia de 7 a 9, a l'ADB - Pi, 16 - Telèfon 31 85 37

D I E T A R I

O C T U B R E

- Dissabte, 11
INAUGURACIÓ DEL CURSET, per *Joan Triadú*
- Dimarts, 14
L'INSTRUMENT VOCAL, per *Joan Viñas*
- Dijous, 16
DIALECTE, LLENGUA LITERARIA I LLENGUA TEATRAL, per *Jordi Carbonell*
- Dimarts, 21
LA LLENGUA I EL TEATRE A CATALUNYA, per *Jordi Carbonell*
- Dijous, 23
EDUCACIÓ DE LA VEU, per *Joan Viñas*
- Dissabte, 25
SESSIÓ PRACTICA DE LECTURA TEATRAL
- Dimarts, 28
EL CATALA PRONUNCIAT CORRECTAMENT, per *Jordi Carbonell*
- Dijous, 30
L'ESPAI TEATRAL, per *Frederic Roda*

N O V E M B R E

- Dimarts, 4
LA FIGURA ESCENICA, per *Manuel Cubeles*
- Dijous, 6
EVOLUCIÓ DE LES FORMES TEATRALS, per *Frederic Roda*
- Dissabte, 8
PRACTIQUES DE SITUACIÓ TEATRAL
- Dimarts, 11
EL MOVIMENT ESCENIC, per *Manuel Cubeles*
- Dijous, 13
ELS TIPUS D'ACTOR, per *Frederic Roda*
- Dissabte, 15
PRACTIQUES DE DIALEG TEATRAL
- Dimarts, 18
EL CONJUNT ESCENIC, per *Manuel Cubeles*
- Dijous, 20
ELS GRANS CORRENTS DEL TEATRE FINS AL SEGLE XVIII, per *Joan Oliver*
- Dissabte, 22
PRACTIQUES D'ACCIÓ TEATRAL
- Dimarts, 25
L'ESTUDI D'UN PAPER TEATRAL, per *Ricard Salvat*
- Dijous, 27
ELS GRANS CORRENTS DEL TEATRE DES DEL SEGLE XVIII, per *Joan Oliver*
- Dissabte, 29
PRACTIQUES DE CONJUNT TEATRAL

D E S E M B R E

- Dimarts, 2
ELS CARACTERS TEATRALS, per *Ricard Salvat*
- Dijous, 4
EL TEATRE CATALA MODERN, per *Joan Oliver*
- Dissabte, 6
CLAUSURA DEL CURSET, per *Ferran Soldevila*



AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA

SECCIÓ DE TEATRE DEL C. A. ST. LLUC

Saluda

al senyor Ricard Salvat, i té el gust d'invitar-lo a la Clausura del Curset de Teatre pel nostre President Sr. Ferran Soldevila i que tindrà lloc dissabte dia 6 de desembre a les 8 del vespre.

Bon cordialment.

JORDI RUIZ

SECRETARI

Barcelona,

25 de Novembre 1958

AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA

SECCIO DE TEATRE DEL CERCLE ARTÍSTIC DE SANT LLUÇ
BARCELONA - CARRER DEL PI. 16 - TELÈFON 31 85 37

Barcelona 29 de Novembre 1958

Sr. Ricard Salvat
Numancia, 29
C i n t a t

Benvolgut amic:

En projectar el curs 58-59 d'activitats de la nostra ADB. vaig comptar amb l'aprovació de la Junta Directiva per a esmerçar l'inicial esforç en una tasca instructiva i formativa del nostre quadre d'actors.

L'Experència del Curset de Teatre, al qual nosaltres hem col.laborat ben eficazment, l'exit de les classes pràctiques, l'orientació en certa manera pedagògica del Teatre Viu, etc. demostren i al meu entendre ben clarament - un fet natural: s'imposa una feina de formació i perfeccionament dels quadres de l'ADB. La meua humil experiència personal com a actor m'assanyala també que, avolit allò a que pot aspirar-se per simple bona voluntat i condicions naturals, tot perfeccionament exigeix un conscient tractament tecnic.

Es per aixó que m'adreço a vosaltres per a veure de configurar una feina d'escola teatral, dintre de les nostres possibilitats i sense interfuir l'actuació normal, regular de l'ADB. No es cosa d'un any ni potser de cine, però la nostra solitud en el paisatge del teatre català ens imposa, crec jo, aquest esforç radical.

Desitjaria que hi pensesiu i m'enviessiu les vostres impressions i idees a fi que ens poguessim reunir aviat i amb les maximes garanties de començar una feina positiva.

Ben cordialment amics.

Jordi

TEATRE ESPERIMENTAL DE L'ADB

(seccions de que esta composta)

TEMES A SOGETTO

Situarse en la tradició de la comedia de l'art intenta de crear una tipologia característica del nostre segle: Exemple: "Els Espies", "Mara", "El Burocrate.

2 - Creació de petites atmosferes poètiques) ("Vol 919; "Contrapun en un parc") per a situar els actors en la via del autèntic teatre poètic.

3 - Plantejar-se les noves possibilitats del gènere partitche, fent esquetes a la manera de ... (exemple a la manera de Francois Sagan, Faulkner.

4 - Lloc d'experimentació d'idees literàries i teatrals per els autors.

II - Improvisacions directes sobre temes o conflictes dramàtics que el públic suggereix.

Direcció Miquel Porter.

III - Psicodrama.

Am/ col.laboració amb els experiments terapèutics del 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

IV - Sociodrama

Plantejament de una possible relació entre la sociologia i el Teatre es podria aconseguir la col.laboració del professor König Director del Seminari de Sociologia de Colonia i del Dr. Oliber Braghfelt.

En estudi

PANTOMIME

Es quasi impresindible crear una petita escola per els mims .
i es prete ampliar la pantomime seguin per el camí de la pantomime subjectiva.

Ara preparem, "El vell, la nena i la font", que te una duració de quasi mitge hora i que intente recrear tota la gracia i vivacitat de la comedia de l'art.

Pròximament intentarem "Atam", recreació del mite platonic de la cova. Ja estarem plenament en la mimica subjectiva, preguntantse pel destí metafísic de l'home en l'espai.

Necesitem vestuari i una regularitat en la presentació pública (en teatres) dels mimodrames

Kabarett (en estudi)

Teatre literari compost a base de traduccions dels eskeitgs de "Schmiere" i dels "Insulanes. Es podria fer un repertori a base d'autors del país. † Pere IV, Espriu etz.

Teatre i plastica

Es podria retrobar els experiments ja fets en aquest especte per veure quina possible via a seguir en sortiria. O sigui, la fusió del teatre i el mon de les Arts Platiques.

Refer les experiencies de Kandinski-Elissenstein. Bauhaus, Marinett etz.

Representar una obra de Picasso

TEATRE PER INFANTS

Ja tenim muntat una peça teatral a base de contes de Aurora Díaz Plaça. El títol es "La somniatrutes ". Amb ells es crea un personatge femení, la Nuri, ja coneguda per els lectors petits doncs els contes han estat publicats a la revista Bazar.

Es preté crear també un personatge masculí: 'L'Anton (Retaco) tret dels contes de M^{re} Luisa Geffell.

Es poden aprofitar per els infants moltes de les pantomimes i gran part dels temes a sogetto.

En Estudi:

Adaptacions teatrals o en pantomime de Contes de Andersen, Saint Exupery, "Platero i jo", "Sis Joans", "Redponey", (Steinbeck).

Escenificar classics: "Berceo", Alfons ~~Mar~~, Ramon Llull, Goethe (Ur Faust)

Es prete donar als nens un nou mon, fet de realitats palpables, sense fantasies a la Disney. Buscar una orientació nova que projecti al nen a un mon poetic que li develi el seu futur mon de dul

Aurora Díaz-Plaça de Ulsamer
BIBLIOTECARIA

Bonaplata, 30 - Sarrià

Barcelona, 7 de febrer de 1959

Ricart Salvat

BARCELONA

Amic Ricart: Veig que trigaré a quedar lliure dels meus problemes maternals i per aixó t'envio part de la meva producció infantil. No crec pugui venir la setmana vinent.

Em fa un xic de por de que sigui tot massa pueril pels vostres projectes renovadors. Llegeix-t'ho ben independentment de la recíproca simpatia i accepta-ho o be refusa-ho amb tota llibertat.

No m'imagino del tot el TEATRE VIU de cara a l'infant. T'incloc un article que vaig publicar a REVISTA sobre el teatre de titelles, per que te n'adonguis de com m'interessa per l'infant el contacte humà que l'escena ofereix a l'inversa de la fredor de la pantalla.

Una de les coses que mes m'agradaria veure reduït a teatre parlat es l'Opera de Mehotti, AMAHL O ELS VISITANTS NOCTURNS. El meu REI NEGRE -la terçera de les meves RONDALLES- es també d'efecte dramàtic i els petits actors de la meva biblioteca m'ho feren molt be.

Pero ja t'he dit, que tot es dins dels llimits del teatre mes normal i casolà. Pels vostres plans, potser son millors els SOMMIS. Te n'inclo uns quants, pero en tinc molts mes.


Be. Tu tens la paraula. Seguraments si no serveix res d'aixó i us veig actuar de cara l'infant, se m'acudirà alguna cosa ad-hoc. Però vaig un xic a les fosques.

Ara deixa'm fer-te cinc centims de la meva reacció com av simple espectadora de TU I L'HIPOCRITA. M'hi vaig divertir de debó. L'obra ja la coneixia. Pero la realització fou formidable. Aquella casa de l'Honorat jove, era un poema. Els actors tots magnífics excepte la "mama" L'ambient de juventut pocasolta, perfecte.

Vaig dir-ho en el reportatge inèdit-ai-làsII!-i t'ho repetixo. El mes admirable de la teva direcció es la suavitat en que saps ~~correctar~~ un gest o donar una orientació. Et felicito i m'indigna no poder-ho dir publicament. L'irascible d'en Marsillach va agafar una rabietta perque la seva butaca era mes enlaçera que altres crítics-segons la M^aAurèlia tots eren a la mateixa fila i per tan es referia a mi-i va fer el bot, anant-se als cinc minuts i fent el ridícol no publicant ni deixant publicar res.

Quan tot vagi normal-salut complerta en tots els membres de la familia numerosa- ja ens veurem. Entretant, llegeix tot aixó i aprofita el que vulguis.

Cordialment et saluda



AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA

SECCIÓ DE TEATRE DEL CERCLE ARTÍSTIC DE SANT LLUÇ
BARCELONA - CARRER DEL PI, 16 - TELÈFON 31 85 37

9
març
1959
Barcelona

A Miquel Porter i
Ricard Salvat
Directors de "Teatre Viu"

Estimats amics:

Sense fer us d'altre autoritat que la que vulgui atorgar-me la vostra bona i benevolent amistat i dintre de la línia de joc net i servei que hem d'imposar a l'ADB voldria trametre-us quatre senzilles idees sobre el curs i moment del Teatre Viu.

Desde la vostra magnífica iniciativa hem assolit - directors, autors, entitat - un grau de certa popularitat i reconeixement que justifica un mes depurat exercici del sentit de responsabilitat.

No vull referir-me a les virtuts del Teatre Viu, reconegudes, patents a propis i estranys - i en les quals, abans de tota experiència i per simple "acte de fe teatral" vaig confiar abans que ningú.

La fórmula de col·laboració que realitzeu, des de les vostres respectives especialitzacions, em sembla bona i fecunda i permet una compensació de tendències que dintre d'aquesta tècnica difícil anomenada "programació", pot assolir resultats sorprenents.

1.- Teatre "esoggetto". Per esse/ fidels a una temàtica tipus "commedia del'arte" potser convindria concentrar els esforços i augmentar l'exigència. Si es vol anar cap una tipologia-el que ara tenim - en la seva major part - no som mes que restes fòsils d'improvitzacions. Potser cal anar decididament a una autèntica creació tipològica: em el mon tenim els ambreux de Peynet, la Marie Chantal, els angry man -. Entre nosaltres "la família Ulises" del T.B.O. o la ex-família Sistachs de Bastanys o algun tipus que podria dibuixar i crear plasticament en CESC.

2.- Teatre Viu improvitzat. Corre el perill de banalitzar-se. Es massa fàcil tenir exit. Potser es una qüestió de selecció d'actors. Segueix en peu el problema del llen-

guatge. Cal convencer^N la gent que la força expressiva no disminueix se en compte, de dir "buen" es diu "be": ben al contrari, millora....

3.- Pantomima. Es treballa una mica per aproximació sobre idees innegablement bones. La pantomima exigeix un rigor i una precisió que masses vegades trobem a faltar els qui hem vist l'espectacle repetidament. Es opinió meua que, en principi els personatges no poden ésser fàcilment intercanviables. Certs efectes musicals i sonors (recordo els cops de pite de ..la frontera) van una mica a la bona de Deu...

Una qüestió general es que, provinent les tres parts d'un fons inicial comú, encara queden, en tècnica, poc diferenciades i això fa possible una confusió i una perjudicial manca definitiva.

Estic ben segur del vostre acord a la major part d'aquestes senzilles i potser obvies remarques: ja us he dit que no parlaria de les virtuts de la vostra tècnica i espectacle sino de les coses perfectibles - d'altra banda ben fàcilment.

Hem d'evitar de totes passes el perill de la "baçalització" sense caure en la genialitat autoatribuïda, es clar.

Crec que la línia de "servei" del lema de l'ADB ens fa entendre bé les coses.

Agrait a la vostra paciència i proposant-vos des d'ara unes "jornades de meditació" sobre tots els projectes i futurs del nostre Teatre...

Una abraçada,





**A
G
R
U
P
A
C
I
O
N**

**A
R
T
I
S
T
I
C
A**

**A
R
A
G
O
N
E
S
A**

**S
E
C
C
I
O
N**

**T
E
A
T
R
A
L**

Día: 1 Septiembre. 1959

Hora: 8 tarde

Lugar: Salón de actos

Independencia, 14

*

**I
N
V
I
T
A
C
I
O
N**



Conferenciante: D. RICARDO SALVAT FERRE

(Director de los grupos: A.D.B. y Teatro Moderno de la Biblioteca Alemana de Barcelona).

COLOQUIO

TITULO: UN TEATRO DIFERENTE

(Pantomima, Teatro vivo y Psicodrama)

BIBLIOTECA DE LA ALEMANA DE BARCELONA



AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA

SECCIÓ DE TEATRE DEL CERCLE ARTÍSTIC DE SANT LLUC
BARCELONA - CARRER DEL PI, 16 - TELÈFON 31 85 37

Barcelona, 12 setembre 1959.

Ricard Salvat
Tortosa

Estimat Ricard:

Ahir es va reunir la Comissió d'obres de l'ADB per a acordar el programa del Curs immediat. Es va creure convenient no incloure la teva obra. Els qui opinen així - poden equivocar-se, naturalment - però ho fan sense cap perjudici i amb una gran honestedat mental.

A mi també em dol donç crec la teva obra interessant i dintre d'una línia preconitzada per al nostre teatre de recreació de mites clàssics.

Tractant-se de persona ADB com tu em sembla millor anar sense embuts. Quan fem les coses en col·laboració també, de vegades, em de pagar el preu d'alguna desil·lusió...

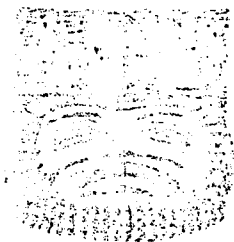
Una altra vegada serà!

A primers de desembre i com a segona obra del cicle, es pensa fer "Primera representació" de Joan Oliver i des d'ara se t'ofereix i prega la direcció. L'obra es molt bonica malgrat el títol - inesperat en un autor que s'hi s'hi havia especialitzat...

Quan arribis a Barcelona, em truques i parlarem de tot aixó i d'altres moltes coses.

Una abraçada,

reduir



AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA

SECCIÓ DE TEATRE DEL CERCLE ARTÍSTIC DE SANT LLUÇ
BARCELONA - CARRER DEL PI, 16 - TELÈFON 31 85 37

Barcelona 17 Setembre 1959

Sr. Ricard Salvat
Alfons, XII, 3
T o r t o s a

Distingit amic:

En la darrera reunió del Comité de Lectura de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona vam haver de deplorar que us trobéssiu lluny de nosaltres, perquè hauríem volgut poder-vos explicar de paraula les raons que ens impulsaven a no incloure en el cicle d'aquest curs la vostra obra "Mort d'home;" les quals no eren altres que la necessitat de programació immediata i certes observacions que el Comité creia haver de fer a la vostra obra.

"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 Comité 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.

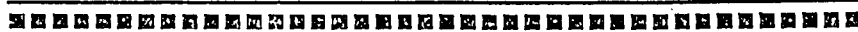
Potser us causem una decepció. Creieu que ens doltri Però tenim l'esperança d'haver-vos fet un bon servei.

De tot cor ho desitja i cordialment us saluda.

F. Soldevila

President.





CICLO
DE CONFERENCIAS Y
COLOQUIOS SOBRE EL
TEMA GENERAL

La esperanza en Dios

por el
Prof. **CHARLES MOELLER**
de la Universidad de Lovaina



Organizado por

CONVIVIAM
ESTUDIOS FILOSOFICOS

*bajo patrocinio de la Facultad de Filosofía y Letras de la
Universidad de Barcelona.*

Del 9 al 13 de Noviembre de 1959



CHARLES MOELLER nació en Bruselas el 12 de Enero de 1912. Se doctoró en Teología en la Universidad de Lovaina en 1942. Desde esta fecha a 1954 fué profesor de Griego y Latín en el Instituto Saint Pierre de Jette-Bruselas. De 1949 a 1954 ostentó el cargo de Maestro de Conferencias de la Universidad de Lovaina. Encargado de curso en la misma Universidad desde Noviembre de 1954 fué nombrado catedrático en 1956.

CHARLES MOELLER es bien conocido en España a través de su obra "Literatura del Siglo XX y Cristianismo".

PROGRAMA

DIA 9

Anne Frank ou l'espérance
avant l'espérance. Aula n.º 3
12 h.

DIA 10

Seminario-Coloquio: "ou
en est Albert Camus?" Seminario
Filosofía

DIA 11

"Gabriel Marcel et le
mystère de l'espérance" Aula n.º 3
12 h.

DIA 13

Foi et monde invisible
chez Julien Green. Aula n.º 3
12 h.

NOTAS: Como preparación al ciclo de conferencias del Prof. MOELLER se celebrarán en la Universidad los actos siguientes:

NOVIEMBRE

Lunes, 2

"Camus-Unamuno"
por el Dr. José M.^o Valverde

13 h., aula 23

Miércoles, 4

Lectura de la obra de Péguy
por el profesor Teynier.

13. h., aula 23

Jueves, 5

Lectura de una obra de Marcel
organizada por el profesor Salvat

19 h., Bar de la Universidad

El Prof. MOELLER pronunciará una conferencia sobre el tema "**Simone de Beauvoir et la situation de la femme**" en el C. I. C. F. el día 11 a las 22 h, en el Ateneo Barcelonés el día 12 a las 19.30 h. sobre "**Passé, present et avenir de la littérature actuel**", en las Congregaciones Marianas el día 13 a las 19.30 h. sobre "**Péguy et l'esperance de la Resurrection**".

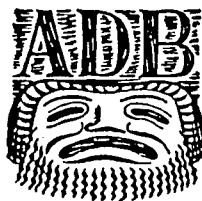


MEMÒRIA

de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona

(Secció de Teatre del Cercle Artístic de Sant Lluç)

CURS 1959-60





MEMÒRIA N.º 1

Temporada 1959-1960

LA JUNTA DIRECTIVA ALS ADHERITS DE L'AGRUPACIÓ
DRAMÀTICA DE BARCELONA
(Secció Teatral del Cercle Artístic de Sant Lluç)

Aquesta Junta Directiva s'adreça a vosaltres, adherits a la nostra Agrupació, per a donar-vos compte d'una manera succinta de les activitats desenvolupades en el darrer exercici de 1959-60.

Aquest ha estat el cinquè curs des que en 1955 iniciàvem la nostra vida social al Palau Comillas. D'aleshores ençà i a través de vicissituds més o menys favorables, hem seguit el nostre camí amb perseverança i renovada fe. El lema que ens havíem imposat s'ho valia: «al servei del teatre català». Amb la vostra fidel assistència i cooperació, amb l'entusiasme i aplicació dels nostres actors, amb la diversa col·laboració de directores escenògrafs i tècnics, i sempre a l'ombra benigna del Cercle Artístic de Sant Lluç, hem anat venent les dificultats, mai no eliminades del tot. I certament hem crescut. Cada vegada una mica més, tots plegats hem anat perfilant la nostra missió, afermant el nostre esperit col·lectiu, afinant el nostre gust artístic. La qual cosa no vol pas dir que estem plenament satisfets de l'obra acomplerta. Tots coneixem els límits que ens encongeixen. Per una banda la modèstia dels nostres mitjans econòmics, per l'altra una esquivada llibertat de moviments, redueixen tirànicament les possibilitats de la funció que ens hem assenyalat.

Malgrat tot som optimistes i estem moderadament esperançats. I sobretot convençuts d'haver sembrat una bona llavor; i que, en les circumstàncies presents, omplim un lloc crític, que, a despit de les mòdiques dimensions que avui té, és susceptible d'eixamplar-se un dia, d'aprofundir-se.

Tanmateix, a part d'aquesta gran esperança a llarg termini, en tenim d'altres de més immediates. I creiem fermament que amb l'esforç de tots i cadascun de nosaltres les podríem veure realitzades molt aviat. Ens referim a una indefallent acció personal de proselitisme, de captació entre els nostres amics i coneguts.

El nombre d'associats podria ser fàcilment doblat *si realment tots nosaltres ens ho proposéssim*. I això ens permetria posar en pràctica molts projectes: els nostres i els vostres, els que alguns de vosaltres sens dubte alimenteu i que en qualsevol moment ens podeu proposar en la seguretat que seran acollits i estudiats.

Amb tot, el nostre darrer curs no és pas en conjunt gens descoratjador i hauríem de prendre'l com una mostra reduïda del que podria arribar a ser la tasca de la nostra estimada AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA si tots, vosaltres i nosaltres, ens juramentéssim a activar el nostre amor envers ella.

REPERTORI 1959 - 1960

OBRES PRESENTADES EN TEATRES PÚBLICS

LES CADIRES i LA CANTANT CALBA, d'Eugène Ionesco.
 PRIMERA REPRESENTACIÓ, de Joan Oliver.
 EL TINENT MONDOR, de Carles Soldevila.
 L'HORT DELS CIRERERS, d'Anton Txèkhov.
 L'HOSTAL DE L'AMOR, de Ferran Soldevila.
 UN PROMETATGE, d'Anton Txèkhov.
 PARALISI, de Josep Rabassada.
 UN BARRIET DE PALLA D'ITALIA, d'Eugène Labiche.

OBRES REPRESSES

L'ÓS i ELS ESTRALLS DEL TABAC, d'Anton Txèkhov.
 UNA CROSTA, de Ramon Folch i Camarassa.

OBRES PRESENTADES O LLEGIDES AL LOCAL DE SANT LLUÇ

EL NIU MAI DEL TOT NIU, de Cedric Mount.
 EL COR DELATOR, versió del conte d'Edgar Allan Poe.
 LA MALETA, de Rafael Tasis i Marca.
 EL CAMÍ DE LA CREU, d'Henri Ghéon.
 COP DE VENT, de Josep Carner.

REPRESENTACIONS EXTRAORDINÀRIES

I CENTENARI DE A. P. TXÈKHOV, al Palau de la Música Catalana i al Teatre Romea.
 HOMENATGE A FERRAN SOLDEVILA, al Teatre Romea.
 IV FESTIVAL DE L'ALEGRIA QUE TORNA, al Windsor Palace.
Traductors: B. Vallespinosa, J. Oliver, J. Vallverdú,
 Montserrat Martí i Maria Riera

DIRECTORS D'ESCENA

FRANCESC BALAGUÉ: Paràlisi.
 LLUÍS BOSCH: El niu mai del tot niu.
 JOSEP CUSCÓ: La maleta i el Camí de la Creu.
 PAQUITA FERRANDIZ: L'Hostal de l'Amor.
 FREDERIC RODA: Les Cadires, La cantant calba, L'hort dels cirerers.
 Un barriet de palla d'Itàlia (aquesta última amb la col·laboració de John Richardson, Teodor Torné i M. Cubeles).
 RICARD SALVAT: Primera representació.
 JORDI TORRAS: Un prometatge i L'ós.
 RAFAEL VIDAL-FOLCH: El tinent Mondor i Una crosta.

QUADERNS TEATRE A D B

A darreries de l'any passat començarem a publicar aquesta col·lecció d'obres dramàtiques, amb la qual ens proposem oferir als lectors catalans una tria d'obres nostres i estrangeres, antigues i modernes, estrenades o inèdites, per tal d'atendre en el possible un altre aspecte important de l'empresa de dignificació i renovació de la nostra escena.

Consell Director: J. Oliver i A. Mirambell

CINC ANYS D'ACTIVITAT

49 OBRES REPRESENTADES PER L'ADB DE 1955 A 1960

Originals

PRIMERA HISTÒRIA D'ESTHER i ANTIGONA, de Salvador Espriu.
 BALL ROBAT, PRIMERA REPRESENTACIÓ i LA BARCA D'AMILCAR,
 de Joan Oliver.
 BON NADAL MÒNICA, EL SOPAR DE GALA i UNA CROSTA, de Ramon
 Folch i Camarasa.
 EL COCTEL DELS ACUSATS i EL TINENT MONDOR, de Carles Sol-
 devila.
 CRUMA i HOMES I NO, de Manuel de Pedrolo.
 NAUSICA, de Joan Maragall.
 LA FORTUNA DE SILVIA, de Josep M.^a de Sagarra.
 LES GOLFES, de Feliu Aleu.
 NERTA, de Josep Vallverdú.
 PARASCEVE, de Blai Bonet.
 TÚ I L'HIPÒCRITA, de M.^a Aurèlia Capmany.
 XANDI, de Josep Millàs-Raurell.
 EN TIRANT EL BLANC A GRÈCIA, de Joan Sales.
 JOAN I o L'AMADOR DE LA GENTILESA i L'HOSTAL DE L'AMOR,
 de Ferran Soldevila.
 LA TETA GALLINAIRE, de Francesc Camprodon.
 A CÀ L'ANTIQUARI, LA FEMENISTA, EL MALALT CRÒNIC, GENTE
 BIEN i L'AUCA DEL SENYOR ESTEVE, de Santiago Rossinyol.
 EL PATI D'EN LLIMONA, d'Emili Vilanova.
 PARALISI, de Josep Rabasseda.
 LA MALETA, de Rafael Tasis i Marca.

Versions

LES ALEGRES CASADES DE WINDSOR, de William Shakespeare.
 L'ANUNCIACIÓ A MARIA, de Paul Claudel.
 L'APOLLO DE BELLAC, de Jean Giraudoux.
 UN CAPRICI, d'Alfred de Musset.
 EL CRIAT DE DOS AMOS, de Carlo Goldoni.
 LA NOIA I ELS SOLDATS, de Guido Pugnelli.
 L'HORT DELS GIRERERS, L'ÓS, UN PROMETATGE I ELS ESTRALLS
 DEL TABAC, d'Anton P. Txekhov.
 PIGMALIÓ, de Bernard Shaw.
 LA VERSIÓ DE BROWNING, de Terence Rattigan.
 VOLPONE, de Ben Jonson.
 LES CADIRES i LA CANTANT CALBA, d'Eugène Ionesco.
 EL BURGÉS GENTILHOME, de Molière.
 UN BARRET DE PALLA D'ITALIA, d'Eugène Labiche.
 EL CASAMENT AFORTUNAT, de Francis James.

- N.º 1. FIGURETES DE VIDRE, de T. Williams (versió de B. Vallespinosa).
 N.º 2. HOMES I NO, de Manuel de Pedrolo.
 N.º 3. EL TESTAMENT, de Xavier Benguerel.

ESCOLA D'ORTOFONIA: Professors: *Jordi Carbonell i Osvald Cardona.*

TEATRE VIU: Secció experimental. Director: *Miquel Porter.*

Aquesta secció ha prosseguit els seus exercicis a Sant Lluç i ha realitzat les següents actuacions:
 Facultat de Ciències Econòmiques.
 Biblioteca Popular de «La Pineda».
 Joventuts Musicals.
 Col·legi Major «Fra Juniper Serra».
 Envelat a Paire Hiure de Gallifa.
 Confraria de la Mare de Déu de Montserrat a Virtèlia.
 Cooperativa «La Nova Obrera» d'Hostafrancs.
 Amics del Teatre de l'Orfeó de Sans.

L'ESQUIROL. Secció de teatre per a infants.

Aquesta secció, creada a principis de 1960, ha realitzat quatre sessions al Centre Parroquial de Sarrià.

Dia 27 de març: LA CAPUTXETA VERMELLA. PEROT ESCABELLAT, de J. Cots, Mercè Llimona i J. Balenyà.

Dia 13 de març: L'OCA D'OR, de J. Cots i J. Balenyà.

Dia 27 d'abril: NINES I NINOTS, de L. Coquard i J. Balenyà; EL REI MIDAS, d'Agnès Nuix i M. Vall.

Dia 10 de maig: CONTE JAPONÈS, de C. Soldevila i Eudald Serra; UN JOAN, de J. Cots i J. Subarroca.

Cançons i rondalles, per Maria Bondia.

DIRECTORS: Emili Balanzó, J. L. Virós, Miquel Porter, Rafael Vidal-Folch, Adelaida Espinal.

CALENDARI DE LES REPRESENTACIONS

1959:

OCTUBRE

28. *Romea*: Tarda i nit. LES CADIRES i LA CANTANT CALBA.

NOVEMBRE

7-8. *Sant Lluç*: UN PROMETATGE. Nit i 2 sessions tarda.

8. *Escoles Virtèlia*: LA CANTANT CALBA.

DESEMBRE

8. *Ametlla de Merola*: UN PROMETATGE i LA CANTANT CALBA.

21. *Romea*: Tarda i nit. PRIMERA REPRESENTACIÓ.

1960:

GENER

1. *Fòrum Vergès* de les CC. Marianes: UN PROMETATGE i LA CANTANT CALBA.

23. *Lluïsos de Gràcia*: UN PROMETATGE i LA CANTANT CALBA.

FEBRER

10. *Romea*: EL TINENT MONDOR. Tarda i nit.

- 13. *Casa Sans*: LA CANTANT CALBA.
- 21. *Centre Parroquial de Sarrià*: UN PROMETATGE i LA CANTANT CALBA.
- 21. *Palau de la Música*: UN PROMETATGE, ELS ESTRALLS DEL TABAC i L'ÓS.
- 27-28 *Sant Lluc*: EL NIU MAI DEL TOT NIU, EL COR DELATOR i LA MALETA.

MARÇ

- 2. *Laboratoris Igoda*: L'ÓS, ELS ESTRALLS DEL TABAC i UN PROMETATGE.
- 10. *Centre Excursionista de Sabadell*: LA CANTANT CALBA.
- 25. *Centre Parroquial de la Concepció*: LA CANTANT CALBA.
- 30. *Romea*: Tarda i nit. L'HORT DELS CIRERERS.

ABRIL

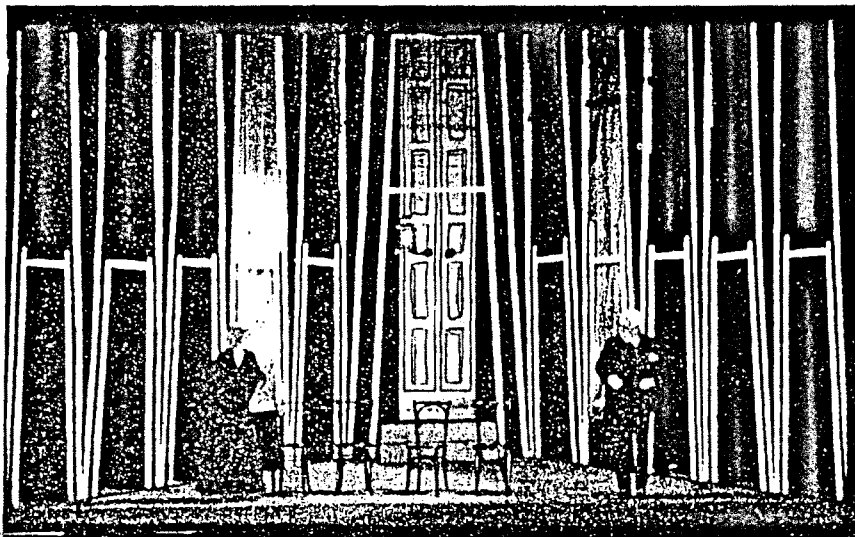
- 2. *Orfeó Vigatà*. Vic. L'ÓS i LA CANTANT CALBA.
- 5. *Societat La Principal de Vilafranca*: LA CANTANT CALBA.
- 6. *Laboratoris Igoda*: LA CANTANT CALBA.
- 8. *Juventuts Musicals de Terrassa*: LA CANTANT CALBA.
- 12. *Sant Lluc*: EL CAMI DE LA CREU.
- 21. *Sala Sant Lluís*: PARALISI. Tarda y nit.
- 22. *Sant Lluc*: Visita de grups teatrals valencians. LA CANTANT CALBA.

MAIG

- 13. *Romea*: Tarda i nit. L'HOSTAL DE L'AMOR.
- 25. *Laboratoris Igoda*: UNA CROSTA.

JUNY

- 13. *Windsor Palace*: UN BARRET DE PALLA D'ITALIA.
- 21. *Sant Lluc*: COP DE VENT (lectura dialogada).



"Les Cadires", de Ionesco - (M.^a Assumpció Fors - Miquel Gimeno)

COMEDIANTS QUE HAN PRES PART EN LES REPRESENTACIONS
DE LA TEMPORADA 1959-60

Enric Adam	Antoni Millà
Joan Aymami	Joan Millà
Francesc Balagué	Carme Mola
Nadala Baliste	Josep Navarra
Griselda Barceló	Vicenç Olivares
Miquel Boleda	Pepa Palau
Lluís Bosch	Jaume Pla
Rosa M. ^a Carrasco	Miquel Porter
Núria Casulleras	Jacques Roca
Carme Cera	Frederic Roda
Josep Cuscó	Manuel Rodés
Núria Danés	Miquel Rodés
Adelaida Espinal	M. ^a Teresa Rovira
M. ^a Rosa Fàbregas	Jordi Salvatella
Joaquim Ferré	Pilar Serra
M. ^a Assumpció Fors	Carlota Soldevila
M. ^a Dolors Fossas	Natàlia Solernou
Immaculada Genís	Enric Suñer
Miquel Gimeno	Jordi Torras
Angel Gràcia	Esperança Varela
Josep M. ^a Grau	Rafael Vidal-Folch
Anton Hansen	

ESCENÒGRAFS

Lola Anglada: L'Hostal de l'Amor.

Antoni Bachs-Torné: Les cadires, El tinent Mondor, L'ós, Un prometatge i Els estralls del tabac.

M.^a Montserrat Barenys: Primera representació.

Lluís Gili: La cantant calba.

Evarist Mora: Un barret de palla d'Itàlia.

Jordi Palà: L'hort dels cirerers.

Moisés Villetia: Paràlisi.

HOMENATGE AL PRESIDENT

El dia 13 de maig es van celebrar uns actes d'homenatge al nostre president senyor Ferran Soldevila. La iniciativa va partir dels actors de l'ADB; la Junta se la va fer seva i a més s'hi van sumar representants de les institucions i centres culturals i artístics de la ciutat. Al migdia va ser ofert a l'homenatjat un vi d'honor i a la tarda i a la nit es va representar la seva comèdia *L'Hostal de l'Amor*. Van ser uns actes de noble efusió, que el nostre president agraeix ara un altre cop. L'esperit que anima l'AGRUPACIO es va manifestar aquell dia amb extraordinària vivacitat.

L'ALEGRIA QUE TORNA

A posta hem reservat el lloc final per a referir-nos a aquesta benemèrita secció de nom russinyolese i esperit generós i amical. Amb paraules del nostre president direm que L'ALEGRIA QUE TORNA és la *mare nodrissa* de l'AGRUPACIÓ. Gràcies, en bona part, al mecenatge col·lectiu que ha sabut suscitar, al públic devot i entusiasta que ha creat, els nostres cursos han pogut mantenir el seu to i intensificar el seu contingut. La petita multitud d'amics d'ambdós sexes que col·labora en els seus esplendorosos festivals i els comitès que els patrocinen i els organitzen, mercixen la nostra més cordial gratitud.

Ferran Soldevila, *president*; Joan Oliver, *vice-president I*; Rafael Serrahima, *vice-president II*; Antoni Mirambell, *secretari*; Artur Vidal Solà, *vice-secretari*; Victòria Espar, *tresorera*; Mariona Bonet, *comptadora*; Lluís Gili, Ramon Goig, Conxa Rebull, Carlota Soldevila, Montserrat Tayà, Regina Tayà de Solà, Mercè Carrasco de Sayé, Rafael Tassis i Marca, *vocals*.

Junta Directiva de l'ADB

Director general de l'ADB:

FREDERIC RODA.

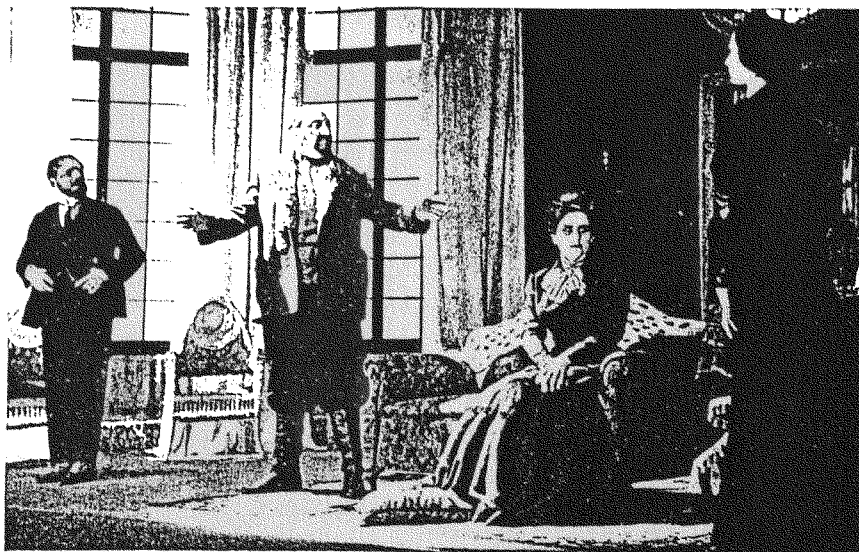
Departaments:

D'organització: ÀNGEL GRÀCIA.

De regiduria: A. BACHS TORNÉ

De secretaria: CARMINA RÀFOLS.

Barcelona, novembre 1960



"L'Hort dels Cirerers" de Txekhof

(Miquel Gimeno - Jordi Torras - M.ª Rosa Fàbregas - M.ª Assumpció Fors)

teatre viu

angel gracia

TEATRE VIU

Junta de govern :

Director general	-	Miquel Porter
Conseller 1er	-	Vicens Olivares
Conseller 2on	-	Antoni Bachs
Secretaria	-	Esperança Varsla

El càrrec de Director General, és vital·lici.
Els càrrecs de Consellers i Secretaria, seràn
vigents durant la temporada del 1er d'Octubre
al 30 de Septembra de 1961.

Equip de Treballs :

Director Escènic	-	Miquel Porter
Sots " "	-	Joan Aymami
Treasorera	-	Nuria Casulleras
Secretaria	-	Griselda Barceló
Manager	-	Vicens Olivares
Delegat artístic	-	Antoni Bachs
Prensa i propaganda	-	Joan Aymami
Delegat d'actuació	-	circunstancial

Tots els càrrecs del equip de treball,
tindràn de ser renovats cada ~~10~~ ^{temporada} ~~semanes~~ ^{*}
o ~~mesos~~ ^{temporada} ~~o~~ ^{*} ~~mesos~~ ^{*}
Exceptuant els ~~de~~ ^{Sots-} ~~de~~ ^{Dirac.} ~~de~~ ^{Escènics,} que només podran ser
* destituïts per acord de la Junta de go-
vern.

Aquells que, en cada una de les següents
atapes siguin Consellers 1er i 2on, tin-
dràn de formar part necessàriament d'un
dels càrrecs del equip de treball.

Tant la Junta de Govern com l'Equip de Treball, tindran
indistintament, o conjuntament, reunions regulars que
constaràn en acta.

enquesta feta en la lectura pública.

El Teatre Viu, queda constituït amb una assemblea o companyia base, formada pels següents elements :

MIQUEL PORTER - VICENS OLIVARES - JOAN AYMIAMI - ANGEL GRACIA
 ANTONI BACHS - MARIA DOLORS FOSSAS - MARINA SUBIRATS - GRI-
 SELDA BARCELO - NURIA CASULLERAS - MONSERRAT ESPAÑOL - ESPE-
 RANÇ A VARELA

Aquestes 11 persones, passen a constituir l'Assemblea, o equip base, del Teatre Viu, amb igualtat de vots. L'admissió d'un nou element, no com actor, sino com a "equip", serà sotmesa a votació; essent condició indispensable que, la persona proposada, tingui un any de treballa dins del Teatre Viu, comptant a partir del 1er d'Octubre de 1960.

L'Assemblea es reunirà cada tres mesos. Per convocar una Assemblea General extraordinària, serà necessari que més de dos dels seus membres, ho demanin a la Junta de Govern, exposant el motiu de la convocatòria.

Règim econòmic

El total de les pessetas obtingudes per les actuacions del T.V. e be per donacions, i un cop restades les despeses dels gastos generals, serà ingressat en el compte corrent del Banc de Madrid a nom d'en Miquel Porter i la Tesorera, Nuria Casulleras. Del saldo es faràn dues parts. Una a fons de reserva, i l'altre a repartir entre els components de l'equip, al final de la temporada (30 de Septiembre)

Publica lectura el 11/11/61.

4. RECULL DE PREMSA

Adjuntem els comentaris i les crítiques sobre els grups estudiats que hem pogut recopilar al llarg del nostre treball de recerca. Volem advertir que un dels comentaris més significatius al Teatre Viu, el text de José María Valverde publicat al setmanari barceloní *Revista* no està recollit en aquest epígraf donat que està publicat íntegrament en el llibre de Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional*, Institut del Teatre, com especifiquen en el text de la tesi.

Donada l'escassa qualitat de les reproduccions, hem transcrit el contingut d'aquests articles i els hem adjuntat al final de l'epígraf.

Hidra

ENERO 1954

Núm. III

BARCELONA

COLABORAN

Félix Formosa

Salvador Giner

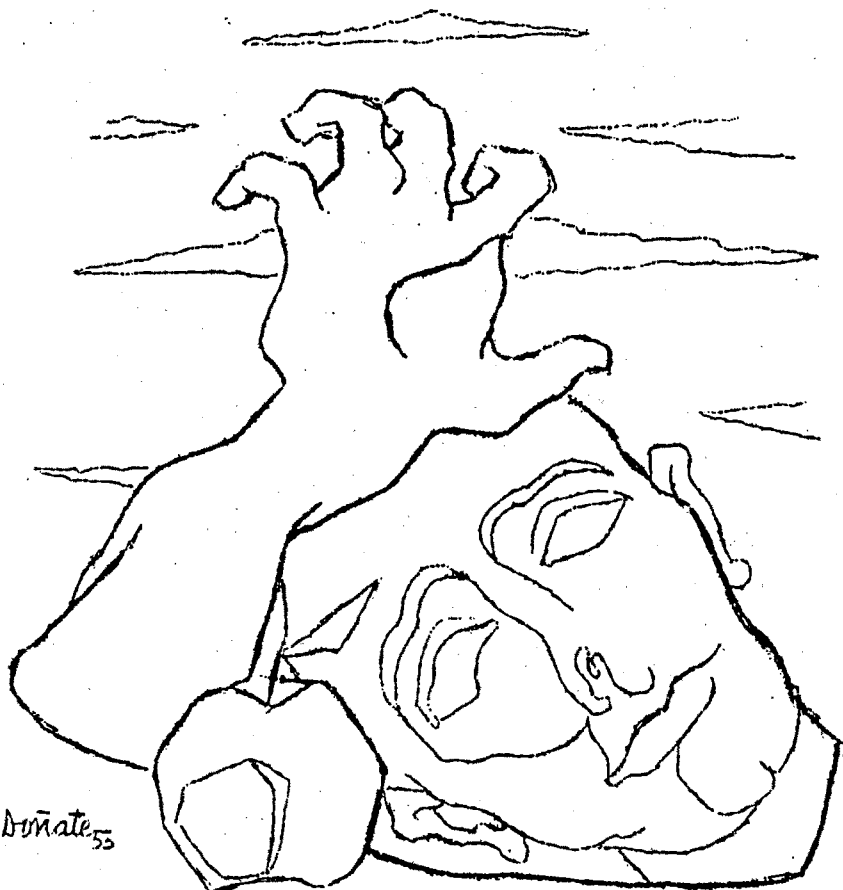
Joaquín Marco

José María Torres

Juan Vergés

C. José Orries

Pedro Ramiroz



"... pugnando subir a la cima, fué tan corto de ventura y tan desgraciado, que se desgajó una rama, y al venir al suelo se quedó en el aire asido de un gancho de la encina sin poder llegar al suelo; y viéndose así, y que el sayo verde se le rasgaba, y pareciéndole que si aquel fiero animal allí llegaba la podía alcanzar, comenzó a dar tantos gritos y a pedir socorro con tanto ahinco, que todos los que le oían y no le veían, creyeron que estaba entre los dientes de alguna fiera."

CERVANTES (Don Quij. II, cap. 34, "quo da cuenta de la noticia que se tuvo de como se había de desencantar la Sin Par Dulcinea del Toboso",)

Esta es la fábula, o el mito, de aquel que temiendo el contacto con las fieras del suelo, se subió a una alta encina. Y no supo vencerlas.

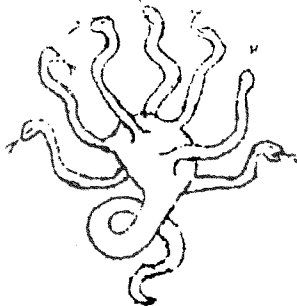
A. T. E. -Agrupación de Teatro Experimental- inició sus actividades, bajo la dirección de Ricardo Salvat, en diciembre último con la lectura de los diálogos de Platón "Critón" y "Eutifron" en "Pro libris" (Av. José Antonio 631). Sócrates revivió tan dignamente en la interpretación de Félix Ferosa como en la de Narciso Ribas, con el adecuado contrapunto de Joaquín Marco y Marcelo Plans en los papeles de Eutifrón y Critón respectivamente. En sección "L'autor i la seva obra", el domingo 17 del presente mes Alexandre Cirici-Pellicer dió una lectura de su comedia satírica "El llum d'oli". El móvil de este grupo recién formado es una inquietud teatral ininterrumpida y la investigación de caminos inéditos. En próximas sesiones se darán a conocer "Mañana amanecerá" de Henri Montherlant, "En silencio" de Joaquín Marco y "Los dones de Traquis" de Sófocles.

TRAGOS también hizo su presentación con la lectura, en una de las aulas de la Universidad, de "Escuadra hacia la muerte" de Alfonso Sastre. Esta agrupación de lecturas teatrales, que dirige José Antonio Zabalbeascoa y en la que participan estudiantes de todas las facultades, prepara obras de tanto interés como la "Ciudad alegre y confiada" de Jacinto Benavente" y "La casa de Bernarda Alba" de García Lorca, además de la representación extraordinaria de "El zoológico de cristal" de Tennessee Williams.

Antoni Sala i Cornadó, buen amigo, emprendedor y entusiasta colaborador en toda empresa, se presentó al último premio OSSA MENOR de poesía catalana resultando finalista. Con ello ha subido un buen tramo su prestigio de poeta, y con él el de los universitarios. Le felicitamos y deseamos que sirva de precedente.

En la "partita a pugni" del domingo 10 de enero en el Liceo, Vieri Tosatti dió un fuerte directo a la nariz de la ópera antifona. Puede que los medios no fueran del todo nobles, pero si lo suficientemente destructores para satisfacernos. ¿Si se silbó esta obra, por qué no hacer lo mismo con "Don Carlo" o "La Gioconda" que son mucho peores?

Durante la velada de presentación del Ballet de Juan Tena, la magnífica coreografía del "vals" de Strawinsky nos devolvió las esperanzas de que en Barcelona haya alguien que entienda de danza.



Sábado gráfico, n. 133 (Año III),
Madrid, 29 de noviembre de 1958



"Teatro sin argumento": escena de tragedia griega.

Aquí, sin embargo, sí hay obra: es el seminario de teatro alemán (Fepa Paláu y Ricardo Salvat interpretan "Deutsche wolken über die Grenze").



El doctor Schnitzler, director de la Biblioteca Alemana.

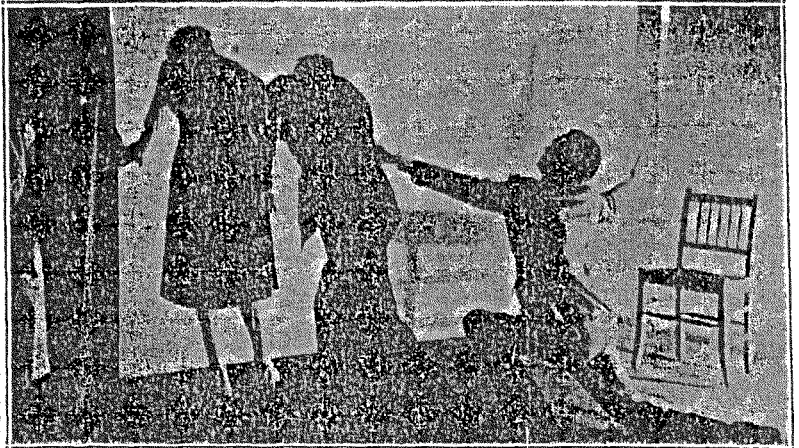


El público, durante una de las sesiones del seminario de teatro.

UN TEATRO DISTINTO A TODOS: "TEATRE VIU"

Donde se improvisa el diálogo, las situaciones y a veces incluso las obras

Un grupo que ha revalorado la pantomima, y en el que hay estudiantes, obreros y oficinistas



Improvisación, pantomima, características de «Teatre Viu».

He visto un teatro totalmente distinto del habitual. Además de espectáculo, es escuela sutil y profunda de la palabra, del ingenio y del gesto.

Lo han bautizado sus creadores, Miguel Porter y Ricardo Salvat, como «Teatre Viu». En general, es teatro vernáculo. En algunos casos han representado en castellano. En un atilido del Circulo Artístico de San Lluch, en lo alto del edificio al que se sube por angosta y cansada escalera, «Teatre Viu» ensaya dos veces por semana. Su carácter particularísimo que lo hace distinto, que lo hace otro teatro es que en él la palabra y el gesto adquieren una vitalidad nueva. El actor no encarna el personaje. El actor crea el personaje. Claramente, sobre un tema propuesto, los actores improvisan los personajes, sus diálogos, sus situaciones, su final. En otros casos, si siquiera el tema está pensado previamente, sino que se improvisa un minuto antes. Y tercera particularidad: «Teatre Viu» revive la pantomima, ese lenguaje mágico, olvidado en el que aprendimos a valorar los sentimientos y las expresiones por el artificio del gesto.

Precedentes de este otro teatro sólo los hay en la «Commedia dell'Arte» (siglo XVII), algunas veces representado en la actualidad por las plazas públicas de Nápoles y Venecia. En Viena hay otro grupo similar. En España, no hubo antes.

«Teatre Viu», con dos años de vida, ha ensayado mucho y ha actuado unas doce veces en público, en algunas ciudades próximas y en algunos grupos culturales de Barcelona. Ha llevado a ellos temas previamente conocidos, sobre los que ha improvisado, pero también han solicitado del público argumentos para desarrollarlos en la escena.

De sus dos dirigentes, Salvat cuida más la pantomima. La idea matriz de «Teatre Viu» es de Porter.

El ensayo en el atilido

El atilido, esa habitación por la que el niño se cuela, y trata de ser mejorado por una vieja familia de luto, está en el lugar de ensayo. La habitación es pequeña y tiene una ventana que da al 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 madera. Algunos taburetes. El suelo es de lasas una parte de él está cubierto por una breve tarima, sobre la que se ensaya.

Ensayan. Alguien ha acallado las voces con un silencio expresado y pedido «por favor». Parece que en estos ensayos, más que en los del teatro acostumbrado, el silencio es de valor inapreciable.

«Los espías» es uno de los temas utilizados por «Teatre Viu». Dos espías, uno de la vieja escuela, otro de la nueva, han recibido la orden de matarse. Se encuentran, se conocen (antes, no). El diálogo hace que se comprendan y deciden confesarse mutuamente la orden recibida y, naturalmente, no cumplirla. Este es el tema. Pero hay que encontrar otras palabras. Cuando un mismo actor hace esta obra y repite lo que en otra ocasión dijo, es cambiado. «Teatre Viu» es renovación, es un teatro creador.

Ensayan. Este es tema que concentra todo en las palabras. Los actores titubean a veces al hablar. Si habilidad estruendo en dictionario. Entre ellos se establece una corriente de tensión. Aquí, como en la vida, aquí de modo más intenso (por alguna razón), conversar es pelear. También en lo que ellos responderán. Muy semejante a una partida de ajedrez. A cada ensayo de «Teatre Viu» llegan personas amigas, espectadores o nuevos actores. El grupo, de unos veinte, se ha aumentado progresivamente. En esos momentos, mientras veía el ensayo, estaban casi todos. Son diez chicas y otros tantos muchachos. Nadie es primer actor o primera actriz, aunque algunos actúen menos veces que otros. Hay estudiantes, profesionales, obreros, oficinistas.

«Siguen ensayando «Los espías». El tema se alargó demasiado. Porter ha dicho (él también es actor):

—Tal vez que se acabe aquí.

Y le han contestado:

—Terminalo. Córtaelo.

Vuelve a actuar durante unos minutos.

pa Palau, Gracia, Barcelona. Antonio Badia y Libert Rusiñol. La pantomima representa una vendedora de globos. Los niños, definida su personalidad en sus gestos (de los que Griseida Barceló y Mercedes García hacen una exquisita expresión) compran globos a la vieja vendedora. Juegan con ellos hasta que llega el Mal. El Mal se acerca a la vendedora y aplasta uno a uno los globos que le quedan. Y hace más contagia a los otros niños. Algunos aplasta su propio juguete y hacen lo mismo con los de los otros. El Mal se contagia, inclinando en los niños.

Existe en estos ensayos un valiosísimo contacto entre todos, actores y espectadores. «Teatre Viu», que es teatro y escuela, da la sensación de que unos y otros participan en la escena. Uno a veces le gustaría intervenir en el diálogo que se desarrolla, porque no le da la impresión de ficción, porque ya está preparado, porque es lo más semejante a la vida corriente y natural, que aunque esté sobre de una tarima, está entre todos y a través de todos.

El ensayo dura unas dos horas. Cuando las luces se apagan, de pronto, guiñando con un momento sus ojos luminosos, quiere decir que la función ha acabado. Quiere decir que la vida empieza entonces abajo, en la calle, en la oficina, en la Universidad o en el taller. El teatro sigue.

Francisco Daunis



«Caras Salvat y Pepa Pardo, representando «Teatre Viu».

La pantomima de los globos

Parece que es otro tema, este, preferido por Salvat. Lo desarrolla en pantomima. Actúan Mercedes García (que hace seis meses no sabía hablar catalán), Carmen Perelló, Pe-

El Teatro Vivo, a lo vivo

Por Sempronio

He asistido a una sesión del «Teatro Vivo», en el domicilio del doctor Obiols Vié, donde bajo las más modernas apariencias, reanúdase la tradición del teatro de sala y alcoba florecido en el siglo XIX barcelonés.

El «Teatro Vivo» lo constituyen un puñado de muchachos universitarios enemigos de avanzar por las sendas trilladas. Cultivan la pantomima, el «sketch» a la manera de la Commedia dell'Arte y, sobre todo, las improvisaciones instantáneas sobre conflictos dramáticos sugeridos por el público.

Días atrás, Miguel Porter, uno de los animadores del grupo, me dijo que a veces el experimento fallaba por timidez de los espectadores, que no se atrevían a proponer temas.

El fallo no era posible en casa del doctor Obiols, donde tras las indecisiones iniciales, surgió inmediatamente un torrente de ideas dramáticas que los muchachos actores canalizaron a duras penas.

—Sugiérennos ustedes un conflicto dramático —pidió Porter, avanzando a las candilejas.

—Una peluquería de señoras —propuso una voz masculina.

—De acuerdo... No obstante, eso sólo es un ambiente. No hay problema... —replicó Porter.

—Acaso el problema de los precios en las peluquerías... —terció yo, deseoso de animar la representación.

—Vamos a ello —dijo el director.

Reunió a sus actores, como el árbitro de boxeo reúne a los dos pugiles antes de la pelea, les habló brevisamente y en voz baja, y en el acto, las muchachas se sentaron alineadas cara al público, como en los sillones de la peluquería, mientras detrás de cada una, un muchacho simulaba ser el oficial peluquero. La improvisación salnetesa fué afortunada, pues inmediatamente se perfilaron los tipos: la cliente gruñona, la remilgada, la coqueta, etc. ¡Lástima que cuando asomaba el problema tan insistentemente reclamado por Porter, cuando empezaban a hablar de los

precios del «marcar», del «ondular» y del «teñir», los actores consideraron que el tema había durado lo suyo y que era preferible pasar a otra cosa!

—Podrían ustedes presentar la oposición entre un pintor abstracto y un figurativo —propuso a continuación uno del público. Porter se rascó la cabeza.

—Conflicto intelectual, pero no muy dramático... —hizo observar.

Sin embargo, como que el arte abstracto está de moda, muchas veces se unieron a la petición.

Viendo a los del «Teatro Vivo» algo remisos, un señor de primera fila les sugirió otro tema:

—En un refugio antiáereo coinciden dos matrimonios...

A Porter le gustaba esta situación dramática. Pero los partidarios de la polémica pictórica insistían en sus descos. Para darle unas gotas de dramatismo, alguien propuso que el antagonismo artístico se doblase con un antagonismo amoroso. Que ambos pintores fuesen casados, y que el tormento de los celos viniera a agravar la polémica plástica.

—Bueno, sí, pero no renunciemos al refugio antiáereo —dijo el señor de primera fila, volviendo a la carga—. Un figurativo y un abstracto con sus respectivas mujeres encerrados en el refugio...

Este revoltijo fué adoptado por unanimidad. Si el «Teatro Vivo» no se luce en ocasiones por la cordedad del público, la otra noche no podía quejarse. Dudo de que Sartre y su casi-homónimo, nuestro Sastre, planteen nunca una situación escénica más complicada.

Los muchachos del «Teatro Vivo» sudaron el hilo para sacar algo de todo aquello. A los dos minutos, el director creyó indispensable dirigirse al público:

—¿Lo quieren ustedes en cómico o en dramático?

Todo el mundo exigió dramatismo. Acaso, teatralmente, fué un error. El cubito de argumento, desarrollado en guasa, tal vez habría dado un buen caldo.

Apladada, una señora joven y bonita, vecina mía de silla, sugirió luego un argumento con pies y cabeza. Un matrimonio con un hijo, a quien la madre educa libremente, con la protesta del padre, hombre chapado a la antigua y orgulloso, hasta la machaconería, de lo mucho que el hijo se le parece. Hasta llegar al golpe de teatro, que podrían firmar el desaparecido Torrado y el aparecido Alfonso Paso: su paternidad no va más allá de una ilusión.

En este drama concentrado, el «Teatro Vivo» se lució. Incluso dejó el final en una zona de discreta penumbra, al estilo de aquel «Teatro del Silencio» por el cual abogaba Adrián Gual...

Menos mal que la improvisada autora nos había referido, de antemano, el argumento.

TEATRO VIVO

Ocurre que el teatro aún no ha desaparecido. Ocurre que el teatro — a pesar de la crisis que sufre — sigue siendo algo importante en la sociedad moderna. El teatro posee una específica capacidad de llevar al hombre consigo mismo, y eso ni el cine ni la novela lo consiguen de un modo tan rotundo. Creo que se puede afirmar que el teatro es el género literario más "social", por cuanto afecta a una sociedad en lo que tiene de más esencialmente colectivo y comunitario; su modo de ser conjunto, plural y unitario a la vez. Para los hombres de hoy, el teatro sigue siendo algo que tiene una vigencia insoslayable — por más que los escenarios sigan casi vacíos de auténtica vida teatral. Mas sucede que, en ocasión de representar una obra importante, se diría que la crisis ha sido superada: el espectador moderno todavía sabe entender el teatro.

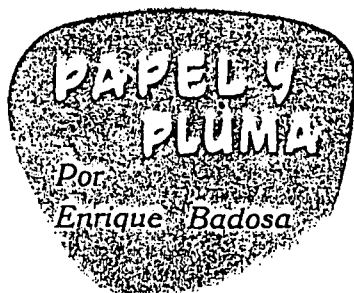
Y si esto ocurre en el escenario de las empresas de teatro comercial, también ocurre en el escenario, a menudo improvisado, de las empresas desinteresadas y que profesan un sincero amor al arte. El grupo "Teatre viu", de la Agrupación Dramática de Barcelona, va dando buenas pruebas de este amor al arte. Y demuestra cómo el interés por lo teatral es algo persistente en todo espíritu formado y atento a las grandes razones, a los argumentos, tan convincentes, de la realidad.

¿Otra vez la "Commedia dell'Arte"?... "Teatre viu" afirma, con sus actuaciones, que la vida del teatro es un hecho incontestable. Y, a la vez, logra poner de manifiesto la severa exigencia que supone ser actor y ser dramaturgo. "Teatre viu" forma un grupo de actores-dramaturgos que, de acuerdo con una base argumental esquemática, improvisan palabra teatral, gesto teatral y teatral suceso que han de culminar — difícil instante — en un adecuado momento de silencio final que dará unidad a lo dicho.

La labor de "Teatre viu" es importante: puede formar actores conscientes de la gran complejidad del hecho dramático; puede dotar a los dramaturgos de una experiencia creadora inédita, por simultánea con el instante escénico que exige meditación y rapidez; puede despertar en el mismo público esta conciencia de realidad teatral que si les es necesaria al actor, al director, y al escritor, no les es menos necesaria al espectador. Pues, al fin y al cabo, al público también se le pide siempre colaboración. El teatro siempre ha sido algo cuya realidad total ha dependido de autor, actor y público, cuando esos tres elementos se han conjugado para realizar la monumental — cuando es acertada — experiencia escénica.

Yo diría que la tarea de "Teatre viu" es algo muy meritorio, precisamente en estos momentos críticos en que habría que reeducar a gran parte de nuestro posible público espectador de teatro. Esta agrupación demuestra que, en efecto, el teatro sigue vivo incluso en los espectadores poco atentos a él. La identificación entre el hombre y las ficciones que un hombre pueda vivir, es sorprendente y fascinadora. En ella reside un poderoso misterio esclarecedor de cómo la condición humana siempre interesa al hombre. La farsa, la ficción dejan de serlo para convertirse en algo real, verosímil, que solidariza al espectador y al actor con este personaje que el dramaturgo consiguió plasmar.

El personaje vive una vida propia, desde luego, a la que todos cuantos interviene en el teatro, desde el escenario o desde el patio de butacas, rinden la pleitesía suprema de su atención. Teatro vivo, sí. Y aquellos famosos seis personajes de Pirandello, junto con otros que también pueden ser igualmente célebres, siguen buscando autor. Pero también siguen buscando espectador, siguen buscando público a quien dirigirse. Público con el cual, tal vez, compartir una alegría o una pena común a muchos hombres.



Diario Pueblo
Madrid, 6 d' abril de 1959

BARCELONA: Joaquín GRAU

El «teatro vivo» convierte en autor al actor

Con un tema dado, sus intérpretes resuelven, improvisando sobre la marcha, sugestivos problemas dramáticos

El «teatro vivo», en contraposición al normal, hoy, a los cuatro años de anónima experimentación, de la que aún no ha salido por no buscar lucro con él sus creadores, es algo tan sencillo y en mayor o menor grado por todos practicado, como eficaz. Se trata simplemente en convertir al actor en autor. En crear un conflicto y dejar que

de forma espontánea, quienes los representan lo resuelvan. Es un teatro de desenlaces inesperados. Un mismo conflicto suele abocar en distintos finales, aun siendo los mismos los intérpretes, según el estado de ánimo de cada día o la misma fuerza de las palabras.

Los ensayos de esta nueva modalidad teatral no buscan la perfecta dicción de unas palabras escritas, sino enseñar a los intérpretes a moverse, expresarse y pensar, en continuo esfuerzo de creación.

En los ensayos, Miguel Porter y Ricardo Salvat—sus creadores—, actuando de directores, no hacen sino plantear el nudo dramático y explicar someramente la psicología de los personajes que se trata de representar. Lo demás corresponde a los intérpretes. Ellos solos corrigen como simples espectadores los movimientos de escena, gestos extemporáneos, pero eso de forma general, como podría corregirse a un niño la forma de andar, sin por ello enderezar sus pasos hacia ningún lado.

Un mismo tema se somete a todos los que quieran vivirlo, pero en grupos de una sola vez, para que cada grupo se enriquezca con las nuevas deliberaciones argumentales de los otros. En las representaciones es dividida la función en tres partes. En la primera de ellas, se presenta a los actores-autores—ya que en este caso no puede hablarse de intérpretes—, un tema ya ensayado; en la segunda, se pide al público que sugiera un tema determinado, siempre que tenga nudo dramático para su desarrollo. En este caso, como en el anterior, los resultados son siempre humanos e imprevistos.

Así, en una ocasión un espectador recordó un suceso real, cuyo argumento trataba de un hombre que por amor a otra mujer había llegado a intentar el homicidio de su esposa. Por extrañas circunstancias, se equivocó y mató a su hijo. El espectador quiso que se enfrentaran, conocidos estos antecedentes, la mujer y el marido en el mismo momento en que éste salía de la cárcel. La sorpresa la dió la mujer, que se mostró violenta. Hizo patente un inmenso odio hacia su

marido, hasta el punto de que exigía viviera con ella para hacerle pagar con creces su abominable acto. El, sumiso y arrepenido, se sometió a tal exigencia. Al finalizar el diálogo, el público había llegado al convencimiento de que, con ser él el asesino, la culpable de todo el drama era la mujer.

Ese es el «teatro vivo», al que sus creadores han introducido, en la tercera parte de sus representaciones, la pantomima. No le pantomima de gestos exagerado, ni la del «ballet», sino la que puede llegar a ser entendida con movimientos naturales, pero ligeramente reforzados, de elevada expresividad.

He aquí una nueva forma de representar que no ha trascendido en Barcelona, a pesar de su interés, porque es la obra de dos jóvenes que no creen en más orque el espiritual.

**El Noticiero Universal,
Barcelona, 5 de maig de 1959**

En el Candilejas

Doble sesión de "Teatre Viu"

Ante las candilejas del Candilejas —valga la redundancia— "L'Agrupació Dramàtica de Barcelona", sección teatral del Circuito Artístico de Sant Lluch, presentó ayer en doble sesión de tarde y noche una reposición del "Teatre viu" subdividido en tres fases: lemas previstos en esencia, improvisaciones sobre argumentos sugeridos por el público y pantomimas tres fases que parten de un mismo vértice artístico y cuyo mérito queda, por tanto, triplicado en su acción conjunta poniéndose de manifiesto el verídico nivel del cuadro escénico, lo que constituye un nuevo éxito de la aludida Agrupación; un nuevo éxito que revaloriza su amplitud haber artístico.

La primera característica puesta en escena fueron los temas a "oggetto", bajo la dirección de Ricardo Salvat, en tres escenificaciones bien desarrolladas: "Els espies", "El burócrata", y "Tres pessetes de tolerancia", en cuyas temáticas se puso ya en evidencia

una dote de improvisación del joven cuadro de actores, desarrollando un argumento conocido en su más escuela sinopsis. Y esta condición, parcamente vislumbrada, dejada, entrever con óptimos augurios, quedó consolidada en las improvisaciones directas sobre temas dramáticos que sugirió el público, en las que, con una idea preconcebida pero expresada segundos antes de su ejecución, alcanzó mayor punto de humanidad, de verosimilitud, con reacciones más normales por menos pensadas que ponen al descubierto, que desnudan, la inteligencia y la aptitud artística del actor o la actriz. Los temas sugeridos por varios espectadores fueron: "Llegada de los marcialos", "Pérdida de un reloj... olvidado en casa", "Señorita casadera cuya familia confunde al pretendiente con el "ampista", y lo que podríamos llamar de "Crimen erróneo", porque el marido debe envenenar a la esposa y mata a la cuñada; esta última escenificación se hizo en círculo o sea con continuas variaciones discutiéndose el lema desde ángulos y reacciones distintas por parte de ambos personajes en el reencuentro, después de haber cumplido la condena.

Estas improvisaciones fueron trazadas, hilvanadas y dirigidas por Miguel Porter con sumo acierto en la escenificación, máxima por su misma rapidez. Y finalmente, María Aurelia Campmany, presentó cinco pantomimas: "Allí on creix la flor Alba roja", "Núvol's espessos damunt la frontera", "L'aire daurat", "El mal", "L'unionista", y "El vell, la nena i la font", basada en el clásico "colombiana, arlequin y marido burlado", desarrollados todos ellos de una forma sutil, humana y simple en todas sus características.

En lo que a la dirección concierne, fué tan acertada la de Ricardo Salvat como la de Miguel Soler y ambas rayando a notable altura mientras en la parte interpretativa, cuya línea se mantuvo también en tono elevado, podríamos destacar a la gentil y sugestiva Griselda Barceló, Miguel Porter, Angel Gracia, Antonio Bachs, Natalia Salerni, Rosa María Carrasco y Antonio Milla, sobresaliendo también dentro de una simplicidad esencial, el montaje y la escenografía de Antonio Bachs.

"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.

Noticiero 5-5-59

La famosa atracción
internacional

GRUPACION DRAMATICA DE BARCELONA. -- Una representación de «Teatro vivo»

La Agrupación Dramática de Barcelona, filial del Círculo Artístico de «San Luc», ha dado en el pequeño teatro andiñejas una representación de «Teatro vivo», en inteligente y sensible versión catalana.

Especialmente interesada en la renovación del teatro vernáculo, al que conlaga sus mejores desvelos, la A.D.B. querido mostrarnos con esta representación de «Teatro vivo» que se enfrenta al día en cuanto a las más modernas corrientes de la escena. De este modo, la A.D.B. se suma a los esfuer-

zos de quienes en España y en el extranjero, especialmente en Francia, aspiran a renovar las viejas fórmulas, surgiendo iniciativas revolucionarias, ideas atrevidas y aventuradas técnicas.

El espectáculo, que resultó verdaderamente interesante, estuvo dividido en tres partes. La primera, compuesta por los temas «a soggetto», según la fórmula italiana, inspirada muy vagamente en el renacimiento de la «Commedia dell'Arte», nos pareció el menos atractivo. Los tres temas o asuntos puestos en escena oscilan entre el tiste de un psiquiatra y una especie de tunambulo a lo Kafka. Desconciertan, más bien que divierten.

La segunda parte, más representativa de lo que es el «Teatro vivo», estaba

dedicada a «Improvvisaciones directas sobre temas sugeridos por el público». Recordamos que este último no estuvo afortunado. Todas sus sugerencias, sin excepción alguna, fueron inconsistentes y pueriles. No era posible, en estas circunstancias, hacer nada brillante. Sin embargo, los jóvenes actores de la A.D.B. alcanzaron en algunos momentos reali-

zaciones sumamente estimables. Se mostraron improvisadores hábiles e ingeniosos, actores expresivos, dialoguistas rápidos y agudos... Señalemos como especial acierto el divertido «desembarco de los marcianos en la tierra».

La última parte estuvo consagrada a «Pantomimas». Proclamamos que, no sentimos por la resurrección de la pantomima, según la técnica y la doctrina de Marcel Marceau, grandes simpatías. Se habla mucho, a propósito de este nuevo teatro mudo, del valor del silencio. Pero a nuestro juicio, el silencio sólo tiene valor en relación con la palabra, en contraste con el sonido. 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.

María Aurelia Capmany hizo la presentación de estas pantomimas con la gracia verbal y la fina literatura que le es característica, y a continuación, dirigidas por Ricardo Salvat, fueron representadas varias pantomimas que resultaron para mí de un sentido escotérico y casi inexplicable.

Los devotos a la A.D.B., que llenaban el pequeño Candiñejas, aplaudieron con ostensible y árido entusiasmo a los intérpretes de este original y divertido «Teatro vivo», y con especial calor a Miguel Porter, que había dirigido las «Improvvisaciones».—A. MARTINEZ TOMA

Vanguardia - 6-5-59

CANDILEJAS

«TEATRE VIU»

SESION XXIII, DEL CUADRO
EXPERIMENTAL DE LA A.D.B.

La sesión XXIII de la «Agrupación Dramática de Barcelona», sección teatral del «Círculo Artístico de Sant Lluç», celebrada —como las anteriores— en un ambiente de distinción exquisita, tuvo por signo la audacia más arriesgada, al servicio de una aventura experimental, llena de sorpresas y bien comentada en la difícil improvisación de unas escenas esquemáticas sugeridas por el público.

Esa nueva y ambiciosa modalidad teatral ocupó la segunda parte de la velada, pero en la primera nos fueron ya ofrecidos tres temas a «sogetto», dos de los cuales pasaron sin pena ni gloria porque carecían de humanidad, sentido común y sutileza espiritual. De mejor calidad teatral y de corte más ingenioso y menos desconcertante, nos pareció el «sketch» de «La lotería», que tiene sustancia humana y humor de buena ley.

En los tres temas escenificados apareció una discreta labor de desempeño y una dirección inteligente y habilidosa.

El juego de la improvisación, nada consistente ni tampoco divertido, llevó una hora del 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 angustiosa crisis teatral.

Queda ese pastitempo 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.

Un intento plausible de salirse del camino vulgar para buscar horizontes de alcance difícil, nos lo pareció el ramillete de «pantomimas» presentado por María Aurelia Campany. Pero un intento nada más, sin que el propósito alcanzara el grado de madurez a que esa clase de espectáculo tiene derecho.

El telón se levantó repetidas veces al final de las tres partes en que se dividió la velada. Y los aplausos deben estimular a cuantas intervinieron en la interpretación de temas, improvisaciones y pantomimas para que en sucesivas sesiones de la Agrupación Dramática de Barcelona las piezas dramáticas representadas pertenezcan a otra clase de teatro, menos «anodino» y más químicamente puro que ese que nos han servido en esta sesión número XXIII.

Citemos, entre los más entusiastas e inteligentes, a Miguel Porter y Ricardo Salvat, directores del Cuadro Experimental; y también a Griselda Barceló, Angel Gracia, Natalia Solernou, Miguel Soler, Rosa María Carrasco, Antonio Milla, Montserrat Martí, Carmen Perelló, Antonio Bachs, J. Escribano, María Ardany.

José María JUNYENT.
Correo Catalán 6-5-59

El Correo Catalán,
Barcelona, 6 de maig de 1959

Barcelona, 6 de maig de 1959

GRANDE

TEATRO CANDILEJAS

La «Agrupació Dramàtica de Barcelona» presenta
el «Teatre Viuz», de su Cuadro Experimental

Llamémosle «experimento», llamémosle «aventura», o «aventura experimental» si se prefiere, es evidentemente algo lleno de interés y novedad lo que la A.D.B. del Círculo Artístico de Sant Lluç, nos ha ofrecido en su última sesión del «Candilejas». Una sesión de estudio, de «teatro por dentro», de «a, b, c» de la representación dramática, de verdadero ensayo de ir hacia lo más moderno por el camino de lo más antiguo, partiendo —en este caso, en este ensayo concreto— de los temas «a soggetto» (como en la vieja «Commedia dell'arte» italiana), de las «improvisaciones» sobre temas propuestos por el público; y de la pantomina. Fórmulas teatrales, en su pretendido primitivismo, no ya difíciles, sino arriesgadas, pero cuyos peligros salvó el Cuadro Experimental del A.D.B., galanamente, con tan buen humor como mejor voluntad.

De los temas «a soggetto» bajo la dirección de Ricardo Salvat, me pareció el más acertado «tres pessetes de lotería», pues en este género de experimentos logran siempre más vida los asuntos cómicos que los patéticos. Quizá por esta misma causa, las «improvisaciones» no lograron toda la brillantez requerida, pues la verdad es que las sugerencias del público respondieron muy poco al humor, la travesura, la vivacidad, indispensables a esta forma de representación que nació y se desarrolló siempre dentro de un carácter burlesco... ¡Y en esa noche del «Candilejas» los espectadores se sentían tan tremendamente trascendentales! Con todo, los jóvenes elementos del «Cuadro Experimental», bajo la dirección de Miguel Porter, salieron más que alerosos de su difícil cometido.

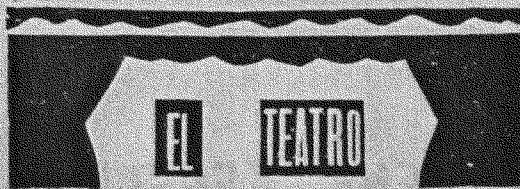
Dentro del conjunto de la sesión, me parecieron lo más logrado las «Pantomimas» (a la manera de Ricardo Salvat) precedidas de una disertación de María Aurelia Capmany, muy inteligente, como suya. Trazó la eminente escritora una aguda discriminación entre pantomima objetiva y pantomima subjetiva, y, dentro de esta última, señaló las características de las que iba a ofrecernos el Cuadro Experimental. Que resultaron, como ya he dicho, muy logradas, muy poéticas y graciosas, un bello cuadro de movimiento y de calor.

No tenemos los nombres de todos los elementos del A. D. B. que tomaron parte en esta singular representación, pero nos es grato consignar aquellos que conocemos y que son los de Griselda Barceló, Miguel Porter, Rosa María Carrasco, Angel Graella, Antonio Bachs, Natalia, Solernon, Montserrat Martí, Antonio

MIRÁ, Carmen Ferris y L. A. Escribana.

Y me es grato terminar esta reseña, haciendo más las frases de Federico Roda, director de A. D. B., en su «presentación»: «La A. D. B. que ha demostrado lo que puede hacerse en un teatro normal...» nos ha presentado con su Cuadro Experimental, «un contrapunto armónico, a la vez riesgo y gozo del auténtico ensayo...».

MARIA LUZ MORALES



UNA SESION DE "TEATRE VIU"

Dice Federico Roda en su presentación del Cuadro Experimental de la Agrupación Dramática de Barcelona que el Teatro ha de mantener una constante tensión entre tradición y novedad, justificando con estas palabras la aventura experimental de una fórmula escénica en la cual la exigencia social y el clima ético tiene un insustituible valor.

A nosotros nos corresponde ahora saludar a este grupo de jóvenes capitaneados por Ricardo Salvat y por Miguel Porter en este triple intento de teatro

consiga (como pretende) la estructuración de una tipología de nuestra época ni más ni menos. Tal vez sea esta preocupación un tanto desorientada en que nos predisponga un tanto en contra de pequeñas piezas tales como «Los espías», «Tres pesetas de Loterías» y «El barócrata», aunque en esta última encontramos algunos datos de cierto interés social que, pese a todo, quedan muy por debajo de los objetivos primeros.

La segunda parte —de nota improvisación— no es más que un divertido juego escénico (tal

ra que nadie se llame a engaño que es muy posible que el resultante tenga muy poco que ver con el Teatro, que no es sólo un amasijo de frases ingeniosas. Sea como fuere y partiendo de la base de una absoluta intrascendencia del procedimiento, nosotros aconsejaríamos a Miguel Porter —alma de este Grupo Experimental— que en sus actuaciones se proponga como norma aceptar todas, absolutamente todas las sugerencias del público sin permitirse rechazar ni una sola de ellas, cosa que no sucedió en la sesión del Candelitas, con temas tan viables como su tema pasional entre hombre y mujer, solos en isla desierta. Además, seríamos partidarios de que, una vez propuesto el tema a desarrollar, Porter y sus huéspedes permanecieran unos breves minutos entre bastidores, preparando la jugada, lo que no restaría espontaneidad a las soluciones teatrales y en cambio proporcionaría una mayor estabilidad a la representación.

En la tercera parte del programa destacó la breve pantomima titulada «Nubes espesas sobre la frontera» repleta de sugerencias poéticas. Las demás obritas —presentadas por María Aurelia Campmany— no alcanzaron mayor relieve debido a la discutible técnica de la mayor parte de los intérpretes quienes como buenos amateurs tienen aun mucho que aprender, y lo aprenderán a buen seguro si continúan con el entusiasmo que demuestran ahora.

Tras de un sabroso número de fisionomías doblemente mágico, interpretado algo irrisorio por Angel Gracia y por la bella Rosa M. Carrasco (capaz de encantar con sus ojos auténticas serpientes de cascabel), vimos una pantomima basada en figuras de la Commedia dell'Arte, seguramente lo menos logrado de ese comunitarista programa del «Teatre Viu», un conjunto que sin duda puede hacer mucho para fomentar la afición de los jóvenes hacia el eterno Teatro.



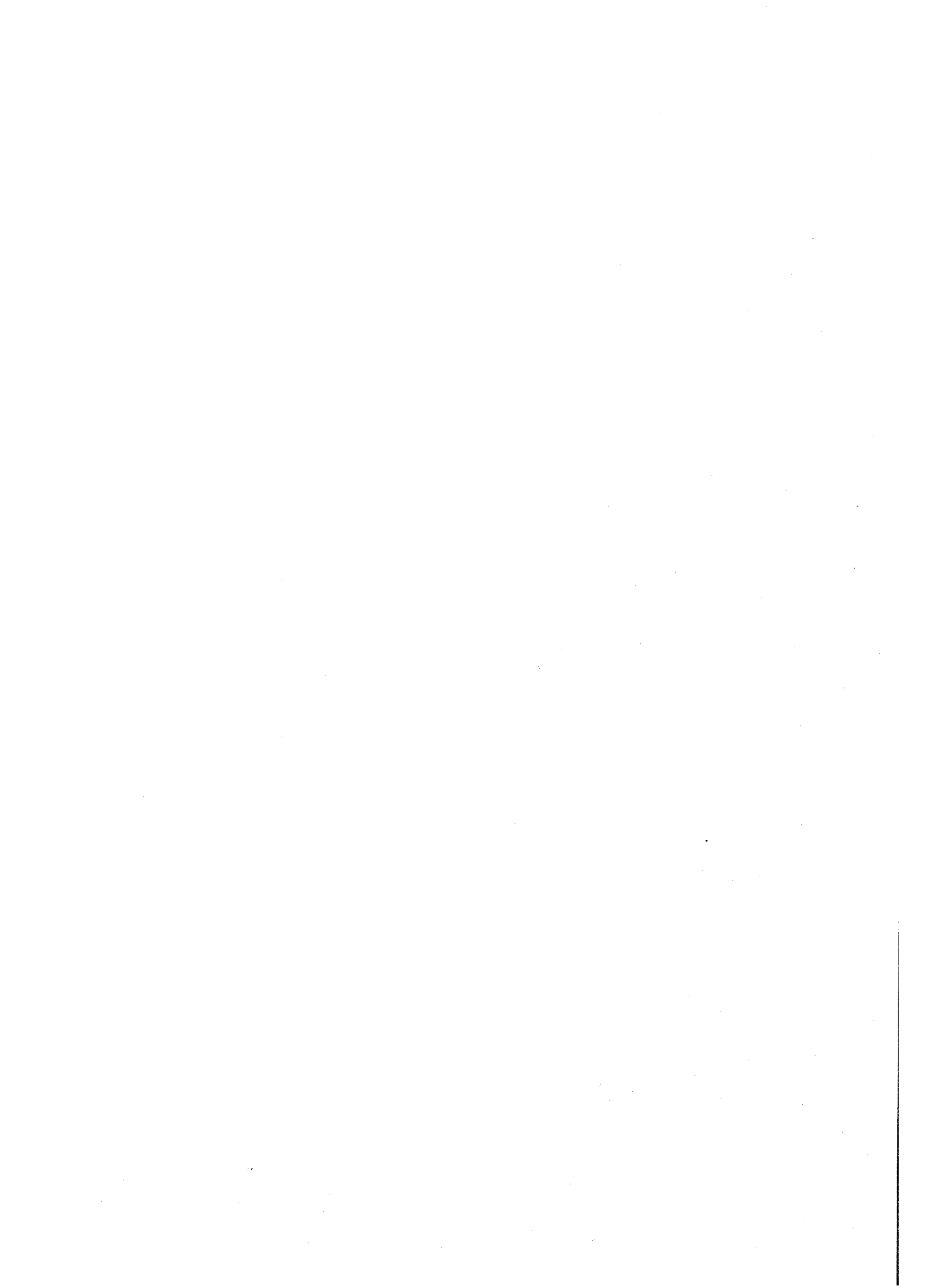
Nicole Blanchery, es una «vedette» de extraordinarias facultades

es soggetto inspirado en la tradición latina de la «Commedia dell'Arte», de pura improvisación escénica sobre temas dramáticos sugeridos por el público, y de pantomima, o búsqueda de la expresión estética del silencio. 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 constructiva crítica. Entre las tres facetas apuntadas, el aspecto del teatro es 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

vez pseudo escénico, sería la justa denominación, como instruyó acertadamente Picas al compararlo con un antiguo y popular juego de prendas; y solo en este sentido puede ser tomado en serio. Su interés dependerá siempre del peso específico humano y cultural de los actores que lo juegan; que serán autores al propio tiempo. Así, barajado por personas de gran formación y de mucha agilidad dialéctica podrá revestir formas muy aceptables, aunque advertimos —pa-



Destino,
Barcelona, 9 de maig de 1959



Destino,
Barcelona, 9 de maig de 1959

"Teatre viu"

El Círculo Experimental de la «Agrupació Dramàtica de Barcelona», nos ha ofrecido su XXIII sesión de «Teatre Viu» en el escenario del Candilejas.

Una primera parte de temas «a soggetto», una segunda de improvisaciones sobre temas sugeridos por los espectadores y una tercera dedicada a la pantomima.

Una experiencia interesante y que acredita a Miguel Porter y Ricardo Salvat, sus directores. Más por el camino del humor que el del trascendentalismo, la velada resultó entretenida y de una amenidad e interés ciertos. 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. Las pantomimas de la tercera parte del programa fueron presentadas por María Aurella Capmany, en un breve pero agudo análisis del género y del subjetivismo que las caracterizaba.

De entre los intérpretes recordamos los nombres de Natalia Solernou, Miguel Porter, Carmen Peraló, Montserrat Martí, Griseida Barceló, Antonio Millá, Antonio Bachs y Angel Gracia.

Destino 9^{M.F.}-5-59

Valentín Popescu, “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

— “Ahora una escena de amor 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.

La novedad no tiene nada de extraordinario... aquí. Pocas veces se puede hallar un centro intelectual con las iniciativas y las inquietudes de la Biblioteca Alemana de Barcelona. Contrariamente con lo que suele suceder con todas estas avanzadillas culturales de un país en el extranjero, en esta Biblioteca Alemana, la relación del público con el centro ha dejado de estar limitada al aprendizaje de un idioma. Por una vez, lo predominante en las actividades de la biblioteca son sus actos culturales. La intensísima vida intelectual y cultural germana ha encontrado un perfecto eco aquí. Cineclub, seminarios de teatro, conferencias, conciertos (precisamente, en estos conciertos ha hecho su reaparición en España el clavicémbalo —especie de piano cuyas cuerdas, en vez de ser golpeadas, son pellizcadas—. Es un antiguo instrumento que

gozó de gran predilección entre los compositores de música sacra y que ahora ha vuelto al primer plano de la actualidad musical en toda Europa central), exposiciones se van sucediendo en ininterrumpido desfile, presentando los mismos conceptos novedosos y soluciones que en Alemania se han propuesto para la problemática actual.

El hablar tanto de la vida intelectual alemana tiene una razón de ser: la reivindicatoria. El resurgir económico e industrial de la República Federal ha deslumbrado al mundo en forma tal, que no ha dejado ya espacio para que se aprecie nada más. “El milagro alemán” parecía destinado a dejar al mundo admirado de lo bien que se fabrican allí las cosas... y convencido de que en todo el territorio germano no existen otras cosas que las fábricas y las escuelas de ingenieros. Y esto es falso. Tan asombrosa y meritoria ha sido la recuperación alemana en el terreno material como en el intelectual. Porque una guerra, una derrota, que puso fin a toda una organización social y una época de total inhibición ante la amenaza de la miseria, son factores más que suficientes para aniquilar el espíritu de un pueblo.

Para que se compruebe la rápida superación del momento difícil voy a citar solamente el caso del teatro germano. Cuando todo el país se hallaba en lucha por un trozo de carbón con que calentarse, cuando la mayor parte de la población aún luchaba por hallar cualquier cobijo, aunque fuera una antigua cuadra, con tal de que tuviera techo, nadie protestó porque las autoridades fomentaran la reconstrucción de locales teatrales y otorgaran su protección a la formación de compañías.

Y cuando la invasión de obras nuevas y autores desconocidos, prácticamente, por el aislamiento que había impuesto la última conflagración, parecía que iba a ahuyentar al público, éste respondió en forma sorprendente. Las compañías teatrales contaron con un público tan adicto y abundante que, en vez de necesitar los veinte estrenos por temporada, normales en el resto de Europa, ocho o, a lo sumo, nueve resultaron más

que suficientes para llenar el teatro todo el año. Esta afición a las representaciones es una característica en toda Alemania: en Sommerhausen, cerca de Würzburg, existe un pequeño local, el “Arquito” con una capacidad de 35 espectadores. Bien, durante la temporada de verano de 1951, la compañía de Luigi Molipiero logró que al Arquito asistieran 4.000 espectadores. Y en 1954, en Baviera, que no tiene festivales ni teatros al aire libre, el número de espectadores que pasaron por las taquillas de los teatros fue de 3.140.000. Con semejante apoyo del público no es extraño que el arte teatral germano sea el más inquieto y atrevido del momento.

Naturalmente, esta actividad cultural ha despertado el mayor interés en la capital catalana. Aunque gran parte —y no me equivoco al decir la mayor parte— de esta fabulosa actividad de la biblioteca y del eco hallado en el público barcelonés se debe a la personalísima labor del director de la Biblioteca Alemana: el doctor Félix Th. Schnitzler. Nacido en Düsseldorf, hijo de un rico industrial y político de Renania, Schnitzler es un hombre de amplios conceptos y gran experiencia, que conoce Europa y América septentrional en forma directa. Ya desde los quince años pasa largas temporadas en Francia, Italia, Holanda, Bélgica, Portugal e Inglaterra. En Canadá estuvo una larga temporada como prisionero de guerra.

Su vocación intelectual se marca enseguida. A los 20 años cumple sus servicios sociales en el Báltico y allí, en estrecho contacto con los obreros, forma con ellos un grupo teatral. A pesar de que sus estudios universitarios —en Heidelberg— son interrumpidos por la segunda guerra mundial y al final de ésta se ve casi sin medios de subsistencia (y mucho menos para seguir la vida de estudiante). Schnitzler pasa por los oficios más dispares para lograr su graduación (es albañil, guía turístico, secretario y periodista, y aun fundador de una asociación europea). Cuando, por fin, está ya en posesión del título, obtiene una beca del Gobierno francés y el título del profesorado galo. En 1954

ocupa el lectorado de la Universidad de Barcelona, donde desarrolla una eficientísima labor, que culmina con su colaboración en los trabajos de fundación de la Biblioteca Alemana, en 1956, de la que es actualmente director.

Schnitzler tiene unos proyectos sumamente ambiciosos para la biblioteca, parte de ellos son ya una realidad, como su biblioteca de obras técnicas, que está a disposición de los centros técnicos. Pero ahora se va a lograr que los intelectuales de toda Europa occidental estén en el más estrecho contacto a través de estos centros culturales. El doctor Schnitzler es el más firme adalid de un permanente y estrecho intercambio de los programas de actividades de las bibliotecas e institutos alemanes de París, Madrid, Barcelona y Lisboa.

Schnitzler me habla de los sistemas didácticos seguidos en la biblioteca para la enseñanza del alemán (el ritmo seguido por este centro ha hecho que en un solo curso se haya duplicado el número de alumnos, pasando hoy ya de los quinientos). Es la forma más directa, apasionante y práctica de enseñanza que se puede concebir. No sólo se le pone al alumno casi en un ambiente germánico, sino que su interés y curiosidad es incitada a cada momento para captar, en la mejor de las disposiciones, las novedades ofrecidas. Junto al curso normal, los alumnos disponen de discos para la pronunciación y familiarización con el idioma, y de cintas magnetofónicas en las que registran la propia voz, comprobando sus fallos y diferencias.

Además, en la biblioteca se ha logrado ya la enseñanza cinematográfica. Los documentales —incluso técnicos— sirven para que el alumno entre en contacto con toda una familia de conceptos y expresiones, que en un plan de enseñanza normal no llega a aparecer siquiera.

Sense signatura, "La labor cultural de "Riutort", a *Destino*, nº 1111, Barcelona, 22 de novembre de 1958, (secció "Entre líneas"), p. 38.

La publicación Riutort de Sabadell, que en algunas ocasiones hemos glosado en estas páginas, conmemora ahora la terminación de su primer volumen. Con este motivo, la Redacción de esta esforzada y notable revista, en colaboración con la Academia de Bellas Artes, Juventudes Musicales y la Sala de Arte actual de Sabadell, han proyectado una serie de actos que por su significación e interés queremos apuntar.

El pasado sábado, día 15, Juan Vila Casas, que acaba de presentar en Barcelona sus "planimetrías 58" en Barcelona, leyó unos "Escrits inèdits"; no olvidemos que el artista es, además, un excelente narrador. Hoy, por la tarde, se celebra el "vernissage" de la exposición de J. J. Tharrats. Mañana, a las doce del mediodía, tendrá efecto la "IX jam session". El próximo domingo, día 30, se inaugurará el "Club de Teatre Riutort" por la "Agrupació Dramàtica de Barcelona", que realizará "Dues visions de teatre", "L'os" 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. Y el sábado, 6 de diciembre, se celebrará la II sesión "Club de Teatre Riutort" con la lectura de "Anna Christie", de O'Neill, que en la versión de Millàs-Raurell, por la "Agrupación Teatral Palestra".

Todo ello es un exponente de la meritoria tarea cultural que "Riutort" se ha propuesto llevar a cabo en Sabadell, y que señalamos como magnífico ejemplo."

Francisco Daunis, Un teatro distinto de todos: "Teatre Viu", a *Solidaridad Nacional* n° 6212. Pàgina 12, Barcelona, divendres 9 de gener de 1959.

Subtítol: Donde se improvisa el diàlogo, las situaciones y a veces incluso las obras.

Un grupo que ha valorado la pantomima, y en el que hay estudiantes, obreros y oficinistas.

He visto un teatro totalmente distinto del habitual. Que, además de espectáculo, es escuela sutil y profunda de la palabra, del ingenio, del gesto.

Lo han bautizado sus creadores, Miguel Porter y Ricardo Salvat, como "Teatre Viu".

Por lo general, es teatro vernáculo. En algunos casos han representado en castellano.

En un altillo del Círculo Artístico Sant Lluch, en lo alto del edificio al que se sube por angosta y cansada escalera, "Teatre Viu" ensaya dos veces por semana. Su carácter particularísimo, que lo hace distinto, que lo hace "otro teatro", es que en él la palabra y el gesto adquieren una vitalidad nueva. El actor no encarna el personaje. El actor crea el personaje. Claramente: sobre un tema propuesto, los actores improvisan los personajes, sus diálogos, sus situaciones, su final. En otros casos, ni siquiera el tema está pensado previamente, sino que se improvisa un minuto antes. Y tercera particularidad: "Teatre Viu" revive la pantomima, ese juego mágico, olvidado, en el que aprendemos a valorar los sentimientos y las expresiones por el artificio del gesto.

Precedentes de este otro teatro sólo los hay en la "Commedia dell'Arte" (siglo XVI), algunas veces representado en la actualidad por las plazas públicas de Nápoles y Venecia. En Viena hay otro grupo similar. En España no hubo antes.

"Teatre Viu", con dos años de vida, ha ensayado mucho y ha actuado unas doce veces en público, en algunas ciudades próximas y en algunos grupos culturales de Barcelona.

Ha llevado a ellos temas previamente conocidos, sobre los que han improvisado, pero también han solicitado del público argumentos para desarrollarlos en la escena.

De sus dirigentes, Salvat cuida más la pantomima. La idea motriz de "Teatre Viu" es de Porter.

EL ENSAYO EN EL ALTILLO

El altillo, 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.

Ensayan. Alguien ha acallado las voces con un "silencio" expresado y pedido "por favor". Parece que en estos ensayos, más que en los del teatro acostumbrado, el silencio es de valor inapreciable.

"Los espías" es uno de los temas utilizados por "Teatre Viu". Dos espías, uno de la vieja escuela, otro de la nueva, han recibido la orden de matarse. Se encuentran, se conocen (antes no). El diálogo hace que se comprendan y deciden confesarse mutuamente la orden recibida y, naturalmente, no cumplirla. Este es el tema. Pero hay que encontrar otras palabras. Cuando un mismo actor hace esta obra y repite lo que en otra ocasión dijo, es cambiado. "Teatre Viu" es renovación, es un teatro creador.

Ensayan. Este es tema que concentra todo en las palabras. Los actores titubean a veces al hablar. Su habilidad estriba en disimularlo. Entre ellos se establece una corriente, una tensión. Aquí, como en la vida, aquí de modo más intenso (por algo es teatro),

conversar es pensar también en lo que nos responderán. Muy semejante es una partida de ajedrez.

A cada ensayo de “Teatre Viu” llegan personas amigas, espectadores o nuevos actores. El grupo, de unos veinte, se ha aumentado progresivamente. En esos momentos, mientras veía el ensayo, estaban casi todos. Son diez chicas y otros tantos muchachos. Nadie es primer actor o primera actriz, aunque algunos actúen menos veces que otros. Hay estudiantes profesionales, obreros, oficinistas.

Siguen ensayando “Los espías”. El tema se alarga demasiado. Porter ha dicho (él también es actor):

■ Tal vez que se acabe aquí.

Y le han contestado:

■ Termínalo. Córdalo.

Vuelve a actuar durante unos momentos, los suficientes para que el ingenio busque el final rápido.

LA PANTOMIMA DE LOS GLOBOS

Parece que es otro tema, este preferido por Salvat. Lo desarrollan en pantomima. Actúan Mercedes García (que hace seis meses no sabía hablar catalán), Carmen Perelló, Pepa Palau, Griselda Barceló, Antonio Badía [Bachs] y Llibert Rusiñol. La pantomima representa una vendedora de globos. Los “niños” definen su personalidad en sus gestos (de los que Griselda Barceló y Mercedes García hacen una exquisita expresión) compran globos a la vieja vendedora. Juegan con ellos hasta que llega el Mal. El Mal se acerca a la vendedora y aplasta uno a uno los globos que le quedan. Y hace más: contagia a los otros niños. Alguno aplasta su propio juguete o hacen lo mismo con los de los otros. El Mal se contagia fácilmente en los niños.

Existe en estos ensayos un valiosísimo contacto entre todos, actores y espectadores. “Teatre Viu” que es teatro y escuela, da la sensación de que unos y otros participan en la escena. A uno, a veces, le gustaría intervenir en el diálogo que se desarrolla, porque no da la impresión de ficticio, porque no está preparado, porque es lo más semejante a la vida corriente y natural, que aunque esté sobre de una tarima, está entre todos y a través de todos.

El ensayo dura unas dos horas. Cuando las luces se apagan, de pronto, guiñando por un momento sus ojos luminosos, quiere decir que la función ha acabado. Quiere decir que la vida empieza, entonces, abajo, , en la calle, en la oficina, en la Universidad o en el taller. El teatro sigue.

Sempronio, “El Teatro Vivo, a lo vivo”, a *Diario de Barcelona*

(secció: “Las cosas, como son”), jueves, 15 de enero de 1959

“He asistido a una sesión del “Teatro Vivo”, en el domicilio del doctor Obiols Vié, donde bajo las más modernas apariencias, reanúdase la tradición del teatro de sala y alcoba florecido en el siglo XIX barcelonés.

El “Teatro Vivo” lo constituyen un puñado de muchachos universitarios enemigos de avanzar por las sendas trilladas. Cultivan la pantomima, el “sketch” a la manera de la Commedia dell’Arte y, sobre todo, las improvisaciones instantáneas sobre conflictos dramáticos sugeridos por el público.

Días atrás, Miguel Porter, uno de los animadores del grupo, me dijo que a veces el experimento fallaba por timidez de los espectadores, que no se atrevían a proponer temas.

El fallo no era posible en casa del doctor Obiols, donde tras las indecisiones iniciales, surgió inmediatamente un torrente de ideas dramáticas que los muchachos actores canalizaron a duras penas.

- Sugierannos ustedes un conflicto dramático —pidió Porter, avanzando a las candilejas.
- Una peluquería de señoras —propuso una voz masculina.
- De acuerdo... No obstante, eso sólo es un ambiente. No hay problema... —replicó Porter.
- Acaso el problema de los precios en las peluquerías... —tercié yo, deseoso de animar la representación.
- Vamos a ello —dijo el director.

Reunió a sus actores, como el árbitro de boxeo reúne a los dos púgiles antes de la pelea, les habló brevísimamente y en voz baja, y en el acto, las muchachas se sentaron alineadas cara al público, como en los sillones de la peluquería, mientras detrás de cada una, un muchacho simulaba ser el oficial peluquero. La improvisación sainetesca fue afortunada, pues inmediatamente se perfilaron los tipos: la cliente gruñona, la remilgada, la coqueta, etc. ¡Lástima que cuando asomaba el problema tan insistentemente reclamado por Porter, cuando empezaban a hablar de los precios del “marcar”, del “ondular” y del “teñir”, los actores consideraron que el tema había durado lo suyo y que era preferible pasar a otra cosa!

- Podrían ustedes presentar la oposición entre un pintor abstracto y un figurativo — propuso a continuación uno del público.

Porter se rascó la cabeza.

- Conflicto intelectual, pero no muy dramático... —hizo observar.

Sin embargo, como que el arte abstracto está de moda, muchas voces se unieron a la petición.

Viendo a los del “Teatro Vivo” algo remisos, un señor de primera fila les sugirió otro tema:

- En un refugio antiaéreo coinciden dos matrimonios...

A Porter le gustaba esta situación dramática. Pero los partidarios de la polémica pictórica insistían en sus deseos. Para darle unas gotas de dramatismo, alguien propuso que el antagonismo artístico se doblase en un antagonismo amoroso. Que ambos pintores fuesen casados y que el tormento de los celos viniera a agravar la polémica plástica.

- Bueno, sí, pero no renunciemos al refugio antiaéreo —dijo el señor de primera fila, volviendo a la carga—. Un figurativo y un abstracto con sus respectivas mujeres encerrados en el refugio...

Este revoltijo fue adoptado por unanimidad. Si el “Teatro Vivo” no se luce en ocasiones por la cortedad del público, la otra noche no podía quejarse. Dudo de que Sartre y su casi homónimo, nuestro Sastre, planteen nunca una situación escénica más complicada. Los muchachos del “Teatro Vivo” sudaron el kilo para sacar algo de todo aquello. A los dos minutos, el director creyó indispensable dirigirse al público:

- ¿Lo quieren ustedes en cómico o en dramático?

Todo el mundo exigió dramatismo. Acaso, teatralmente, fue un error. El cubito de argumento, desarrollado en guasa, tal vez habría dado un buen caldo.

Apiadada, una señora joven y bonita, vecina mía de silla, sugirió luego un argumento con pies y cabeza. Un matrimonio con un hijo, a quien la madre educa libremente, con la protesta del padre, hombre chapado a la antigua y orgulloso, hasta la machaconería, de lo mucho que el hijo se le parece. Hasta llegar al golpe de teatro, que podrían firmar el desaparecido Torrado y el aparecido Alfonso Paso: su paternidad no va más allá de una ilusión.

En este drama concentrado, el “Teatro Vivo” se lució. Incluso dejó el final en una zona de discreta penumbra, al estilo de aquel “Teatro del Silencio” por el cual abogaba Adrián Gual...

Menos mal que la improvisada autora nos había referido, de antemano, el argumento.”.

Sense signatura, Secció "Escenarios" a *Destino* n. 1120, Barcelona, 24 de gener de 1959, p. 36.

"La Sección de Teatro Experimental de la A. D. B., denominada "Teatre viu", nos ofreció recientemente una interesante sesión en el domicilio del doctor Juan Obiols, marco y ambiente siempre dispuestos para acoger toda tentativa artística solvente y ambiciosa.

Los jóvenes componentes del grupo dividieron su programa en tres partes. Comprendió la primera algunos ejemplos de teatro "a soggetto", entronque directo con la "Commedia dell'Arte"; en la segunda, asistimos a la curiosa experiencia de unas improvisaciones dramáticas sobre temas propuestos por los espectadores; y la tercera, estuvo dedicada a la pantomima.

En los tres aspectos, la velada tuvo un innegable interés, si bien fue el segundo, posiblemente por la novedad que ello constituía para los asistentes, el que mayor éxito obtuvo. Claro está que en este aspecto, lo que puedan hacer los actores está muy directamente determinado por la consistencia o agudeza del tema que se les sugiera. Se desestimó, por ejemplo, la problemática de un caso de bilingüismo en un ambiente rural, mientras se aceptaba el de las tarifas de una peluquería para señoras, en elección que se nos antojó un tanto caprichosa, pero que después se evidenció maliciosa dada la positiva carga caricaturesca que del tema se supo extraer.

Miguel Porter y Ricardo Salvat son los animadores del grupo y en la lista de intérpretes figuran además María Rosa Balart, Griselda Barceló, Paquita Ferrer, María Fossas, Mercedes García, Concepción de las Heras, Montserrat Martí, Rosa Muniesa, Pepa Palau, Carmen Perelló, Natalia Solernou, María Antonia Terrades, Antonio Bachs, Luis Bosch, Angel Gracia, José Navarra, Liberto Rusiñol y Rafael Vidal.

Enrique Badosa, "Teatro Vivo", a *Boletín del CICF*, n. 68, febrer de 1959

TEATRO VIVO

Ocurre que el teatro aún no ha desaparecido. Ocurre que el teatro a pesar de la crisis que sufre, sigue siendo algo importante en la sociedad moderna. El teatro posee una específica capacidad de carear al hombre consigo mismo, y eso ni el cine ni la novela lo consiguen de un modo tan rotundo. Creo que se puede afirmar que el teatro es el género literario más "social", por cuanto afecta a una sociedad en lo que tiene de más excepcionalmente colectivo y comunitario: su modo de ser conjunto, plural y unitario a la vez. Para los hombres de hoy el teatro sigue siendo algo que tiene vigencia insoslayable, por más que los escenarios sigan casi vacíos de auténtica vida teatral. Más sucede que, en ocasiones de representar una obra importante, se diría que la crisis ha sido superada: el espectador moderno todavía sabe entender el teatro.

Y eso ocurre en el escenario de las empresas de teatro comercial, también ocurre en el escenario, a menudo improvisado, de las empresas desinteresadas y que profesan un sincero amor al arte. El grupo "Teatre Viu" de la Agrupación Dramática de Barcelona, va dando buenas pruebas de este amor al arte. Y demuestra como el interés por lo teatral es algo persistente en todo espíritu formado y atento a las grandes razones, a los argumentos tan convincentes de la realidad.

¿Otra vez la "Commedia dell'Arte"?... Teatre Viu afirma con sus actuaciones que la vida del teatro es un hecho incontestable. Y, a la vez, logra poner de manifiesto la severa exigencia que supone ser actor y ser dramaturgo, "Teatre Viu" forma un grupo de actores dramaturgos que, de acuerdo con una base argumental esquemática,

improvisan palabra teatral, gesto teatral y teatral suceso que ha de culminar —difícil instante—, en un adecuado momento de silencio final que dará unidad a lo dicho.

La labor de “Teatre Viu” es importante: puede formar actores conscientes de la gran complejidad del hecho dramático, puede dotar a los dramaturgos de una experiencia creadora inédita por simultánea por el instante escénico que exige meditación y rapidez; puede despertar en el mismo público esa conciencia de realidad teatral que si les es necesaria al actor, al director y al escritor, no le es menos necesaria al espectador. Pues al fin y al cabo al público también se le pide colaboración. El teatro siempre ha sido algo cuya realidad total ha dependido del autor, actor y público, cuando esos tres elementos se han conjuntado para realizar la monumental —cuando es acertada— experiencia escénica.

Yo diría que la tarea de “Teatre Viu” es algo muy meritorio, precisamente en estos momentos críticos en que habría que reeducar a gran parte de nuestro posible público espectador de teatro. Esta agrupación demuestra que, en efecto, el teatro sigue vivo incluso en los espectadores poco atentos a él. La identificación entre el hombre y las ficciones que un hombre puede vivir, es sorprendente y fascinadora. En ellas reside un poderoso misterio esclarecedor de cómo la condición humana siempre interesa al hombre. La farsa, la ficción deja de serlo para convertirse en algo real, verosímil, que solidariza al espectador y al actor con este personaje que el dramaturgo consiguió plasmar.

El personaje vive una vida propia, desde luego, a la que todos cuantos intervienen en el teatro, desde el escenario o desde el patio de butacas, rinden pleitesía

suprema a su atención. Teatro Vivo, sí. Ya aquellos famosos seis personajes de Pirandello, juntos con otros que también pueden ser igualmente célebres, siguen buscando autor. Pero también siguen buscando espectador, siguen buscando público a quien dirigirse. Público con el cual, tal vez, compartir una alegría o una pena común a muchos hombres.

Joaquín Grau, “El “teatro vivo” convierte en autor al actor” a *Pueblo*, Madrid, 6 d’abril de 1959. (Corresponsal en Barcelona)

Subtítulo: “Con un tema dado, sus intérpretes resuelven, improvisando sobre la marcha, sugestivos problemas dramáticos”.

El “teatro vivo”, en contraposición al normal, hoy, a los cuatro años de anónima experimentación, de la que aún no ha salido por no buscar lucro con él sus creadores, es algo tan sencillo y en mayor o menor grado por todos practicado, como eficaz. Se trata simplemente en convertir al actor en autor. En crear un conflicto y dejar que de forma espontánea, quienes los representan los resuelvan. Es un teatro de desenlaces inesperados. Un mismo conflicto suele abocar en distintos finales, aún siendo los mismos los intérpretes, según el estado de ánimo de cada día o la misma fuerza de las palabras.

Los ensayos de esta nueva modalidad teatral no buscan la perfecta dicción de unas palabras escritas, sino enseñar a los intérpretes a moverse, expresarse y pensar, en continuo esfuerzo de creación.

En los ensayos, Miguel Porter y Ricardo Salvat —sus creadores—, actuando de directores, no hacen sino plantear el nudo dramático y explicar someramente la psicología de los personajes que se trata de representar. Lo demás corresponde a los intérpretes. Ellos solos corrigen como simples espectadores los movimientos de escena, gestos extemporáneos, pero eso de forma general, como podría corregirse a un niño la forma de andar, sin por ello enderezar sus pasos hacia ningún lado.

Un mismo tema se somete a todos los que quieran vivirlo, pero en grupos de una sola vez, para que cada grupo se enriquezca con las nuevas deliberaciones argumentales de los otros. En las representaciones es dividida la función en tres partes. En la primera de

ellas, se presenta a los actores-autores —ya que en este caso no puede hablarse de intérpretes—, un tema ya ensayado; en la segunda, se pide al público que sugiera un tema determinado, siempre que tenga nudo dramático para su desarrollo. En este caso, como en el anterior, los resultados son siempre humanos e imprevistos.

Así, en una ocasión un espectador recordó un suceso real, cuyo argumento trataba de un hombre que por amor a otra mujer había llegado a intentar el homicidio de su esposa. Por extrañas circunstancias, se equivocó y mató a su hijo. El espectador quiso que se enfrentaran, conocidos estos antecedentes, la mujer y el marido, en el mismo momento en que éste salía de la cárcel. La sorpresa la dio la mujer, que se mostró violenta. Hizo patente un inmenso odio hacia su marido, hasta el punto de que exigía viviera con ella para hacerle pagar con creces su abominable acto. Él, sumiso y arrepentido, se sometió a tal exigencia. Al finalizar el diálogo, el público había llegado al convencimiento de que, con ser él el asesino, la culpable de todo el drama era la mujer.

Ese es el “teatro vivo”, al que sus creadores han introducido, en la tercera parte de sus representaciones, la pantomima. No la pantomima de gestos exagerados, ni la del “ballet”, sino la que puede llegar a ser entendida con movimientos naturales, pero ligeramente reforzados, de elevada expresividad.

He aquí una nueva forma de representar que no ha trascendido en Barcelona, a pesar de su interés, porque es la obra de dos jóvenes que no creen en más oro que el espiritual.

J. A., “En el Candilejas. Doble sesión de “Teatre Viu”.”,
a *El Noticiero Universal*, Barcelona, 5 de maig de 1959.

Ante las candilejas del Candilejas —valga la redundancia— “L’Agrupació Dramàtica de Barcelona”, sección teatral del Círculo Artístico de Sant Lluch, presentó ayer en doble sesión de tarde y noche una reposición del “Teatre Viu” subdividido en tres fases: temas previstos en esencia, improvisaciones sobre argumentos sugeridos por el público y pantomimas, tres fases que parten de un mismo vértice artístico y cuyo mérito queda, por tanto, triplicado en su acción conjunta poniéndose de manifiesto el verídico nivel del cuadro escénico, lo que constituye un nuevo éxito de la aludida Agrupación: un nuevo éxito que revaloriza su ampuloso haber artístico.

La primera característica puesta en escena fueron los temas “a soggetto” bajo la dirección de Ricardo Salvat, en tres escenificaciones bien desarrolladas: “Els espies”, “el burócrata” y “Tres pessetes de loteria”, en cuyas temáticas se puso ya en evidencia una dote de improvisación del joven cuadro de actores, desarrollando un argumento conocido en su más escueta sinopsis. Y esta condición, parcamente vislumbrada, dejada entrever con óptimos augurios, quedó consolidada en las improvisaciones directas sobre temas dramáticos que sugirió el público, en las que, con una idea preconcebida pero expresada segundos antes de su ejecución alcanzó mayor punto de humanidad, de verosimilitud, con reacciones más normales por menos pensadas que ponen al descubierto, que desnudan, la inteligencia y la aptitud artística del actor o la actriz. Los temas sugeridos por varios espectadores fueron: “Llegada de los marcianos”. “Pérdida de un reloj... olvidado en casa”, “Señorita casadera cuya familia confunde al pretendiente con el lampista”, y lo que podríamos tildar de “Crimen erróneo”, porque el

marido debe envenenar a la esposa y mata a la cuñada; esta última escenificación se hizo en círculo, o sea, con continuas variaciones discutiéndose el tema desde ángulos y reacciones distintas por parte de ambos personajes en el reencuentro después de haber cumplido la condena.

Estas improvisaciones fueron trazadas, hilvanadas y dirigidas por Miguel Porter con sumo acierto en la escenificación, máxime por su misma rapidez. Y, finalmente, María Aurelia Capmany presentó cinco pantomimas: “Allí on creix la flor Alba roja”, “Núvols espessos damunt la frontera”, “L’aire daurat”, “El mal”, “L’il·lusionista” y “El vell, la nena i la font”, basado en el clásico “Colombina, Arlequín y el marido burlado”, desarrollados todos ellos de una forma sutil, humana y simple en todas sus características.

En lo que a la dirección concierne, fue tan acertada la de Ricardo Salvat como la de Miguel Porter, y ambas rayando a notable altura mientras en la parte interpretativa, cuya línea se mantuvo también en tono elevado, podríamos destacar a la gentil y sugestiva Griselda Barceló, Miguel Porter, Ángel Gracia, Antonio Bachs, Natalia Solernou, Rosa María Carrasco y Antonio Millá, sobresaliendo también dentro de una simplicidad esencial, el montaje y la escenografía de Antonio Bachs.

“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.”.

A. Martínez Tomás, "AGRUPACIÓN DRAMÁTICA DE BARCELONA". – Una representación de "Teatro vivo", a *La Vanguardia*, 6 de maig de 1959.

La Agrupación Dramática de Barcelona, filial del Círculo Artístico de "San Lluc", ha dado en el pequeño teatro Candilejas una representación de "Teatro vivo", en inteligente y sensibilísima versión catalana.

Especialmente interesada en la renovación del teatro vernáculo, al que consagra sus mejores desvelos, la A. D. B., ha querido mostrarnos con esta representación de "Teatre viu" que se encuentra al día en cuanto a las más modernas corrientes de la escena. De este modo, la A. D. B. Se suma a los esfuerzos de quienes en España y en el extranjero, especialmente en Francia, aspiran a renovar las viejas fórmulas, sugiriendo iniciativas revolucionarias, ideas atrevidas y aventuradas técnicas.

El espectáculo que resultó verdaderamente interesante, estuvo dividido en tres partes. La primera, compuesta por los temas "a soggetto", según la fórmula italiana, inspirada muy vagamente en el remoto antecedente de la "Commedia dell'Arte", nos pareció el menos atrayente. Los temas o asuntos puestos en escena oscilan entre el "test" de un psiquiatra y una especie de funambulismo a lo Kafka. Desconciertan más bien que divierten.

La segunda parte, más representativa de lo que es el "Teatre viu", estaba dedicada a "Improvisaciones directas sobre temas sugeridos por el público". Reconozcamos que este último no estuvo afortunado. Todas sus sugerencias, sin excepción alguna, fueron inconsistentes y pueriles. No era posible, en estas circunstancias, hacer nada brillante. Sin embargo, los jóvenes actores de la A. D. B. Alcanzaron en algunos momentos realizaciones sumamente estimables. Se mostraron improvisadores hábiles e ingeniosos,

actores expresivos, dialoguistas rápidos y agudos... Señalemos como especial acierto el divertido “desembarco de los marcianos en la tierra”.

La última parte estuvo consagrada a “Pantomimas”. Proclamemos que no sentimos por la resurrección de la pantomima, según la técnica y la doctrina de Marcel Marceau, grandes simpatías. Se habla mucho, a propósito de este nuevo teatro mudo, del valor del silencio. Pero a nuestro juicio, el silencio sólo tiene valor en relación con la palabra, en contraste con el sonido. 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.

María Aurelia Capmany hizo la presentación de estas pantomimas con la gracia verbal y la finura literaria que le es característica, y a continuación, dirigidas por Ricardo Salvat, fueron representadas varias pantomimas que resultaron para mí de un sentido esotérico y casi inexplicable.

Los devotos de la A. D. B., que llenaban el pequeño Candilejas, aplaudieron con ostensible y árdido entusiasmo a los intérpretes de este original y divertido “Teatre viu”, y con especial calor a Miguel Porter, que había dirigido las improvisaciones.”

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

La sesión XXIII de la "Agrupació Dramàtica de Barcelona", sección teatral del "Círcol Artístic de Sant Lluc", celebrada —como las anteriores— en un ambiente de distinción exquisita, tuvo por signo la audacia más arriesgada al servicio de una aventura experimental, llena de sorpresas y basamentada en la difícil improvisación de unas escenas esquemáticas sugeridas por el público.

Esa nueva y ambiciosa modalidad teatral ocupó la segunda parte de la velada, pero en la primera nos fueron ya ofrecidos tres temas "a soggetto", dos de los cuales pasaron sin pena ni gloria porque carecían de humanidad, sentido común y sutileza espiritual. De mayor calidad teatral y de corte más ingenioso y menos desconcertante, nos pareció el "sketch" de "La lotería" que tiene sustancia humana y humos de buena ley.

En los tres temas escenificados apreciose una discreta labor de desempeño y una dirección inteligente y habilidosa.

El juego de la improvisación, nada consistente ni tampoco nada divertido, llenó una hora del 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 angustiosa crisis teatral.

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.

Un intento plausible de salirse del camino vulgar para buscar horizontes de alcance difícil, nos lo pareció el ramillete de “pantomimas” presentado por María Aurelia Capmany. Pero un intento nada más, sin que el propósito alcanzara el grado de madurez a que esa clase de espectáculo tiene derecho.

El telón se levantó repetidas veces al final de las tres partes en que se dividió la velada. Y los aplausos deben estimular a cuantos intervinieron en la interpretación de temas, improvisaciones y pantomimas para que en sucesivas sesiones de la Agrupación Dramática de Barcelona las piezas dramáticas representadas pertenezcan a otra clase de teatro, menos “snobista” y más químicamente puro que ese que nos han servido en esa sesión número XXXIII.

Citemos, entre los más entusiastas e inteligentes, a Miguel Porter y Ricardo Salvat, directores del Cuadro Experimental, y, también, a Griselda Barceló, Ángel Gracia, Natalia Solernou, Miguel Soler, Rosa María Carrasco, Antonio Millá, Montserrat Martí, Carmen Perelló, Antonio Bachs, J. Escribano, María Ardanuy.”.

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

Llamémosle experimento, llamémosle aventura, o "aventura experimental" si se prefiere, es evidentemente algo lleno de interés y novedad lo que la A. D. B. Del Círculo Artístico de Sant Lluç, nos ha ofrecido en su última sesión del "Candilejas". Una sesión de estudio, de "teatro por dentro", de "a, b, c" de la representación dramática, de verdadero ensayo de ir hacia lo más moderno por el camino de lo más antiguo, partiendo —en este caso, en este ensayo concreto— de los temas "a soggetto" (como en la vieja "Commedia dell'arte" italiana), de las "Improvisaciones" sobre temas propuestos por el público; y de la pantomima. 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. De los temas "a soggetto" bajo la dirección de Ricardo Salvat, me pareció el más acertado "Tres pessetes de loteria", pues en este género de experimentos logran siempre más vida los asuntos cómicos que los patéticos. Quizá por esta misma causa, las "improvisaciones" no lograron toda la brillantez requerida, pues la verdad es que las sugerencias del público respondieron muy poco al humor, la travesura, la vivacidad, indispensables a esta forma de representación que nació y se desarrolló siempre dentro de un carácter burlesco... ¡Y en esa noche del "Candilejas" los espectadores se sentían tan tremendamente trascendentales! Con todo, los jóvenes elementos del "Cuadro Experimental", bajo la dirección de Miguel Porter, salieron más que airosos de su difícil cometido.

Dentro del conjunto de la sesión, me parecieron lo más logrado las “Pantomimas” (a la manera de Ricardo Salvat) precedidas de una disertación de María Aurelia Capmany, muy inteligente, como suya. Trazó la eminente escritora una aguda discriminación entre pantomima objetiva y pantomima subjetiva, y, dentro de esta última, señaló las características de las que iba a ofrecernos el Cuadro Experimental, que resultaron, como ya he dicho, muy logradas, muy poéticas y muy graciosas, un bello cuadro de movimiento y de calor.

No tenemos los nombres de todos los elementos de la A. D. B. Que tomaron parte en esta singular representación, pero nos es grato consignar aquellos que conocemos y que son los de Griselda Barceló, Miguel Porter, Rosa María Carrasco, Ángel Gracia, Antonio Bachs, Natalia Solernou, Montserrat Martí, Antonio Millá, Carmen Perelló y J. A. Escribano.

Y me es grato terminar esta reseña, haciendo mías las frases de Federico Roda, director de A. D. B., en su “presentación”: “La A. D. B. Que ha demostrado lo que puede hacerse en un teatro normal...” nos ha presentado con su Cuadro Experimental, “un contrapunto armónico, a la vez riesgo y gozo del auténtico ensayo...”.

Cipriano Martí Farreras, "Teatre Viu" a *Destino*, nº 1.135,
Barcelona, 9 de maig de 1959, p. 45.

El Cuadro Experimental de la "Agrupació Dramàtica de Barcelona", nos ha ofrecido su XXIII sesión de "Teatre Viu" en el escenario del Candilejas.

Una primera parte de temas "a soggetto", una segunda de improvisaciones sobre temas sugeridos por los espectadores y una tercera dedicada a la pantomima.

Una experiencia interesante y que acredita a Miguel Porter y Ricardo Salvat, sus directores. Más por el camino del humor que el del trascendentalismo, la velada resultó entretenida y de una amenidad e interés ciertos. 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. Las pantomimas de la tercera parte del programa fueron presentadas por María Aurelia Capmany, en un breve pero agudo análisis del género y del subjetivismo que las caracterizaba.

De entre los intérpretes recordamos los nombres de Natalia Solernou, Miguel Porter, Carmen Perelló, Montserrat Martí, Griselda Barceló, Antonio Millá, Antonio Bachs i Ángel Gracia."

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

Dice Federico Roda en su presentación del Cuadro Experimental de la Agrupación Dramática de Barcelona que "el Teatro ha de mantener una constante tensión entre tradición y novedad", justificando con estas palabras la aventura experimental de una fórmula escénica en la cual la exigencia social y el clima ético tiene un insustituible valor.

A nosotros nos corresponde ahora saludar a este grupo de jóvenes capitaneados por Ricardo Salvat y por Miguel Porter en este triple intento de teatro "a soggetto" inspirado en la tradición latina de la "Commedia dell'Arte", de pura improvisación estética sobre temas sugeridos por el público, y de pantomima, o búsqueda de la expresión estética del silencio. 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 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. Tal vez sea esta preocupación un tanto desorbitada la que nos predisponga un tanto en contra de pequeñas piezas tales como "Los espías", "Tres pesetas de Lotería" y "El burócrata", aunque en esta última encontremos algunos datos

de cierto interés social que, pese a todo, quedan muy por debajo de los objetivos primeros.

La segunda parte —de neta improvisación— no es más que un divertido juego escénico (tal vez pseudo escénico sería la justa denominación, como insinuó acertadamente Picas al compararlo con un antiguo y popular juego de prendas) y sólo en este sentido puede ser tomado en serio. Su interés dependerá siempre del peso específico humano y cultural de los actores que lo jueguen y que serán autores al propio tiempo. Así, barajado por personas de gran formación y de mucha agilidad dialéctica podrá revestir formas muy aceptables, aunque advirtamos —para que nadie se llame a engaño que es muy posible que el resultante tenga muy poco que ver con el Teatro, que no es sólo un amasijo de frases ingeniosas. Sea como fuere y partiendo de la base de una absoluta intrascendencia del procedimiento, nosotros aconsejaríamos a Miguel Porter —alma de este Grupo Experimental— que en sus actuaciones se proponga como norma aceptar *todas, absolutamente todas* las sugerencias del público sin permitirse rechazar ni una sola de ellas, cosa que no sucedió en la sesión del Candilejas, con temas tan viables como “un tema pasional entre hombre y mujer, solos en isla desierta”. Además, seríamos partidarios de que, una vez propuesto el tema a desarrollar, Porter y sus huestes permanecieran unos breves minutos entre bastidores, preparando la jugada, lo que no restaría espontaneidad a las soluciones teatrales y en cambio proporcionaría una mayor estabilidad a la representación.

En la tercera parte del programa destacó la breve pantomima titulada “Nubes espesas sobre la frontera” repleta de sugerencias poéticas. 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.

Tras un sabroso número de ilusionismo doblemente mágico, interpretado algo fríamente por Ángel Gracia y por la bella Rosa M. Carrasco (capaz de encantar con sus ojos auténticas serpientes de cascabel), vimos una pantomima basada en figuras de la Commedia dell'Arte, seguramente lo menos logrado de ese completísimo programa del "Teatre Viu", un conjunto que sin duda puede hacer mucho para fomentar la afición de los jóvenes hacia el eterno Teatro."

Sempronio, “En el C.I.C.F., reunidos de noche, los puristas del teatro embarrancan en la uve fricativa”, a *Destino*, n. 1173, (secció: “La semana en libertad),

Barcelona, 30 de gener de 1960.

Cuando entro en el C.I.C.F., están subiendo sillas de la planta baja al primer piso, para que pueda sentarse la gran cantidad de público.

Es curioso lo que ocurre en el teatro —me dirá más tarde Federico Roda, lista la sesión—. Los aficionados forman una minoría exigua, pero extraordinariamente apasionada. Ni el cine, ni la poesía, ni la pintura se discuten con el ardor del teatro...

Cierto, ciertísimo. Basta ver la polémica desatada durante esta sesión de “Preguntas al vuelo”, contestadas por varios elementos de la Agrupación Dramática de Barcelona.

Claro que quienes deben contestar empiezan no estando de acuerdo entre ellos. Prueba de vitalidad. A propósito de la crítica —atacada a fondo— de *Un soñador para un pueblo* y del modo de pronunciar el catalán en escena, los de arriba la tarima discrepan a menudo de opinión. Mientras Federico Roda y Jorge Carbonell se hacen cargo de las dificultades con que se enfrentan los críticos barceloneses, José Triadú y María Aurelia Capmany piden su cabeza.

El problema lingüístico del catalán de la calle y el catalán del teatro promueve casi un tumulto. La fonética de la uve, sobre todo, pues mientras unos abogan por una pronunciación fricativa, al estilo del campo de Tarragona, otros son partidarios de no diferenciarla fonéticamente de la be.

-Bueno, yo pido que ustedes se pongan de acuerdo —ruega desde el público, Vendrell, un actor joven—. A mí me enseñó a pronunciar vvvveeee... (sopla entre los

dientes). —Me lo enseñó Jorge Sarsanedas, que era un filólogo de formación francesa. Hay que decir be, como en Barcelona. —Bueno, lo que yo pido es que se me diga lo que es correcto.

Pero, no se lo dicen. Los encargados de informarle discuten entre ellos.

La actriz señorita Adelaida Espinal figura entre los acérrimos puristas.

- ¡Hay que acabar con ese horrible catalán menestral!- anuncia, como un grito de guerra.

Luego, al ser interrogada acerca de los móviles que la impulsan a representar comedias, declara:

- Para algunos, el teatro es un pasatiempo, una afición como pueda serlo “el jugar a l’ajedrés, per exemple...”. La palabra “ajedrés” en boca de la gentil purista, provoca fuertes rumores en la sala. “Escacs! escacs!”, rectifican docenas de voces.

Una señorita quisiera saber qué se opina de *Soparem a casa*. Triadú, que hace de presidente, dirige una interrogadora mirada a sus compañeros de estrado:

- ¿Alguien la ha visto...?

El tema Capri origina más zaragata. Pero, como estamos ya a medianoche y el C.I.C.F. es una sociedad morigerada, la directora, señorita Farré, asoma por la puerta.

- “Potser que pleguéssim...” —propone.

La sala de desaloja. En un saloncito interior, los elementos de la Agrupación Dramática de Barcelona son obsequiados con pastas y champaña. Entre los grupos, persiste la controversia de la uve fricativa...

-A mí me da lo mismo, pero que sepa a ciencia cierta como debo pronunciarla- insiste el recalitrante Vendrell.

5. SESSIONS I REPERTORI DEL TEATRE VIU

Reproduïm en aquest apartat de l'apèndix documental alguns documents importants per a l'estudi del Teatre Viu. D'una banda, el llistat de les sessions públiques "oficials" celebrades pel Teatre Viu entre 1956 i 1961, malgrat que aquest recull no abasta la totalitat d'actuacions donat que moltes d'elles no es van comptabilitzar en el seu moment i actualment no poden ésser reconstruïdes.

D'altra banda, adjuntem els textos publicats que conformaren part del repertori del Teatre Viu. El tema «a soggetto» titulat, *Els espies* i el recull *Sis pantomimes*, tots ells escrits per Ricard Salvat. Creiem que és important adjuntant-los en aquest treball de recerca donada la gran dificultat de trobar-los donat que es publicaren l'any 1963 per l'Editorial Moll de Palma de Mallorca i, fins l'actualitat no s'han tornat a publicar.

ACTUACIONS “OFICIALS” DEL TEATRE VIU

- Domicili de Josep Porter (I i II sessions): febrer de 1956
- Cercle Artístic de Sant Lluç (III i IV sessions): 28 i 29 de desembre de 1957
- Joventuts Musicals (V i VI sessions): gener i febrer de 1958
- Casino de La Garriga (VII sessió): 19 de setembre de 1958
- Biblioteca Alemana (VIII sessió): 25 d'octubre de 1958
- Centro de Influencia Católico Femenina (CICF) (IX sessió): 17 de novembre de 1958
- Joventuts Musicals (X sessió): 18 de novembre de 1958
- Club de Teatre “Riutort” de Sabadell (XI sessió): 30 de novembre de 1958
- Joventuts Musicals (XII sessió): 13 de desembre de 1958
- Cercle Artístic de Sant Lluç (XIII sessió): 11 de gener de 1959
- Domicili del Dr. Joan Obiols (XIV sessió): 13 de gener de 1959
- Cercle Artístic de Sant Lluç (XV sessió): 8 de febrer de 1959
- Restaurant Soley de Sabadell (organitzat per Palestra) (XVI sessió): 14 de febrer de 1959
- Ràdio Barcelona (organitzat pel Club 49) (XVII sessió): 18 de febrer de 1959
- Càtedra de Psiquiatria de l'Hospital Clínic (1^a sessió amb malalts): 26 de febrer de 1959
- Centre Parroquial de Sant Josep, de Badalona (XVIII sessió): 28 de febrer de 1959
- Teatre de Sant Lluís de la Capella Francesa (XIX sessió): 7 de març de 1959
- Laboratoris Igoda (XX sessió): 11 de març de 1959
- Club de Tennis La Salut (XXI sessió): 15 de març de 1959
- Càtedra de Psiquiatria de l'Hospital Clínic (sessió de psicodrama): 2 d'abril de 1959
- Col·legi Nostra Senyora de Montserrat de Virtèlia (XXII sessió): 26 d'abril de 1959

Teatre Candilejas (XXIII sessió): 4 de maig de 1959

Teatre Capsa (Col·legi Stella) (XXIV sessió): 10 de juny de 1959

Isabel de Villena – Eiximenis (XXV sessió): 21 de juny de 1959

Club de Tennis Barcelona (XXVI sessió): 23 de juny de 1959

Cooperativa la Nueva Obrera d'Hostafranchs (XXVII sessió): 6 de febrer de 1960

Sala Pérez Moya de l'Orfeó de Sants (XXVIII sessió): 7 de maig de 1960

Facultat de Ciències Econòmiques (XXIX sessió): 14 de maig de 1960

Biblioteca popular de La Pineda (XXX sessió): 1960

Joventuts Musicals (XXXI sessió): 1960

Col·legi Major Fray Junípero Serra (XXXII): 1960

Gallifa (XXXIII sessió): 1960

Caixa d'Estalvis de Sabadell (XXXIV sessió): 1960

Asociación Cultural Granollers (XXXV sessió): 17 de febrer de 1961

Foment Vilanovès (XXXVI sessió): 1962

Casal Guixolenc (XXXVII sessió): 1962

REPERTORI DEL TEATRE VIU

I - TEMES A SOGETTO (selecció)

- Mara
- Atam
- Contrapunt en un park
- Vol 919
- Els espies*
- El buròcrata
- Els meus han callat (Rosa Muniesa)
- Tres pessetes de loteria
- La maleta
- El tren

II - IMPROVISACIONS DIRECTES SOBRE CONFLICTES DRAMÀTICS, QUE EL PÚBLIC PODRÀ SUGGERIR

III - PANTOMIMES (selecció)

- El vell, la nena i la font*
- Demà m'aixecaré*
- L'aire daurat*

- El mal*
- Núvols espessos damunt la frontera*
- Allí on creix la flor Alba Roja*
- L'il·lusionista
- Els nens del paradís

* Pantomimes publicades amb el títol "Sis pantomimes" dins *Mort d'home*, Editorial Moll (Raixa, 64), Palma de Mallorca, 1963.

Ricard Salvat, *Mort d'home*, Editorial Moll (Biblioteca Raixa, 64),
Palma de Mallorca, 1963.

ELS ESPIES

A Joachim Schulz.

Personatges:

HOME VELL.

HOME JOVE.

Aquesta obra fou estrenada al teatre «Candilejas», de Barcelona, el dia 4 de maig de 1959.

Els espies

77

Vulgar habitació a una pensió barata. Hi ha dos llits, dues tauletes de nit, un rentamans. A l'esquerra de l'espectador, porta d'entrada que s'obre cap al públic, de tal manera que no deixa veure el personatge que entra.

L'Home jove entra a l'habitació, tanca amb gestos segurs i ràpids la porta, va a un dels llits i treu una maleta que hi ha a sota, de manera que l'espectador compregui que no és la seva, i la registra. Ho remena tot amb cura i de sobte es para i treu un paquet de tabac de pipa. Se'l mira perplex, fa un signe com si anés a posar-se'l a la butxaca, però el torna a deixar amb rapidesa. Després d'uns moments el torna a agafar, però l'interromp un soroll que sent al passadís. Amaga de nou el paquet i tanca la maleta: la posa sota el llit. S'amaga darrera la porta i treu una pistola. Se sent com posen la clau al pany i com la retiren en notar que n'hi ha una de posada. L'Home jove dubta i per fi es decideix a treure la clau del pany. Es

queda esperant darrera la porta amb la pistola a la mà.

Després d'un llarg moment s'obre la porta. Apareix L'Home vell, que es col·loca davant del jove, mirant-li la pistola. Hi ha un silenci intens i dur.

VELL.—Dispara. Fes-ho. Així acabarem d'una vegada. No podies trobar millor dia, creu-me.

(L'Home jove se'l mira. Es nota que no sap què fer.)

No podies elegir millor dia, avui precisament. Acaba d'una vegada, acaba: perquè, si no ho fas tu, hauré d'acabar jo amb aquesta absurda situació nostra.

(Es va traient una pistola. L'Home jove el deixa fer: sembla immobilitzat pels seus dubtes. Estan l'un davant de l'altre amb les pistoles a les mans.)

També jo he rebut ordre de matar-te, jove amic meu. He pogut fer-ho en moltes ocasions: per exemple al moll, aquella nit de les fogueres.

JOVE.—¿I per què no ho va fer?

VELL.—Perquè et veia tan jove i tan perdut en aquesta feina... I d'altra banda, ara, rebo amb tanta dificultat ordres, després de les primeres derrotes. Vàrem crear un sistema perfecte, i ara que ens comença a fallar anem tots sense esma.

JOVE.—Però...

VELL.—No ho acabes d'entendre. També jo tenia les mateixes ordres que tu: eliminar-te. Jo també sóc una persona que ha rebut les mateixes ordres que tu, ¿no ho comprens, no? Tampoc no podràs comprendre que no les hagi pogut executar. Per això, ara, et manó que ho fassis tu. Ho hauries pogut fer molt abans.

(Cara d'estranyesa de l'home jove.)

¿Per què has permès que passéssim aquí plegats aquests mesos? ¿Per què has permès que ens coneguéssim? ¿Per què has permès que anés veient la nostra derrota? La meva, almenys. ¿Per què ho has permès? ¿Calia arribar a la trista nova d'avui per fer-ho? Va, dispara, perquè jo no vull ni puc fer-ho.

(Llança la seva pistola a terra sense convicció, cansat, molt cansat.)

JOVE.—No puc comprendre com no m'ha mort. Vostè sabia qui era jo i quines intencions portava.

VELL.—Fins aquest matí mateix no m'he assabentat que tu m'havies de matar, però sabia qui eres des del primer dia. He vingut tot corrent per a escapar, per deixar-ho tot abans que tu arribessis. És tot absurd: avui que París torna a ser altra vegada París, he sabut quines ordres tenies. És ridícul i absurd com tota aquesta situació nostra. Com aquestes onades que ens arrossegueu, ens llancen i ens tornen a recollir.

JOVE.—I jo creia que havia treballat amb tacte i que feia un treball ben fet!

VELL.—De seguida vaig veure que eres un inexperimentat, per la manera com vares deixar la maleta, l'americana, i sobretot, i aquesta era una errada increïble, perquè vas plegar al revés un dels meus papers que vas regirar. Aquesta mena d'inseguretat teva, aquest fer malament les coses, em va fer gràcia...

JOVE.—Però digui, ¿per què no m'ha mort encara? Ho hauria pogut fer més d'un cop. Voldria saber per què no ho ha fet: no ho puc comprendre.

VELL.—Per cansament, per manca de convenciment en el meu treball, per la inutilitat de la teva mort en aquests dies d'ensorrada. Per tot i per res, no ho sé. Potser també perquè et veia tan jove i fent aquesta feina no per vocació, ni per ambició, sinó perquè t'ho han manat. Et van anar a buscar a la Universitat, suposo.

JOVE.—Vaig entrar al contra-espionatge perquè volia actuar políticament. Era la millor manera de lluitar contra el sistema. Treballava als laboratoris i vaig acceptar aquesta missió d'ara perquè no hi havia ningú més que ho pogués fer. A més, em varen dir que era una feina prou fàcil per a mi.

VELL.—És clar, a certes branques de l'espionatge els convenen molt que nosaltres siguem eliminats. No volen que es pugui veure fins a quin punt estaven compromesos en els nostres destins quan arribi l'hora dels aliats. Per això crec que has de guanyar tu. Dispara. La meva mort té un sentit, però no en puc trobar a la teva. Aquesta vegada sí que m'agradaria de saber per què no volen que tu existeixis. Podria ser una errada, o un deixar-se emportar per aquesta follia cursa de morts... Aquesta vegada m'agra-

daria de saber per què no volen que visquis, aquesta vegada necessito saber-ho, sobretot ara, quan sembla que tot s'enfonsa. Deu ser que em faig vell, deu ser una feblesa, però no me'n penedeixo. Aquest temps que hem passat junts he anat pensant moltes coses: massa. Aquest ofici nostre no permet que es pensi. És perillós pensar, i encara ho és més veure la vida amb els ulls de l'altra gent. Véns de sobte a un país neutral i saltes de l'avió i et trobes amb una gent que fa la seva vida al marge de l'horror d'aquesta guerra que nosaltres hem fet esclatar. He tornat a veure nens jugant, homes i dones, parelles passejant, homes vells prenent el sol. Jo també he pres el sol, m'he banyat, m'he sentit viure de nou. En l'enrenou d'aquests carrers, m'he adonat que hi ha una vida que continua, una vida on jo no hi sóc. Quan era jove l'hauria qualificat de vulgar, però ara, pòtser perquè sóc vell, em reca pensar que no l'he coneguda. Ara me'n penedeixo. Quan veig tantes criatures jugant, corrent, cridant pels carrers, penso que també m'hauria agradat de conèixer l'amor, no com aventura, com he fet fins ara, sinó com una necessitat més forta i durable. Ja no em que-

da res, ni el sistema mateix, i si hi cregués encara, seria creure en una cosa que s'enfonsa.

(L'Home jove s'ajup i cull la pistola del vell i se la posa a la butxaca. El vell continua obsessionat.)

¿Però per què no dispares? No et pensis que parlo per distreure't: parlo perquè no vull morir enduent-me tants de dubtes amb mi. I al mateix temps m'agradaria que ho fessis ràpid, ràpid, per no començar de nou la reflexió... Val! Dispara! Acaba d'un cop!

(L'Home jove segueix hieràtic. A poc a poc guarda la seva pistola.)

JOVE.—No em diu per què no m'ha matat vostè, tantes ocasions com ha tingut per fer-ho. Jo he comès una errada darrera l'altra. La primera, creure que si havíem anat a parar a la mateixa cambra era pura casualitat. Una favorable col·laboració de la sort. La persona que havia d'observar, l'atzar me l'acondia al meu abast, a la meua pròpia cambra. Això em facilitava tant la tasca! Però després ens vam anar coneixent, i aquí arriben amb dificultat les ordres. Sovint pensava

que ens havien oblidat. D'altra banda, tampoc no eren categòriques. Primer semblava que l'havia d'enllestir de seguida, després varen preferir que l'observés i que sabés per què era aquí, precisament aquí, en aquest país neutral. Perquè no hi ha res més compromès que un país neutral. Suposaven que alguna cosa important havia vingut a fer: potser no sabien que havia vingut a fer el mateix que jo, però a la inversa. I ara és massa absurda, massa mancada de sentit aquesta actitud nostra. Voldria desaparar, però no puc.

VELL.—¿Ets covard?

JOVE.—No ho sé, potser sí. Penso...

VELL.—No pots pensar. Has de ser com una màquina humana que algú mou a distància. Li diuen mata, i ha de matar, perquè sí, perquè t'ho han dit des de molt lluny, una gent que ni tan sols coneixes.

JOVE.—Potser això podria tenir un valor i un sentit quan les coses anaven bé pel sistema, però ara que guanyem, ara que ve aquesta trista victòria nostra sense esperança, no puc creure tampoc que pugui tenir un valor.

VELL.—¿Però és que realment no penses fer-ho?

JOVE.—No m'ho preguntis més i no em digui

que té ganes que el mati, perquè si fos així, no hauria vingut corrent per recollir la maleta i fugir.

(Es treu la pistola de l'Home vell, fa com si volgués anar a donar-l'hi, però se l'amaga de nou.)

VELL.—¿No et fies de mi?

JOVE.—No, gens.

VELL.—¿No creus que t'he dit la veritat aquesta vegada?

JOVE.—És molt possible. Però la gent del nostre ofici està acostumada a ensenyar les cartes però no el joc, a mostrar una cosa que no és la real, i no puc deixar de tenir els meus dubtes. I vostè mateix diu que és espia per vocació: potser m'enganya sense adonar-se'n vostè mateix.

VELL.—Creu-me; ara t'he parlat amb el cor a la mà, com poques vegades ho havia fet, potser com mai. M'agradaria que aquesta vegada em creguessis. Ho necessito. Quan un arriba a la meua edat, tan voltat de soledat com jo estic...

JOVE.—Per favor, no em faci més confidències. Les confidències en fan venir d'altres i criden els records, i si jo sóc aquí és per

fugir del record. Ja ens ha fet prou mal o prou bé aquest viure plegats, aquí, aquestes setmanes.

VELL.—Jo no necessito les teves confidències. T'he sentit desvariejar de nit, gairebé cada nit. ¿L'havies estimada tant, aquella dona?

JOVE.—La gent com vostè, la seva gent la va matar. L'odi em va fer anar al contraespionatge. De primer em va fer alegria pensar que em podia venjar amb vostè de la mort d'ella. Després, quan el vaig conèixer tan cansat de tot i de tothom, tan perdut com jo... *(Pausa.)* F la seva manera de ser amable, cordial amb mi, em va desmuntar. Quan em va saber trobar el meu tabac, només jo sé si n'és de difícil trobar-lo. ¿Per què em va comprar tabac, si m'havia de matar? ¿Era una manera de concedir-me el meu últim desig? ¿És això el que feia?

VELL.—Ara m'adono que mai no vaig tenir la intenció de matar-te. Sentia per tu com una mena de tendresa. Em feia gràcia que amb tot el teu ofici d'espia no sabessis trobar el teu tabac de pipa, en una ciutat tan gran com aquesta. Allí, a la maleta, en tinc un altre paquet: ja l'has vist, ¿no? Agafa'l. *(L'home jove no es mou.)* Però agafa'l, home:

és per a tu, jo no el vull. Ja saps que no fumo. L'he comprat per a tu.

JOVE.—No, no: Li ho agraeixo, però no.

(Hi ha un llarg silenci. El vell, per fugir-ne, s'aixeca, va lentament a la maleta, l'obre, agafa el paquet i l'hi dóna, tot allargant-l'hi. El jove no es mou del lloc.)

VELL.—Però pren-lo, no siguis criatura. *(L'altre no es mou. El vell l'hi deixa a la tauleta.)* Aquí el deixo. *(Després remena i remena la maleta. Del doble fons en treu molts papers. N'omple la palangana del lavabo, i després d'una estona de dubtes els cala foc. L'altre el deixa fer. El vell es torna a asseure i mira com es cremen els papers.)* És com cremar tota una vida, demostrar que tota la feina, tot l'esforç, totes les ambicions no han servit per res. És el fracàs de tota la vida d'un home, que sorgeix d'aquestes cendres. M'agradaria que ho compreguessis, perquè tu encara hi ets a temps. Podràs trobar una vida com la dels altres, una vida que tu puguis anar-te fent, a la mesura de la teva llibertat. Una vida que sigui teva i no dels altres. D'aquesta gent que m'ha portat de guerra en guerra, no anant mai allà on jo

volia, sinó on ells em necessitaven. Fins quan tenia vacances, m'aconsellaven quin lloc era el millor per no fer-me veure massa. I així vas fent, vas fent, i fins i tot hi trobes un sentit. Però arriba un dia, com el d'avui, en què tot s'ensorra i t'adones de la gran jugada, de la gran estafada 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 meva primera part d'home. I ara, si tu ja no tens la 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...

JOVE.—Calli. ¿Vol callar? ¿Vol deixar-me? No m'obligui a pensar, a reflexionar. Calli, calli!

VELL.—No. Cal que ho sàpigues. Vull que ho veigis. Potser això justificarà la meva vida, i li donarà un sentit: haver aconseguit que tu

no segueixis els camins que m'han conduït al fracàs i a la buidor d'avui. Per això et crido aquestes veritats.

JOVE.—Calli. Vagi-se'n. Vagi-se'n. Ho hauria pogut fer: ¿per què no ho ha fet? ¿Per què no se n'ha anat ja? Vagi-se'n a Sud-Amèrica, al Nord d'Àfrica, a Espanya. Amagui's a qualsevol lloc. Jo faré veure que se m'ha escapat. Hauria pogut ser així, ¿no? A més, no tenen cap confiança en mi, saben que vaig de bona fe i que sóc molt inexperimentat. Ho trobaran força versemblant. A més, si vostè ha destruït tots els documents, l'important ja està fet.

VELL.—Però tu no tornis amb ells. Et serà molt difícil escapar-te. Et voldran passar comptes. Vine amb mi. Anem a qualsevol lloc que hagi pogut fugir a l'espant d'aquesta guerra.

JOVE.—¿I creu que puc anar amb vostè? ¿Es pensa que puc oblidar que és el meu enemic? ¿Que puc oblidar què van fer amb la meva dona? És boig. Encara serà capaç de voler-me convertir a les seves idees!

VELL.—Les idees no compten mai. Compten només en començar les grans empreses, però quan aquestes empreses estan acabades, compta, només, el poder de l'home,

l'ambició dels uns que domina l'aclaparament dels altres. Fuig-ne; creu-me, fuig-ne! Jove.—Em sembla molt bé que vostè pensi així, precisament avui que el poder dels seus ha rebut un cop fort, potser el que els portarà a la total ensorrada. Però no em demani que tingui el seu mateix esperit: Vagi-se'n, perquè, si no ho fa, l'hauré de matar, i potser ara seria per pròpia convicció. Me'n vaig: procuri no ser aquí quan torni aquesta nit.

(L'Home jove, després d'un llarg silenci, agafa el tabac.)

Gràcies, malgrat tot. *(Surt ràpidament.)*

VELL.—¿Com t'ho podria fer comprendre?

(Es va replegant sobre ell mateix, sobre la seva solitud. Es tapa la cara amb les mans.)

CAU LENTAMENT EL TELO.

Barcelona, 1958.

SIS PANTOMIMES

A Pepa Palau i Miquel Porter, que, amb música de Kurt Weill, varen defensar i imposar aquestes pantomimes davant els públics més diversos.

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'A.D.B.

Se'n donaren vint-i-cinc representacions a diversos centres culturals de Barcelona i la seva província. La presentació en un local públic tingué lloc el 4 de maig de 1959 al teatre «Candilejas», agrupades sota el títol *Pantomimes a la manera de Ricard Salvat* i dirigides per l'autor.

ALLÍ ON CREIX LA FLOR ALBA ROJA

Personatges: UNA PUTA.

UNA NÓIA.

UN NOI.

Un moll vora un riu, en una ciutat boirosa i trista.

Sota el darrer fanal de la nit, una puta fuma amb desgana un últim cigarret.

La nit ha passat esperant i esperant.

Fa signe a un automòbil que passa.

Cansada, aixafa el cigarret i se'n va cap a la ciutat, emportant-se part de la nit amb ella.

Surt una nòia, immersa en la seva pròpia desesperança, amb tota la nit de la ciutat en ella.

Sent el passar tranquil de l'aigua. El va sentint cada cop més fort i dubta entre llançar-s'hi o no.

És ella tot un anar i venir cap a l'aigua, un obsessiu mirar el callat tranquil fugir de l'aigua.

En un banc, un noi es desperta i s'aixeca.

Veü una flor en un parterre i l'agafa.

Va caminant, no sap què fer amb la flor, amb aquella flor.

Veü la noia hieratitzada per l'atractiu de l'aigua i es queda una estona mirant-la. Vol dir-li alguna cosa, però no sap què dir.

Quan veü que la noia es mou, com si volgués caure a l'aigua, corre cap a ella, no sap què dir-li, li dóna la flor.

La noia amb la flor a les mans oblida el soroll de l'aigua.

Sense adonar-se'n torna cap a la ciutat, però sense nit, perdent-se en la claror del dia que arriba.

El noi es queda mirant-la, aixeca les espatlles i se'n va.

Inicia aquesta pantomima una cançó de Rosa M.^a Carrasco: *Je vais par le monde*.

NÚVOLS ESPessos SOBRE LA FRONTERA

... in dichten Wolken über die Grenze...
Werner Helwig.

Inspirat en una pantomima polonesa.

Personatges: DOS HOMES.

UN CEC I UNA CEGA.

UN NOI I UNA NOIA.

Llum molt crua sobre unes cortines negres o grises.

Un mim dibuixa en terra, a mitja escena, una ratlla amb guix, com si fos una muralla, com una frontera.

Temps 1

A cada banda de la ratlla, un home. Un d'ells té cigarrets, però no té llumins. L'altre té foc, però no té tabac. Es veuen, però la frontera és allí i no poden ajudar-se. Se'n van.

Temps II

A una banda, un home cec. A l'altra, una dona cega.

Caminen fins que troben la frontera. Com que no poden travessar-la, la van resseguir i se'n tornen.

Temps III

A una banda, un noi jove surt, esporuguit com si algú o alguns el perseguissin.

A l'altra, poc després, la seva noia.

Volien abraçar-se, però la frontera els ho impedeix.

Se senten frenètics xiulets de la policia, i escapen.

L'AIRE DAURAT

Personatges: UN MANDARI.

UNA NOIA.

DUES MÀSCARES: la del MANDARI, feta de mal i de crueltat. La de la NOIA, de bondat.

Hi havia a la Xina un mandari conegut fins a les més llunyanes terres, per la seva crueltat.

Un dia li varen portar una noia.

Pres per sorpresa, enfront d'aquella serena, tranquil·la bellesa, no va poder més, ell també, que treure's la seva màscara.

Varen ser l'un de l'altra. I després d'aquell instant, d'aquella nit, es varen canviar les màscares.

El mandari amb la màscara de la bondat va anar-se'n pels camins, per mirar de desfer tot el mal que havia fet.

La noia amb la màscara del mal es va asseure al seient del mandari i governà.

EL MAL

Personatges: UNA CASTANYERA.
 UNA VENEDORA DE GLOBUS.
 EL NEN TÍMID.
 EL NEN RIC.
 EL NEN POBRE.
 LA NENA.
 ALTRES NENS.
 EL MAL.

Al carrer, una castanyera. Més enllà, sota el pont, una venedora de globus.
 El nen tímid vol comprar-ne un, però no s'atreveix. Espera que un altre nen ho faci per imitar-lo.
 Hi va una nena, i un nen ric poc després. La nena senyala un globus, el nen ric també el vol. Vol pagar el doble per obtenir-lo, però la venedora no l'hi dona.
 Deixa que la nena se'n dugui el que havia triat.

Més nens compren globus.

Passa un nen pobre, amb un globus sense color, amb les lletres lletges i brutes d'uns grans magatzems, impreses. Tots els altres nens se'n burlen.

El nen pobre vol jugar amb ells, però no el deixen jugar. Se'n va tot trist. Seguit de rialles.

Com cridat per les burles dels nens, apareix, alt, molt alt, vestit de negre i amb barret, el Mal.

Tothom se'l mira. El Mal va a la venedora i esclafa un a un tots els globus amb les mans enguantades.

El nen ric l'imita. Rebenta el seu. Va cap a la nena i li rebenta el que ella té, el que ell hauria volgut comprar.

Tots els altres nens trenquen els seus. Queden tristos, amb el Mal que se n'ha anat pesant damunt ells.

Dalt del pont, el nen pobre juga amb el seu globus, que ara s'ha tornat d'un color fort, vivísim.

DEMÀ M'AIXECARÉ.

Demà m'aixecaré l'heus act el que m'espera.
Salvat-Papasseit.

Personatges: UN OBRER.

COR D'ALTRES OBRERS.

L'obrer sent el despertador —xiulet intens—.

S'aixeca.

Es renta. Prepara l'esmorzar. Surt.

Va al metro. Mira l'altra gent, les dones. Surt del metro.

Va a la fàbrica. Taladra el cartró amb l'hora d'entrada i entra.

Es desvesteix. Es posa la granota.

Toca la sirena —mateix xiulet intens—. Es posa a treballar.

Taladra unes peces de ferro amb gestos angulars i durs.

El cor d'altres obrers, al fons, fa el mateix.

Toca la sirena —xiulet intens—.

Reposa. Treu el dinar i dina.

A punt de fer un cigarret...

Toca la sirena —xiulet intens—.

Torna a fer la mateixa feina. El cor també.

Cada cop se'l veu més cansat. Aixafat per aquella feina sense esperança.

Per fi toca la sirena —xiulet intens—.

Es treu la granota amb lentitud. Es vesteix i molt cansat se'n va al metro.

Ara no mira ningú.

Surt al carrer. Puja al pis. I entra.

Vol fer alguna cosa, però està massa cansat i es posa a dormir.

EL VELL, LA NENA I LA FONT

Personatges: EL VELL, mestre d'escola.
 LA NENA, la seva dona, molt jove i bonica.
 L'AMANT DE LA NENA. Molt jove i simpàtic.
 LA CELESTINA. Vella d'aspecte bonadós.
 ZANNIS, ARLEQUINS, PIERROTS I COLOMBINES. Tota l'antologia de la *Commedia dell'Arte*, amb màscares.

L'autor vol barrejar en aquesta història dos mons: 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.

La pantomima comença amb aquest

CARTELL:

«HI HAVIA UNA VEGADA UN POBLE FAMÓS PER LA SEVA FONT QUE DESCOBRIA LES NENES QUE ESTIMAVEN A ALTRES A PART DEL SEU MARIT. PER AIXÒ, EN EL POBLE ERA LLOC DE PEREGRINACIÓ. PERÒ UNS CÒMICS...»

I ESCENA

Habitació de la casa de la nena i el vell.

Hi ha sobre la taula un rellotge d'arena que cau amb rapidesa de l'un a l'altre compartiment. En un divan hi ha la nena i el seu amant. El noi besa amb delit els braços de la nena. Comença a les mans, puja pel braç, el coll, i baixa per l'altre braç. Tot mirant el rellotge, en el qual encara queda sorra a la part de dalt, repeteix diverses vegades el moviment. La nena està impacient, tem que arribi el seu marit. Té la cara crispada, sembla una nina d'ulls grans i saltadors.

II ESCENA

Porta de la casa.

El vell arriba i busca la clau per obrir la porta. No pot obrir, perquè al pany hi ha una altra clau posada per darrera.

III ESCENA

Habitació. Id. que primera.

La nena i l'amant corren per l'habitació. El noi vol sortir, però no sap com. Va cap a la porta, però la nena li assenyala el balcó. En anar-se'n-hi, el noi xoca amb la nena i tots els mobles. Veu el vell i espera.

IV ESCENA

Porta Id. que II.

La nena corre a obrir al vell. Entren a casa. L'amant salta pel balcó. En sentir el cop, surt el vell tot escamat. El noi, per dissimular, segueix carrer avall saltant i jugant.

V ESCENA

Habitació.

La nena s'arregla els cabells, somriu al seu marit i intenta fer-li un petó. El vell, molt enfadat, amb gestos perversos i recargolats, l'agafa pel braç i la fa anar fins al balcó. La nena pren una actitud tota estranyada.

VI ESCENA

Balcó.

El vell li ensenya l'amant que s'ha quedat amagat rera una cantonada i que, en veure's descobert, segueix saltant carrer avall. Ella fa veure que no sap res i que ni tan sols el coneix. El vell s'exalta, però en adonar-se que són al balcó la fa entrar.

VII ESCENA

Habitació.

La nena pren una actitud tota digna i ofesa. S'ha col·locat en el centre de l'habitació. El vell, tot fent voltes al seu entorn, la insulta.

En veure que no aconsegueix res, treu una vareta que utilitza per pegar als seus deixebles i l'acaricia diverses vegades amb perversa expressió, abans de decidir-se a pegar la nena. L'obliga a estendre els palmells de les mans, ella s'hi posa d'esquena per no veure-ho i mira cap al balcó.

VIII ESCENA

Casa del davant, amb totes les finestres i portes tancades.

IX ESCENA

Habitació.

El vell segueix pegant. La nena obre desmesuradament la boca; crida com si l'estigués matant. Mira la casa del davant, on viu la celestina.

X ESCENA

Carrer.

Van sortint totes les veïnes, que comenten i critiquen. S'obren totes les finestres, menys les de la celestina. Les veïnes la criden i

per fi surt la vella refregant-se els ulls com si s'acabés de llevar. Quan veu que peguen a la nena, es posa les mans al cap.

XI ESCENA

Habitació.

El mestre, cansat, pega menys fort. Però la nena segueix cridant, perquè vol fer-lo quedar malament davant la gent. El vell diu a la nena:

CARTELL:

<A LA FONT! A LA FONT! A LA FONT!!!>

La nena aprofita que el vell s'eixuga la suor, per avisar la celestina perquè faci alguna cosa, que busqui el seu amant i li ho expliqui tot.

XII ESCENA

Carrer.

La celestina surt atabalada, tot posant-se un xal. Es troba amb el vell i la nena, que surten també. El vell, en veure tot el veïnat hostil, diu:

CARTELL:
 «COM QUE NO CONFESSA, LA PORTO A LA FONT.»
 La celestina ho aprofitada per avançar-se.

XIII ESCENA

Plaça del poble.

Els còmics de la Comèdia improvisen i assagen històries mímiques. L'amant se'ls mira divertit, però per poc temps perquè de seguida veu la celestina i corre cap a ella. La vella li ho explica tot, i ell diu:

CARTELL:
 «HE DE SALVAR-LA. AJUT!»

L'amant fa parar els assaigs als còmics i els diu que necessita ajut. Cap d'ells no li fa cas. Comprèn que no faran res si no és amb diners. Treu una bossa i els l'ensenya. Els qui ho han vist paren, però d'altres continuen. El noi va a un saltimbanqui que fa jocs amb unes anelles i les hi canvia per grosses monedes d'or. A un altre que llença foc per la boca, li tapa la boca amb una moneda i es crema. Tots riuen i paren els seus treballs. Mentre reparteixen les monedes, l'amant els explica què ha passat.

Un còmic treu d'un cofre un vestit d'arlequi i l'hi fa posar. Tots diuen:

CARTELL:

«A LA FONT!!!»

Mentre el vell i la nena van a la font pel camí real, els còmics hi van per una drecera.¹

XIV ESCENA

La Font.

En un replà d'una petita muntanya hi ha una font. La font és una estàtua d'una matrona romana que té una àmfora al braç. Davant de la font, a punt de fer-la prova, hi ha un altre matrimoni. Quan la muller va a beure, l'estàtua no dona aigua. El marit, enfadat, s'enduu la dona.

XV ESCENA

La Font.

Els còmics arriben corrents, miren per tot arreu i, en veure que el vell i la nena encara no

¹ A l'estrena al «Candillejas», el vell i la nena feien la volta pel pati de butaques i els còmics hi anaven directament per l'escena.

han arribat, es posen a jugar. El seu joc consisteix a posar els nois, amb els ulls tapats, al centre, entre els quals hi ha l'amant disfressat d'arlequí. Les colombines fan una roda, de la qual els nois són el centre. Van fent voltes. Un pierrot que no vol jugar dóna el senyal de parar. Aleshores els nois es treuen els mocadors dels ulls i fan un petó a la colombina que tenen al davant.

XVI ESCENA

La Font.

El vell i la nena arriben. Ell està molt cansat. La nena reconeix l'amant i es tranquil·litza. L'amant explica als còmics qui són els nou-arribats. Les colombines van a buscar el vell i el fan jugar. La nena s'afegeix a la roda de colombines. Fan un signe d'intel·ligència al pierrot. El pierrot espera que la nena estigui enfront del seu amant per donar la palmada: aleshores cada home, vell inclòs, fa un petó a la colombina que li ha tocat en sort. El vell s'enfada i porta la nena a la font. La nena diu:

CARTELL:

«A MI TAN SOLS M'HAN FET PETONS EL MEU MARRIT I AQUEST ATREVIT ARLEQUÍ.»

La nena va a beure. Hi ha gran expectació. El vell es mossega les ungles. La font dóna aigua a la nena, perquè el que diu és veritat.

XVII ESCENA

La Font.

La celestina arriba estossegant. Hi ha gran enrenou. El vell està vergonyós i content alhora. Diu a la nena que se'n vagi. Ella, molt digna, el segueix. Quan passa davant de la celestina, li diu una cosa a l'orella. La cara de la vella s'il·lumina, va a buscar l'amant i diu:

CARTELL:

«T'ESPERA A LES NOU.»

Els còmics riuen i salten d'alegria, i mentrestant l'amant es treu la seva disfressa.

6. ENTREVISTES

Com a complement als diversos documents que adjuntem en aquest apèndix documental incloem tres entrevistes als fundadors del Teatre Viu realitzades en diversos períodes de la present recerca.

Aquestes entrevistes ens han servit per precisar alguns extrems sobre l'aparició i el plantejament del grup en els seus inicis. Som conscients que en aquest apartat podríem haver inclòs moltes altres entrevistes a actrius i actors que van participar en algun moment de la seva trajectòria en el Teatre Viu, però ens hem bescantat per centrar-nos en el primer període del col·lectiu escènic donat que fou en aquest moment quan es van plantejar realment els mètodes de treball i els objectius que es volien aconseguir.

Després de cada entreviu incloem el currículum abreujat de la persona entrevistada excepte en la primera realitzada a Helena Estellés donat que immediatament després de crear el Teatre Viu deixà el món de l'escena i la seva activitat posterior queda reflectida a l'entrevista.



6.1. ENTREVISTA A HELENA ESTELLÉS

Vilassar de Mar, 1 de desembre de 2001

Helena Estellés va fundar juntament amb Miquel Porter i Ricard Salvat el Teatre Viu i, poc temps després va marxar de Barcelona, deixant la seva vinculació amb el grup experimental català. Però malgrat aquest fet la seva personalitat impregnà els inicis d'aquest projecte escènic i pensem que és important conèixer la seva opinió del que va suposar el Teatre Viu en el context de la Universitat i la cultura barcelonina de postguerra. La següent entrevista la vàrem realitzar al domicili del Sr. Francesc Rodón que ens serví de magnífic amfitrió. Hem respectat les seves reflexions donat que participà activament a l'entrevista, donat que fou company d'estudis a la Universitat de Barcelona d'Helena Estellés i des de llavors els uneix una gran amistat.

E.C.: —En primer lloc, voldria preguntar-li com va començar a fer teatre a la Universitat de Barcelona.

Helena Estellés: —Jo al col·legi on anava, el Liceu Francès, sempre havia fet teatre. I a la vida real també en faig sempre, vull dir que sóc d'origen valencià i sóc molt extravertida,... Recordo que teníem un professor que era pare d'un dels alumnes que anaven al meu curs que havia estat «barraquero». Aquest home impartia classes de cant, feia teatre quan arribava Nadal, fèiem pastorets, per tant, el teatre és un record que es remunta a la meva infància i, especialment, al batxillerat. Quan vaig arribar a la Universitat vaig trobar un grup que volia fer lectures, i no recordo massa bé amb qui vaig participar a una lectura dramatitzada d'*Escuadra hacia la muerte*, d'Alfonso Sastre. Aquest fou el primer contacte amb el teatre a la Universitat.

E.C.: —Molt probablement aquesta lectura la feu amb un col·lectiu que va sorgir el curs 1953-54 que s'anomenava Tragos i era un grup escènic paral·lel a l'Agrupació de Teatre Experimental (ATE) de Ricard Salvat, Feliu Formosa, Marcel Plans, que inicià les seves activitats durant aquell mateix curs. Tragos estava dirigit per José Antonio Zabalbeascoa que més tard col·laboraria en alguns espectacles del Teatro Español Universitario (TEU).

H. E.: —Malgrat que no recordo el nom devia ésser aquest grup perquè coincideix amb l'any en que es produí la lectura. Fou quan escollí de cursar l'especialitat de Filosofia i allò no era massa apassionant i llavors t'enganyaves al que hi hagués,...

E.C.: —Què recorda d'aquella Universitat, dels professors i les matèries que els hi ensenyaven? Ens imaginem que Sant Tomàs amunt i avall,...

H. E.: —Depèn, hi havia en Font i Puig que era interessant i divertit i, en canvi, hi havia el professor Urmeneta que no en tenia res de divertit i en Alcorta, encara menys; d'altra banda, el professor Bofill era un home interessant,...

E.C.: —Fins que arribà José María Valverde,...

H. E.: —Sí, clar. Però nosaltres teníem un bon professor d'Estètica que era en Francesc Gomà, un home molt intel·ligent. Jo ja el coneixia del Liceu Francès on havia estat professor de Filosofia. Però retornant al teatre que fèiem a la Universitat recordo que moltes vegades assajàvem coses que finalment no presentàvem públicament. I recordo que en aquestes lectures hi començaren a col·laborar en Formosa i en Plans, que recordi.

E.C.: —Durant aquells anys la Universitat es convertí en un dels principals focus de resistència al franquisme. Entre d'altres episodis fou memorable la tancada al Paranimf el febrer de 1957. Què recorda d'aquell ambient?

H. E.: —Res perquè vaig marxar l'any abans. Recordo que amb motiu de la vaga de tramvies hi va haver una tancada d'estudiants. Jo hi vaig anar amb Rosa Porter i una

altra noia del col·legi a portar-li roba a Miquel Porter. En aquell moment s'anaven configurant petits grups de resistència però els desconeixia. Jo vaig marxar a Anglaterra amb una beca per estudiar Psicologia. Vaig fer un curs allí i després vaig anar a Madrid, a l'Escola de Psicologia que eren dos cursos i els vaig cursar, i professionalment encara vaig fer alguna cosa relacionada amb aquest món fins que em vaig casar. Recordo, però, que també vaig optar a tenir una beca per estudiar Administració d'Empreses. Sempre he tractat d'ésser una persona sotmesa a unes regles i cercar un cert ordre en tot allò que he fet. Però, personalment, m'hagués agradat molt més fer Estètica o Crítica d'Art però allò, en aquell moment, no tenia cap possibilitat i, em decidí per la Psicologia i en la branca de la Psicologia industrial, molt més limitada a aspectes concrets, uns tests,... Res de Psicoanàlisi ni coses d'aquest tipus més terapèutic.

E.C.: —A nivell professional, un cop va acabar els estudis: On va treballar?

H. E.: —Doncs vaig treballar a un institut de mercat fent estudis, també vaig traduir llibres, quan ja estava casada i vivia a Madrid.

E.C.: —No va tornar més a Barcelona.

H. E.: —Tota la meva família, els meus pares, vam anar cap a Madrid. Vaig quedar totalment desvinculada del que es feia a Barcelona.

E.C.: —Durant el període que va entre 1954 i 1956, moment en què s'iniciaren les activitats del Teatre Viu, va seguir vinculada a la Universitat de Barcelona fent activitats paral·leles, en especial, relacionades amb el teatre. Recorda haver fet alguna representació fora de la Universitat com feu l'Agrupació de Teatre Experimental (ATE), de Ricard Salvat?

H. E.: —Jo sempre vaig fer aquestes lectures a la Universitat. En canvi, el Teatre Viu no el vam fer sempre fora. Les sessions les fèiem a casa dels Porter, les gravàvem, les tornàvem a assajar i un cop havíem treballat una sèrie de situacions vam fer una

representació pública per amics i coneguts a la que assistiren des del meu pare fins tota la gent de l'agència Zen, en Modest Cuixart, en José María Valverde,...

E.C.: —I en Joan Brossa, hi era a aquesta sessió?

H. E.: —A Joan Brossa no el recordo a cap sessió de Teatre Viu a les que vaig participar. A ell el vaig conèixer per un altre banda.

E.C.: —Segons les informacions que hem pogut reunir foren dues les sessions inaugurals celebrades al domicili de la família Porter,...

H. E.: —Això ja no ho sé, perquè poc temps després vaig marxar de Barcelona i em vaig desvincular del Teatre Viu. Jo abans de juny de 1956 només recordo, primer, una actuació a casa de la família Porter, on també va fer una representació pel seu compte en Cuixart i un altre amb mi i on també la família Porter va cantar,... I va venir en José María Valverde i ens va fer la crítica que es publicà a *Revista*. I, també recordo una altra sessió que es va celebrar més tard al Cercle Artístic de Sant Lluc on hi havia més gent en el grup. A part de nosaltres hi havia una noia més jove que jo i un xicot que també era relativament jove.

Francesc Rodón: —Podien ser Jordi Sarsanedas i Núria Picas?

H. E.: —No, ells estaven entre el públic. I recordo que ens van fer un lleig. Ens van dir que parlàvem un català molt incorrecte. En Sarsanedas ja parlava en aquella època un català culte, mentre nosaltres simplement parlàvem en barceloní. Potser en Miquel Porter parlava una mica millor que jo, sens dubte, perquè ell sabia escriure en català i jo no. La meua família era valenciana, vull dir que fins i tot podia tenir un cert accent valencià. Recordo que mentre actuava quan no podia posar una paraula en català la posava en francès, no tenia cap mania.

E.C.: —Per tant, a casa de la família Porter només hi recorda una sessió.

H. E.: —Sí, només una. Recordo això sí molts assaigs. De fet, assajàvem molt perquè ens ho passàvem molt bé. En Miquel s'havia casat i de vegades havíem assajat a casa seva al carrer Major de Sarrià. Les primers sessions d'assaig foren a casa dels pares, i després crec recordar que vam treballar bastant a casa d'en Miquel. La casa dels pares estava molt bé, era molt àmplia i tenia una gravadora —cosa molt difícil en aquella època—, fins i tot hi havia un piano de cua. A l'intermedi d'aquesta actuació la família Porter va cantar uns espirituals com si fossin una coral. Realment era increïble veure com aquella família aglutinava tots aquests aspectes culturals.

Francesc Rodón: —Recordo que sortíem de la Universitat amb en Miquel i Rosa Porter i tots dos anaven cantant pel Passeig de Gràcia. Això devia ser cap a l'any 1951 o 1952.

H. E.: —Cantaven cançons tradicionals com *Rossinyol que vas a França*, i d'altres d'aquest mateix tipus. Era una meravella veure'ls.

E.C.: —En els programes de mà on es ressenyen totes i cadascuna de les actuacions que podríem denominar «oficials», consta que les dues primeres sessions de Teatre Viu es van celebrar al domicili de la família Porter el febrer de 1956. Disculpi'm la insistència però no recorda aquesta segona sessió?

H. E.: —Es probable que aquesta segona sessió es celebrés després de l'estiu quan jo ja havia marxat.

E.C.: —A una d'aquestes sessions hi van assistir com a públic els membres de Dau al Set i la representació es perllongà fins les quatre o les cinc de la matinada, segons es desprèn de diverses entrevistes a Miquel Porter i a Ricard Salvat. No recorda aquesta sessió?

H. E.: —No, tampoc recordo aquesta actuació. Com he dit abans, a Joan Brossa el vaig conèixer per un altre banda, perquè una amiga comuna que havia anat amb mi a Escola

es va casar amb en Josep Guinovart i vàrem coincidir en diverses ocasions. Recordo perfectament haver anat al seu estudi i trobar-lo tot ple de diaris, fins el punt que no es podia ni passar,... Però aquesta sessió a la que es refereix no la recordo.

E.C.: —Es molt difícil fixar el nombre total de sessions de Teatre Viu perquè a algunes d'elles no es va fer programa de mà i amb el temps es perdé la memòria i resultà impossible de fixar una per una totes les actuacions. De fet és difícil entendre que les dues primers sessions es produïssin a principis de 1956 i la tercera no arribés fins a finals de 1957 al Cercle Artístic de Sant Lluc. Segur que entre aquestes representacions hi hagueren més sessions però no consten.

H. E.: —No el puc ajudar. A partir de l'estiu de 1956 ja no hi era i desconec a quins llocs i quantes vegades van actuar.

E.C.: —La continuïtat de les sessions es produí durant el curs 1958-59 quan el Teatre Viu va actuar a molts llocs i n'ha quedat constància pels programes de mà i per notes de premsa.

H. E.: —Jo en aquest moment estava a Madrid. Un dia em vaig trobar a Ricard Salvat, de casualitat, i em va dir que m'havia buscat per tot arreu. M'explicà que estava fent Teatre Viu i que havien aconseguit una certa transcendència pública. Quan jo vaig participar-hi ens divertíem molt tots tres, però no cercàvem aquesta dimensió pública.

E.C.: —A propòsit del nombre de persones que formaven el grup, en el programa d'aquestes primeres sessions al domicili dels Porter hi figura com actor Josep Maria Planas que havia participat en algun espectacle a l'Agrupació de Teatre Experimental. El recorda?

H. E.: —No el recordo. Sé que la sessió que vam fer al Cercle de Sant Lluc, com li he dit abans, sí que hi havia un noi i una noia que no sé com es deien i, m'imagino que

devien venir del grup de la Universitat. Podien ser de primer o segon curs o, potser, de l'Institut del Teatre. Ho desconec.

E.C.: —Per tant vostè va marxar de seguida. Devia llicenciar-se el curs 1955-56 i tot seguit marxà de Barcelona. Per tant, el que ens interessa de saber és que succeïdes del curs 1953-54 fins que va marxar després de crear amb en Miquel Porter i Ricard Salvat el Teatre Viu.

H. E.: —La idea del Teatre Viu no es produí en aquestes lectures que li esmentava de la Universitat. Ni tant sols recordo que hi fos en Miquel Porter. Recordo, això sí, en Feliu Formosa, en Marcel Plans i la seva germana Maria, en Joaquim Vilar, en Joaquim Marco i d'altres. Feliu Formosa va dirigir una lectura d'*Antígona*, de Jean Anouilh, on hi havia en Joan Brossa entre el públic. Tot el que fèiem eren lectures i moltes vegades no les arribàvem a presentar en públic. Només era assajar i assajar, llegir i llegir,... A part, recordo una representació d'una obra de Joan Brossa, amb Julieta Serrano i no sé si la dirigia Pere Portabella. Assajàvem a casa del doctor Obiols al Passeig de Sant Joan. Era un *Tristan i Isolda*, perquè recordo que Julieta Serrano feia d'Isolda i jo un altre paper, però després no ho vam fer. Bé, de fet jo no ho vaig fer, però m'imagino que sí que ho devien fer finalment.

E.C.: —Que recorda de les converses prèvies a la creació del Teatre Viu?

H. E.: —En primer lloc, vull dir que jo no vaig participar en cap d'aquestes lectures i representacions amb la voluntat de dur a la pràctica una teoria. Ho vaig fer perquè em divertia. Recordo, això sí, que en Porter i en Salvat parlaven tot sovint de la *Commedia dell'Arte* com a model a seguir. Però, amb el pas del temps, el que crec que fou el Teatre Viu és una aproximació a la tècnica de l'Actor's Studio, de Lee Strasberg, del mètode Stanislavski.

Francesc Rodón: —Aleshores això no ho coneixíeu. Penso que tot això va arribar a Barcelona molt més tard.

H. E.: —El mètode Stanislavski arribà a Estats Units als anys vint,...

F. R.: —Allí sí, però aquí no. Estem parlant dels anys cinquanta en un moment en que tot just sortíem d'un llarg període d'aïllament.

H. E.: —En Miquel Porter era un estudiós del cinema. Tant se val si ho coneixíem o no. Penso que allò que fèiem no tenia res a veure amb la Commedia dell'Arte perquè pràcticament tot eren improvisacions.

E.C.: —Van emprar llavors la tècnica del «soggetto» consistent en guardar els gestos que sorgien durant els assaigs a la recerca de l'expressivitat d'un personatge?

H. E.: —Això ho fèiem mitjançant una cinta magnetofònica, però jo sempre he estat molt indisciplinada. Si a la segona vegada em venia de gust canviar el registre ho feia amb total tranquil·litat. No volia repetir-me. Repetir una cosa espontània a mi no em sortia. El que hi havia era una interrelació amb el públic. A la sessió celebrada a casa dels Porter hi havia el meu pare que era un home clàssic, i ens proposà que representéssim una escena mitològica on hi havia Ulisses i Naúsica, que ben bé no recordo com anava. Li vaig fer una cara que es va quedar esglaiat. 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.

E.C.: —L'any 1959, gràcies al doctor Joan Obiols, el Teatre Viu va participar a unes sessions de Psicodrama a l'Hospital Clínic amb malalts mentals. També ho van provar amb nens, fent alguna sessió de teatre infantil per aquelles mateixes dates. Per tant, el mètode emprat, fos Psicodrama o una cosa propera, el que

queda clar és que es podia aplicar a diversos aspectes, fins i tot molt allunyats de l'àmbit escènic.

H. E.: —Sí, crec que a través d'aquest recurs es podien aportar solucions a problemes de relació entre parelles o individus.

E.C.: —I solucionar moltes inhibicions. En força ocasions el teatre és una teràpia fantàstica per aquest tipus de problemes. Una qüestió important que voldria plantejar-li és sobre l'estructura en tres parts de les sessions de Teatre Viu. A la primera part es llegia un fragment d'un llibre i a partir d'aquesta lectura s'improvisava una continuació que podia coincidir o no amb el contingut del llibre. Una de les novel·les que varen utilitzar per fer aquesta primera part fou *Contrapunto*, d'Aldous Huxley.

H. E.: —La veritat és que no ho recordo. En aquella època era molt devota d'Aldous Huxley, però no recordo haver fet cap interpretació relacionada amb aquesta novel·la o qualsevol altra.

E.C.: —En el programa de la primera sessió s'esmenta aquesta novel·la a la primera part. Concretament llegim: «Joc sobre un tema literari: *Contrapunt*».

H. E.: —Més aviat es produïen situacions molt lineals com «un home coneix una dona, però aquesta dona és casada i té problemes de consciència». Coses d'aquesta mena i, a partir d'aquí començàvem a improvisar. Després continuàvem: «La dona ja no té problemes de consciència, parla amb el seu marit i li diu que tiraran endavant». De fet anàvem fent variacions sobre un tema base.

E.C.: —Podríem dir-ne una situació mínima adaptable a múltiples possibilitats dramàtiques,...

H. E.: —Potser sí que de vegades trèiem alguna d'aquestes situacions de *Contrapunto*.

E.C.: —Segons ens han confirmat Miquel Porter i Ricard Salvat també feien servir altres novel·les com *Els Buddenbrook*, de Thomas Mann, o novel·les de Hemingway,...

H. E.: —El que jo no recordo és que es fes una lectura a les sessions públiques. Però es possible que ho féssim al principi i després ens concentréssim totalment en alguna situació molt greu que proposà algú del públic. Potser en els assaigs sí que utilitzàvem una lectura per començar.

E.C.: —La segona part precisament consistia en una improvisació a partir de temes o situacions dramàtiques que proposava el públic. Recorda algun altre proposta del públic com la que ens ha explicat del seu pare?

H. E.: —Algú ens proposà un tema molt proper al de la inseminació artificial. Més o menys ens proposà que representéssim un home que estava a punt de morir i la seva dona embarassada volia conservar el fill o, potser volia ésser inseminada —però en aquella època això era inimaginable—. També recordo en Modest Cuixart, que participà en aquesta sessió, que creà una mena de personatge que anava repetint els mateixos gestos i que feia una certa gràcia. Vaig actuar amb ell i estava estirada a un sofà mentre ell actuava, i no sé si esperava que jo fes alguna cosa, però la veritat és que ell es comportà com una «estrella» i no necessitava a ningú.

E.C.: —Per entendre'ns, es correcte afirmar que les situacions que normalment es proposaven a les sessions de Teatre Viu plantejaven temes quotidians i giraven a l'entorn del sexe o del món de la parella?

H. E.: —Crec que sí, que la majoria tocaven el tema de les relacions home-dona. Potser el sexe no era explícit perquè, de fet, no ho podia ser, però giraven sobre aquesta temàtica. Eren situacions que plantejaven relacions entre un home i una dona de diferents edats o status social, també apareixien problemes de consciència,... Un altre

tema que sorgia sovint eren les relacions entre pares i fills, entre els quals recordo una situació que plantejava a un noi arribant a casa després d'una festa i el pare l'estava esperant per regnar-lo.

E.C.: —Una altra qüestió relacionada amb aquesta era qui interpretava aquests personatges. Hi havia uns arquetips fixos per a cadascun de vostès?

H. E.: —Els rols s'anaven intercanviant de tal manera que, per exemple, un de nosaltres primer feia de fill i després de pare o de marit o d'amant,...

E.C.: —Actuaven tots tres: Miquel Porter, Ricard Salvat i vostè?

H. E.: —Recordo aquests nois més joves que abans he esmentat, però el pes el portàvem nosaltres tres. Potser en Ricard Salvat actuava menys, però també ho feia. Ell era més contingut, i nosaltres —en Miquel i jo— érem més explosius, més emocionals, érem capaços de fer ganyotes,...

E.C.: —A la darrera part de les sessions representaven una mena de pantomimes creades per Ricard Salvat que es titulaven *Mara* i, també, *Atam*. Les recorda?

H. E.: —No les recordo. Per exemple amb en Modest Cuixart vam representar una pantomima i potser va sorgir perquè abans n'havíem fet nosaltres. Estava molt bé que féssim pantomima perquè així evitàvem fer el que no sabíem, és a dir, parlar fort i clar en català.

E.C.: —Els criticaven molt per la seva manera de parlar català?

H. E.: —Com he dit abans ens criticaven sobretot en Jordi Sarsanedas i la seva dona, Núria Picas. Ho feien en un to a *lo Pompeu Fabra* bastant desagradable. Tornant a la pantomima potser sí que en vàrem fer a la sessió celebrada a casa dels Porter, però no recordo aquests títols *Mara* i *Atam*.

E.C.: —De tota manera al domicili de la família Porter es feien molts actes de resistència cultural en llengua catalana, amb la ferma voluntat de reivindicar la cultura del nostre país. En definitiva, era un espai de catalanisme militant.

H. E.: —Evidentment. Tota la família, el pare, la mare i tots els germans eren catalanistes i defensaven o feien resistència amb aquestes activitats.

E.C.: —Era un important nucli de cultura clandestina a favor de tot allò que suposava el catalanisme.

H. E.: —Sí, a mi em recordava una mica el sistema com funcionava l'Institut Francès on existien diferents cercles que aglutinaven activitats diverses. Hi havia el Cercle Mallol on es trobaven els pintors, el Cercle Turró on es trobaven els metges, el Cercle Lumière on es passaven pel·lícules. Penso que com a l'Institut Francès hi anaven tots els catalanistes, malgrat que també anaven a Blanquerna, a Virtèlia, van seguir aquest model. Hi havia certs focus de resistència, no massa agressius,...

Francesc Rodón: —Predominava molt l'esperit noucentista,...

H. E.: —Doncs, potser sí. Era una mica aquest recurs a la *cultureta*.

E.C.: —El que sembla clar és que el Teatre Viu formava part d'una élite cultural.

H. E.: —Això està clar. Nosaltres no anàvem a les fàbriques,...

Francesc Rodón: —No era un plantejament com el del grup d'Àngel Carmona, La Pipironda, i els seus companys com Víctor Mora, Armonía Rodríguez, ... Recordo una obra que feien de Pedro Salinas que la representaven a les tavernes que resultà una experiència molt interessant en aquella època.

E.C.: —Àngel Carmona també va actuar a l'Agrupació de Teatre Experimental i al TEU de Filosofia i Lletres. De fet existeix una gran indefinició entre aquests petits grups d'aquell període. Salvat també va muntar espectacles amb el TEU,...

Fins i tot va fer una obra d'Alfonso Paso amb el TEU de Dret per un final de curs.

H. E.: —És que entre quatre ho feien tot.

Francesc Rodon: —A la primera etapa Alfonso Paso era un autor molt interessant que es vinculà amb el grup de *Primer Acto*. Quan va deixar de copiar del seu sogre, Enrique Jardiel Poncela, es va acabar la seva part interessant i es lliurà a la comercialitat i a la superficialitat.

H. E.: —Ja no hi era a Barcelona quan varen representar aquesta obra.

E.C.: —Recorden haver vist algun dels espectacles que va muntar l'Agrupació de Teatre Experimental? Van fer un repertori interessant amb obres d'Eugene O'Neill, Henri de Montherlant, Jean Cocteau, Gerhart Hauptmann. També van fer lectures o van representar peces d'ells mateixos com *El llum d'oli*, d'Alexandre Cirici Pellicer, un text de Joaquim Marco que finalment no es representà, no sabem exactament per quina raó, i de Ricard Salvat un text dramàtic titulat *Freya*.

H. E.: —Aquesta peça d'en Ricard crec que la vam fer o, com a mínim, recordo aquest títol. No sé si m'equivoco però podia ésser com un arquetip de la mare terra o una cosa així.

E.C.: —No pot ser que confongui aquesta peça amb les primeres obres de Ricard Salvat representades amb el Teatre Viu com *Mara o Atam*?

H. E.: —Potser sí. També recordo una lectura d'*Antígona*, d'Anouilh com he dit abans però no era amb aquest grup.

E.C.: —En canvi Ricard Salvat traduí i muntà amb l'Agrupació de Teatre Experimental l'*Antígona*, de Jean Cocteau, que finalment fou censurada per la Peña Cultural Barcelonesa, l'entitat que l'havia produït.

H. E.: —La lectura d'*Antígona*, a la que em refereixo fou molt interessant. Recordo la fascinació que em produïa el personatge de Creont. Jo vaig interpretar Antígona i crec que Maria Plans interpretà Ismene.

E.C.: —Aquesta lectura qui la va dirigir?

H. E.: —En Feliu Formosa, el que no recordo és amb quin grup la vam fer. El que està clar és que tant en Ricard Salvat, com en Feliu Formosa o en Joaquim Vilar eren gent molt més vocacional que jo pel que fa al teatre. Jo feia moltes altres activitats a part d'aquestes lectures i de les sessions de Teatre Viu.

E.C.: —Van tenir algun problema amb les autoritats acadèmiques d'aquell moment per fer teatre?

H. E.: —Amb la Universitat no recordo haver tingut cap problema. Ens deixaven un aula, evidentment no ens donaven ni un duro per fer teatre, però ens toleraven.

E.C.: —Com va entrar a formar part del Teatre Viu?

H. E.: —Això va sorgir directament d'en Ricard Salvat. En Miquel Porter li devia dir que jo havia fet teatre sempre i devien pensar que de tota aquella colla la única que tenia «cara» suficient per fer Teatre Viu era jo. I així va anar.

E.C.: —Llavors van començar a assajar.

H. E.: —Vam assajar moltes vegades però d'una manera bastant irregular. De vegades en una mateixa setmana assajàvem dos o tres cops i després tardàvem unes setmanes a tornar-hi.

E.C.: —I on assajaven?

H. E.: —Jo recordo a casa dels pares d'en Miquel i per a l'actuació al Cercle Artístic de Sant Lluc, al domicili d'en Miquel on vivia amb Guillemette, la seva dona, a Sarrià.

E.C.: —I a la llibreria de Josep Porter que tenia al Portal de l'Àngel. No hi van assajar?

H. E.: —No. Aquella llibreria —si no recordo malament— encara no la tenien, la llibreria encara estava al carrer dels Arcs. La llibreria del Portal de l'Àngel la vaig

conèixer quan ja vivia a Madrid. Aquesta primera era una llibreria petita on baixaves dos esglaons. La recordo vermella per fora i per dins atapeïda de llibres.

E.C.: —S’hi trobaven llibres clandestins o prohibits pel règim?

H. E.: —Més bé s’hi trobaven llibres de bibliòfil. El que succeïa era que tot estava prohibit en aquella època. Tampoc era tant difícil que els llibres fossin clandestins. Sobretot el que tenien a la llibreria eren catàlegs per a bibliòfils. Era un lloc respectable. Tenien clients als què enviaven llistats i els retornaven peticions de compra d’allò que els interessava.

E.C.: —Que ens pot dir de l’arribada de José María Valverde a la Universitat com a catedràtic d’Estètica?

H. E.: —Jo no el vaig tenir a José María Valverde com a professor. El primer curs que va impartir va ser el de Ricard Salvat. El nostre curs encara el vam fer amb el professor Francesc Gomà. Això sí, sabíem qui era i que tenia una cultura que aquí llavors no existia. Formava part com en Llorenç Gomis i Alfons Comín d’aquella tendència marxista-cristiana que sorgí amb força durant aquells anys.

Francesc Rodón: —Jo diria que entre Valverde i Comín hi havia moltes afinitats ideològiques.

E.C.: —Cal recordar que molts anys després el professor Valverde es vinculà amb el sandinisme.

H. E.: —Tots aquests grups tenen tota la meva simpatia, com la Teologia de l’Alliberació. Tots aquells que s’enfronten al poder del Papa i de l’Església més poderosa mereixen el meu respecte.

E.C.: —Durant els anys cinquanta el pensament cristià va donar molts girs i tendències,...

H. E.: —Jo l'hi haig de dir és que no estava batejada. Per tant, callava. A casa meva hi havia una certa tradició de lliurepensadors que es remuntava als meus pares, avis,... No era flor d'un dia aquesta actitud.

E.C.: —Tornant al Teatre Viu, una de les grans aportacions del grup al teatre català és que fou la primera avantguarda escènica en llengua catalana de la postguerra. Hi està d'acord amb aquesta apreciació?

Francesc Rodón: —Jo hi estic totalment d'acord.

H. E.: —Probablement i, encara més quan van entrar a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i van fer més sessions amb una certa repercussió.

E.C.: —Parlant de la vinculació amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona que es produí quan vostè ja havia marxat, Jordi Coca a un llibre dedicat a aquesta entitat va fixar les sessions públiques d'una manera, diguem-ne que oficial, per bé que ell mateix avisà el lector que hi van haver d'altres sessions que no es van poder comptabilitzar per la manca de programes,... El curiós és que s'esmenten dues sessions a casa de la família Porter i no es diu res de la sessió que, segons vostè recorda, es produí al Cercle Artístic de Sant Lluc el 1956. Segons aquest llibre la primera sessió que es va fer a aquest indret fou el desembre de 1957, quan vostè, evidentment, ja no hi era.

H. E.: —Clar, l'any 1957 jo ja no estava a Barcelona, per tant l'actuació que recordo va tenir que ésser abans. L'any 1957 residia a Madrid i anava tornant per Nadal i per Pasqua a Barcelona i, potser, en alguna d'aquestes vingudes es va fer la sessió que recordo al Cercle Artístic de Sant Lluc. És possible que la memòria em traeixi i passés d'aquesta manera.

E.C.: —En principi aquestes sessions al Cercle Artístic de Sant Lluç es produïren quan el Teatre Viu va entrar com a secció experimental a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

H. E.: —En el moment en que vàrem començar, el nostre plantejament estava més a prop de la pura creació que no pas de la recerca d'actuacions, del reconeixement públic a un treball previ. Ningú de nosaltres pensava seriosament en ser actor. Bé, ho he pensat tota la meua vida però mai m'he atrevit a donar el pas endavant. Jo era filla de casa bona. El meu pare em venia a buscar quan acabaven els assaigs i el món del teatre no estava ben vist en aquella època.

E.C.: —A l'Agrupació Dramàtica de Barcelona passava el mateix segons hem pogut saber mitjançant el diari de les sessions d'assaig. Moltes de les noies que actuaven al Teatre Viu anaven a assajar acompanyades de la mare que, fins i tot, es quedava a veure l'assaig.

H. E.: —El que passava és que et deien: «Si vas a ser María Guerrero muy bien». Però jo no volia ser com María Guerrero, el que volia era fer vodevil que era el que en realitat m'agradava i em sortia espontàniament.

Una de les coses que m'estranyen més és que tots els membres del grup cantàvem. Bé, potser en Ricard Salvat no. Però tant en Miquel com jo cantàvem, i a més jo tenia bona oïda i de seguida agafava el to adequat. També feia imitacions, de fet les he continuat fent a casa privadament, cantava imitant a cantants de l'època i, en canvi, m'estranya que a les sessions no es plantegés un caire més «revisteril», per dir-ho d'alguna manera. Jo volia cantar i, en canvi, els temes que proposava la gent eren gairebé serials per plorar.

E.C.: —Una mica amb un to proper al Psicodrama com hem vist abans.

H. E.: —Jo crec que sí. La gent a les sessions es psicoanalitzava. Es preguntaven: «A veure com resolen aquest conflicte?».

E.C.: —Com un psicoanàlisi però sense explicar al metge el problema. Allí es podia plantejar com alguna cosa que imaginaves o li havia passat al veí.

H. E.: —Què m'interpretin això a veure si per fi ho veig clar. Penso que majoritàriament pensaven això.

E.C.: —A aquestes sessions hi havia com espectadors les seves famílies, amics,...

H. E.: —Bé, és que entre la família Porter i els seus amics emplenaven totalment aquell espai. Hi havia la filla del mestre Toldrà, la gent de Zen, entre els quals hi havia Alexandre Cirici i Pellicer i Paquita Granados,... Vàrem experimentar amb les possibilitats que teníem.

Francesc Rodón: —Una mica el que van fer amb el Teatre Viu i amb els grups anteriors sorgits de la Universitat va ser reinventar les múltiples possibilitats que el teatre oferia més enllà dels tòpics que es podien observar en el teatre comercial. Aquell fou un moment històric que en tots els àmbits es va tractar de recuperar el temps que des de la Guerra s'havia perdut per a tantes i tantes coses.

H. E.: —A propòsit d'això, insisteixo en que devien conèixer les aportacions de l'Actor's Studio i del renovadors del treball de l'actor.

Francesc Rodón: —No. Segur que això encara no havia arribat a Barcelona durant aquells anys. Penso més bé que fou una renovació intuïtiva que amb el pas del temps s'anà confirmant a mesura que arribaven totes aquestes teories i mètodes d'entrenament de l'actor.

H. E.: —Segur que no devíem haver vist pel·lícules d'en Marlon Brando com *La ley del silencio*?

E.C.: —Això no ho podem saber. En Miquel Porter en aquells anys veia moltíssim cinema i es probable que entrés amb contacte amb tot aquest moviment renovador que derivava del mètode Stanislavski. Però de tota manera pensem, coincidint amb Paco Rodón, que hi havia molta intuïció en aquests moments.

Francesc Rodón: —Una de les formes com es va anar introduint aquesta renovació fou a través d'articles publicats a setmanaris com *Revista*, com els que escrivia Enrique Sordo o Juan Francisco Lasa, per exemple.

H. E.: —La gent de *Destino* estava molt ben informada durant aquells anys. Tenien corresponals a Estats Units com Angel Zúñiga, que probablement devien escriure sobre algun aspecte relacionat amb el que diem. Actualment no es fan setmanaris com *Destino*, amb uns col·laboradors tant importants com Josep Pla, Nèstor Luján, Tristán La Rosa, Sebastià Gasch,...

E.C.: —Precisament a les pàgines de *Destino* fou on Nèstor Luján propicià una llarga i dura polèmica a l'entorn del teatre català i de la seva manca de qualitat a tots nivells. Fou precisament l'any 1959 el moment més àlgid de la trajectòria del Teatre Viu.

H. E.: —El que vull dir és que la gent que llegia sistemàticament *Destino* o *Revista* podia estar assabentada del que era l'Actor's Studio, saber com treballaven gent com Lee Strasberg o Elia Kazan.

E.C.: —Per tant, la seva idea és que en els inicis el Teatre Viu més que aproximar-se a les propostes de la Commedia dell'Arte, es tractà d'assimilar els mètode Stanislavski a través del que es feia a l'Actor's Studio novaiorquès?

H. E.: —No ho puc afirmar amb seguretat, és el que amb el pas del temps em sembla que férem. Ells, en canvi, sempre parlaren de la Commedia dell'Arte.

E.C.: —La seva idea, de manera resumida, fou la següent: prenent com a model la *Commedia dell'Arte* crear una galeria de personatges contemporanis com ara l'espia, el buròcrata, el venedor, l'obrer,...

H. E.: —Sí, però si crees uns tipus fixos la improvisació on queda, llavors?

E.C.: —Creiem que el que llavors van intentar dur a terme fou improvisar cenyint-se a aquests personatges fixos, utilitzant el recurs del concepte «soggetto».

H. E.: —Això per a les pantomimes potser sí que ho fèiem. Un feia d'espia i es movia i es comportava com a tal. Però t'obligava a ésser fidel al personatge que ja estava definit i creat. En canvi, amb els temes proposats pel públic aquest personatge podia ser totalment diferent als que s'havien preparat i, per tant, no tenia cap sentit que els interpretés un o altre.

E.C.: —D'altre banda, creu que avui es pot fer una lectura política del que suposà el Teatre Viu? Simplement, pel fet de fer-se unes sessions semiclandestines i en llengua catalana aquesta lectura era possible; però, més enllà d'això, les actuacions plantejaven en algun moment qüestions polítiques?

H. E.: —Parlant de la llengua recordo que també fèiem interpretacions en castellà. Tot depenia del públic. Però, clar, el fet de fer-ho en català ja implicava un posicionament polític, comportava un cert risc.

Francesc Rodón: —Penseu que parlem dels anys cinquanta. Més tard les coses van anar canviant. Però aquells anys encara eren difícils a aquest nivell.

Majoritàriament, però, les sessions eren en català.

H. E.: —Sí, però els díptics els fèiem en castellà. Moltes vegades utilitzàvem textos en argentí. Recordo que la lectura d'*Antígona*, que he esmentat abans, dirigida per Feliu Formosa, va ser en una versió sud-americana, amb els seus girs i accents característics.

E.C.: —Per acabar, voldria que em definís si li és possible allò que el Teatre Viu va suposar per a la seva vida, si es que ho podem dir així. Quina experiència en va treure, a part de passar-s'ho bé?

H. E.: —Jo pensava que el teatre tenia que ser així. Continuo pensant que devíem saber alguna cosa del que feien a l'Actors Studio perquè tenia la sensació que entrar en una situació dramàtica era com exprimir una llimona, totes aquestes coses que després m'han explicat que feien a aquesta escola d'interpretació. En canvi, la Commedia dell'Arte em semblava molt bonica, molt decorativa, però sense substància, trivial. Vivíem a una societat integrada per arquetips: el capellà, el de dretes, el ben pensant,... Se'n podia fer crítica, exagerant, però això no ens ho haguessin permès mai. Si haguéssim utilitzat la figura d'un general amb la seva panxeta i amb la veu de Franco, no hauríem arribat al final. En canvi, la improvisació crec que era més vàlida. Sobretot les improvisacions sobre la mateixa idea teatral o intercanviant els papers, doncs ara un noi fa el paper de personatge abatut i la noia, en canvi, el més enèrgic,...

E.C.: —Aquesta era la seva idea de com havia de funcionar el Teatre Viu.

H. E.: —Evidentment. Era el que tractava de fer. Quan ja havíem fet una representació proposava un canvi en els rols dels personatges. I potser això no sempre ho fèiem perquè jo no manava.

E.C.: —Més enllà del teatre, podem afirmar que aquesta actitud va bé per la vida.

H. E.: —Sí, però és una mica el tots fem contínuament. Hem de reconèixer que tots canviem en funció de les circumstàncies i els estats d'ànim,... Una mica volíem descobrir la sopa d'all.

La meva idea és que un cop vaig marxar, el Teatre Viu va deixar d'ésser tant viu i va esdevenir una escola que tractava d'introduir nous mètodes de treball. I, fins i tot, va

acabar amb un cert manierisme que és el risc que es corre quan es crea una escola. Perquè les escoles sempre acaben traient llibertat a la creativitat.

Pensi una cosa, nosaltres no érem com en Albert Boadella i Els Joglars, que viuen tots plegats. Nosaltres desconnectàvem, arribàvem allí un tard, l'altre tenia feina i no s'hi podia comptar l'endemà, fèiem classes particulars, per tant, no convivíem tot el temps, només ens vèiem quan assajàvem.

E.C.: —Els camins es van diversificar. Ricard Salvat es va plantejar el Teatre Viu com un *workshop* tenint molt clar que, tard o d'hora, volia convertir-se en director escènic professional; en canvi, Miquel Porter adoptà una postura propera a l'avantguarda literària i pictòrica, en especial, al surrealisme, en plantejar la qüestió de l'«object trouvée» com a element inspirador del treball del grup.

H. E.: —Estic molt d'acord amb aquesta visió. Recordo que els plantejaments de Miquel Porter estaven molt a prop del surrealisme i, fins i tot, del dadaisme. En aquell moment no es parlava gaire de Dada, però a cercles com Dau al Set o amb en Cirici, aquests referents eren força coneguts. A part de la noció d'«object trouvée» surrealista, d'altres nocions com «collage» també s'hi podien aplicar. D'altra banda, en aquells anys sorgí la música concreta amb la qual podríem també trobar paral·lelismes. Eren coses que ja estaven fetes i es tractava de reaprofitar-les.

E.C.: —Podríem definir el Teatre Viu a partir d'aquestes expressions paral·leles?

Aquesta fou la primera idea. Després crec que li van donar un envoltori de Commedia dell'Arte que com el recurs a la pantomima serviren per continuar sense desvirtuar totalment el projecte inicial. Evidentment el recurs a l'expressió oral hagués desvirtuat totalment el nostre plantejament. Malgrat tot era molt difícil continuar sense introduir modificacions i crec que finalment van anar creixent amb el projecte. No hi ha res a dir més que és un record molt entranyable per mi.

6.2. ENTREVISTA AMB MIQUEL PORTER

Barcelona, 4 de juny de 1999

Aquesta entrevista tingué lloc al domicili de Miquel Porter al carrer Major de Sarrià. Un espai on Miquel Porter i els seus companys del Teatre Viu van assajar en alguna ocasió. Tot sorgí d'una idea seva i de les moltes ganes de fer coses d'un home que ha protagonitzat moltes aventures culturals i artístiques d'aquest país. El millor elogi que coneixem se li ha fet a Miquel Porter són unes paraules pronunciades per Heribert Barrera a un vídeo dedicat a glossar la seva trajectòria que vàrem poder contemplar al Saló d'Actes de la Facultat de Geografia i Història el dia 20 de maig de 2000, en una sessió dedicada a homenatjar-lo en motiu de la seva jubilació com a catedràtic de la Universitat de Barcelona, on el veterà polític republicà comentava que Miquel Porter havia fet tantes i tantes coses, potser sense saber-ne, però el seu mèrit principal residia precisament en que les havia fet com un servei al país i, en molts casos, el seu llegat arriba fins a nosaltres i cal reconèixer avui les seves múltiples aportacions a la nostra cultura.

Enric Ciurans: —Parlem dels inicis del Teatre Viu. Les primers sessions es van celebrar el febrer de 1956 i el grup el formaven Helena Estellés, Ricard Salvat i vostè mateix. Però, abans, cap a principis de 1954 fou quan sorgí la idea del Teatre Viu. Com recorda aquells moments en què fundaren el Teatre Viu juntament amb Ricard Salvat?

Miquel Porter: —El Teatre Viu va sorgir davant la necessitat peremptòria de renovar el treball de l'actor. Cercàvem un altre tipus de formació diferent de la què es practicava a

l'Institut del Teatre, molt influïda en aquells anys pels mètodes decimonònics. Nosaltres buscàvem un sistema o un mètode que s'avingués molt més amb el teatre del nostre temps.

E. C.: —Consultant el diari que s'ha conservat de les sessions d'assaig entre 1958 i 1959 sobta que apareguin citats a la dècada dels cinquanta alguns dels gran renovadors teatrals d'aquell moment com Erwin Piscator o Bertolt Brecht i, fins i tot, es cités a Konstantin Stanislavski, que malgrat crear el seu famosíssim mètode a principis del segle XX, no devia ésser gens conegut a la Barcelona de postguerra.

M.P.: —Tant en Ricard Salvat com jo teníem una certa cultura general i, específicament, teatral, molt superior a la mitjana de l'època que per molts motius restava en la més absoluta ignorància respecte a aquest temes. Hi havien diferències molt grans entre estudiants d'una mateixa generació donat que era molt difícil obtenir informació de l'exterior. Pot sobtar, però el que realment resulta estrany és que no s'aprofités més el coneixement d'aquests autors posteriorment, malgrat que nosaltres els divulguéssim en aquells anys.

E. C.: —Com foren les primers sessions de Teatre Viu i com es determinaren les tres parts que formaven les sessions?

M.P.: —Les sessions es celebraren el febrer de 1956 a casa dels meus pares. Resultaren decisives perquè fou el moment en que vàrem posar definitivament fil a l'agulla i ens llençarem a fer públic aquest experiment. Haurien de passar quasi dos anys perquè actuéssim amb una certa regularitat dins l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i amb un plantejament totalment definit.

Referint-me específicament a les parts de les sessions, primer hi havia el desenvolupament d'una lectura que s'havia fet anteriorment, per entrar, diguem-ne, en matèria. Tothom s'havia llegit el mateix llibre o el mateix fragment i, a partir d'allí,

s'agafava el motiu central que es variava o es continuava amb el mateix sentit que deia el llibre. Normalment vam escollir textos d'Aldous Huxley, Thomas Mann, Charles Morgan, Ernest Hemingway, o d'altres similars, que podríem aixoplugar sota de denominació de literatura estrangera contemporània. Els textos normalment els triàvem o en Ricard o jo mateix i sovint es feia a l'atzar. Dèiem: «Aquest llibre i s'ha de llegir de la pàgina tal a la pàgina qual» i, en general, es recomanava als actors que llegissin primer el fragment escollit i després el llibre sencer. Primer totalment descontextualitzat i després en el seu context o, que com a mínim s'adonessin de que anava el llibre i, finalment, tornessin a llegir el tros triat. Normalment el fragment l'havíem triat a l'atzar no pas amb una orientació precisa. Tampoc estava previst qui representaria aquests fragment, també ho escollíem a l'atzar. De vegades sortia un actor perquè semblava que tenia més condicions per adaptar-se a aquella situació, i després li comentàvem si havia quedat bé, si ho havia fet massa exagerat o massa contingut, cercant de corregir línies generals de la seva manera de fer...

E. C.: —Una de les coses que ens crida l'atenció d'aquesta part de les sessions, tal i com la descriu, és que contínuament valoraven el treball dels actors, tot just acabada la seva actuació.

M.P.: —Moltes vegades el que succeïa era que per a l'assaig del dia següent preniem com a punt de partida el que havia passat a la jornada anterior. Arribàvem a certes conclusions i sorgien noves possibilitats, noves combinacions. Però del que no es tractava en absolut era de sistematitzar el seu treball. Ens servia com a recordatori, però l'objectiu del Teatre Viu no era seguir aquesta estructura d'assaigs preparats sinó donar llibertat als actors.

E. C.: —Però seguim analitzant les diferents parts de les sessions. La segona part, els anomenats «temes donats pel públic» o «improvisacions lliures» eren, sense

dubte, la part més característica del seu treball i la part que va donar origen al Teatre Viu. Com era la mecànica d'aquesta part central de les actuacions?

M.P.: —Per a mi la part més important de totes les que conformaven el Teatre Viu era la improvisació total sobre un tema donat pel públic, quan era una sessió, i si no era una representació pública, un tema donat per qualsevol dels assistents a l'assaig d'aquell dia. Dèiem, per exemple: «Per què no fem un guerriller que se'n entera de que li acaben de matar a la mare?» Aquesta per a mi era la part més important perquè obligava els actors a no utilitzar referents literaris, a trobar respostes des de dins seu; de vegades utilitzàvem alguna notícia del diari per aquesta part quan no sorgien idees adequades; en d'altres ocasions, utilitzàvem un succés o coses molt més senzilles i quotidianes com «una noia o un noi que perd les sabates a l'inici d'un ball». Les possibilitats, per tant, eren múltiples i depenien de com anava la sessió.

E. C.: —Però pel que sembla es plantejaven situacions més quotidianes que extraordinàries...

M.P.: —No necessàriament. En el fons no es tractava de representar un tema dramàticament important, sinó de veure de què era capaç cada un dels actors, fins on podien arribar amb el material que escollíem. De vegades de temes trivials, bajanades, sortien actuacions magnífiques i, a la inversa. També hem de tenir en compte que les actuacions amb públic no eren el més important per allò que pretenia que era la formació de l'actor. El realment important eren les sessions d'assaig, les actuacions públiques ens servien per constatar com evolucionava aquest treball continuat. En definitiva, el que era important des de la meua perspectiva era el treball setmanal,...

E. C.: —Quina regularitat hi havia a les sessions? Van ésser constants els assaigs a partir de 1956 o no fou fins la integració a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona a final de 1957 quan es regularitzaren els assaigs i les actuacions públiques?

M.P.: —Normalment els assaigs es celebraven un o dos vespres per setmana, malgrat que en els períodes en que en Ricard Salvat va estar a Alemanya estudiant, disminuï un xic la continuïtat de les sessions malgrat que mai es van interrompre totalment. La regularitat arribà definitivament quan començarem a assajar a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluç un cop formàrem part de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona com a secció experimental

E. C.: —I la tercera part de les sessions, les pantomimes ideades i dirigides per Ricard Salvat, es van incloure des de l'inici o, també, van introduir-se a partir de l'entrada a l'Agrupació?

M.P.: —La tercera part la va incloure Ricard Salvat, precisament pensant més en actuacions en un escenari, més específicament dramàtiques i, per tant, tractant de fer més atractives les actuacions davant un públic. I a mi no em semblava gens malament, malgrat que no era l'objectiu inicial del Teatre Viu. Salvat introduí diferents temes inspirats en el món cinematogràfic o en coses que havia vist a Alemanya. Eren com una mena de guions que representàvem sense paraules. Aquest era l'objectiu d'aquesta darrera part de les actuacions. Per tant, la preparàvem amb molta més exactitud, les anàvem polint. Aquestes pantomimes eren una mica com els temes «a soggetto», anàvem triant allò que quedava bé fins completar l'estructura bàsica de les peces. En principi no hi havia res escrit, consistia en memoritzar quins gestos havíem tret, quin to de veu havíem fet servir,... En aquesta tercera part de les sessions hi havia coses que funcionaven molt bé en públic perquè estaven estudiades i s'assemblaven més a allò que el públic estava acostumat a veure en els escenaris, malgrat que les pantomimes eren pràcticament una novetat. Però de tota manera al públic li semblava més propera aquesta darrera part.

E. C.: —Com van arribar a la conclusió que havien de presentar una sessió pública? Amb quin objectiu van presentar «en societat» aquella experiència escènica que fins aquells moments era pràcticament anònima donat que només la coneixien un grup d'universitaris?

M.P.: —Voliem saber com aniria una sessió pública d'allò que estàvem treballant. Volíem veure el resultat i, per tant, necessitàvem constatar davant un públic —encara que estigués format per amics i coneguts— si allò tenia o no interès i, sobretot, si valia la pena seguir amb aquest projecte.

E. C.: —A les sessions celebrades a casa dels seus pares hi van assistir gent important de la cultura barcelonina del moment com Alexandre Cirici Pellicer, o alguns membres de Dau al Set com Joan Brossa o Modest Cuixart. Entre aquests convidats volem destacar a José María Valverde, el primer gran defensor públic del Teatre Viu en publicar un article al setmanari *Revista* que donà una dimensió pública al seu treball. Com va anar tot plegat?

M.P.: —L'article de José María Valverde va ésser molt important per continuar amb l'experiència donat que la seva era una opinió molt important. Va escriure aquell article arran l'assistència a la primera sessió pública que vam oferir de Teatre Viu, una mena de bateig del nostre grup. I com una de les persones amb les quals en Ricard Salvat estava més relacionat en aquella època era precisament José María Valverde, catedràtic d'Estètica a la Universitat, el va convidar. Ell devia ésser la persona de més edat de tots els que assistiren a aquella primera sessió, a excepció del meu pare i la meva mare. A la següent sessió van venir Cirici i els membres de Dau al Set encuriósits per la propaganda que ens feu en Valverde.

E. C.: —I el lloc escollit per aquest debut, la casa dels seus pares, era un lloc de trobada d'intel·lectuals durant aquell període en el que la cultura catalana era pràcticament clandestina. Una raó més per donar dimensió al Teatre Viu.

M.P.: —Efectivament, aquesta sessió es celebrà a casa del meu pare de l'Avinguda Diagonal, al saló de la casa. A aquest saló s'hi havíem fet moltes activitats semiclandestines. Des de 1949 cada setmana organitzàvem sessions literàries amb els meus germans, amb en Salvat, i amb d'altres companys i amics de la família. Però sobretot les organitzàrem al voltant del grup que formàvem la redacció de la revista *Curial*, una publicació universitària de caire clandestí en llengua catalana que editàrem els anys 1949 i 1950, fins que ens ho van prohibir i als que la fèiem ens van multar. Entre el que vam participar en aquesta edició de *Curial* hi havia en Joaquim Molas, Antoni Comas, Joan Francesc Cabestany, Albert Manent i jo, com a base. Però també hi van participar la meva germana petita Rosa Porter, el seu futur marit Joan Vergés, una sèrie de gent d'aquesta mena. Aleshores, normalment, convidàvem a venir a algú que ens semblava interessant com Joan Oliver, Rosa Leveroni i, fins i tot, un dia va venir en Carles Riba. En una altra ocasió vam anar a casa de Salvador Espriu perquè estava malalt,... Per tant, fèiem aquestes activitats amb la gent més representativa de la cultura catalana del moment.

E. C.: —També organitzaven sessions de Cine Club?

M.P.: —Al mateix temps teníem un Cine Club on només passàvem cinema mut, i vam exhibir grans films de la història del cinema universal. Llavors es llogaven per pocs diners i així vam poder veure una gran part del cinema clàssic de les primeres dècades del segle.

E. C.: —Com llogàveu aquestes pel·lícules i quina influència van tenir en la creació del Teatre Viu?

M.P.: —Això era molt normal en aquella època. Com actualment hi ha un munt de videoclubs, en aquell moment també hi havia establiment on es llogaven aquestes pel·lícules com, per exemple, Can Aixelà, o una casa que es deia Alexandre, que es trobava al carrer Sant Pau enfront del Liceu, i d'altres cases que hi havia a La Rambla, a la Ronda Universitat,... La visió d'aquests films ens serví per fer cultura de tot tipus, cinematogràfica, literària i política. Crec que el Teatre Viu fou, en una part, conseqüència d'aquestes sessions de cinema on vam trobar models útils per el nostre treball.

E. C.: —També els interessava la música i, fins i tot, van tenir la col·laboració del mestre Eduard Toldrà.

M.P.: —Moltes d'aquestes sessions que organitzàvem a casa dels meus pares començaven amb música i acabaven en cinema, o començaven amb cinema i acabaven amb música. El mestre Toldrà vivia a la mateixa cantonada i a casa meva tots cantàvem, teníem com una mena de coral, i ell venia algunes vagades i tocava, i nosaltres cantàvem.

E. C.: —Pel que veiem vostè tenia una trajectòria sòlida en el món de la cultura, tant literària com musical, abans d'iniciar l'aventura del Teatre Viu. Però, havia fet teatre?

Directament teatre no. Però m'havia disfressat i fet improvisacions a La Garriga on passàvem les vacances d'estiu i on cada any celebràvem un festival que es deia Grimergia, que vam fer amb els membres del Teatre Viu. Una mica el món de l'actuació tenia a veure amb la meva manera d'ésser i s'expressava en tots els àmbits de la vida durant els anys anteriors al Teatre Viu. Recordo que en una ocasió, en aquests balls de disfresses que es celebraven al Casino de La Garriga durant l'estiu, em vaig disfressar de pintura abstracta davant la sorpresa de tothom. Fou molt divertit i en conservo alguna

fotografia. D'una manera més indirecta vaig assistir a alguns assaigs de l'Agrupació de Teatre Experimental però sense participar-hi directament. Es pot dir que no vaig actuar fins que creàrem el Teatre Viu.

E. C.: —Tornant a aquestes dues primers sessions de febrer de 1956, com és que no van continuar fent-les?

M.P.: —En vàrem fer més però no consten perquè no els hi vam donar la mateixa importància. Aquestes dues primeres sessions van tenir un programa on hi figura el text de presentació, una mena de manifest d'allò que preteníem fer. Foren una mica la pedra de toc, la veritable provatura del nostre projecte davant el públic. Una vegada vist això ens dedicàrem a fer aquestes sessions, unes vegades a un lloc i d'altres a un altre, sense tenir necessitat de fer un programa i comptabilitzar-les.

E. C.: —Ens va comentar una actuació a Can Dalmau realitzada juntament amb La Pipironda. Fou durant aquest primer període o més tard?

M.P.: —No, fou més tard durant el darrer període del Teatre Viu a partir de 1960. M'agradaria molt trobar el programa d'aquesta sessió perquè va ser molt interessant. Tractaré de trobar algun d'aquests programes perquè segur que n'hi ha. Durant el primer any, és a dir, el 1956 es feren actuacions a cases privades, a l'Orfeó de Sants,...

E. C.: —Digui'm llocs on recordi que es va celebrar alguna sessió i no tinguem constància perquè no s'edità cap programa de mà.

M.P.: —Recordar l'any és molt difícil. Ha passat molt de temps,... Al no haver-hi programa escrit és molt difícil fixar aquestes actuacions malgrat que es produïren amb una certa regularitat. També pot passar que confongui actuacions d'aquesta mena amb les que es van fer després ja amb programa quan érem secció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona

E. C.: —Però el que sí podem dir es que a partir d'aquelles sessions cada setmana us trobàveu per assajar.

M.P.: —Ens trobàvem o a la llibreria o a casa del meu pare. Posteriorment també vam fer algun assaig a casa meva, un cop em vaig casar. La regularitat dels assaigs era fonamental per mantenir el projecte. Si no hagués estat així el grup hauria desaparegut amb molt poc temps.

E. C.: —Quan durava una sessió d'assaig?

M.P.: —No hi havia un límit, podien durar molt o poc, depèn de com anés aquell dia. Normalment començàvem cap a les set de la tarda i durava dues o tres hores tranquil·lament.

E. C.: —Com es va definir el grup de persones que van formar el nucli del Teatre Viu?

M.P.: —Hi havia tres actituds diferents sobretot a partir d'entrar a formar part de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Una actitud era la de les persones que els agradava el teatre i que, de vegades, feien teatre convencional però, mentre no en feien anaven mantenint el caliu participant en els assaigs. D'altra banda, hi havia gent que venia al Teatre Viu com a una teràpia personal o com a una sessió d'ajuda personal; i la tercera actitud eren els passavolants, gent que ens havia vist a una actuació o perquè els hi havia parlat del grup venien, i nosaltres rarament rebutjàvem a ningú. El que succeïa és que teníem un grup base i aquells que no ens agradaven els trèiem una mica de les seves caselles fent-los repetir escenes fins esgotar-los. Es desenganyaven i deixaven de venir. D'altres els tractàvem bé però eren passavolants i un dia venien i l'altre no, i com comprovaven que aquell grup no els duria directament a la fama, doncs ho acabaven deixant. Altres venien simplement per curiositat. En resum, d'una banda no rebutjàvem ningú, mai li havíem dit a ningú que no tornés. Hi havia dos tipus de membres del

Teatre Viu, els que assajaven amb vistes a fer teatre —diguéssim convencional— amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i els que tenien ple convenciment del nostre projecte.

E. C.: —Un d'aquests passavolants devia ésser en Josep Maria Flotats,...

M.P.: —En Flotats venia quan venia. Però, els dies que assistia a l'assaig s'hi trobava força bé, malgrat que finalment no participà en cap actuació pública i de seguida va marxar cap a França on inicià la seva veritable carrera com actor dramàtic. No podem dir que formés part del Teatre Viu

E. C.: —En un segon moment de la seva trajectòria el Teatre Viu es vinculà a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona com a secció de teatre experimental, moment en el que aconseguí una major presència mitjançant actuacions públiques. Com fou aquesta integració?

M.P.: —Els meus pares formaven part d'aquell festival que s'anomenava "L'alegria que torna" que organitzaven paral·lelament a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Fou d'aquesta forma com ens va conèixer en Frederic Roda i ens va convidar a formar part de l'Agrupació com a secció de teatre experimental. Ens oferiren un lloc d'assaig a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluc, on estava la seu de l'Agrupació, i ens oferí la capacitat de convocatòria que tenien que era, evidentment, major que la nostra.

E. C.: —Com eren les sessions de treball del Teatre Viu a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluc? Hi havia continuïtat en els assaigs?

M.P.: —D'altra banda, hi havia èpoques en que fos en Ricard Salvat o jo mateix, ens confiaven la direcció d'una obra que muntava l'Agrupació o bé estàvem de viatge, quasi mai s'interrompia la sessió setmanal d'assaig. Fins i tot si estàvem preparant algun muntatge, el que quedava o en Ricard Salvat o jo mateix, continuava amb les sessions. La coherència, precisament venia de la pròpia gent que formava el grup. L'interès que

posaven per treure endavant el projecte. Recordo sessions que s'havien acabat amb plors de convenciment, de tant com entraven en la situació plantejada. O d'altres amb uns mal de caps espectaculars per la complexitat del personatge que havíem d'encarnar. Arribava un moment d'extenuació. Les sessions eren dures tant físicament com psíquicament i emotivament. No tothom ho aconseguia però ploràvem de debò, reïem de debò, patíem de debò,... Hi havien sensibilitats molt diverses que s'implicaven més o menys.

Uns agafaven un personatge i en creaven un estereotip, com per exemple Àngel Gràcia amb el personatge de l'il·lusionista. Eren molt bons fent aquell paper però, en canvi, no podien representar-ne d'altres. En canvi, d'altres actors com Griselda Barceló tenien molta més ductilitat, capacitat de posar-se en pells diverses, en personatges diversos,... Pensar que tu ets un negre que estàs a un ghetto de Sud-Àfrica, quan no ets negre ni saps que hi passa realment a Sud-Àfrica, i arribar a ésser convincent no s'aconsegueix a la primera. De vegades potser sí, però no és habitual.

E. C.: —Podem dir, doncs, que el Teatre Viu anava evolucionant constantment com una mena de *work in progress*, en que el punt de partida s'anava modificant a mesura que avançaven les sessions. Es creaven rol fixos, especialistes en unes facetes o en d'altres?

M.P.: —Tendíem a evitar-ho en la mesura del possible. Pensàvem que tothom havia de fer de tot i un no havia de fer sempre els mateixos papers, doncs anava contra l'esperit del Teatre Viu.

E. C.: —Sabem que la Commedia dell'Arte fou el principal model a seguir en la concepció del Teatre Viu. Però aquesta influència presentava, al nostre entendre, la particularitat de cercar la creació d'uns tipus contemporanis, com en el seu moment feu Jacques Copeau a l'École du Vieux Colombier. De tota manera hi

havia una altra diferència per a nosaltres força significativa: mentre a la Commedia dell'Arte un sol actor encarnava un tipus i només aquell tipus, al Teatre Viu tots els actors, en principi, podien encarnar tots els arquetips del repertori. Era així realment?

M.P.: —Aquesta era la nostra dèria. Especialment la meua però, insisteixo, que també d'en Ricard Salvat. Es podien encarnar màscares tant diferents com Pantalone o Arlecchino, hi ho havia de fer tothom i en totes les ocasions, sense encasellar un actor a una màscara concreta.

E. C.: —Això devia resultar extremadament difícil,...

M.P.: —Hi havia actors que per temperament els hi resultava molt difícil encarnar un tipus de personatge concret oposat a les seves característiques físiques i emocionals. Per exemple, una noia que a la vida real no tenia res de presumida, li costava molt representar un personatge d'aquest tipus. Però el nostre repte era justament que això fos possible superant aquests obstacles.

E. C.: —Travestisme no en van fer. Es a dir, noies interpretant papers masculins o a la inversa.

M.P.: —Alguna vegada com a exercici, però molt poques vegades. Els rols femení i masculí es respectaven totalment.

E. C.: —I a les pantomimes com anava la interpretació?

M.P.: —Les pantomimes eren una altra cosa. En aquest cas hi havia caracteritzacions molt més fixes. Hi havia, fins i tot, aparences físiques més adequades per encarnar un o altre personatge. Però a mi particularment m'interessava més la improvisació total perquè no hi havia aquesta limitació. De fet, tornant a les diferents parts de les sessions, crec que la primera part era totalment necessària perquè era formativa; la segona part, era la que jo trobava important i que era la feina real i, la tercera, m'estava bé de cara a

l'espectacle però no en tenia un especial interès perquè jo no tenia cap pretensió de crear obres literàries.

E. C.: —En canvi, Ricard Salvat apuntava per aquest camí.

M.P.: —Evidentment. Ell en aquella època en el teatre ho volia ser tot, des d'actor fins a director, passant per dramaturg. Volia convertir-se, com de fet succeí, en un director o un dramaturg professional que es guanyés la vida amb el teatre. En el primer període va actuar bastant, després ho va anar deixant. Feia més de director i de creador de pantomimes. En canvi a mi el que m'interessava era treure de dins de la gent allò que portaven. M'interessava comprovar com una persona no era una única persona, sinó una multitud d'elles.

E. C.: —Aquest fou l'element fonamental que propicià la creació del Teatre Viu?

M.P.: —Sí. Aquesta qüestió era la realment important des del meu punt de vista. Això podia servir per formar actors pel cinema a partir d'una gran ductilitat, que es poguessin moure tant en la comèdia com en la tragèdia o el drama. A propòsit d'això tenia com a model un actor del cinema soviètic que es deia Nicolai Txerkassov, un home molt alt d'aparença normal, elegant, però havia fet papers en els que havia de representar un home baixet i gras, i ho aconseguia. Una altra cosa molt interessant era l'actuació sense paraules, és a dir, mímica que transgredeix qualsevol cosa. Li diem a una persona: tu posa't aquí i t'imagines que ets un arbre i ara hi ha una ventada. Com ho expresses? T'has de moure com l'arbre, no hi ha un altre remei. I, ara, hi ha una tempesta, i així fins arribar a que cada part del teu cos i de la teva ment domini aquests matisos que fan possible recrear un simple arbre.

E. C.: —Ara voldria preguntar-li per l'ambient que van trobar a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Entre els documents que hem aplegat del Teatre Viu figura una carta de Ferran Soldevila fent unes puntualitzacions al treball del grup

que probablement us devien inquietar o, fins i tot, molestar, malgrat ésser formulades amb molta educació com correspon a la categoria del personatge.

Quina relació vàreu tenir amb la direcció de l'Agrupació?

M.P.: —El que passava és que Ferran Soldevila estava molt limitat pel teatre que havia escrit i es va representar, i com que fora de la Universitat tot era un desert cultural. Ell formava part dels Estudis Universitaris Catalans que era com una mena d'universitat clandestina que s'impartia, per exemple, a casa del doctor Jordi Rubió si t'interessava la literatura o a casa d'en Ferran Soldevila si era la història medieval. Resulta que amb en Ferran Soldevila jo hi havia anat bastant en aquests cursos, llavors ell ens va veure en alguna ocasió, i ens va fer recomanacions que eren molt lògiques per a un home que vivia el teatre des de la seva perspectiva. Ell pensava que els actors s'havien de seleccionar mentre nosaltres creiem que s'havien d'autoseleccionar. Teníem una visió molt més oberta del teatre. Des d'un punt de vista teatral estable les seves recomanacions tenien tota la raó. Però el Teatre Viu partia d'unes altres premisses i, en conseqüència, no coincidia amb la visió de Soldevila i de molts dels membres de l'Agrupació. Nosaltres buscàvem, simplement, que tothom trobés la seva capacitat d'expressió. Però, en general, penso que era bastant "fan" nostre.

E. C.: —La vinculació amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona propicià que el Teatre Viu eixamplés els horitzons de les seves propostes fent sessions amb malalts mentals a l'Hospital Clínic i també amb infants. Aquestes darreres comptaren amb la col·laboració d'Aurora Díaz-Plaja, molt vinculada al món infantil. Com van donar aquest pas?

M.P.: —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.

E. C.: —Van arribar a fer sessions amb infants?

M.P.: —Sí, vam fer algunes sessions. Recordo especialment una actuació que va anar molt bé a l'Escola Isabel de Villena amb la participació de criatures. Nosaltres fent de criatures i els infants fent de persones grans. Allí hi havia l'Aurora Díaz-Plaja, Carme Serrallonga que era molt amiga de Maria Aurèlia Capmany, tot un seguit de gent que es preocupava en aquells anys per l'educació infantil, un valor que tot sovint s'ha oblidat massa.

E. C.: —Un dels aspectes, al nostre entendre, més interessants del Teatre Viu fou la seva obertura a múltiples lectures. Es pot fer una lectura sociològica, psicològica, històrica, en el sentit de lectura del present. D'altra banda era una experiència que es podia aplicar als infants, als malalts psíquics,...

M.P.: —Vam construir com una eina que tenia múltiples possibilitats d'aplicació. De seguida, en l'àmbit clínic es parlà de la similitud de la nostra proposta amb el Psicodrama de Jacob Levy Moreno i d'altres experiències similars realitzades a Argentina que utilitzaven el teatre com a teràpia.

E. C.: —Té constància d'algun projecte escènic paral·lel o similar al Teatre Viu, dins o fora del país?

M.P.: —No. Però és evident que plantejaments similars se'n devien produir arreu. El que em sembla clar és que des de la meva perspectiva no pretenia oferir sessions davant del gran públic. Per adreçar-se a aquest tipus de públic ja hi havia el teatre convencional i aquest no era el meu objectiu.

E. C.: —No es tractava de buscar l'entreteniment del públic? En realitat que pretenien quan feien Teatre Viu?

M.P.: —L'entreteniment es buscava com un valor afegit, però el més important era la formació de l'actor que era, al meu entendre, l'objectiu últim del nostre treball. El Teatre Viu era, en definitiva, un espai d'aprenentatge vinculat al teatre però que tractava d'alliberar d'alguna manera l'actor dels tòpics que prevalien en aquella època que els allunyava de la autenticitat que nosaltres buscàvem.

E. C.: —Una altra fenomen cultural que cal vincular amb el Teatre Viu fou l'aparició de la Nova Cançó que es produí durant els intermedis de les sessions celebrades en el darrer període de l'existència del grup. Com es produí aquesta relació entre ambdós fenòmens culturals?

M.P.: —Això es va produir a la darrera època del Teatre Viu quan Ricard Salvat havia marxat per fundar l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. A les sessions de 1960, poc a poc, vam anar amenitzant els intermedis amb la interpretació de cançons que acabarien essent la base sobre la qual es creà el primer repertori de la Nova Cançó que de seguida va prendre una gran volada.

E. C.: —També voldria preguntar-li per la seva estreta vinculació amb la cultura francesa. La seva esposa era francesa i vostè es vinculà molt aviat amb tot allò que provenia de França, fossin cançons, pel·lícules o obres de teatre. Hi ha alguna influència perceptible en el Teatre Viu?

M.P.: —La meva dona era de París i jo mentre existia el Teatre Viu havia anat a casa dels meus sogres. Allí recordo —de fet hi ha unes fotografies— que havia fet algunes improvisacions molt divertides en les què representava a un director d'orquestra i algunes altres actuacions que no recordo exactament. Pel que fa a la influència penso que fou molt superior en la concepció de la Nova Cançó. Malgrat tot, el cinema francès esdevingué model d'algunes de les pantomimes creades pel Teatre Viu. Recordo com vam crear una peça inspirada directament en el film *Les enfants du paradis*, de Marcel

Carné, on apareixia un Jean-Louis Barrault immens interpretant a Pierrot. La presència de la cultura francesa fou una constant d'aquell moment històric i es convertí en model de llibertat i d'autenticitat per a tots nosaltres, enfront la desèrtica realitat cultural de la postguerra.

E. C.: —A partir de la marxa de Ricard Salvat podem dir que s'inicià la darrera etapa del Teatre Viu, amb la creació d'una Companyia o Assemblea l'any 1960 a la que es van vincular una bona part dels actors i actrius que havien participat en el grup durant l'etapa de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Poc a poc, però, vostè ho va anar deixant per dedicar-se a d'altres activitats tant remarcables com fou la Nova Cançó. Quins foren els motius per aquest progressiu abandó del Teatre Viu? Cansament, excessiva feina en d'altres camps com el cinema i el periodisme? O la seva família cada cop més nombrosa?

M.P.: —Doncs foren diversos factors tots ells combinats els que em van allunyar progressivament del Teatre Viu. D'una banda, la família donat que molt ràpidament vam començar a tenir fills i de cop i volta en teníem tres, i després quatre i al final sis. D'una altra banda hi havia, com a conseqüència d'això, la necessitat de guanyar-se la vida i vaig començar a col·laborar assíduament a diverses publicacions com *Serra d'Or* i *Destino*. D'altra banda, el món del cinema i del cineclubisme cada cop m'absorbia més i, finalment, no tenia temps ni per assajar ni per anar a les actuacions del Teatre Viu, i poc a poc vaig deixar el grup que llavors duia Vicenç Olivares, juntament amb els demés membres que havien quedat de l'etapa de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

E. C.: —Com valora amb el pas dels anys aquella experiència que ha estat totalment oblidada i que per a nosaltres constituí la primera avantguarda escènica en llengua catalana de postguerra?

M.P.: —Realment el Teatre Viu significà una de les etapes més importants de la meua joventut juntament amb la participació a la revista *Curial* i els primers passos de la Nova Cançó. El que perseguia no era una gran notorietat sinó provar noves formes de formació de l'actor no basades en els models existents i practicats en aquells moments a casa nostra. Amb en Ricard Salvat van iniciar un projecte en el qual hi havia dues visions diferents, donat que ell volia seguir el camí del teatre com a director i dramaturg i de seguida va proposar les pantomimes i petites peces que s'acostaven al teatre més convencional i que seguiria realitzant després a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, amb gran èxit. Recordo també l'amistat que unia a una bona part del grup i l'enriquiment personal de l'experiència a les sessions públiques celebrades. En definitiva, el Teatre Viu va significar una etapa important de la meua trajectòria que em serví per investigar l'entorn del treball de l'actor i les seves múltiples capacitats de creació.

Podem afirmar, doncs, que el Teatre Viu va sorgir com una alternativa al treball de formació de l'actor que es practicava a Barcelona durant la dècada dels cinquanta i que, a partir d'aquest plantejament inicial, es convertí en la primera avantguarda escènica catalana sorgida després de la Guerra Civil. Miquel Porter amb el seu entusiasme impregnà de dalt a baix aquest col·lectiu format per un grup de joves universitaris que, en definitiva, pretenien fer un teatre "diferent", allunyat dels estereotips i els anacronismes del seu temps.

