

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

**ENRIC CIURANS PERALTA**

**UNIVERSITAT, CULTURA I TEATRE A LA DÈCADA**

**DELS CINQUANTA:**

**L'AGRUPACIÓ DE TEATRE EXPERIMENTAL**

**I**

**EL TEATRE VIU**

**Tesi doctoral dirigida per MARIA JOSEP RAGUÉ ARIAS**

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

**2003**

## **CAPITOL III**



## L'AGRUPACIÓ DE TEATRE EXPERIMENTAL

### 3.1. EL PAPER DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA EN LA REPRESA CULTURAL

#### 3.1.1. La Universitat de Barcelona a la dècada dels anys cinquanta

Durant la postguerra tots els àmbits culturals i d'ensenyament a Barcelona, Catalunya i arreu, van quedar molt seriosament afectats, iniciant-se una lenta i progressiva recuperació durant la dècada dels cinquanta, quan s'inicià el període d'expansió econòmica que transformaria totalment el paisatge social i cultural al llarg de la dècada següent, amb l'eclosió de l'anomenat "Desarrollismo" dels anys seixanta, propiciat per l'aplicació d'una política econòmica que mimetitzava els models europeus.

No foren les aules universitàries, d'una pobresa extrema, les que permeteren sortir d'aquest empobrit panorama cultural els joves estudiants catalans, sinó les múltiples iniciatives privades, molt sovint clandestines, que tractaven de recuperar l'ambient artístic i cultural anterior a la Guerra Civil, les que proporcionaren un punt de partida sòlid als futurs intel·lectuals catalans, fent possible la represa de la llengua i la cultura catalanes i propiciant la progressiva recuperació del pensament d'esquerres.

Entre 1951 i 1957 el rector de la Universidad Central de Barcelona fou el catedràtic de química, Francisco Buscarons Úbeda (Saragossa, 1906-Barcelona, 1989), moment que coincidí amb un inici de la recuperació a tots els nivells que començà a donar els seus fruits, primer, amb la creació de la facultat de Ciències Econòmiques i

Empresarials (1954) i, posteriorment, amb el projecte de completar la construcció de les facultats de l'anomenada Ciutat Universitària, el Campus de Pedralbes, que tenia com emblema la Facultat de Dret (Premi FAD, 1958), inaugurada ja amb el catedràtic d'Antropologia, Santiago Alcobé i Noguer (Barcelona, 1903 – Barcelona, 1977), com a nou rector.<sup>213</sup>

D'altra banda, aquests foren els primers anys en què la universitat experimentà una transformació interna que la dugué a convertir-se en focus actiu de resistència al règim franquista, especialment, a partir de febrer de 1957, quan l'Assemblea Lliure d'Estudiants es tancà al Paraninf de la Universitat de Barcelona, i una nova generació d'estudiants de totes les procedències socials i ideològiques prengué consciència de la situació política del país.<sup>214</sup> La pobresa de l'ensenyament quedava palès amb uns professors adherits al règim, sustentats per la litúrgia universitària i emparats per un ordre governatiu i policial repressors.

En aquells moments la "Facultad de Filosofía y Letras", ubicada a l'edifici històric de la Plaça Universitat, aglutinava totes les disciplines humanístiques. No fou fins a la dècada dels setanta, concretament l'any 1973, quan es dividí en tres facultats: Filologia, Filosofia i Ciències de l'Educació, i Geografia i Història; de la mateixa manera que la "Facultad de Ciencias", es fragmentà en cinc: Matemàtiques, Física, Química, Biologia i Geologia. Aquest procés estigué acompanyat per la creació de nous departaments que tractaven d'adequar-se a la realitat pluridisciplinar de l'ensenyament

<sup>213</sup> Per una aproximació general a la història de la Universitat de Barcelona, vegi's: *Història de la Universitat de Barcelona. I Simposi 1988*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1990. Tanmateix vegi's: Josep Termes et altri, *La Universidad de Barcelona: estudio histórico artístico*, La Universidad, Barcelona, 1971. [Amb textos dels professors Termes, Alexandre Cirici, Santiago Alcolea, ...].

<sup>214</sup> Sobre aquest particular resulta totalment imprescindible el llibre de Josep M<sup>a</sup> Colomer i Calsina, *Els estudiants de Barcelona sota el franquisme*, Op. cit. Sobre l'aparició d'una nova generació d'estudiants enfrontats al règim falangista vegi's especialment el primer volum, concretament l'epígraf "El despertar d'una nova generació", pp. 102-107.

universitari, aplicant els models científics i metodològics europeus que la major part de la nova generació de docents que regien els destins de la Universitat de Barcelona cap al final del règim franquista, havia pogut conèixer en ampliar els seus estudis a diverses universitats europees i nord-americanes.<sup>215</sup>

Com a mostra de l'estat de coses predominant a la universitat espanyola durant els primers anys de la postguerra, únicament cal citar que fins l'any 1954 només podia expedir el títol de doctor la Universidad de Madrid. Aquesta inclassificable mesura dóna fe de la situació política que es vivia i davant la qual no hi havia cap possibilitat de resposta, més que seguir el camí de la clandestinitat, amb tots els perills que això comportava, participant a activitats culturals al marge de la oficialitat franquista, recuperant la vitalitat artística anterior a la Guerra Civil i, sobretot, rescatant de la marginalitat a què estava condemnada la cultura catalana, llavors reprimida i perseguida.

### 3.1.2. La represa de l'activitat política i cultural a la Universitat de Barcelona

La Universitat de Barcelona reprengué les seves activitats el mateix any que acabà la Guerra Civil, en un ambient de commoció i de por, per la depuració de professors i estudiants.<sup>216</sup> Al llarg dels anys quaranta s'inicià un lent procés de recuperació,

<sup>215</sup> Vegi's: Joan Reventós, "Una difícil represa, entre la repressió i la clandestinitat", a *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, n. 24, (secció Quadern Central: "Les Universitat de Barcelona), Ajuntament de Barcelona, 1993, pp. 96-99.

<sup>216</sup> «A la Universitat de Barcelona la depuració de professors arribà a extrems probablement desconeguts en altres universitats de l'estat. Prop de 140 professors, que suposava més de la meitat del total d'ensenyants de la Universitat Autònoma, foren eliminats, sigui per expulsió, per empresonament o per exili. Entre ells hi havia per exemple: Pere Bosch i Gimpera, Pompeu Fabra, Jaume Serra i Hurter, Joan Coromines, Carles Riba, Joaquim Trias i Pujol, Antoni Trias i Pujol, August Pi i Sunyer, Josep Xirau, Joaquim Xirau, Josep Trueta, etc.». Josep M. Colomer, *Op. cit.*, pp. 18-19.

esdevenint focus clandestí d'activitats antifranquistes, malgrat la repressió exercida contra tots aquells que discrepaven en contra del règim.

El control polític exercit pels elements del règim es consolidà amb el Sindicato Español Universitario (SEU) —fundat a Madrid el 1933 com a conseqüència de la fundació de la Falange Española—, fruit de la sindicació obligatòria establerta per llei. Un altre element de control fou la instauració de l'anomenada "Instrucción Premilitar Superior", de tipus obligatori que feia coincidir els estudis universitaris amb la milícia. Per a les dones, el "Servicio Social" suposava també un tribut al règim militar. En aquest context començaren a sorgir al llarg de la dècada dels quaranta tímids intents per a crear una universitat amb valors democràtics i progressistes com el Front Universitari de Catalunya, que aglutinà a destacats intel·lectuals catalans de postguerra.<sup>217</sup>

A finals d'aquesta dècada sorgiren diverses revistes escrites íntegrament en llengua catalana com *Fòrum*, a la Facultat de Dret, *Curial*, a la Facultat de Filosofia i Lletres i *Ictini*, a l'Escola d'Enginyers i Perits, que es feien ressò d'aquesta incipient activitat clandestina, essent prohibides i multats els seus responsables entre els quals figurava Miquel Porter Moix com un dels fundadors de la revista *Curial*.

Al llarg dels anys cinquanta l'activitat clandestina s'incrementà considerablement, especialment, a partir de la vaga de tramvies, que va tenir lloc la primavera de 1951. Sorgiren, llavors, tres grans grups d'opositors al règim, de molt distintes procedències, agrupats en tres faccions principals: els catalanistes, els catòlics

<sup>217</sup> «Molt més complexa és la formació del Front Universitari de Catalunya (FUC), plataforma política en la que coincidiren estudiants d'orientació nacionalista, adscripció socialista i tendències democratacristianes. La capacitat organitzadora de Josep Benet, la disponibilitat de Lluís Torras i la capacitat d'acció d'Enric Bagué, lligat aquest darrer al Front Nacional de Catalunya, feren que, en poc temps, el FUC es convertís en la primera organització clandestina dels universitaris catalans. [...] EL FUC s'estengué per totes les facultats i escoles universitàries, adoptant una estructura piramidal, basada en cinquenes que es relacionaven entre si per un responsable que connectava amb les altres cinquenes de la mateixa facultat.», a Joan Reventós, *Op. Cit.*, p. 96.



socials i els sartrians, que convivia entre ells donada la seva actitud democràtica, esquerrana i catalanista, però que es diferenciaven per les seves premisses ideològiques.<sup>218</sup>

A partir de la segona meitat de la dècada dels cinquanta aquests grups varen prendre un protagonisme en l'avantguarda de lluita contra el règim. El tancament al Paraninfo de la Universitat de Barcelona determinà un abans i un després de l'activitat política a la Universitat de Barcelona.<sup>219</sup> D'aquella tancada històrica, que acabà amb molts alumnes expulsats o sancionats, sorgiren les principals cèl·lules universitàries que culminaren la seva activitat política l'any 1968, amb l'enfrontament directe amb el poder franquista, fortament influenciats per la revolta parisenca de maig d'aquell mateix any.<sup>220</sup>

<sup>218</sup> «Entre 1935 i el 1955, una nova generació de fills de vencedors i vençuts a la Guerra Civil es van donar la mà amb tota naturalitat juvenil. En aquesta època destaquen tres grups molt minoritaris, sobretot a les facultats de Filosofia i Lletres i Dret. Podem batejar-los de manera genèrica com a «catalanistes», «catòlics socials» i «sartrians». Els primers, entre els quals hi havia Max Cahner, Jordi Argenté, Jordi Maluquer, Ramon Bastardes, Enric Lluc i altres, van enllaçar a través de Josep Benet, Alexandre Cirici i Albert Manent, amb els poetes, historiadors i intel·lectuals catalans de l'exili interior, i la seva preocupació nacionalista tenia un caràcter eminentment literari i historiogràfic. Els «catòlics socials» provenien de col·legis religiosos, col·laboraven en la revista *El Ciervo*, acabada de crear i dirigida pels germans Gomis, i estaven en contacte amb el SUT [Servicio Universitario del Trabajo], on militaven Urenda, Comín, González Casanova, Antoni Ribas i Figuerol, entre d'altres. Els «sartrians» tenien com a mentor J. M. Castellet, es relacionaven amb el grup de la revista *Laye* i actuaven en el seminari Juan Boscán de l'Institut de Cultura Iberoamericana. Pràcticament tots ells pertanyien al mateix curs de Dret que Maluquer, González Casanova i Ribas. Octavi Pallissa, Giner, Jordà i Luis Goytisolo també pertanyien a aquest grup.», a J. A. González Casanova, «De l'enclaustrament a les ideologies», a *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, *Op.cit.*, pp. 100-101.

<sup>219</sup> Arran la tancada dels estudiants es produïren tot un seguit de sancions que provocaren actes de solidaritat arreu de l'Estat i que foren denunciades a la premsa clandestina que s'editava fora d'Espanya com és el cas de la revista *Pont Blau*, dirigida per Vicenç Riera Llorca, que es publicava a Mèxic D.F., on es podia llegir el següent: «La repressió afecta fins ara uns set-cents estudiants; dos-cents setanta, exclosos de la Universitat, hauran de renovar l'any. Uns tres-cents vuitanta es troben afectats per una penyora indirecta: per a poder ser examinats hauran de dipositar per segona vegada l'import de la inscripció. Vint joves estudiants que foren empresonats a conseqüència de les manifestacions contra la tirania i els quals es troben momentàniament en llibertat provisional han hagut de satisfer quantitats que van de deu a vint mil pessetes. I encara es troben amenaçats de procés i de l'exclusió definitiva de la Universitat. Quatre universitaris romanen a la presó.». Article sense signatura publicat amb el títol «Campanya contra la repressió» a *Pont Blau. Revista mensual de literatura, arts i informació*, n. 55, Mèxic D.F., maig de 1957, p. 162.

<sup>220</sup> «Del grup «sartrià» en van sorgir les potents cèl·lules universitàries del PSUC, i del grup «catòlic», una nova força esquerrana, original i cada vegada més dialogant i rival amb el comunisme: el futur Front Obrer de Catalunya (FOC), unit al Frente de Liberación Popular (el popular «felipe» dels anys seixanta a tota Espanya).», a J. M. González Casanova, *Ibidem*, p. 101.

L'activitat política a la Universitat de Barcelona determinaria la formació intel·lectual dels joves estudiants com Miquel Porter i Ricard Salvat, protagonistes del Teatre Viu, i que estudiaren durant els anys cinquanta a la Facultat de Filosofia i Lletres, prenent plena consciència de la situació social i política en que es trobava Catalunya.

### 3.1.3. La Facultat de Filosofia i Lletres

Quasi cinquanta anys més tard, Miquel Porter i Moix (Barcelona, 1930) recordava la situació de la Universitat de Barcelona durant aquell període, on es llicencià el 1955 com a historiador, definint-la com un desert intel·lectual del qual només se'n salvaven uns pocs professors.<sup>221</sup>

A part de les tertúlies semi-clandestines i les publicacions d'aquest mateix caire que s'editaven en aquell moment, pràcticament la única forma de rebre un ensenyament de qualitat i, sobretot, en llengua catalana, foren els anomenats Estudis Universitaris Catalans que sostenia econòmicament la burgesia catalana i a les què assistiren, entre d'altres deixebles, Miquel Porter. Aquest cursos, que es feien a domicilis particulars, per raons obvies, foren impartits entre 1942 i 1962, per intel·lectuals de gran prestigi, protagonistes absoluts de l'exili interior com Jordi Rubió i Balaguer, Ramon Aramon i Ferran Soldevila, entre d'altres, essent els responsables de comunicar a les noves

<sup>221</sup> «Les classes, en conjunt, eren un absolut desastre, i els professors, desastre i mig. En tota la carrera vaig tenir uns 35 professors, dels que se'n salven, perquè m'han ensenyat coses, tan sols tres. Potser uns cinc més m'han dit coses sensates, després comprovables. La resta, zero!

«[...] Entre els professors bons puc assenyalar a Antoni Vilanova, que realment sabia de Literatura. El que em va influir cap a la Història de l'Art va ser José Miliqua, fill d'un antiquari, que havia tocat la pintura des de dintre. Un altre bo era Vicens Vives, amb els seus ajudants Giralt i Reglà.» Entrevista publicada a J. M. Ferrer i Martí Rom, *Miquel Porter*, Associació/Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, Col. Cine-Fòrum Associació d'Enginyers n. 19, Barcelona, 2000, p. 18. Volem agrair públicament el treball d'aquests dos investigadors, els quals duen a terme una tasca importantíssima pel coneixement exhaustiu i directe d'intel·lectuals catalans de primera fila, tot sovint oblidats, entre ells, Miquel Porter i Ricard Salvat.

generacions els valors del catalanisme polític.<sup>222</sup> Un altre iniciativa semiclandestina fou el grup Miramar (1945-1952) que aglutinà tot un seguit d'intel·lectuals catalans convertint-se en una de les manifestacions culturals decisives d'aquest període.<sup>223</sup>

Inquirit sobre la mateixa qüestió, Ricard Salvat i Ferré (Tortosa, 1934), oferia una resposta força similar, al·ludint a uns pocs docents que aportaven quelcom a les seves ànsies de coneixement. Ricard Salvat no anava al mateix curs que Miquel Porter —aquest darrer havia nascut quatre anys abans—, i cursà una altra especialitat, Filosofia, en la que es llicencià el 1957. Procedia de Tortosa, on els estudis de batxillerat l'havien inclinat cap al món de la música influït per la seva mestra de música Paquita Angelats, estudiant en els primers moments al Conservatori Municipal i, tenint entre d'altres professors, al gran compositor Eduard Toldrà. De tota manera, els records d'aquella Universitat franquista eren molt similars als de Miquel Porter.<sup>224</sup>

<sup>222</sup> «Des de 1942 es reprengueren les classes dels Estudis Universitaris Catalans —entitat fundada l'any 1903, després del primer Congrés Universitari Català— en diversos locals com l'Ateneu Barcelonès, pisos particulars o a la seu del també posat de nou en marxa, clandestinament, Institut d'Estudis Catalans, a la Gran Via 600, antic local de l'Associació Protectora de l'Ensenyament Català. En aquesta primera època el professorat era format bàsicament per Jordi Rubió (literatura), R. Aramon i Serra (llengua), Ferran Soldevila i Miquel Coll i Alentorn (història), A. Borrell i Macià (dret), Pere Bohigas (paleografia), Salvador Millet i Bel (economia).», J. M<sup>a</sup> Colomer, *Op. cit.*, p. 76.

<sup>223</sup> «Les activitats duraren set anys, en el transcurs dels quals es renovà diverses vegades la junta directiva amb persones com Frederic Rahola, Alexandre Cirici, M. Antonieta Cot, Jordi Carbonell, Joan Triadú i molts d'altres que seria molt llarg enumerar. Les sessions se celebraven a cases particulars, als locals socials del London Club, de la distribuïdora Alpe, de la Unió Excursionista de Catalunya, etc., i als grups inicials d'universitaris s'hi anaren incorporant altres persones que ja realitzaven activitats pel seu compte, com els de la revista «Ariel» i altres. Entre les dotzenes de conferenciantes que passaren per Miramar, a vegades amb sessions de fins dues-centes persones, podem afegir als noms ja esmentats, Josep M. Sagarra, R. Aramon, Jaume Aymà, August Panyella, Ferran Soldevila, Joan Oliver, Osvald Cardona, Jordi Rubió, Alexandre Galí, Jaume Vicens Vives, Carles Riba, Joan B. Roca i Caball, etc.» *Ibidem*, p. 79.

<sup>224</sup> «Vaig decidir estudiar Filosofia i Lletres, crec que influenciat pel meu mestre de l'Institut Joan Batista Manyà. En general, no podria destacar gairebé cap dels professors que vaig tenir. Penso que, en comparació, el nivell dels meus professors del batxillerat era més alt. Tota la filosofia que donaven versava sobre Sant Tomàs d'Aquino. I quan algun cop protestàvem, ens canviaven Sant Tomàs pel Padre Suárez; és a dir, de mal a pitjor. Aleshores ja no donava classe el mestre Zubiri; se'n havia atipat, d'aquella universitat carrinclona. Teníem un professor que l'únic que feia era llegir al peu de la lletra uns apunts que tenia, i cada dia marcava amb un llapis on havia acabat per continuar l'endemà.

«Podria destacar, si més no, alguns professors que tenien un cert interès: el doctor Bofill (era fill del poeta Guerau de Liost), Font i Puig que donava metafísica i m'ajudà a estructurar la ment, i el a vegades menyspreat per alguns, Castro y Calvo. Aquest donava literatura, en general amb una certa desgana, però el dia que estava inspirat era meravellós. També m'agradava molt Antoni Vilanova.» Entrevista publicada a: J. M. Ferrer i Martí Rom, *Ricard Salvat, Associació/Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, Col. Cine-Fòrum Associació d'Enginyers n. 17, Barcelona, 1998, p. 18.*

Ricard Salvat assistia, juntament amb d'altres companys universitaris, entre d'altres llocs, a les tertúlies organitzades al Seminario Juan Boscán de l'"Instituto de Cultura Iberoamericana", on s'agrupaven els joves estudiants que pretenien completar la seva formació i, sobretot, entrar en contacte amb la cultura que es feia fora del país i per prendre consciència política, en una Barcelona erma d'aquests continguts.<sup>225</sup>

Podem concloure, doncs, que la formació d'aquests futurs professors i catedràtics universitaris es va forjar, en gran mesura, fora de les aules universitàries, formant part de cursos i tertúlies clandestines o semiclandestines, de caire cultural i polític, i adherint-se a les entitats que aixoplugaven aquestes iniciatives, entrant en contacte amb la cultura viva del país, que havia pràcticament desaparegut de les aules universitàries i es refugiava en aquestes entitats.

Una de les maneres d'aglutinar aquests coneixements foren les petites publicacions on era possible trobar referències a actituds i formes culturals que eren sistemàticament ignorades pels estaments oficials. Entre aquestes petites publicacions ens hem de referir a la revista *Hidra*, i els seus precedents immediats i que avui són considerades senyes de la identitat cultural de postguerra.

---

<sup>225</sup> Ricard Salvat confirma la importància d'aquestes tertúlies: «Però retornant a les reunions que es feien a Barcelona, recordo que Josep Maria Castellet organitzava unes tertúlies al Seminario Juan Boscán del "Instituto de Cultura Iberoamericana", una entitat de caràcter oficial que hi havia al carrer Aragó, entre Balmes i Rambla Catalunya, que era un espai de llibertat. Organitzaven una o dues reunions mensuals, i anaven triant la gent que hi assistia. Del meu curs a la Universitat recordo que només hi vàrem assistir Emilio Rey, que volia ésser pintor, i jo. Allí vaig conèixer els germans Goytisolo, a Ana Maria Matute, eren gent majoritàriament de parla castellana. Allí es reunien els membres de la famosa tertúlia del Túria. Per a mi va ser molt important. Allí vaig escoltar una conferència de Julián Marias parlant de la teoria de les generacions. Era un ambient molt interessant.» Vegi's: "Entrevista a Ricard Salvat" a l'apèndix documental del present treball, p. 434.

### 3.1.4. La resistència cultural universitària: la revista *Curial*

L'Agrupació de Teatre Experimental només pot ser entesa plenament dins el context de la recuperació de la cultura catalana durant la dictadura franquista protagonitzada per les noves generacions d'universitaris. Cal, per tant, tenir en compte les moltes iniciatives de primer ordre que es produïren a tots nivells durant aquests anys en tots els camps de l'art i de la cultura, que contribuïren a aquesta represa.

Des de mitjans dels anys quaranta, diverses iniciatives havien tractat de recuperar l'ambient cultural anterior a l'esclat de la Guerra Civil. D'entre aquestes, cal destacar l'aparició de petites publicacions clandestines dedicades, principalment, a l'art i a la literatura, entre les quals cal citar pel seu paper fonamental dins la nostra història cultural: *Algol* —que edità un únic número el 1946 en el que col·laboraren Enric Tormo, com editor, Joan Brossa, Arnald Puig i Jordi Mercadé—, i com a conseqüència directa d'aquesta, *Dau al Set*.<sup>226</sup> Amb un caire diferent, tenint com a premissa la recuperació del passat cultural anterior a la guerra, aparegué *Ariel*.<sup>227</sup>

Cal considerar totes aquestes publicacions com a senyeres i amb la major transcendència donat l'ambient desèrtic i, al mateix temps, hostil, en què foren creades. Els diferents grups d'intel·lectuals que les impulsaren esdevindrien, amb el pas dels anys, referents ineludibles de la nostra cultura tenint una gran influència entre les següents generacions, però molt especialment entre els joves universitaris que a partir

<sup>226</sup> La revista *Dau al Set*, es publicà entre 1948 fins a 1956. El primer número de setembre de 1948 tenia vuit pàgines i hi col·laboraven Arnau Puig, Joan Brossa i Antoni Tàpies, essent director Joan Ponç i fundador Joan-Josep Tharrats. El darrer, publicat el 1956, fou una edició patrocinada pel col·leccionista Francesc Samaranch i dirigida per J. J. Tharrats, en el que col·laboraven Michel Tapié amb un assaig titulat *Esthétique en devenir*, amb reproduccions d'obres de Jackson Pollock, Claire, Falkestein, Still, ... i un llarg nombre d'artistes adscrits a l'estètica informalista europea o a l'action painting nord-americana.

<sup>227</sup> Aquesta revista fou editada entre 1946 i 1951, essent fundada i dirigida per una generació d'escriptors i intel·lectuals nascuts entre finals de la segona i la tercera dècada del segle XX, com Josep Palau i Fabre, Miquel Tarradell, Joan Triadú i Frederic-Pau Verrié, als que s'afegiren, entre d'altres, Jordi Sarsanedas, Josep Romeu i Figueres, Alexandre Cirici Pellicer, Rosa Leveroni, Joan Perucho, Manuel Valls, éssent una de les manifestacions més importants de la represa cultural de la postguerra, vinculant-se al grup Miramar.

de la meitat de la dècada dels anys cinquanta s'incorporaven al món de l'art i de la cultura catalanes.

*Curial*, era el nom d'una petita revista ciclostilada, de la qual s'editaren sis números entre febrer de 1949 i setembre de 1950, que seguí l'estela de les grans publicacions abans esmentades però, en aquest cas, essent editada per un grup de joves universitaris sense experiència en el món cultural i polític. Fou publicada a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona, per un grup de joves estudiants format per Joan Ferran Cabestany,<sup>228</sup> Antoni Comas,<sup>229</sup> Albert Manent,<sup>230</sup> Joaquim Molas,<sup>231</sup> i Miquel Porter, que se la pagaren de la seva pròpia butxaca, editant-la amb escassos mitjans tècnics.

Aquesta fou una generació transcendent en l'àmbit de la pròpia Universitat de Barcelona, de la qual esdevindrien veritables protagonistes de la seva normalització a les dècades següents, i que responien a les constants de la nova generació

<sup>228</sup> Joan Francesc Cabestany i Fort (Barcelona, 1930) es dedicà a l'estudi de la història medieval catalana publicant, el 1960 juntament amb d'altres investigadors, l'assaig titulat *Els Primers comtes-reis: Ramon Berenguer IV, Alfons el Cast, Pere el Catòlic*, i, posteriorment essent professor de la Universitat de Barcelona, conservador de l'Arxiu històric de la ciutat i secretari de la Societat Catalana d'Estudis Històrics (1975?), esdevenint figura destacada de la recuperació de les institucions culturals catalanes.

<sup>229</sup> Antoni Comas i Pujol (Mataró, 1931- Barcelona, 1981) fou catedràtic de llengua i literatura catalanes de la Universitat de Barcelona des de 1965 fins la seva prematura mort. Malgrat formar part d'una família vinculada al règim franquista, fou autor d'una magna obra en defensa de la llengua i la cultura, entre les que cal citar, *Les Excel·lències de la llengua catalana* (1967), pel seu molt aclaridor títol. Ha estat referència fonamental de la Universitat de Barcelona, un veritable peoner al que el destí impedí retre homenatge en vida, malgrat les seves moltes aportacions, entre les qual cal citar l'*Antologia escolar de la literatura catalana*, editada l'any de la seva mort.

<sup>230</sup> Albert Manent i Segimon (Premià de Dalt, 1930), pertanyia a una nissaga burgesa i il·lustrada donat que el seu pare Marià Manent fou director de la Editorial Juventud i creador de la *Revista de Poesia* (1925), entre moltes altres activitats rellevants. A diferència de la resta, orientà la seva activitat, primer, cap a la poesia i, posteriorment, cap al món editorial formant part del consell de redacció de *Serra d'Or*. Publicà el 1969, el volum *Literatura catalana en debat*, recull dels seus articles apareguts fins aleshores, essent autor d'assajos dedicats a Carles Riba, Josep Pla, J. V. Foix i Josep Carner, entre d'altres, així com de múltiples pròlegs i presentacions. Vinculat estretament a Convergència Democràtica de Catalunya, ha estat assessor del President de la Generalitat de Catalunya, en qüestions culturals i històriques.

<sup>231</sup> Joaquim Molas i Batllori, (Barcelona, 1930) ha estat catedràtic de literatura catalana a la Universitat de Barcelona fins a la jubilació. Guardonat amb el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes el 1998, fou un altre dels joves que impulsà la revista *Curial*, esdevenint un dels molts protagonistes de la resistència interior al franquisme, en continuar la tasca fonamental dels Estudis Universitaris Catalans, fins participar en la normalització política de la Universitat amb la creació de noves facultats i departaments de caire democràtic

d'intel·lectuals que sorgia a Catalunya després de la Guerra Civil.<sup>232</sup> Els joves impulsors de *Curial* manifestaven amb força que havia arribat l'hora de que una nova generació d'intel·lectuals prengués els regnes, disposats a recuperar el temps perdut. A l'Editorial del primer número explicitaven la seva presa de posició respecte al present somort que els rodejava i el passat històric que respectaven però sota el qual no volien existir, oberts com estaven a experimentar cara el futur, entusiastes del jazz, el nou cinema i les més variades manifestacions de l'art contemporani.<sup>233</sup>

Una part de la transcendència històrica de la publicació rau en que va comptar amb col·laboradors de primer ordre com J. V. Foix, Carles Riba, Salvador Espriu, Joan Perucho, Joan Oliver, Josep Palau i Fabre, entre els més destacats, amb seccions dedicades al jazz, el cinema i les arts plàstiques, que connectaven els joves estudiants amb les generacions d'abans de la Guerra, amb tota la càrrega simbòlica que aquest fet implicava.

Joaquim Molas, en recordar aquella aventura a una entrevista concedida en jubilar-se, després d'haver estat professor de la Universitat de Barcelona durant prop de cinquanta anys, —va començar a impartir classes el 1953—, reflexionava sobre el paper que va jugar la seva generació com a pont entre els artistes i intel·lectuals catalans que havien perdut la guerra i la generació que hauria de protagonitzar la recuperació de les

<sup>232</sup> «El grup és representatiu de la joventut intel·lectual del moment: no ha rebut cap formació política i literària influent abans de 1939, a diferència dels seus germans grans que actuaven entorn 1945, són bastant autodidactes, i manifesten un cert esperit rebel que, en l'ambient somort de la Universitat i del país en que es mouen, pren necessàriament un caire individual, lluny encara de les referències col·lectives d'uns anys més tard.», a J. M<sup>a</sup> Colomer, *Op. cit.*, p. 81.

<sup>233</sup> «Els únics punts de contacte entre nosaltres són: el desig d'evitar aquesta vida mecànica i grisa de la majoria d'estudiants i el gust, cadascú a la seva manera i tendència, pels conceptes moderns de l'existència humana, de la cultura i de l'art. La nostra posició respecte al passat és de respecte. En la generalitat dels casos ens agrada i admirem el passat. Altres vegades ens limitem a comprendre'l. Però també compremem que res no hi ha pitjor per a la cultura com l'estancament i la limitació. És això el que fa que acceptem el passat com una lliçó perpètua per al present, però no l'acceptem de cap manera com a una realitat total ni actual.», Citat a *Ibidem*, pp. 81-82.

llibertats i, evidentment, de la cultura catalana, relegada a un segon terme, si no directament prohibida, durant el període franquista.<sup>234</sup>

Molas, protagonista destacat de la recuperació de la llengua i de la cultura catalanes, reflexionava a l'entorn d'aquests anys que marcaren la posterior eclosió d'una cultura, que semblava condemnada a desaparèixer i que en els anys seixanta i setanta va tornar a viure un moment d'esplendor que, a partir de la recuperació de la democràcia i de l'estatut d'autonomia ha esdevingut normalitzada, amb tots els problemes que aquest mot implica.<sup>235</sup>

Miquel Porter Moix (Barcelona, 1930), en l'actualitat catedràtic emèrit de la Universitat de Barcelona, una de les personalitats objecte del present estudi, atorgà a aquesta aventura universitària un valor extraordinari, que imaginem compartirien els seus companys. En parlar de *Curial* recordava un moment cultural únic en el qual la transmissió de coneixements era oral, es produïa a les tertúlies i xerrades que es feien a casa dels protagonistes. Una mica recordant l'apassionant novel·la de ciència ficció *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, portada al cinema per François Truffaut, la idea

<sup>234</sup> «Exagero, però jo era la justificació de Riba i Foix. La nostra existència volia dir que la posició que ells havien pres era la correcta. Després jo, quan vaig començar a fer classes als Estudis Universitaris Catalans i em venia gent jove (alumnes com Montserrat Roig, Benet i Jornet, Xavier Fàbregas, Jordi Castellanos...), aquesta gent em justificaven a mi. En el moment en que tot es normalitza, aquestes relacions psicològiques ja no existeixen. Per això Foix o Espriu donen col·laboracions a *Curial*, una revista ciclostilada d'uns estudiants.», a Núria Quintana, "L'entrevista: Joaquim Molas", publicada a la revista *La Universitat (Revista dels antics alumnes de la UB)* n. 16 (Any V), Barcelona, juny de 2001, pp. 22 a 25.

<sup>235</sup> A una altra entrevista concedida arran la seva jubilació, en relació a la situació cultural a les darreries dels cinquanta, Molas afirmava: «Durante los años cuarenta y cincuenta se desarrolló una política cultural de autodefensa, de recuperación del mundo anterior a la guerra, de las personas que habían tenido un papel. A finales de los cincuenta surge una actitud más combativa. Por ejemplo, con el intento de reconciliación en la sociedad catalana, que se inicia en Montserrat en 1956, cuando se invita a personas exiladas y a gente de la izquierda a colaborar en la conmemoración de un centenario de no recuerdo qué hecho. [Molas es refereix a l'ofrena de la "Corona poètica" a la Mare de Déu de Montserrat dins la celebració del setanta-cinquè aniversari de les festes del Mil·lenari montserratí (1880-1881) i de la proclamació de la Mare de Déu com a patrona de Catalunya, promoguda entre d'altres, per Fèlix Millet] Aquello provocó ciertas tensiones, pero abrió una puerta. Después se inició la campaña de reconciliación del PSUC y la llegada de una nueva generación que habíamos vivido la guerra de lejos.». Josep M. Sòria, "Entrevista a Joaquim Molas, catedràtic, investigador, crítico y editor: «La cultura catalana se salvó gracias a una red privada que existió en los años cincuenta.», a *La Vanguardia*, Secció "Cultura y Espectáculos", Barcelona, 17 de setembre de 2000, p. 49 i 50.



esbossada per Porter ens remet a la cultura dels homes-libre, que transmetien coneixements a la clandestinitat, en un darrer intent desesperat per preservar la diversitat infinita dels coneixements humans, en el cas que ens ocupa, de la cultura catalana. Els joves estudiants tenien accés a testimonis preciosos, únics, que els impregnaren per a la resta de les seves vides.<sup>236</sup>

Eren moments de presa de consciència política on es produïa, simbòlicament, una primera reconciliació a través de les joves generacions que havien nascut abans de la guerra, però que no hi havien participat directament, posant les bases d'un futur cridat a superar definitivament les moltes ferides obertes pel conflicte bèl·lic que havia dividit famílies i amics.<sup>237</sup>

L'aparició de *Curial* coincidí amb iniciatives similars a d'altres facultats que crearien revistes del mateix format, entre les qual podem citar *Fòrum*, editada per estudiants de Dret, i *Ictini*, a l'Escola Industrial, essent totes elles prohibides a principis de 1951. Però, la publicació que tingué una major rellevància, sorgida des d'instàncies universitàries d'esquerres, fou *Gaudeamus*, editada per Joaquim Horta, que deixà de sortir el 1958. Aquestes iniciatives, pel simple fet d'existir, es convertiren en instruments de regeneració cultural i política, donant veu a la nova generació molt més disposada a donar un tomb a la difícil situació en que es trobava el país.

<sup>236</sup> Miquel Porter recordava com l'edició de *Curial*: «Va venir acompanyat de l'organització d'unes tertúlies a les que convidàvem a d'altres companys. Dèiem a algú si ens volia parlar de determinat tema, li donàvem l'adreça de casa dels meus pares, i convocàvem a amics i coneguts. Férem lectures, per part de Carles Riba, dels seus poemes, Joan Oliver parlant de teatre, o Romeu i Figueres sobre la mitologia a la literatura catalana, o... D'aquesta forma vam anar coneixent a la gent interessant del país, cosa que va ser fonamental per a la nostra educació, podent oblidar-nos de l'avorrida i penosa universitat oficial.». J. M. García Ferrer – Martí Rom, *Miquel Porter*, Op. cit., p. 19.

<sup>237</sup> «... Érem, això sí, gent de diferent procedència. A casa no érem rics, però sí de caire liberal. En canvi, a casa d'Antoni Comas eren gent del règim, el seu germà era un alt càrrec a Mataró. A l'extrem contrari hi teníem al pare de Joaquim Molas que havia estat represaliat pel règim... Malgrat tot, aquell interès per la cultura ens va portar a una autèntica amistat.». *Ibidem*, p. 19.

En aquest context, aparegué la revista *Hidra*, en la que col·laboraren, entre molts altres, Ricard Salvat i Miquel Porter Moix, creada a la facultat de Filosofia y Letras de la Universitat de Barcelona, a les darreries de 1953, i què partia d'aquestes mateixes premisses, donant veu als joves universitaris, enfrontant-los amb la realitat cultural del moment i esdevenint punt de partida d'iniciatives molt diverses, entre les quals, cal destacar l'Agrupació de Teatre Experimental, que cal considerar com a pròleg del Teatre Viu, donat què fou el col·lectiu on Ricard Salvat va començar a dirigir teatre. Creiem que hi ha dues diferències fonamentals entre *Hidra* i les esmentades publicacions que molt probablement serviren de model: la primera era que els col·laboradors d'*Hidra* formaven un grup homogeni, generacional, i no hi havia articles d'escriptors de prestigi, de generacions anteriors; la segona era que es tractava d'una publicació de caire totalment universitari escrita en llengua castellana, excepte la inclusió d'alguns poemes en llengua catalana. Aquest fet, pot explicar-se per dos motius, fonamentalment, per la dificultat que suposava pels joves estudiants enfrontar-se amb els poders acadèmics del règim i per ésser aquesta la primera generació educada d'esquenes al català, amb unes escoles primàries força repressores, malgrat les excepcions que es van produir.

Cal citar, també, com a possible model en que s'inspiraren els creadors d'*Hidra*, d'altres publicacions aparegudes a principis dels anys cinquanta, escrites en llengua castellana, com la revista *El Ciervo*, d'orientació cristiana, que es començà a publicar l'any 1951, i que ha aconseguit acomplir cinquanta anys sens fer massa soroll ni rebombori, travessant tota la segona meitat del segle XX, tenint com a *alma mater* de la publicació a Llorenç Gomis, tristament desaparegut a finals de 2001.

### 3.2. LA REVISTA UNIVERSITÀRIA *HIDRA*, PUNT DE PARTIDA D'UNA NOVA GENERACIÓ D'INTEL·LECTUALS

#### 3.2.1. Creació de la revista *Hidra*

Durant el curs acadèmic 1953/1954 es creà l'Agrupació de Teatre Experimental (ATE), que formaren un grup d'estudiants de la "Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Barcelona", als quals es sumaren elements d'altres ensenyaments com la Facultat de Dret. El punt de partida d'aquesta iniciativa escènica es trobava en un inquiet grup de joves estudiants agrupats a l'entorn d'una publicació universitària anomenada *Hidra*, entre els quals trobem a Ricardo Salvat, Félix Formosa, Joaquín Vilar, José María Carandell, Joaquín Marco, Francisco Rodón, Sergio Beser, M. P. M. [Miquel Porter Moix], Antonio Sala Cornadó, Carmen Guasch, Jordi Maluquer, Josep Solsona, Marcelo Plans, Rafael Bertran Montserrat, Salvador Giner, José María Torres, Juan Vergés, C. José Orries, Pedro Ramírez, Ricardo Jordana, Joaquina González, Jorge Colás, Jordi Solé Tura, Josep Oriol Bonet, Pirrus Salomet, José Antonio Zabalbeascoa, Jaime Lorés i María Teresa Nolla, entre d'altres. Alguns d'ells formaren part, també, de l'Agrupació de Teatre Experimental, sorgida pràcticament al mateix temps, que comptà amb la inclusió de joves actors que tot just acabaven d'iniciar la seva carrera dramàtica.

L'activitat que aglutinà aquells joves estudiants fou l'edició de la revista *Hidra*, al nostre entendre veritable punt de trobada d'alguns dels principals intel·lectuals catalans que, posteriorment, confirmarien amb unes trajectòries acadèmiques i professionals de primer ordre, uns inicis tan esperançadors. Aquesta publicació estava íntegrament dedicada a tractar temes de crítica i teoria literària, amb un notable

protagonisme de la poesia, donada la inclusió de petits poemes dels propis universitaris i de traduccions de poemes d'autors estrangers.

La revista *Hidra* aparegué el novembre de 1953, essent escrita pràcticament tota en llengua espanyola, excepte alguns poemes en català. Editada amb la cura que els pocs mitjans podien permetre, el seu aspecte després de quasi cinquanta anys recorda les màquines d'escriure i les primeres, suposem, fotocòpies. Malgrat l'aparença d'un bon nombre de pàgines farcides de lletra, hi ha unes poques il·lustracions fetes pels propis col·laboradors.<sup>238</sup> En el primer número hi havia un total de 3 planes [sobre 12] dedicades a poemes que donaven una major sensació de blanc a la composició, summament plena de lletra de la resta de la revista.

Quant els continguts, el primer número s'obria amb una editorial que s'interrogava precisament sobre quin era el paper d'una editorial, quins eren els principis doctrinals a defensar i, fins i tot, qüestionant-se si no hi havia un altre motiu per emprendre aquesta iniciativa que la pròpia voluntat d'ésser, sense manifestos, intencions ni premisses.<sup>239</sup>

El camí cap a la veritat s'explicitava en una insaciable voluntat d'aprofundir en els coneixements, de recuperar el gust per l'estudi i la reflexió com a àmbits comunitaris oberts a l'opinió, esdevenint la única justificació de la publicació. No trobem ni implícitament ni explícita una voluntat de defensar una ideologia concreta ni

<sup>238</sup> Destaca la il·lustració de portada del primer número, feta per F. F. [Feliu Formosa], un paisatge en falsa perspectiva d'un poble desert, amb el seu empedrat, flors i faroles, d'un to naïf força aconseguit que repetiria en el número IV, [il·lustració p. 9], amb un to molt més equilibrat, menys naïf. Volem, també, destacar les il·lustracions d'Emilio Rey, Luis Doñate, Joan Claret i Ricardo Jordana.

<sup>239</sup> Molt significativament llegim: «El nuevo editorial ya no es una presentación, ni una justificación, ni un credo. Es una confesión: no podemos presentarnos ni justificarnos, ni exponer principios; no queremos hacer editorial. Confesión, contra la que cabría suponer es optimista y esperanzada porque es verdad, y la Verdad es siempre una conquista.», fragment de l'Editorial, sense signatura, de la revista *Hidra*, n. 1, Barcelona, novembre de 1953, p. 1.

alinejar-se amb cap model, malgrat l'evident filiació cristiana producte de l'època, que ens fa pensar en una orientació propera als anomenats "catòlics socials".

Observant amb cura el sumari d'aquest número inaugural d'*Hidra*, trobem un article de Salvador Giner titulat "Port Royal"; un altre de Joaquín Marco dedicat a "El testamento de Antonio Machado", seguit d'un poema d'homenatge al poeta de Francisco Rodón; un altre article de Sergio Beser titulat "De la novela y el novelar", que seguiria en els propers lliuraments; una crònica signada per M. P. M. [Miquel Porter Moix] sobre "El ciclo de Arte Abstracto de Santander" que també tindria una continuació al següent número de la revista, i el primer d'una sèrie d'articles de Feliu Formosa titulat "Observaciones sobre el mito I: el mito en Grecia", que malgrat anunciar-se com a una sèrie, no tingué continuïtat en els següents números. Juntament amb aquests assaigs, aquest primer número d'*Hidra*, incloïa un recull de poemes de José María Carandell (*Te siento amor*), Salvador Giner (*Latitud perdida*), Joaquín Marco (*Fuga*), Joaquín Vilar (*Visc el meu món*), Antoni Sala i Cornadó (*En el bosc de la sang*), juntament amb tres poemes de Jacques Prevert (*Caserna lliure*, *El gran home* i *Mirall trencat*), en traducció catalana de Joaquín Vilar.

Cal destacar la voluntat d'*Hidra* d'obrir fronteres al coneixement, tractant temes gens provincians, reflexionant sobre assumptes que, amb propietat, podien interessar als estudiants d'arreu. El to general dels articles tenia com a denominador comú la reflexió, una reflexió que en el cas de l'article de Miquel Porter, es tancava amb una sèrie d'interrogants sobre l'art abstracte, tema d'una importància capdal durant aquells anys,

rodejat de polèmiques i que trobava una forta oposició dels sectors més reaccionaris de la cultura espanyola i catalana.<sup>240</sup>

Miquel Porter fou un dels assistents al cicle de conferències i debats que durant deu dies del mes d'agost de 1953, d'aquí el nom de "Decena", es celebraren al Palacio de la Magdalena de Santander, amb motiu dels cursos d'Estiu que es celebraven i, encara es celebren (Universidad Internacional Menéndez y Pelayo), cada estiu a la ciutat cantàbrica, per debatre entorn l'art abstracte i la seva validesa com a forma legítima i pròpia de l'art del segle XX. Juntament amb ell, un estudiant inquiet i avantatjat, cal destacar la presència d'artistes com l'escultor basc i teòric fonamental de l'art abstracte, Jorge Oteiza<sup>241</sup>, un dels degans de l'art contemporani a l'Estat, juntament amb dos intel·lectuals catalans, Sebastià Gasch i Alexandre Cirici Pellicer, dues de les personalitats més importants del moment, defensors de l'art nou i, per damunt de tot, pedagogs d'altíssima categoria. També cal destacar l'interessant article de Sergio Beser,<sup>242</sup> dedicat a la novel·la, de profund contingut teòric, formalitzat amb rigor i claredat expositiva.<sup>243</sup>

<sup>240</sup> Porter es preguntava: «¿Por qué no se deja hablar a los artistas que son en realidad quienes con su obra han de decir su última palabra y se da en cambio la oportunidad de hablar a una serie de señores que nunca de han destacado por sus simpatías abstractivas?

- «¿A qué viene tanto bizantinismo y tanta dialéctica sobre cuestiones secundarias cuando no sabemos ni el nombre que debería darse con toda propiedad a esta nueva forma de arte?», a Miquel Porter Moix, "El ciclo de Arte Abstracto en Santander", a *Hidra*, n. 1, *op. cit.*, pp. 7 i 8.

<sup>241</sup> La conferència de Jorge Oteiza apareix recollida a: VV.AA., *Problemas del arte abstracto*, Madrid, 1956.

<sup>242</sup> Sergio Beser (Morella, 1934), crític literari i docent de la Universitat de Barcelona. Durant el curs 1968-69 impartí classes a la Brown University (Rhode Island). Entre les seves principals publicacions destaquen: *Narcís Oller: la societat catalana de la restauració* (1965) i *Leopoldo Alas, crítico literario*, Editorial Gredos, (Bibl. Románica hispánica II. Estudios y ensayos, 117), Madrid, 1968.

<sup>243</sup> Sergio Beser afirmava el següent: «Al enfrentarnos con el problema o cuestión de la novela (Bergamín niega que exista un problema y sí una cuestión, y esta diferenciación es a todas luces fundamental) nos encontraremos con dos preguntas íntimamente unidas.

«La primera ¿Qué es? Contestarla equivale a definirla y definirla a proclamar su esencia. La segunda ¿Cómo es? La respuesta traerá el conocimiento de la técnica y el novelar.

«La primera pregunta que en el siglo pasado fue sólo preocupación de los retóricos, ha alcanzado en los tiempos actuales una gran importancia con el auge del virtuosismo y el valor social de la novela, único género literario con poder sobre la masa. La segunda, de formulación moderna, ha sido provocada por el dominio del tecnicismo sobre el sencillo narrar.», Sergio Beser, "De la novela y el novelar (I)", a *Hidra*, n. 1, *op. cit.*, p. 5.

Aquesta mostra dels continguts d'*Hidra*, permeten afirmar que ens trobem davant una publicació de caire intempestiu, on joves universitaris es qüestionaven els horitzons culturals del moment històric, tractant temes tan candents com l'art abstracte i les modernes teories entorn la narrativa. Sorpren la maduresa intel·lectual d'aquells joves escriptors que no arribaven als vint-i-cinc anys i, en molts casos, tenien vint anys recent complerts. Malgrat que no apareixien explícitament qüestions polítiques, creiem que, tan pels temes com per les perspectives emprades, el contingut de la revista s'allunyava absolutament del ranci món universitari d'aquells anys, obrint les portes a una nova generació amb un tarannà totalment nou.

### 3.2.2. Els continguts de la revista

El segon número d'*Hidra*, publicat el desembre de 1953, tenia uns continguts molt similars als del primer número, amb una curiositat anecdòtica, la numeració de les planes es feia mitjançant l'abecedari grec, demostració del caire estudiantil de la publicació, malgrat que vist des del present, no podem deixar de pensar que era una simple *boutade* juvenil.

El número s'obria amb un article-editorial de José María Carandell titulat "Sobre la vocación", d'una extrema senzillesa i, alhora, profunditat.<sup>244</sup> La lliçó del jove Josep Maria Carandell i Robuste (Barcelona, 1934) era d'una sorprenent maduresa i

<sup>244</sup> Pel seu interès volem reproduir-ne dos passatges: «Una cosa se ama sin demasiadas razones. Las cosas no se aman porque se sepan, en principio; yo diría, más bien, que se aman porque se presienten. Y a medida que se va avanzando por ellas se descubre que, efectivamente, era aquello que deseábamos. « [...] Es verdaderamente privilegiado el que siente la vocación desde un principio, y verdaderamente grande el que sabe seguirla con generosidad, con simplicidad y con auténtica fe.», José María Carandell, "Sobre la vocación" a *Hidra*, n. 2, Barcelona, desembre de 1953, p. 1.

deixava entreveure el seu futur intel·lectual i professional.<sup>245</sup> Com a portaveu del grup expressava la necessitat de seguir la vocació de l'escriptor, del home de cinema, del home de teatre, del pedagog, amb generositat, simplicitat i fe en les pròpies possibilitats.

Josep Maria Carandell no s'arrelà a la Barcelona dels cinquanta i marxà aquell mateix any a Madrid, únic lloc on es podia prosperar acadèmica i professionalment, aconseguint posteriorment fer una molt important estada a Alemanya on es doctorà, iniciant un llarg periple que el duria a Reus, on treballà com a professor d'Institut; més tard a Japó, cridat pel seu germà Luis, on treballà a la ràdio, retornant després a Madrid.<sup>246</sup>

Malgrat la seva absència de Barcelona, Josep Maria Carandell es com una part d'aquella generació d'estudiants amb els quals fundà *Hidra*: «Necessitava fer-me allí i d'altra banda tenia els meus amics generacionals aquí: Feliu Formosa, Jaime Barluenga, Ricard Salvat, Luis Goytisolo, Joaquim Marco, Marcel Plans, Quim Vilar, Sergi Beser, Paco Rodón... M'era imprescindible tornar-me a reconèixer dintre de Barcelona, de la qual no m'havia sentit mai deslligat. Per exemple, jo no vaig participar, perquè era fora, a l'experiència de l'Escola Adrià Gual que portaven la Maria Aurèlia Capmany i en Ricard Salvat, però sóc d'aquell grup i de vegades l'explico com si hi hagués estat, per dir-te com n'estava al corrent sense trobar-m'hi.»<sup>247</sup>

<sup>245</sup> Sobre la trajectòria de Josep Maria Carandell vegi's el llibre de J. M. García Ferrer i Martí Rom, *Josep Maria Carandell*, Associació/Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, Col. Cine-Fòrum Associació d'Enginyers n. 18, Barcelona, 1999.

<sup>246</sup> «Jo vaig marxar a Madrid l'any 1954. A continuació vaig anar a fer el doctorat en Fenomenologia a Alemanya. Em vaig casar amb una alemanya.[...] A Alemanya em guanyava la vida descarregant caixes de taronges, venent pa, treballant en una fàbrica de rellotges, fent traduccions o donant classes.» Diàlegs de Barcelona, *Lluís Carandell – Josep Maria Carandell*, conversa transcrita per Xavier Febrés, Ajuntament de Barcelona- Editorial Laia, Barcelona, 1986, p. 28.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 29.



Uns anys més tard, en instal·lar-se definitivament a Barcelona, Carandell es vinculà estretament amb l'Institut del Teatre com a docent, retornant a la seva vocació teatral.<sup>248</sup>

Juntament amb Carandell, col·laboraren en aquest número Ricardo Salvat, Sergio Beser, Joaquín Vilar, Miquel Porter Moix [qui sempre signava M. P. M.], Carmen Guasch, Félix Formosa, Jorge Maluquer, José Solsona, Marcelo Plans i Rafael Bertrán Montserrat. Destaquen els articles de Sergi Beser ("De la novela y el novelar II: ¿Cómo es?") i de Miquel Porter ("Arte abstracto en Santander"), continuació dels ja publicats en el primer número. Notem l'absència d'un nou article de Feliu Formosa sobre els mites, del qual havia fet un primer lliurament en el número anterior. També s'inclouen nous poemes de Carmen Guasch (*Sepulcro* i *Piedad*), Félix Formosa (*Dona nobis pacem*), Jordi Maluquer (*Cançó de l'estudiant al bosc*) i Josep Solsona (*D'un ocell mort*, *Un arbre* i *Una llavor*). Tanmateix, cal esmentar la selecció "Poetas de Italia", amb traducció i presentació de R. S. [Ricard Salvat] que agrupava breus poemes d'Alfonso Gatto i Salvatore Quasimodo, que reforçaven l'èmfasi que la publicació atorgava a la poesia.

Volem destacar, també dins aquest segon número, l'article de Ricard Salvat "Robert Merle en su circunstancia", molt probablement un dels seus primers treballs periodístics, on s'endinsava en el tema de la guerra i el seu tractament novel·lístic per part d'aquest autor que obtingué el prestigiós Premi Goncourt, amb la novel·la *Week-end à Zuycoote*,<sup>249</sup> comparant la visió que la narrativa francesa ofería del conflicte bèl·lic, amb l'aportada per la literatura espanyola.

<sup>248</sup> Entre els seus llibres volem citar: *Guía secreta de Barcelona*, Al-Borak, S.A., Madrid-Barcelona, 1974 i l'assaig titulat *Peter Weiss: poesía y verdad*, Taurus Ediciones (Cuadernos Taurus, 78), Madrid, 1968.

<sup>249</sup> Robert Merle, *Week-end à Zuycoote*, Ed. Gallimard, París, 1942.

Ricard Salvat, ja des de feia uns anys, era un entusiasta lector de revistes franceses com *Les Nouvelles Littéraires* i, en l'àmbit estrictament teatral, de l'extraordinària *Théâtre Populaire*.<sup>250</sup> En aquest article Salvat apareix com un home ben informat, com la majoria dels seus companys, tractant de copsar allò que passava més enllà de l'empobrida realitat cultural catalana dels anys cinquanta.

Un dels trets fonamentals que permet explicar l'eclosió d'aquest col·lectiu de joves universitaris és, precisament, la seva connexió amb l'exterior, mitjançant la lectura de revistes i publicacions estrangeres —principalment franceses—, i, posteriorment, a través de l'ampliació d'estudis a d'altres països, principalment, a França, Anglaterra i la República Federal Alemanya. Aquests foren factors decisius en les seves exemplars trajectòries professionals i en el paper jugat en la recuperació de la cultura catalana durant el període franquista i la transició democràtica.

En aquest segon número d'*Hidra*, trobem un molt interessant article de Rafael Bertran Montserrat, dedicat a la interpretació teatral, que ens permet observar l'actitud que tenia el grup enfront l'obsoleta actitud dels intèrprets comercials del moment. L'article titulat "La naturalidad en el teatro", s'oposava a l'estereotip de l'actor que declama amb falsa afectació el seu paper, intentant definir què era la naturalitat en l'àmbit interpretatiu, que implicava la necessitat d'un canvi radical en el treball de l'actor.<sup>251</sup>

<sup>250</sup> Aquesta revista trimestral d'informació teatral és una publicació clau per l'estudi del teatre dels anys cinquanta, donant a conèixer els principals corrents escènics del moment que haurien d'exercir una influència fonamental en la generació de Ricard Salvat i Miquel Porter.

<sup>251</sup> En aquest sentit afirmava: «La naturalidad escénica se opone al énfasis, ya desterrado de todo teatro moderno, pero huye también de la vulgaridad.»; per concloure: «Hoy que está desterrada la grandilocuencia exagerada, afectada, debemos empero contener en la encerrada cuesta al que resbala hacia lo contrario. Sería peor caer en la sima de la naturalidad inexpresiva que no lo hubiera sido quedarnos en la cima del énfasis.», Rafael Bertran Montserrat, "La naturalidad en el teatro", a *Hidra*, n. 2, Barcelona, desembre de 1953, p. 11.

Hi ha, en aquest article, la necessitat d'investigar entorn el treball de l'actor i trobar noves fórmules interpretatives vàlides per els nous temps i les noves concepcions de l'art i el teatre. Aquest fou precisament el principal punt de partida del Teatre Viu, la necessitat de renovar la tècnica de treball de l'actor, retornant-lo a les fonts de la improvisació com a base de la seva preparació, fugint de l'orientació tradicional, que impedia aquesta esperada renovació.<sup>252</sup>

Rafael Bertran Montserrat (Cervelló, 1924), seguiria durant els anys següents vinculat estretament amb el món de l'escena i amb la Universitat de Barcelona, on seria professor a la Facultat de Filosofia. Malgrat no participar directament en els posteriors projectes liderats per Ricard Salvat, com l'Agrupació de Teatre Experimental i el Teatre Viu, publicà entre finals dels anys cinquanta i principis dels seixanta, diversos textos dramàtics i narratius, obtenint un ampli i merescut ressò a la seva tasca, especialment, pel que fa a la vessant dramàtica, que conreà en múltiples ocasions. Entre les seves peces teatrals destaquen *El tren de Liverpool*<sup>253</sup> i *L'extraordinària vida de Dol i Jo*<sup>254</sup>, essent col·laborador esporàdic en diverses publicacions com *La Vanguardia*, i *Yorick*<sup>255</sup>, revista dedicada al teatre apareguda entre 1965 i 1974, impulsada per Gonzalo Pérez de Olaguer i Francisco Jover, ambdós vinculats al teatre universitari i, en el cas de Jover, actor en alguns dels muntatges dirigits per Salvat en el TEU de Filosofia y Letras i a

<sup>252</sup> Sobre la naturalitat en el treball de l'actor, i els perill que aquesta actitud comportava, escrivia uns anys més tard Fernando Fernán Gómez: «Nuestro público está deformado por el actor americano; más sobrio porque quizá el americano medio lo sea, y que actúa en una constante afectación, que nuestro público aconsejado por la hábil propaganda, identifica ya con la naturalidad.», Fernando Fernán Gómez, "Problemas del Teatro Español: problemas del actor", a *Primer Acto*, n. 13, Madrid, març-abril de 1960, p. 5.

<sup>253</sup> Rafael Bertran Montserrat, *El tren de Liverpool*, Edi-Liber Editorial, (Sèrie: Teatre), Barcelona, 1984. Fou estrenada, en versió castellana, al Teatre Candilejas de Barcelona, per la Compañía de Arte Dramático "Máscaras", de Madrid, amb direcció d'Esteve Polls. Aquesta obra quedà finalista al Premi Ciutat de Barcelona de 1959.

<sup>254</sup> Rafael Bertran Montserrat, *L'extraordinària vida de Dol i Jo*, Edi-Liber Editorial, (Sèrie: Teatre), Barcelona, 1984. Aquesta obra fou estrenada al Teatre Romea de Barcelona (18-XI-1964), per la Companyia Titular del Teatre, amb direcció d'Esteve Polls.

<sup>255</sup> Rafael Bertran Montserrat, "Los seres vivos de Dostoyewski", a *Yorick* n. 9, Barcelona, novembre de 1965, p. 5, i "La masa y la obra de la juventud" a *Yorick* n. 12, Barcelona, febrer de 1966, p. 6.

l'Aula Libre de Estètica. Durant els anys seixanta, Bertran impartí múltiples conferències dedicades al món del teatre, on mostrava el seu profund coneixement de l'art dramàtic.

### 3.2.3.1. Darrers números d'*Hidra*

És en el tercer número d'*Hidra* apareixia esmentada per primera vegada l'Agrupació de Teatre Experimental, el precedent directe del Teatre Viu, de la qual s'anunciava l'inici de les seves activitats: «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 “Eutifrón” en “Pro-Libris” (Av. José Antonio, 631). Sócrates revivió tan dignamente en la interpretación de Félix Formosa 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 dio una lectura de su comedia satírica “El llum d’oli”. El móvil de este grupo recién creado 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 “Les dones de Traquis” de Sófocles.»<sup>256</sup>

Foren aquells, uns moments de canvi, i com a conseqüència l'origen de moltes iniciatives culturals que, en molts casos no van reeixir, però que demostraven la inquietud de tota una generació per obrir-se camí enmig de la penúria artística i cultural del franquisme. Com a exemple, constatar com un paràgraf més avall de l'anunci de les

<sup>256</sup> Sense signatura, a *Hidra*, n. III, Barcelona, enero de 1954, p. 2.

activitats de l'Agrupació de Teatre Experimental a *Hidra*, apareixia citada l'actuació d'un altre col·lectiu escènic, suposem que de característiques molts similars a l'ATE, com fou el col·lectiu TRASGOS, liderat per Juan Antonio Zabalbeascoa, també col·laborador d'*Hidra*, que iniciava les seves activitats amb la lectura d'*Escuadra hacia la muerte*, d'Alfonso Sastre, a una de les aules de la Universitat Central<sup>257</sup>. Zabalbeascoa fou, també, un dels impulsors del teatre independent, destacant les seves col·laboracions periodístiques a *Yorick*, com a corresponsal a Londres entre 1965 i 1968.<sup>258</sup> Cal afegir que Helena Estellès, membre fundador del Teatre Viu, participà en aquesta lectura dramatitzada, del text de Sastre, organitzada pel col·lectiu Trasgos.<sup>259</sup>

L'aventura de la revista universitària *Hidra*, potser per estar escrita majoritàriament en llengua espanyola, no va obtenir el ressò que mereixia. Cal inscriure-la com una temptativa més per renovar l'ambient cultural de l'època, donant veu per primera vegada a una nova generació d'intel·lectuals, molts d'ells destacats membres de la generació que lluità contra el franquisme, els quals, des d'àmbits molt diversos, contribuïrien a la regeneració de la cultura catalana. El número IV d'*Hidra*, el darrer número del qual en tenim coneixement, s'edità el febrer-març de 1954, amb la mateixa estructura de combinació d'assaigs sobre literatura, filosofia, belles arts, cinema i teatre, més una selecció de poemes en català i castellà.

<sup>257</sup> Voldríem afegir que aquesta peça d'Alfonso Sastre fou decisiva en la renovació teatral espanyola, un any després arribava a la Universitat de Barcelona, on en ser muntada es reivindicava una nova manera de veure el teatre i la societat. *Escuadra hacia la muerte*, s'estrenà el 18 de març de 1953 al Teatro María Guerrero, amb direcció de Gustavo Pérez Puig i decorats de Leopoldo Anchóriz, interpretada per Agustín González, Félix Navarro, Fernando Guillén, Miquel Àngel, Adolfo Marsillach i Juan José Menéndez. Editada per la mítica Ediciones Alfil, a la Colección de Teatro n. 77, Madrid 1961.

<sup>258</sup> Posteriorment ha publicat dues importants traduccions: Richard B. Sheridan, *El crítico*, Editorial Bosch (Erasmus, textos bilingües), Barcelona, 1976 [introducció, cronologia, bibliografia, notes i traducció espanyola a càrrec de José Antonio Zabalbeascoa] i Mark Twain, *Viejos tiempos en el Mississipi*, Editorial Bosch (Erasmus, textos bilingües), Barcelona, 1979 [introducció, cronologia, bibliografia, notes i traducció inèdita espanyola a càrrec de José Antonio Zabalbeascoa].

<sup>259</sup> Així ho recorda Helena Estellès: «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.» Entrevista a Helena Estellès recollida a l'apèndix documental, p. 383.

Una de les temàtiques que sobresortia en aquest número era la preocupació per definir o rebutjar el caràcter “cristià” dels diversos gèneres literaris, en definitiva, la problemàtica sobre la validesa d'un art cristià i al mateix temps compromès amb el present històric, seguint una línia molt propera —com ja hem assenyalat—, als “catòlics socials”.

### 3.2.3.2. Comentaris entorn la representació de *Living Room*, de

#### Graham Green

Dins aquest darrer número d'*Hidra*, voldríem destacar la crítica de Sergi Beser titulada “Living Room”, dedicada a analitzar la repercussió d'aquesta peça teatral de Graham Greene, estrenada amb molt d'èxit l'any 1953 a Londres, i que es representà en sessió única, en versió castellana d'Álvaro de Zárata, el 27 de gener de 1954 al Teatre Romea, després d'haver estat estrenada a Madrid, amb direcció d'Alfredo Marquerie al Teatro Oficial María Guerrero. La versió presentada a Barcelona, a càrrec de l'agrupació Teatro Club, fou dirigida per Antonio de Senillosa i Mario Lacruz, essent presentada com un «¡Acontecimiento sensacional!», en els anuncis de premsa.<sup>260</sup> L'expectació procedia no només per la curiositat que despertava l'autor de la novel·la que inspirà el film d'Orson Welles, *El tercer hombre*, sinó pel punt de vista adoptat per Graham Greene en tractar els temes de l'adulteri i el suïcidi sota una perspectiva cristiana. L'obra va aixecar —com era d'esperar— una gran polèmica, que va durar força temps, donat que tractava la història d'un adulteri, en el que la jove protagonista,

<sup>260</sup> La versió representada al Teatre Romea comptà amb un repartiment encapçalat per Manuel Dicenta, acompanyat per Eulalia Soldevila, Teresa Cunillé, Josefina Tapias, Carmen Yllescas, Luis Tarrau i Ana M<sup>a</sup> Noé.

seduïda i absolutament enamorada d'un home casat, es suïcidava en no trobar sortida a la seva passió amorosa.<sup>261</sup>

El crític José María Junyent qualificà l'obra de completament immoral i blasfema, contrària a l'ortodòxia catòlica i, per tant, totalment refutable. En aquesta mateixa línia, s'alçaren veus que qualificaren l'obra en els següents termes: «*El cuarto de estar* no es un drama católico, sino un folletín escenificado, por un hábil dramaturgo, a base del manoseado tema del teatro francés de primeros de siglo. El enfrentar la esposa con la amante es un efecto escénico vulgarísimo.»<sup>262</sup> D'altres veus varen defensar la validesa del punt de vista de Graham Greene, fins i tot des de la pròpia església, qualificant la proposta com: «... bien acorazada en su tesis católica, no vacila en mostrarnos algunas asperezas de la vida. [...] Al afrontar valerosamente en Inglaterra la defensa de la tesis católica como norma de vida, el autor ha realizado una labor de gran mérito.»<sup>263</sup>

Sergi Beser recollia l'interès que hi havia en molts autors del període per conrear de nou el gènere tràgic amb connotacions de caire cristià i amb voluntat d'oferir un anàlisi realista de la pròpia època. Escrivia Sergi Beser: «*Living Room*, es ante todo una tragedia, y una profunda tragedia religiosa que puede colocarse junto a dramas como *Escenas de la calle* de Elmer Rice o *Historia de una escalera*, salvando las enormes diferencias del tema. En las tres, el escenario no se limita a ser el lugar donde

<sup>261</sup> Ricard Salvat recorda la recepció d'aquesta obra: «Era el moment en que semblava que John B. Priestley era el gran autor, però a mi mai m'interessà. Aquest va tenir molt d'èxit, com Graham Greene amb una obra *Living Room* (Sala de estar), que ens va semblar una meravella perquè a una estructura de teatre convencional o de teatre a l'ús s'exposaven problemes ètics de gran abast, i això ens impressionà molt.» Entrevista a Ricard Salvat, apèndix documental p. 436.

<sup>262</sup> Carta al director signada per V.C.S. titulada "Cuarto de estar" a *Destino*, n. 899, Barcelona, 30 d'octubre de 1954, p. 46.

<sup>263</sup> Citat per Juan R. Martí a "Cuarto de estar", dins la secció "Cartas al director" publicat a *Destino*, n. 862, Barcelona, 13 de febrero de 1954, p. 2.

se situa la acció, el lloc en que inciden uns personatges amb seues passiones, es un personatge més y no de los menos importantes.»<sup>264</sup>

### 3.2.3.3. Novel·la i Realisme

Tanmateix resultà molt significatiu l'article de Jaime Lorés dedicat a la novel·la cristiana, on tractava de desmuntar els tòpics sobre aquest subgènere que permeté l'eclosió d'autors com José Luis Martín Descalzo,<sup>265</sup> entre molts d'altres, protegits pel règim i amplament promocionats com a models intel·lectuals.<sup>266</sup>

Sobre la teoria de la novel·la en llengua castellana, durant els anys cinquanta, es creà un profund debat, entorn el concepte de Realisme, i del qual varen participar els principals dramaturgs i homes de teatre del moment. La irrupció d'autors joves, que esdevindrien punts de referència cabdals, com Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, José María de Quinto, Lauro Olmo, afegits a les veus sorgides uns anys abans, com Antonio Buero Vallejo i Alfonso Sastre, suposà un claríssim canvi d'actitud enfront la creació artística, lliure de tota subjecció espiritual i moral, que seria substituïda pel compromís polític i social. Malgrat que durant molts anys les formes de la Espanya franquista es varen mantenir, apareixia amb força una oposició estètica i ètica, que influiria decisivament en les noves generacions de novel·listes i dramaturgs espanyols.

<sup>264</sup> Sergio Beser, "Living Room" a *Hidra* n. IV, Barcelona, febrer-març de 1954, p. 10.

<sup>265</sup> José Luis Martín Delcalzo obtingué el prestigiós Premio Nadal 1956 amb la novel·la *La frontera de Dios*, editada per Ediciones Destino (Áncora y Delfín, 135), Barcelona, 1957.

<sup>266</sup> Escrivia Lorés: «Frente a la novela cristiana que con etiqueta reluciente y piadosa se muestra – rezumando virtud- en los escaparates, solo una postura: negarla de plano. La novela es –todavía- una cosa, y a las cosas el adjetivo de cristianas no les va. Lo máximo que a una novela puede caerle es con una prohibición- el apellido de "no cristiana". Pero todavía cabe hacer una matización: hay novela que se dice cristiana (novela limpia, inocente, candorosa) y la novela que trata de temas cristiano-religiosos. Frente a la primera, además de lo dicho anteriormente debo añadir otra cosa: las novelas se dividen en literariamente buenas y en literariamente malas. Y la división "cristiana" "no cristiana"- división supongo que basada en la cantidad de adulterios, de blasfemias, de pecados que en ellas aparecen, y en la refutación o no refutación, condenación o no condenación por el autor de estos pecados, de estas blasfemias, cabría dentro del campo de la moral, y además bajo otro nombre: "peligrosa" "no peligrosa".

«Así pues –la novela que trata temas religiosos interesa poco- la expresión novela cristiana" no puede ser aceptada.». Jaime Lorés, "Cristianos novelistas" a *Hidra* n. IV, Op. cit., p. 15.



Molts dels col·laboradors d'*Hidra* es vincularen en els anys posteriors al món del teatre. Alguns varen aconseguir l'accés al món professional, com Ricard Salvat o Feliu Formosa, mentre d'altres, com Joaquim Vilar, els germans Zabalbeascoa, Rafael Bertran Montserrat, en foren entusiastes defensors i col·laboradors des d'instàncies ben diverses, però allunyats de l'ambient professional dels primers.<sup>267</sup>

---

<sup>267</sup> Sobre aquesta indecisió de molts dels seus companys d'entrar en el camp professional afirma Ricard Salvat: «El grup [Agrupació de Teatre Experimental] es va anar diluint a mesura que els companys van anar acabant els estudis i alguns d'ells que van estar dubtosos es van quedar al grup Bambalinas. Aquest grup feu un tipus de teatre que no era del tot amateur però tampoc era professional. Un teatre que podríem qualificar de pre-Independent però sense voler ésser després professionals. Els Independents, en canvi, aspiràvem a arribar al professionalisme, era la nostra fita. Ells no, se'n morien de ganes però no s'atrevien a donar el salt.» A "Entrevista a Ricard Salvat", apèndix documental p. 445.

### 3. 3. L'AGRUPACIÓ DE TEATRE EXPERIMENTAL

#### 3.3.1. Fundadors i característiques fonamentals

L'Agrupació de Teatre Experimental sorgida a la Universitat de Barcelona a finals de 1953, és gran precedent del Teatre Viu per dos motius fonamentals: d'una banda, perquè entre els seus components hi varen figurar Miquel Porter i, sobretot, Ricard Salvat que liderà i dirigí tots els espectacles de l'Agrupació; en segon lloc, perquè fou durant les primeres sessions, celebrades a principis de 1954, quan a Miquel Porter se li acudí la idea del Teatre Viu, i li comunicà a Ricard Salvat, malgrat que no es desenvoluparia fins el 1956.

L'Agrupació de Teatre Experimental inicià les seves activitats amb la lectura dramatitzada de dos diàlegs de Plató, *Critón* i *Eutifrón*, esdevenint el punt de partida de diverses vocacions teatrals que, amb el pas dels anys, serien decisives per a l'evolució del teatre català posterior. Els seus components, sorgits de les aules de la Universitat de Barcelona i, fonamentalment, del grup que col·laborava a la revista *Hidra*, foren, Ricard Salvat, com a director escènic del grup, què encapçalà les diverses transformacions del grup, i com a actors i col·laboradors, Feliu Formosa, Joaquim Marco, Miquel Porter Moix, Marcel Plans, Maria Plans, Josep Reniu, Joaquim Vilar, Narcís Ribas, Salvador Giner, Maria Assumpció Fors, Maria dels Angels Burzón, Jordi Rigual, Maria Dolors Alterachs Antoni Jutglar, Joan Albert, Ramon Ripoll i Montserrat Forcadell, entre d'altres.

Cal fer esment del suport rebut per prestigioses personalitats del teatre i la cultura del moment, molt especialment, de Alexandre Cirici i Pellicer i d'Esteve Albert i Corp. Alexandre Cirici i Pellicer, malgrat tenir vint anys més que Ricard Salvat, fou company a les aules universitàries, donat que en exiliar-se i, posteriorment, retornar a

Barcelona el 1941, repregué els estudis a la Universitat de Barcelona, on es llicencià en Història el 1955, el mateix any que Miquel Porter, per tant forma part, malgrat haver nascut l'any 1914, de la mateixa promoció que aquest grup de joves universitaris. Alexandre Cirici col·laborà amb el grup fent una lectura del seu text teatral *Llum d'oli*, dins una de les primeres sessions de l'Agrupació de Teatre Experimental (gener de 1954) i realitzant el disseny del cartell de *Solitud*.<sup>268</sup>

Esteve Albert proporcionà a l'Agrupació la primera actuació en un teatre professional, oferint la seva versió per a l'escena de *Solitud*, la cèlebre novel·la de Víctor Català, a aquesta jove generació d'homes de teatre, que fou representada al Teatre Capsa (maig de 1954).

Les col·laboracions amb d'altres artistes i creadors fou continuada, en el cas de la plàstica, amb exposicions paral·leles d'Armand Cardona Torrandell, Emile Marzé i Emilio Rey, i en el àmbit musical, amb les col·laboracions de Juan Listerri, Josep Soler i Joan Roig.

El paper jugat per Ricard Salvat en la concepció i evolució de l'Agrupació de Teatre Experimental resultà fonamental, i en el fons, li va permetre formar-se i investigar en els diferents plans i replans de l'art dramàtic. Assolí la direcció de tots els espectacles, que compaginà amb la tasca de dramaturg, traductor i el que calgués per tirar endavant la iniciativa. Cal advertir que tota aquesta activitat la va dur a terme compaginant els estudis de Filosofia a la Universitat, com la majoria dels seus companys, i, per tant, en un període de formació i de tempteig en els camps literari i escènic.

<sup>268</sup> En relació a la col·laboració d'Alexandre Cirici i Pellicer amb l'Agrupació de Teatre Experimental afirma Ricard Salvat: «Va fer un cartell i va proposar de fer una lectura d'una obra seva que es titulava *El llum d'oli*, que no sé si encara la tinc. El que segur que la tenia era Esteve Albert que diria que me la va prendre. Ell anava seguint tot el que fèiem, i li proposarem de fer l'obra d'en Cirici perquè no teníem diners, però no ens ajudà.». A "Entrevista a Ricard Salvat", apèndix documental pp. 440-441.

Un altre característica que definí l'activitat de l'Agrupació de Teatre Experimental, fou la seva relació contradictòria amb la Universitat de Barcelona, d'on va tenir que marxar per poder desvincular-se del teatre oficial del Teatro Español Universitario (TEU), amb el qual estava enfrontat pel simple fet d'anar per lliure, sense buscar el suport institucional. Malgrat això, en diverses ocasions hi va col·laborar, fins i tot, adoptant la denominació de Teatro Español Universitario, és a dir, integrant-se en l'estructura oficial, de la qual Ricard Salvat i Miquel Porter mai es desvincularien totalment.

Uns anys més tard, quan Ricard Salvat feia balanç a la revista *Primer Acto* dels primers anys de la seva trajectòria com a creador escènic, descrivia amb la claredat que atorga la visió en perspectiva, com i per què va néixer l'Agrupació de Teatre Experimental: "Cuando hace diez años nuestro grupo —Miquel Porter, Elena Estellés, F. Formosa, Narciso Ribas, Asunción Fors— que llamábamos A.T.E., empezó a hacer teatro en la Universidad, nuestra Universidad se asombró, se extrañó que quisiéramos hacer teatro. Probablemente nadie, antes que nosotros, había hablado de hacer teatro dentro de la Universidad y con la pretensión de hacerlo con cierta continuidad. No estábamos de acuerdo con la programación del T. E. U. Y con su tono oficial, ni con el carácter pseudo-provisional con que trabajaba. T. E. U. En aquel entonces venía a ser sinónimo de teatro de cámara; nosotros queríamos un teatro más universitario, hecho, pensado, dirigido por universitarios. Necesitábamos otras obras, otro espíritu de lucha, necesitábamos un laboratorio, algún sitio en que experimentar. Creíamos mucho en aquel entonces en el teatro experimental, en el que veíamos el elemento salvador de

nuestro teatro, el que tenía que acabar con la mediocridad ambiente que en aquel momento, mucho más que ahora, privaba en nuestros escenarios teatrales.»<sup>269</sup>

En els inicis, l'Agrupació es plantejà la necessitat d'organitzar les sessions fora de la Universitat, situant-se en una cruïlla entre el teatre universitari de l'època, el Teatro Español Universitario (TEU), i els teatres de cambra que, en llengua castellana, intentaven representar un repertori d'exigència i qualitat. Malgrat aquest fet, l'oportunitat de representar a la universitat, en un concurs universitari, va decidir els components del col·lectiu a integrar-se dins el teatre universitari oficial, única forma d'estar present a festivals, on assistia la crítica. Al mateix temps l'Agrupació de Teatre Experimental va col·laborar amb entitats barcelonines com la Peña Cultural Barcelonesa, que tímidament tractava de recuperar l'associacionisme cultural, oferint dues sessions aixoplugats dins l'esmentada entitat per Jordi Arbonès. Un altre col·laboració molt important fou la possibilitat d'actuar a l'Estudi Masriera, convidats per Lluís Masriera i Rosés (1872-1958), un dels noms propis del teatre català anterior a la Guerra Civil i membre d'una nissaga d'artistes de primera magnitud. Aquest impulsor del teatre de cambra, mitjançant la creació de la Companyia Belluguet, serví de pont entre generacions d'abans i després del conflicte bèl·lic, essent reconegut i apreciat com a escenògraf amb premis i exposicions a París i Nova York, conreant un teatre d'élite de gran exigència i qualitat artística, com foren les experiències dutes a terme al front del Teatro de los Artistas, entre 1940 i 1953.

Durant tres cursos acadèmics, fins el curs 1955-56, l'Agrupació de Teatre Experimental va organitzar una quinzena de sessions úniques que s'estructuraven com homenatges, presentacions o commemoracions. Totes les sessions tenien com a base el

---

<sup>269</sup> Ricard Salvat, "10 años de teatro independiente (Agrupación de Teatro Experimental – Teatro Vivo – E.A.D.A.G.)" a *Primer Acto*, n. 45, secció: "El teatro en Barcelona", Madrid, 1963.

text teatral, i en alguns casos, foren lectures dramatitzades davant la impossibilitat de comptar amb un espai adequat i amb els elements escènics imprescindibles.

Un altre tret característic de l'Agrupació de Teatre Experimental, fou el seu bilingüisme, fent representacions i lectures dramatitzades en les dues llengües, amb una presència cada vegada més important de la llengua catalana, fruit del compromís amb la cultura catalana dels seus principals components.

Fou precisament la llengua un obstacle i un repte per els joves universitaris, obligats a estudiar en llengua espanyola a les aules de la universitat franquista. Podem observar com es produí aquesta transició durant la creació de l'Agrupació i, com el Teatre Viu seria ja plenament concebut en llengua catalana, malgrat que a les sessions públiques adoptà en ocasions el bilingüisme com a forma d'expressió, depenent de l'auditori al qual es dirigien.

### 3.3.2. Repertori i etapes de l'Agrupació de Teatre Experimental

El repertori escenificat per l'Agrupació de Teatre Experimental tenia molts punts de contacte amb les agrupacions de teatre de cambra sorgides a la dècada dels quaranta. Pensem que no existia una línia clara de creació d'un repertori. Hi ha una contradicció entre les repetides temptatives per representar obres contemporànies, i el muntatge d'importants textos clàssics, com l'espectacle inaugural basat en textos de Plató i, sobretot, el muntatge de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, que sota el nom de TEU de Barcelona, van representar com un encàrrec del degà de la Facultat de Lletres, al III Festival de Teatro Universitario, amb un repartiment en què els membres originaris de l'Agrupació eren minoria, fruit de les diverses mutacions que patí el grup.

Hi ha, en tot cas, un especial interès per les traduccions catalanes dels tràgics grecs, tasca empresa per la Bernat Metge, i que Salvat impulsà a la dècada dels vuitanta amb els muntatges de l'Institut d'Experimentació Teatral (IET). Aquest interès portà l'Agrupació de Teatre Experimental a fer una lectura de *Les dones de Traquis*, de Sòfocles, al domicili de Carles Riba, traductor de la peça, en una sessió que revelà als components del grup les mancances en la dicció catalana. Malgrat aquests muntatges d'obres clàssiques, la majoria d'obres escollides per l'Agrupació foren d'autors contemporanis, llavors plenament vigents i, cinquanta anys després, bona part d'ells, com Richard Hughes i Henri de Montherlant, totalment oblidats.

Malgrat tot, Ricard Salvat, en l'article abans esmentat, on reflexionava deu anys més tard sobre l'Agrupació, descrivia aquest moment d'indefinió estètica que caracteritzà aquest període de la seva trajectòria: "No teníamos una estética definida; la estábamos definiendo. Teníamos, eso sí, una gran voluntad de compromiso social y humano. Nuestra programación era titubeante, demasiado ecléctica; hoy, a algunos años vista, resulta absolutamente desorientada, y que conste de que de ello me hago responsable, porque era yo el director.».<sup>270</sup>

L'Agrupació muntà o oferí lectures de peces d'autors contemporanis, com els ja esmentats Richard Hughes i Henry de Montherlant, juntament amb obres d'Eugene O'Neill, Gerhart Hauptmann, Jean Cocteau, i estrenà, també, obres en llengua catalana d'Alexandre Cirici i Pellicer i del propi Ricard Salvat, tenint prevista la lectura d'una peça de Joaquín Marco, company d'estudis i actualment catedràtic de Literatura a la Universitat de Barcelona, que finalment no es produí.

---

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 8.

Existeix una gran dificultat per establir amb exactitud el nombre de sessions realitzades pel grup donat que en força ocasions no es van editar programes de mà i, fins i tot, aquesta dificultat s'agreuja amb els canvis de denominació que tingué al llarg dels anys en que va existir. Incloem, doncs, els espectacles representats per l'Agrupació de Teatre Experimental i d'aquelles denominacions que va adoptar al llarg de la seva existència, tenint com a denominador comú la direcció escènica de Ricard Salvat.

Les activitats de l'Agrupació de Teatre Experimental van discórrer entre el 20 de desembre de 1953 i el 24 de gener de 1959, amb un total de divuit sessions que responen a les diverses denominacions que va tenir el grup. Aquestes sessions són les següents:

1. Lectura de los diálogos de Platón, *Critón* i *Eutifrón*

Repartiment: Joaquín Marco, Félix Formosa, Marcelo Plans i Narciso Ribas.

Direcció: Ricardo Salvat.

Data: 20 de desembre de 1953. Lloc: Librería Pro-Libris (Avda. José Antonio, 631)

2. Secció: «L'autor i la seva obra»

Alexandre Cirici i Pellicer llegirà la seva obra *El llum d'oli*

Breus paraules de presentació de Miquel Porter.

Data: 11 de gener de 1954. Lloc: Librería Pro-Libris.

3. Representació de *Mañana amanecerà*, d'Henri de Montherlant

Repartiment: Joaquín Marco, Félix Formosa, Marcelo Plans i María Plans.



Línia escenogràfica: Félix Formosa. Maquillatge: Narcís Ribas

Direcció: Ricard Salvat

Data: 7 de febrer de 1954. Lloc: Libreria Pro-Libris

#### 4. Secció: «L'autor i la seva obra»

Joaquín Marco llegirà la seva obra, *En silencio*

Finalment aquesta lectura no es produí.

#### 5. Representació de *Freya*, d'August Coll [Ricard Salvat]

Repartiment: M<sup>a</sup> Dolores Alterachs, M<sup>a</sup> de los Ángeles Burzón, M<sup>a</sup> Asunción Fors, Narciso Ribas i Jorge Rigual. Comentari musical: Juan Listerri. Exposició de pintures d'Armando Cardona Torrandell, Emile Marzé i Emilio Rey.

Direcció: Ricardo Salvat.

Data: 19 de març de 1954. Lloc: Libreria Pro-Libris

#### 6. Sessió d'homenatge a Carles Riba

Lectura de *Les dones de Traquis*, de Sòfocles.

No consta el repartiment

Data: 1954. Lloc: Domicili de Carles Riba i Clementina Arderiu

#### 7. Homenaje a Víctor Català

Representació de *Solitud*, de Víctor Català.

Versió d'Esteve Albert. Repartiment: Joan Albert, M<sup>a</sup> dels Àngels Burzón, Maria A. Fors, Narcís Ribas, Jordi Rigual, Ramon Ripoll i Josep Reniu.

Decorat: Francesc Lloveras (realització d'Aureli Pipó). Escultura: Josep Espriu.  
Sastreria: Casa Patuel de Mataró. Cartell: Alexandre Cirici. Programa: Miquel  
Porter. Direcció: Ricard Salvat.

Data: 8 de maig de 1954. Lloc: Teatre CAPSA

8. Representació de *L'Home nascut per a morir penjat*, de Richard Hughes.

Traducció: Jordi Arbonès. Repartiment: Raul Alucha, M<sup>a</sup> dels Àngels Burzón,  
Miquel Piqué, Narcís Ribas i Francesc Saura.

Direcció: Ricard Salvat.

Data: 27 d'octubre o novembre de 1954. Lloc: Peña Cultural Barcelonesa.

9. Lectura de *Poema de Nadal*, de Josep Maria de Sagarra.

Repartiment: Jorge Arbonès, M<sup>a</sup> de los Ángeles Burzón, M<sup>a</sup> Asunción Fors i  
Narciso Ribas.

Direcció: Ricard Salvat.

Data: 18 de desembre de 1954. Lloc: Peña Cultural Barcelonesa.

10. Representació d'*Antígona*, de Jean Cocteau.

Traducció: Ricard Salvat.

No es representà per causa de la censura de la pròpia Peña Cultural Barcelonesa.

11. Inauguració de la III Semana Universitaria

TEU de Filosofía y Letras

Representació de *El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, de Tirso de  
Molina

Repartiment: Sergio Beser, Angel Carmona, José Diéguez, Salvador Escoda, Elena Estellés, Carmen Gil, Joaquina González, Ricardo Jordana, Francisco Jover, Rosa M<sup>a</sup> de Lera, Jesús Lizano, José Omenat, Gloria Roig, Antonio Sánchez, Juan R. Sasplugas, Francisco Tarragó, Esther Tusquets, Pilar Vives, Pablo Zabalbeascoa, Pedro Zabalbeascoa i José Antonio Zabalbeascoa.

Musical original: José Soler. Músicos: José M<sup>a</sup> Armengol, Pablo Hernández i Antonio Ross. Danses: Sección Femenina del SEU. Escenografía: Luis Porqueras. Luminotècnia: Juan Navarro. Vestuari: Llorens. Traspuntes: Narciso Ribas i Manuel Navarro. Assessor literari: Antonio Vilanova. Direcció: Ricardo Salvat.

Data: 7 de març de 1955. Lloc: Teatro Club Helena.

12. Aula Libre de Estética del Colegio Universitario "Fray Junípero Serra" en colaboración con el TEU de la Facultad de Filosofía y Letras.

Lectura dramatitzada de *Mañana amanecerá*, de Henri de Montherlant.

Intèrprets: Blanca Barea, Francisco Jover i José M<sup>a</sup> Planas. Acotacions: Carmen Gil. Direcció: Ricard Salvat.

Data: 27 d'abril de 1955. Lloc: Colegio Universitario "Fray Junípero Serra".

13. Aula Libre de Estética del Colegio Universitario "Fray Junípero Serra"

Lectura dramatitzada de *El Emperador Jones*, de Eugene O'Neill.

Intèrprets: Jesús Lizano, Juan R. Mestre, Carlos R. de Robles, Juan Roig i Jorge Segarra. Selecció Musical: Juan Roig. Direcció: Ricard Salvat.

Data: 10 de desembre de 1955. Lloc: Colegio Universitario "Fray Junípero Serra".

14. Representació de *Mañana Amanecerá*, d'Henri de Montherlant.

Repartiment: Blanca Barea, Francisco Jover, José M<sup>a</sup> Planas i José M<sup>a</sup> Soldevila.

Transpunte: Carmen L. Gil. Direcció: Ricardo Salvat.

Data: 12 de desembre de 1955. Lloc: Estudio de D. Luis Masriera (Avda. José Antonio, 653, àtic)

15. I Sesión de Teatro de Cámara del Centro de Lectura

Representació de *El fantasma de Marsella*, de Jean Cocteau.

Traducció: José Luis Alonso. Intèrpret: María Asunción Fors. Direcció: Ricardo Salvat.

Representació de *Mañana Amanecerá*, d'Henri de Montherlant

Traducció: Fernando Vela. Repartiment: Blanca Barea, Francisco Jover, José M<sup>a</sup> Planas i José M<sup>a</sup> Soldevila.

Decorat: Julio Garola. Direcció: Ricardo Salvat.

Data: 14 de desembre de 1955. Lloc: Teatro Bartrina (Reus).

16. Cuadro escénico del TEU de Filosofía y Letras.

Lectura dramatitzada de *Michael Kramer*, de Gerthart Hauptmann.

Traducció: M<sup>a</sup> Emilia Buscarons. Presentació: Prof. Félix Schnitzler.

Intèrprets: Blanca Barea, Carmen L. Gil, Lolita González, Antonio Jordán, Francisco Jover, Salvador Palau, Freya Rodríguez i Pablo Zabalbeascoa.

Acotacions: Joaquina González. Direcció: Ricard Salvat.

Data: 23 de febrer de 1956. Lloc: Aulari de la Facultad de Filosofía y Letras.

17. TEU de Derecho. Comisión viaje fin de carrera de la promoción 1952-1957.

Representació de *No se dice adiós, sino hasta luego*, d'Alfonso Paso.

Repartiment: Blanca Barea, Lolita García, Carmen-Laura Gil, Francisco Jover,

Buenaventura Nualart, Alberto Palau i Narciso Ribas. Apuntador: Vicente Gil.

Direcció: Ricardo Salvat.

Data: 10 de març de 1957. Lloc: Teatro Club Helena.

18. Lectura dramatitzada de *Michael Kramer*, de Gerhart Hauptmann.

Repartiment: Carmen Laura Gil, Joaquina González, Ángel Gracia, Carolina

Jiménez (col·laboració especial), Francisco Jover, Salvador Palau i Manuel

Rodés. Acotacions: Natalia Solernou. Direcció: Ricardo Salvat.

Data: 24 de gener de 1959. Lloc: Biblioteca Alemana.

### 3.3.3. Primera etapa de l'Agrupació de Teatre Experimental

La primera sessió del grup es celebrà el 20 de desembre de 1953 a la cèntrica llibreria Pro-Libris ubicada a la Gran Via de les Corts Catalanes [en el període Avenida José Antonio]. Consistí en una mena d'exercici acadèmic, la lectura dramatitzada de dos diàlegs de Plató, *Critón* i *Eutifrón*, en llengua castellana. Aquests dos diàlegs del filòsof grec deixeble de Sòcrates, són la mostra més acabada del que s'anomena en la terminologia filosòfica *maiéutica*, és a dir, el mètode a través del qual mitjançant una

sèrie de preguntes s'aconsegueix mostrar la veritat d'un concepte al propi subjecte interrogat.<sup>271</sup>

Hi havia per part dels joves estudiants la secreta ambició de fer reviure a Sòcrates, d'actualitzar les paraules del filòsof grec, cercant l'essència del seu pensament i del seu mètode de coneixement, com per exemple, la definició que donava de la "Pietat" a *Eutifrón*, un dels primers diàlegs de Plató, on es dibuixaven els trets fonamentals de la seva epistemologia, o a *Critón*,<sup>272</sup> diàleg subtitulat, *o el deber del ciudadano*, que es situa a la cel·la on Sòcrates esperava el dia en que havia de posar fi a la seva vida.<sup>273</sup>

Pensem que hi ha en els diàlegs de Plató —per la seva pròpia estructura discursiva—, un component dramàtic molt important que en molt poques ocasions ha estat explotat, portant algun dels seus grans diàlegs als escenaris.<sup>274</sup>

Aquest colla d'universitaris, sense cap pretensió d'arribar al professionalisme, anaven a la recerca d'un teatre culte que posés en escena textos de gran qualitat literària i filosòfica i, que en alguns casos no es consideraven —ni encara es consideren—, textos dramàtics. Malgrat néixer en l'àmbit universitari, la competència amb el Teatro

<sup>271</sup> «La «mayéutica» (literalmente: «arte de la obstetricia») es el modo cómo Sócrates se dirige a quienes aún no están en la verdad: a ellos les *pregunta* el significado y la justificación de lo que cree saber. Pero el interlocutor, que expresa las diferentes instancias de la cultura o de la sociedad de su época, termina por no saber que responder: porque Sócrates exige de él una respuesta que de ninguna manera pueda ser contradecida o invalidada (y, en cambio, la respuesta a menudo está en contradicción con ella misma). Sócrates pregunta la *verdad* de las convicciones del interlocutor. Y la verdad nace en este último justamente cuando se da cuenta de que todo saber que creía poseer no contiene verdad alguna, o sea, cuando también él llega a saber lo que sabe». Emanuele Severino, *La filosofía antigua*, Editorial Ariel, S.A., (Ariel Filosofía), Barcelona, 1986, p. 77.

<sup>272</sup> Es molt probable que l'edició utilitzada per aquesta lectura fos: Platón, *Critón*, Editorial Bosch (Clásicos Griegos, 9), Barcelona, 1949. [Introducció, notes i comentaris de Jaime Berenguer Amorós].

<sup>273</sup> En aquest sentit vegi's: David Ross, *Teoría de las ideas de Platón*, Editorial Càtedra S. A., (Col. Teorema), Madrid, 1986. Molt especialment, el primer i segon capítols pp. 13 a 38.

<sup>274</sup> Entre aquestes excepcions cal citar la posada en escena de *El banquet*, a partir d'una adaptació de Joan Casas i direcció de Iago Pericot, estrenat al Teatre Romea, el 22 de març de 1990. Repartiment: Hermann Bonnin, Alex Casanovas, Robert Govern, Pere Anglas, Pep Tines, Ferran Castells, Climent Sensada, Gemma Reguant i Joan Gibert.

Español Universitario (TEU) i els alumnes més propers al règim, obligaren a fer les sessions del grup fora de la Universitat.<sup>275</sup>

Ricard Salvat ha donat testimoni de les activitats dutes a terme per l'Agrupació de Teatre Experimental, en un article escrit en homenatge a Pere Ramírez, un dels membres de l'Agrupació de Teatre Experimental (ATE), què seguí la seva prometedora carrera com a filòsof a Suïssa, on actualment resideix, allunyat de la Universitat de Barcelona on es llicencià en Filosofia com un dels millors alumnes de la seva promoció.<sup>276</sup>

El naixement de l'Agrupació de Teatre Experimental responia, en la lectura que en feia Salvat quaranta anys després, a la ferma voluntat d'oposar-se a l'estat de coses en que vivia l'escena catalana de mitjans dels cinquanta, on la figura hegemònica de Josep Maria de Sagarra exercia un domini absolut dels escenaris professionals en llengua catalana. La causa d'aquest rebuig era la renúncia d'aquest autor fonamental de la cultura catalana de postguerra a conrear un teatre de major qualitat literària, essent com era un profund coneixedor dels corrents filosòfics i dramàtics europeus. El cèlebre dramaturg va optar per oferir un teatre de caire populista sense implicar-se en la realitat política i social del país. Això va fer que els joves universitaris consideressin l'inici de

---

<sup>275</sup> Ricard Salvat ho recordava així: «Estàvem voluntàriament fora de l'òrbita del T. E. U. (Teatro Español Universitario), marcadament anticatalanista. Utilitzàvem una aula per a assajar, i venien aquests i ens feien fora a cops. Un dia estàvem parlant al bar de la facultat sobre la dificultat que teníem per obtenir un local on treballar, i una companya nostra ens va dir que potser tenia solució. Era Roser Verdaguer, ja aleshores amiga d'Eva Forest. Treballava a una llibreria d'una certa classe en un local davant per davant (en diagonal) de l'Hotel Ritz; al primer pis, hi tenien la llibreria (Pro-Libris). Al vespre podíem anar-hi a assajar, i els diumenges al matí fèiem les representacions a la sala gran amb gent asseguda al llarg del passadís.», J.M. García Ferrer i Martí Rom, *Ricard Salvat, Op. Cit.*, p. 22.

<sup>276</sup> Ricard Salvat, "Homenatge a Pere Ramírez (Història de l'Agrupació de Teatre Experimental)" a *Quan el temps es fa espai. Op. cit.*, p. 179. Aquest article fou publicat per primera vegada a *Problemata Literaria* (separata *Literatura y bilingüismo: Homenaje a Pere Ramirez*), n. 15, Edition Reichenberger, Kassel (Alemanya), 1993.

les seves activitats com una forma d'oposició a aquest teatre populista que consideraven "oficial".<sup>277</sup>

L'any 1954, s'intensificà la tasca de l'Agrupació de Teatre Experimental que presenta diverses lectures i espectacles, principalment, a la Llibreria "Pro-Libris", però també a d'altres llocs, al domicili de Carles Riba i a la Peña Cultural Barcelonesa, en una segona etapa de la història del grup de major ambició, malgrat la seva curta durada.

Després de la vetllada inaugural amb la lectura dels textos de Plató, el 17 de gener de 1955 es produí la segona sessió de l'Agrupació de Teatre Experimental. Dins una secció anomenada "L'autor i la seva obra", Alexandre Cirici i Pellicer feu la lectura del seu text teatral *Llum d'oli*,<sup>278</sup> després d'una presentació a càrrec de Miquel Porter, amb qui havia establert una corrent de simpatia i amistat, que es remuntava a la creació del "Cercle Lumière" de l'Institut Francès i que s'incrementà, molt probablement, al coincidir amb ell a Santander, dins la "decena" que dedicà la Universidad de Verano a l'Art Abstracte, l'estiu de 1953, que Porter recollí en dos articles apareguts en els primers números de la revista *Hidra*, com ja hem esmentat.

La figura d'aquest tractadista i crític d'art nascut a Barcelona, el 1914, esdevingué fonamental per a la cultura catalana durant el franquisme. Aquest professor de la Universitat de Barcelona, on impartí l'assignatura Sociologia de l'Art, a partir de 1970, obtenint la càtedra d'Història general de l'Art, l'any 1981, un any abans de la

<sup>277</sup> Així ho expressava Ricard Salvat: «En aquells anys, el considerat teatre professional es dedicava a conrear un teatre ruralista o de vodevil, de volada intel·lectual limitadíssima, amb l'aparició, cada temporada, d'una o dues obres de Josep Maria de Sagarra com a coartada diguem-ne culturalista dels programadors del Romea. Cal recordar que les obres que Sagarra escrivia en aquesta època tenien una pretensió exclusivament comercial o, en el millor dels casos, una marcada voluntat, tal com ell mateix va afirmar, de *ritorno all'antico*, de retorn a les fórmules que tant d'èxit li havien proporcionat abans de la guerra civil.» Ricard Salvat, "Homenatge a Pere Ramírez..." *Op. Cit.*, p. 179.

<sup>278</sup> Aquest text ha restat inèdit.



seva mort, resultà fonamental per a la normalització de l'estudi de la Història de l'Art a Catalunya.

Alexandre Cirici Pellicer fou un dels membres fundadors, juntament amb d'altres destacats personalitats de la vida cultural barcelonina, del Club 49, també fou fundador i director plàstic de l'Esbart Verdaguer de Sarrià, a més de col·laborador fix a revistes com *Ariel* i *Serra d'Or*, on es feu càrrec de la crítica d'art. Home compromès amb les llibertats estigué vinculat al món de la política, essent escollit senador per l'Entesa dels Catalans, durant les primeres eleccions democràtiques de 1977, aconseguint la reelecció a les eleccions de 1979 i 1982, ja formant part de la candidatura del Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC-PSOE). Formà part, juntament amb Francesc Candel i Carles Barral, d'una candidatura que guanyà amb un ampli marge les eleccions al Senat per la província de Barcelona.

A mitjans de la dècada dels cinquanta, Alexandre Cirici i Pellicer ja era un intel·lectual de prestigi en els àmbits il·lustrats barcelonins, compromès amb la represa de la cultura catalana, fent aportacions decisives com autor d'assajos de gran qualitat sobre els principals pintors catalans d'avantguarda,<sup>279</sup> que li conferien un gran prestigi entre els joves estudiants. De talant obert i llençat a tota mena d'aventures culturals, no dubtà en col·laborar amb aquells joves i inquiets estudiants, amb alguns dels quals establiria una llarga i fructífera amistat. La seva tasca esdevé fonamental per entendre la història del nostre art més recent, essent una de les seves principals fites la creació, l'any 1960, del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, aixoplugat dins el Foment de

---

<sup>279</sup> Volem citar els següents llibres d'Alexandre Cirici i Pellicer que demostren el seu paper fonamental en la història de l'art de postguerra: *Mil obras del arte universal: maravillas eternas, creaciones geniales* (2 volums) [descripciones y comentarios originales de D. Alejandro Cirici Pellicer], Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona, 1946; *Picasso antes de Picasso*, Editorial Iberia-Gil, Barcelona, 1946; *Miró y la imaginación*, Ed. Omega, Barcelona, 1949; *El surrealismo*, Editorial Omega, 1949 [2ª edició revisada 1957].

les Arts Decoratives (FAD), cridant a Ricard Salvat per que aquest s'ocupés, juntament amb Maria Aurèlia Capmany, de posar en marxa l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), institució fonamental per comprendre la renovació del teatre català durant la dècada dels seixanta.

La tercera sessió consistí en la representació de *Mañana amanecerá*, del novel·lista i dramaturg francès Henri de Montherlant (París, 1896-1972), primera obra contemporània estrangera que representava el grup.<sup>280</sup> Montherlant gaudia d'un gran prestigi en aquell període, essent representades moltes de les seves obres als escenaris catalans i espanyols com *La reina morta*, *El mestre de Santiago* o *Port-Royal*. Aquesta peça era la continuació de *Hijo de nadie*, un dels seus múltiples textos que tenien com a denominador comú l'estil estricte i clàssic que prenia com a principal referent a Jean Racine.<sup>281</sup>

Hi ha una dada força important i que mostra el nou tarannà amb que l'Agrupació concebia l'art escènic. A la V sessió, celebrada el 19 de març de 1954 a la Llibreria "Pro-Libris", on s'estrenà *Freya*, d'August S. Coll [pseudònim de Ricard Salvat], s'afegia al final del programa de mà, altres activitats que complementaven la posada en escena: «Se exhibirán obras de Cardona-Torrandell, Emile Marzé y Emilio Rey, comentario musical: Juan Listerri.».

Cal subratllar el fet que l'Agrupació servís de promoció de joves artistes plàstics, intentant de crear un front comú, una nova dinàmica en què totes les arts fossin mostrades al públic en un únic espai. És especialment important comprovar com ja en els anys cinquanta Ricard Salvat iniciava la seva col·laboració amb diversos artistes

<sup>280</sup> Malgrat que no consta en el programa, molt probablement la versió utilitzada fou la apareguda al volum: Henri de Montherlant, *Teatro*, Revista de Occidente, Madrid, 1950, [traducció de Maurici Torra-Balari i Fernando Vela].

<sup>281</sup> Sobre Henri de Montherlant vegi's: Pierre Sipriot, *Montherlant per lui-meme*, Seuil, D.L. (Écrivains de toujours, 17), París, 1953.

plàstics, concepció a partir del qual, renovaria la moderna posada en escena al nostre país. A Emile Marzé, pintor francès, que vivia concretament a la localitat de Menton, Salvat el conegué l'estiu de 1950 quan aquest, amb la seva família, va començar a estiuejar a Sant Carles de la Ràpita, esdevenint amb el pas dels anys un dels seus millors amics. Amb Armand Cardona-Torrandell succeí el mateix, malgrat que aquest establí primer amistat amb el germà gran de Ricard Salvat, Josep, acabaria essent un dels principals col·laboradors plàstics de Ricard Salvat durant la primera època de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), signant algunes de les més emblemàtiques escenografies de l'escola, com la primera versió de *Ronda de mort a Sinera* (1965), de Salvador Espriu-Ricard Salvat.

La cinquena sessió consistí en la representació de *Freya*, subtitulada per Salvat "retazos de unas vidas en 3 actos divididos en 7 cuadros", fou, després de *Mort d'Home*, la segona aproximació a l'escriptura teatral de Ricard Salvat, que signà amb pseudònim, no per qüestions de censura, sinó per una raó molt més pràctica.<sup>282</sup>

Malgrat aquest intent, Salvat es sentia durant aquell període més inclinat a conrear el gènere narratiu, escrivint diverses novel·les inspirades en les seves diferents estades a Alemanya, on completà els estudis, assistint a cursos de Sociologia i Ciències Teatral, entre 1956 i 1962 a Colònia i Aquisgrà, on descobriria el teatre de Bertolt Brecht i d'Erwin Piscator que haurien d'influenciar-lo profundament.

<sup>282</sup> Com recordava Salvat: «Aquest pseudònim ve del nom del meu padrí i del cognom de la meva mare, que es deia Ferré Coll. Va ésser un dels dos noms (l'altre era un nom castellà) que vaig usar a la clandestinitat. Per a l'obra, potser el vaig utilitzar per no repetir el meu nom en més d'una tasca, senzillament.», a J. M. García Ferrer – Martí Rom, *Ricard Salvat*, Op. cit., p. 23.

### 3.3.4. El muntatge de *Solitud*, de Víctor Català, al Teatre CAPSA

En aquest període el protagonisme de Ricard Salvat es feu més i més evident, esdevenint el principal punt de referència de l'Agrupació de Teatre Experimental, donant els primers passos en el camí de l'experimentació teatral. Fou a través d'ell com l'Agrupació va aconseguir debutar en el teatre professional, amb taquilla, al Teatre CAPSA, representant en una única sessió, *Solitud*, de Víctor Català [Caterina Albert (L'Escala, 1869-1966)], en adaptació d'Esteve Albert, impulsor del projecte. La versió escènica d'Albert transformà els divuit capítols de la novel·la, en una peça en dos actes i cinc escenes, que seguia rigorosament el desenvolupament de la història i tractava de conservar-ne la parla pròpia de l'Empordà.<sup>283</sup>

Esteve Albert i Corp (Dosrius, 1914 - Andorra la Vella, 1995) és un altre dels protagonistes de la primera represa del teatre en català durant la postguerra, essent actor, dramaturg, adaptador, director escènic i, en definitiva, promotor de les més arriscades aventures escèniques, especialment vinculades a commemorar fets històrics o relacionades amb el costumari català. Seguint les passes del Teatre Íntim, d'Adrià Gual, impulsà els muntatges "de natura", és a dir, fets a l'aire lliure, utilitzant l'espai natural com a escenografia i motiu central dels seus muntatges. Entre els molts llocs on ubicà les seves posades en escena cal esmentar, el Castell de Bellcaire d'Empordà, el Castell Reial de Perpinyà, les ruïnes d'Empúries, les platges de Cadaqués o Empuriabrava, el claustre de la Catedral de la Seu d'Urgell, el Parc Güell, el saló del Tinell o el temple

<sup>283</sup> Ricard Salvat recordava, quaranta cinc anys després, la primera trobada amb Esteve Albert, quan li proposà fer-se càrrec del muntatge de *Solitud*, amb l'Agrupació de Teatre Experimental: "Un dia de 1954, en sortir de classe, se'm va apropar un home que em va dir que havia vist alguns espectacles meus i em va oferir dirigir una adaptació teatral que ell havia fet de la novel·la *Solitud*, de Víctor Català. Era Esteve Albert. Tenia un grup d'aficionats que es deia "Teatre Íntim" (recuperant aquell nom d'Adrià Gual) que sobrevivia gràcies a l'ajut econòmic d'alguns exiliats catalans. De tant en tant llogava el Teatre CAPSA, que aleshores era la seu social del Gremi de Forners, per fer representacions teatrals. D'aquesta manera, pel maig del 1954 vaig poder fer la meua primera estrena en un teatre "de veritat".» *Ibidem*, pp. 23 i 24.

de la Sagrada Família. Associada a aquesta característica fonamental de la seva comprensió del fet escènic, Albert utilitzà sovint com a actors a la gent del poble, fugint de qualsevol professionalisme, intentant de crear un espectacle veritablement popular.<sup>284</sup>

La més cèlebre i important aportació d'Esteve Albert a les arts escèniques foren els *Pessebres vivents*, que escenificà, molt especialment, a Engordany (Principat d'Andorra), entre 1955 i 1962, que hem de considerar com a peoners de tots els que encara avui s'escenifiquen durant les festes de Nadal, a diversos indrets de la nostra geografia. Malgrat escenificar aquests Pessebres a d'altres indrets, principalment, a l'Empordà, són els que durant aquests anys realitzà a les terres andorranes els que major prestigi li reportaren, publicant-ne un recull, on incloïa els textos a partir dels quals treballà.<sup>285</sup>

L'adaptació de *Solitud*, presentada al Teatre CAPSA, el 8 de maig de 1954, és una de les poques incursions d'Albert en el teatre professional, representat en un teatre a l'ús, amb taquilla oberta al públic. Joan Oller i Rabassa ha traçat en la seva biografia de Víctor Català la història teatral de *Solitud*, presentant-la de la següent manera: «Però l'escenificació de *Solitud*, constitueix al meu entendre, una singular aportació al teatre català, que mereix, en la biografia, uns paràgrafs apart.»<sup>286</sup>

<sup>284</sup> En aquest sentit, volem citar les paraules de Jordi Pasques i Canut, gran coneixedor de la seva obra, qui escrivia: «Els actors són la part més característica de tots els muntatges albertians. Potser assoleixen tanta importància com els singulars escenaris que els acullen. En efecte, l'Esteve Albert va tenir sempre una predilecció per la gent de l'indret on arribava amb la idea d'activar una representació més o menys definida o obert a les propostes que hi trobaria. Els pessebres vivents en són la mostra més evident, amb un llistat d'actors de totes les edats, amb molta, poca o cap experiència a representar papers, ballar, cantar o recitar.», Jordi Pasques i Canut, "Presentació", a Esteve Albert i Corp, *Muntatges escènics*, Editorial Andorra, Andorra la Vella, 1997, p. XV.

<sup>285</sup> Esteve Albert i Corp, *El pessebre vivent*, Editorial Barcino, (Biblioteca Folklòrica Barcino, 100), Barcelona, 1957.

<sup>286</sup> Joan Oller i Rabassa, *Biografia de Víctor Català*, Rafael Dalmau Editor, Barcelona, 1967, p. 115. Per conèixer la vessant teatral de Caterina Albert, vegeu el capítol "El teatre i Víctor Català", pp. 112-125.

Oller i Rabassa —fill del novel·lista Narcís Oller—, relatà amb multitud de detalls, com Esteve Albert va fer l'adaptació a principis dels anys cinquanta seguint l'ordre dels fets i tractant de respectar al màxim els diàlegs originals. Un cop acabà, acompanyat per Pere Pernau, va anar a visitar Caterina Albert, que vivia la major part de l'any a l'Escala, per consultar-li alguns dubtes lingüístics i obtenir la seva autorització per poder representar-la.<sup>287</sup>

La sessió del Teatre CAPSA fou concebuda com un homenatge a Víctor Català, escollint per l'ocasió l'adaptació teatral de la seva obra mestra, que obtingué un gran èxit popular en aparèixer a terminis a la revista *Joventut*, entre 1904 i 1905, essent reeditada diverses vegades fins el 1909. Durant molts anys i, especialment, amb l'esclat de la Guerra Civil, l'obra de Víctor Català no es tornà a reeditar, fins que en els anys més foscos de la postguerra, l'any 1945, aparegué la cinquena edició, esdevenint tant l'obra com la seva autora, veritables referents de la literatura catalana d'aquells anys foscos, entrant a formar part de la tradició que lluitava per dignificar la literatura en llengua catalana.

La posada en escena de *Solitud*, fou dirigida per Ricard Salvat i interpretada per Maria Assumpció Fors, Narcís Ribas, Joan Albert, Josep Renui, Maria Àngels Burzón, Ramon Ripoll i Jordi Rigual. Cal assenyalar que alguns dels actors ja havien participat en muntatges professionals, com era el cas de Narcís Ribas. Salvat va comptar amb la col·laboració de Josep Espriu, autor de l'escultura de Sant Ponç, element fonamental de l'espectacle, i amb els decorats de Frederic Lloveras, realitzats per Aureli Pipó. La

<sup>287</sup> Per fer-ne l'adaptació, explicà Oller i Rabassa: «L'impetuós temperament d'Albert i Corp el portà a recórrer la muntanya de Santa Caterina, que com ja he dit abans, és aquella el record de la qual serví d'estímul a Víctor Català per a crear la gran muntanya de *Solitud*, i es trobà que tots els pobles esmentats a la novel·la, existeixen, si bé o les exigències de la composició novel·lística o les falles de memòria de l'autor els han canviat de lloc i una mica de noms. Llevat d'això, diu el mateix Albert, que ell pogué refer amb molt poques variants tot l'itinerari narratiu.» *Ibidem*, p. 120.

suggestiva il·lustració del cartell fou d'Alexandre Cirici i Pellicer, en una col·laboració que demostra la seva confiança en el grup de joves artistes, i el programa de mà fou confegit per Miquel Porter.

*Solitud*, ens introdueix a la història d'una dona jove la Mila, que segueix el seu marit, en Maties fins al cim de la muntanya on hi ha l'ermita de Sant Ponç, per consumir la seva vida com a ermitana, allunyada de tota civilització i exposada a la més intensa i desesperant soledat que la consumeix. El tema de l'obra és l'anàlisi acurat de la personalitat de la Mila i l'evolució de la seva estada com a ermitana. Aquest prodigi de les nostres lletres té un fort *crescendo*, fruit del seu origen fulletonesc. La necessitat d'adaptar-se al gènere va significar, en aquest cas, molt més que un exercici d'estil, una obra mestra.

La pròpia Caterina Albert,<sup>288</sup> l'any 1945, en escriure el pròleg a l'edició de postguerra, relatava les moltes peripècies que havia viscut des de 1909 *Solitud*, els diversos intents d'editar-la completa, donat que a les primers edicions no s'inclogueren dos dels capítols del relat original.<sup>289</sup>

En els primers capítols la protagonista, la Mila, tracta d'adaptar-se a la soledat que l'acompanya, netejant i creant una llar, un punt de referència existencial, va compensant la incomunicació amb en Maties amb l'amistat del Pastor, fins arribar al

<sup>288</sup> Sobre l'aportació de l'escriptora empordanesa a les lletres catalanes vegi's: Francesca Bartrina, *Caterina Albert / Victor Català: la voluptuositat de l'escriptura*, Editorial Eumo, (Capsa de Pandora. Sèrie assaig, 2), Vic, 2001.

<sup>289</sup> Creiem que és interessant comprovar amb quina claredat definia l'autora empordanesa la novel·la: «...a fi de correspondre a la gentilesa de *Juventut*, en fer un drama rural més, però sense limitar la volada de la fantasia, sense esquifir les descripcions, sense esquematitzar en desmesura. I com ens plagueren més les xifres rodones que els trencats vam plantejar la novel·la en vint capítols, de l'extensió i envergadura que els temes a tractar en els mateixos ens demanessin.

«D'acord amb aquesta idea inicial, vam començar la tasca. Mes nostre optimisme i confiança fallaren també; car, tantost deixada anar la ploma amb grat de son aire, anà omplenant planes i més planes amb enutjosa prodigalitat. En efecte: sota el doble fibló auri, es multiplicaven els punts d'obrir a captar, es clivellaven els conceptes per a donar pas a conceptes nous, es bifurcaven ramudament les frases fins a formar indesitjades espessors...». Víctor Català, "Uns mots (A la cinquena edició de *Solitud*)", pròleg a *Solitud*, Edicions 62, (MOLC, 27), Barcelona, 1979. [Primera edició dins l'esmentada col·lecció].

límits de les seves forces després de la mort d'aquest, descobrint l'horror i el fàstic que li provoca la convivència amb el seu marit. *Solitud* ha estat considerada, més que una novel·la, un gran poema en prosa, que descriu els sentiments de solitud i d'angoixa de la Mila, al mateix temps, que descriu els paratges d'alta muntanya que apareixen mesclats amb els relats del pastor, vèrtex i desencadenant de la tragèdia. Aquesta veritable obra mestra de les lletres catalanes fou un repte, nosaltres, ens atrevíem a dir, una gosadia, per als joves universitaris que no tenien cap experiència en la posada en escena i, molt especialment, enfrontant-se a un text tan difícil com aquell. Aquesta és, també, l'opinió de Ricard Salvat, qui recorda com el muntatge havia reeixit només per l'entusiasme i voluntat dels participants: «Anys després em comentaren Carme Serrallonga i M<sup>a</sup> Aurèlia Capmany que n'havien estat espectadores, que l'espectacle, tot i la voluntat que evidenciava, era bastant “justet”». <sup>290</sup>

De totes maneres l'estrena de *Solitud* va suposar un pas endavant decisiu per a l'Agrupació, pel ressò que obtingué. Les sessions fetes a la llibreria “Pro-Libris” eren considerades sessions amateurs fetes per joves universitaris. En canvi, l'estrena en un teatre comercial va comportar l'assistència de crítics i, com a conseqüència, l'aparició de l'Agrupació de Teatre Experimental a l'esfera pública.

Només tenim coneixement d'una crítica de *Solitud*, apareguda a *El Noticiero Universal*, signada per Manuel de Cala. <sup>291</sup> Aquesta crítica que *Solitud* compartí amb l'espectacle del Teatro Español Universitario, *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, dirigida per Esteve Polls, i interpretada, entre d'altres, per Núria Espert i Glòria Roig, posà l'èmfasi en l'adaptació d'Esteve Albert, i només s'ocupà de

<sup>290</sup> J. M. García Ferrer - Martí Rom, *Ricard Salvat, Op. cit.*, p. 24.

<sup>291</sup> Manuel de Cala, “*Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, por elementos del TEU de Barcelona. *Solitud*, drama adaptado de la novela de Víctor Català por Esteban Albert” a *El Noticiero Universal*, sección “Cultura y Espectáculos”, Barcelona, 11 de maig de 1954.



ressenyar el nom dels actors, assenyalant el següent: «La interpretación de la obra por este grupo de jóvenes artistas, que nada tienen que envidiar de muchos profesionales, merece los más cálidos elogios. Fueron éstos María Fors, María de los Ángeles Burzón, Narciso Ribas, Juan Albert, José Reniu, Ramón Ripoll y Jorge Rigual. Todos vivieron su personaje con vibración dramática, honda, humana y sentida.».

Subratllem l'absència de qualsevol comentari sobre la direcció de Ricard Salvat i les referències pejoratives, que en el paràgraf anterior dedicat a l'adaptació d'Esteve Albert, es fan de la llengua catalana, considerada com a *vernàcula*, usant aquest adjectiu com un menyspreu.

Aquesta posada en escena de *Solitud*, que podem considerar estrena absoluta no va comptar amb la presència de l'homenatjada, per raons que el seu biògraf Oller i Rabassa no ens aclareix: «La representació obtingué un franc i decidit èxit, però Víctor Català, per un inesperat contratemps no pogué assistir-hi.».

Esteve Albert tornà a posar en escena la seva versió de *Solitud*, durant les festes de les Santes, a Mataró, del mateix any 1954, aquest cop sense comptar amb l'Agrupació de Teatre Experimental, i confiant la direcció de l'espectacle al prestigiat director escènic Luis Orduna, qui també interpretà el paper de Maties. En el repartiment destaca la presència de Josep Reniu, que ja havia interpretat el paper de l'Ànima a l'estrena del CAPSA, -i que esdevindria un dels principals col·laboradors d'Esteve Albert. També hi ha un canvi important respecte a la posada en escena de l'Agrupació de Teatre Experimental, i és el canvi de títol que per indicació de l'autora es passà a titular, *Solitud a muntanya*, per diferenciar la versió d'Albert de l'obra original, davant les reticències de la pròpia autora.

La darrera ocasió en que es munta la versió d'Albert, definitivament titulada *Solitud a muntanya*, fou el 11 de setembre de 1959, a l'Escala, amb motiu del 90

aniversari de Caterina Albert, al qual, tampoc va poder assistir l'homenatjada per els problemes de salut que des de feia temps la tenien postrada al llit. Aquestes darreres posades en escena es feren d'esquenes al grup universitari de Ricard Salvat el qual es sentí profundament dolgut per l'actitud d'Esteve Albert.<sup>292</sup>

### 3.3.5. Els muntatges a la Peña Cultural Barcelonesa

La consolidació de l'Agrupació de Teatre Experimental, es produí ben aviat, amb la participació en nous projectes escènics vinculats amb elements de la resistència interior al franquisme i, per tant, desvinculats totalment de la Universitat de Barcelona. Ricard Salvat recordava com el ressò obtingut amb la posada en escena de *Solitud*, vinculà l'Agrupació de Teatre Experimental amb elements de la resistència cultural.<sup>293</sup>

En aquestes sessions el paper jugat per Jordi Arbonès i Montull (Barcelona, 1929- Buenos Aires, 2001) va ser clau, donat que fou responsable de les traduccions dels textos que ell mateix devia proposar als seus companys. Estudiós apassionat de la literatura anglesa, proposà muntatges d'autors com Richard Hughes, conegut sobretot com a novel·lista, del qual en traduiria una peça dramàtica. La seva trajectòria professional està marcada per la seva marxa a l'Argentina, l'any 1956, per causes

<sup>292</sup> «Esteve Albert, però, no es va acabar de portar bé perquè una vegada estrenada *Solitud*, que va ser un èxit per nosaltres, es va fer seva l'obra. Es veu que li havia proposat de fer el paper del Pastor a Lluís Orduna, que sembla no va voler treballar amb mi, pensà que un noi de dinou anys no el podia dirigir perquè era massa jove e inexpert; però quan va ser un èxit Albert se'l van fer seu i es va quedar el decorat, va repetir el mateix cartell, es va endur Narcís Ribas, Josep Reniu, i va fer un muntatge paral·lel al nostre on sí que va hi va participar Orduna. Jo no vaig dir res, però em va molestar molt i crec que no va ser gens just. Amb tot, com va ser la primera vegada que vaig fer teatre amb una certa textura professional, doncs, li vaig agrair molt, però no es va acabar de portar correctament amb el grup. Cal dir que el repartiment fou el mateix. En Reniu, un dia me'n parlà dient-me: "Te'n recordes de la representació de *Solitud* a Mataró", i tot seguit va caure en què no me'n havien dit res.». A "Entrevista a Ricard Salvat", apèndix documental p. 439.

<sup>293</sup> «L'èxit aconseguit amb *Solitud* ens va fer comprendre que tindriem les portes de la nostra universitat més tancades que mai i ens vam acollir a l'amable invitació que un grup d'independentistes catalans, capitanejats pel gran traductor Jordi Arbonès, ens va fer per treballar i utilitzar el Teatre de la Peña Cultural Barcelonesa.», a Ricard Salvat, *Op. cit.*, p. 184.

personals i no polítiques, abandonant la seva important col·laboració en els grups de teatre amateurs que apareixien a Barcelona, als quals dedicà més tard un estudi de gran importància per a la present tesi.<sup>294</sup>

Entitats com la Peña Cultural Barcelonesa van jugar un important paper en la represa de la cultura catalana durant els anys cinquanta i seixanta. El franquisme va tolerar les entitats folklòriques que considerava totalment inofensives. Restringien les activitats a l'excursionisme, en les seves diverses vessants, i en la recuperació de festes i tradicions folklòriques, com els castellers i les sardanes. Fou en aquestes associacions on la llengua catalana va tenir la possibilitat de ser conreada amb una certa naturalitat, però els continguts forçosament tenien que ser afins a l'esperit del règim que podia recórrer d'immediat a la prohibició de les seves activitats si les considerava subversives o contràries al règim franquista.

La col·laboració de l'Agrupació amb la Peña Cultural Barcelonesa, es concretà en tres sessions totes elles representades en llengua catalana, a finals de 1954. La primera d'elles fou la posada en escena de *L'home nascut per a morir penjat*, del novel·lista i dramaturg anglès Richard Hughes, traduïda al català per Jordi Arbonès. Hughes era prou conegut pels lectors de la dècada dels quaranta, quan en fou traduïda la novel·la *Tempestad en Jamaica*,<sup>295</sup> que va obtenir una gran acceptació en els medis il·lustrats.

Aquesta posada en escena inaugurà el 1er. Cicle de Teatre Experimental, que impulsà aquesta associació cultural, tractant de recuperar el teatre en llengua catalana. L'obra de només cinc personatges fou interpretada per Àngels Burzón, Narcís Ribas,

<sup>294</sup> Jordi Arbonès, *Teatre català de postguerra*, Editorial Pòrtic (Llibres de butxaca, 75), Barcelona, 1973. Cal consignar d'aquest autor: *Pedrolo contra els límits* (1980) i *Salvat Papasseit, l'home i el poeta* (1980).

<sup>295</sup> Richard Hughes, *Huracán en Jamaica*, Ediciones Destino (Áncora y Delfin, 13), Barcelona, abril de 1943, en traducció de l'anglès de Rafael Vázquez-Zamora.

Raúl Alucha, Miquel Piqué i Francesc Saura, aquests tres darrers, noves incorporacions d'una Agrupació de Teatre Experimental, cada vegada més desmembrada, i ja liderada absolutament per Ricard Salvat. Cal incidir en el fet que després de la representació es celebrà un col·loqui, una costum avui perduda i que creiem que s'hauria de recuperar. Reflexionar en veu alta sobre el que s'ha vist, amb la participació d'actors i el director, no pot fer més que enriquir les impressions i conclusions dels espectadors.

La segona sessió organitzada per la Peña Cultural Barcelonesa fou la lectura dramatitzada del *Poema de Nadal*, de Josep Maria de Sagarra, el 18 de desembre de 1954, amb motiu de la felicitació de Nadal organitzada per les comissions d'excursionisme i de cultura de l'esmentada entitat. La relació dels joves universitaris cap a la figura de Sagarra, malgrat les crítiques a la seva obra dramàtica de caire popular i comercial, fou de gran respecte per la indubtable qualitat literària de la seva producció. Els intèrprets d'aquesta lectura poètica foren M<sup>a</sup> Assumpció Fors, M<sup>a</sup> Àngels Burzón, Narcís Ribas i Jordi Arbonès.<sup>296</sup>

La darrera sessió, en realitat mai es va poder representar, donat que la pròpia Peña Cultural Barcelonesa va censurar el muntatge de la següent obra malgrat estar pràcticament a punt per a l'estrena, en rebre pressions per limitar les seves activitats en llengua catalana. El projecte de muntar *Antígona*, de Jean Cocteau, en versió catalana de Ricard Salvat, era políticament força arriscat donades les conegudes implicacions polítiques del text.<sup>297</sup>

<sup>296</sup> El fet de muntar un text poètic de Josep Maria de Sagarra, editat l'any 1931, provocà molts anys després la següent reflexió de Ricard Salvat, que justificava l'elecció del poema de Sagarra per aquest muntatge: «... una mica per demostrar que si ens oposàvem a Sagarra era només per la seva dimensió teatral, mai com a poeta o novel·lista.». Ricard Salvat, *Op. cit.*, p. 184.

<sup>297</sup> Ricard Salvat ho recordava tot afirmant: «Com és lògic en aquells anys de dictadura, ens va semblar molt necessari estrenar una *Antígona*, però, tot i que era la menys virulenta de les versions que es coneixien a l'època —com a mínim ho era menys que l'arxifamosa d'Anouilh i també menys que la d'Espriu, que s'havia de publicar al cap de poc o que, si no ens equivoquem, es va publicar aquell mateix any—, la junta de la Peña que ens acollia va tenir por i ens va impedir representar el nostre espectacle tot i que els assaigs estaven molt avançats.», *Ibidem*, pp. 184-185.

Amb aquesta autocensura l'efímera relació entre l'Agrupació de Teatre Experimental i la Peña Cultural Barcelonesa va acabar i els camins de l'Agrupació es van diversificar en projectes de signe molt divers. Aquests tres muntatges, tots ells presentats en les darreries de 1954 serviren per consolidar l'experiència de treball fora de la Universitat de Barcelona, que poc després reclamaria al grup perquè prengué part a la III Semana de Teatro Universitario, tractant de potenciar aquest col·lectiu que no formava part del Teatro Español Universitario.

Per la seva part, la Peña Cultural Barcelonesa va seguir organitzant conferències en català sobre temes generals, que serien suspeses a l'any següent, el 1955, per ordre governativa, davant el creixent èxit de públic de les activitats culturals que ofería, mostra, una vegada més, de l'ambient polític en que es va dur a terme aquesta etapa de la represa cultural.

### 3.3.6. La representació de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, amb el Teatro Español Universitario

Una de les conseqüències de la progressiva notorietat de l'Agrupació de Teatre Experimental després de l'estrena de *Solitud*, al Teatre CAPSA, i de les sessions organitzades per la Peña Cultural Barcelonesa, fou la desvinculació del grup de la Universitat de Barcelona, trobant l'escalf d'entitats culturals disposades a fomentar un teatre no comercial i que donés veu als joves creadors catalans. La vinculació més fructífera serà amb la Biblioteca Alemanya, coincidint amb la creació del Teatre Viu, essent aquesta veritable ambaixada cultural la que els oferí l'oportunitat d'expressar-se com una de les manifestacions més interessant produïdes per artistes joves.

Malgrat mantenir les seves activitats fora de l'àmbit universitari, on la pràctica escènica era patrimoni quasi exclusiu del Teatro Español Universitario (TEU), que aleshores dirigia Josep Maria Loperena, la majoria dels components de l'Agrupació de Teatre Experimental estudiaven a la Facultat de Lletres i les seves activitats eren prou conegudes per la pròpia Universitat.

Ja en aquells anys, la Universitat cercava la seva autonomia, malgrat les moltes imposicions dels estaments oficials, i Ricard Salvat —com a cap visible de l'Agrupació de Teatre Experimental—, va rebre a principis de 1955, l'encàrrec per part del Professor Lluís Pericot, degà de la Facultat de Filosofia i Lletres, d'integrar l'Agrupació dins el Teatro Español Universitario, per a poder així representar la Universitat de Barcelona en el III Festival de Teatro Universitario, un esdeveniment molt important a nivell nacional i que els permetia entrar amb contacte amb d'altres joves creadors universitaris de la resta de l'Estat. Com a entitat independent, l'Agrupació mai hagués aconseguit de participar-hi, per la qual cosa els seus membres acceptaren aquest acord, com recordava Ricard Salvat: «Más tarde, de nuevo en la Universidad, ahora con el nombre cambiado —se imponía usar el de T. E. U. de Filosofía y Letras—, estrenábamos “El burlador de Sevilla”, de Tirso de Molina.»<sup>298</sup>

Les característiques del Festival no permetien representar una obra arriscada o que pogués aixecar suspicàcies de tipus cultural o polític, per la qual cosa l'agrupació muntà un dels grans clàssics del teatre del Segle d'Or, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, una obra fora de tota sospita i un gran repte per al joves components del grup. Un clàssic castellà en tota regla que serví per experimentar en una nova direcció. L'ambició del projecte va fer que hi participessin

<sup>298</sup> Ricard Salvat, “10 años de teatro independiente (Agrupación de Teatro Experimental – Teatro Vivo – E. A. D. A. G.”, a *Primer Acto*, n. 45, *Op. cit.*, p. 8.

com a actors membres d'altres col·lectius vinculats a la Universitat, però que no eren originàriament membres de l'Agrupació de Teatre Experimental, entre els quals podem citar a Jesús Lizano, Angel Carmona, els germans Zabalbeascoa, Carmen Gil [Carme-Laura Gil] i Esther Tusquets, entre d'altres actors, que més tard han assolit el reconeixement públic en camps força diversos, des de la poesia fins a la política. Tanmateix cal esmentar que el professor Antonio Vilanova col·laborà en el muntatge com assessor literari, donant un caire més acadèmic a la proposta, donat el seu prestigi com a professor i crític literari de la revista *Destino*, a més de membre d'incomptables jurats de premis literaris, que finalment fou director de la tesi doctoral de Ricard Salvat, després de l'exili de José María Valverde.

El plantejament del muntatge fou totalment arriscat des del punt de vista estètic, especialment, si tenim en compte el moment històric en què es representà. Els decorats i la música responien absolutament a plantejaments contemporanis, que tractaven de ésser aplicats a la realitat del text clàssic.<sup>299</sup>

Ricard Salvat, que s'enfrontava per primer cop amb un clàssic del teatre universal, recordava la recepció de l'espectacle amb les paraules següents: «La nostra participació no va caure gens bé al TEU oficial, que duia en Loperena, i ven intentar rebentar la nostra representació amb xiulets i crits. No ens donaren cap premi. Vaig saber que el crític d'*El Noticiero Universal*, en Luis Marsillach (pare d'Adolfo), va ser l'únic que ens va defensar.

---

<sup>299</sup> Ricard Salvat ho explicava uns anys més tard: «... un montaje demasiado ambicioso con música concreta de Josep Soler y escenografía abstracta de Luis Porqueras; montaje que nos superaría y nos haría fracasar en nuestra intervención en la III Semana Universitaria.», *Ibidem*, p. 8.

«Aquesta participació em va permetre conèixer i iniciar una bona amistat amb José Martín Recuerda, que dirigia el TEU de Granada, i després seria l'autor de la famosa obra *Las salvajes de Puente San Gil, ...*».<sup>300</sup>

Les representacions del festival es feren al Teatro Club Helena, i el TEU de Filosofía y Letras, nom amb el què varen tenir que actuar, va ser l'encarregat d'inaugurar la III Semana Universitaria, el 7 de març de 1955, amb un repartiment format per elements que van prendre els més diversos camins en el àmbit de la cultura i les arts escèniques. Don Juan Tenorio, el burlador, fou interpretat per Jesús Lizano, i el seu criat Catalinón, per José Diéguez. Cal destacar en el repartiment la presència d'Àngel Carmona —impulsor de La Pipironda—, encarnant a D. Gonzalo de Ulloa, a Sergi Beser interpretant un paper secundari, el pescador Anfriso, i a Glòria Roig, més tard actriu professional i germana de l'escriptora Montserrat Roig, encarnant a Tisbea, la bella pescadora tarragonina seduïda per Don Juan, al final del primer acte.

Un altre aspecte important d'aquest muntatge fou la participació de Josep Soler encarregat d'il·lustrar musicalment l'obra de Tirso de Molina.<sup>301</sup> Josep Soler i Sardà (Barcelona, 1935) esdevindrà amb el pas dels anys un dels principals compositors catalans dedicats a la música contemporània, essent deixeble de Cristòfor Taltabull i fidel seguidor del dodecatonisme. Aquesta col·laboració fou una de les seves primeres creacions, aconseguint a principis de la dècada dels seixanta el reconeixement públic al seu treball en obtenir l'any 1961 el Premi Ciutat de Barcelona, en l'apartat de Música, per la *Simfonia sant Francesc*. Molts temps després, l'any 1986, tornà a col·laborar amb Ricard Salvat, amb qui l'uneix una gran amistat des de la col·laboració en el muntatge

<sup>300</sup> J. M. García Ferrer – Martí Rom, *Ricard Salvat*, Op. cit., p. 24.

<sup>301</sup> La composició de Josep Soler fou interpretada per Antonio Ros (harmònim), Pablo Hernández (violoncel) i José María Armengol (percussió).



d'*El burlador*, a l'estrena de la seva òpera *Èdip i Iocasta*, creada a partir de l'obra de Sèneca, al Gran Teatre del Liceu.

El muntatge, malgrat la bona rebuda del públic, no va obtenir cap guardó, però els convertí en alternativa al Teatre Español Universitario (TEU) oficial.<sup>302</sup> La vinculació amb l'estructura oficial de la Universitat es mantingué intermitentment després d'aquest muntatge, essent particularment destacades les dues lectures ofertes al Colegio Mayor "Fray Junípero Serra".

### 3.3.7. L'actuació de l'Agrupació de Teatre Experimental a

#### **l'Estudi Masriera**

La participació de l'Agrupació de Teatre Experimental sota la denominació de TEU de Filosofía y Letras va possibilitar que Ricard Salvat retornés a l'àmbit del teatre universitari, muntant diverses obres sota aquesta mateixa fórmula: el monòleg *El fantasma de Marsella*, de Jean Cocteau, amb traducció castellana de José Luis Alonso, interpretada per Maria Assumpció Fors, representat al Teatre Bartrina de Reus, el 15 de desembre de 1955, dins la I Sesión de Cámara del Centro de Lectura. Aquesta obra fou presentada conjuntament amb *Mañana Amanecerá*, de Henri de Montherlant, peça representada dos dies abans a l'Estudi de Lluís Masriera, que havia format part del repertori de l'Agrupació des dels inicis, a les sessions celebrades a la Llibreria Pro-Libris, i de la qual havien ofert una lectura dramatitzada, uns mesos abans, al Colegio Mayor Fray Junípero Serra.

<sup>302</sup> Com recordava Ricard Salvat: «Aquesta participació nostra no va caure gens bé al T.E.U. oficial, que duia en Loperena, i van intentar rebentar la nostra representació amb xiulets i crits. No ens donaren cap premi. Vaig saber que el crític d'*El Noticiero Universal*, en Lluís Marsillach (pare d'Adolfo) va ser l'únic que ens va defensar.», *Ibidem*, p. 24.

La representació a l'Estudi de Lluís Masriera, darrer membre d'una gran nissaga d'artistes,<sup>303</sup> significà una fita per els joves artistes, que veieren en aquesta actuació, una confirmació de les seves expectatives.<sup>304</sup> La representació es produí en el nou estudi de Lluís Masriera, ubicat a l'"Avenida de José Antonio", 653, àtic [actualment Gran Via de les Corts Catalanes], que havia inaugurat el 1953.<sup>305</sup> Aquest espai era el successor del mític Estudi del carrer Bailén, conegut com a Teatro Studium, que havia desaparegut en ésser traspassat a una institució religioso-social el 1951, traslladant-se les activitats de la companyia de Masriera al local del Club Helena, al carrer de Sèneca.<sup>306</sup>

Cal afegir, als anteriorment ressenyats, dues posteriors col·laboracions de Ricard Salvat amb el Teatro Español Universitario, de signe totalment diferent: l'escenificació de *No se dice adiós, sino hasta luego*, d'Alfonso Paso, representada el 1957 a la Facultat de Dret; i la traducció que Salvat feu de la cèlebre peça, *Biedermann y los*

<sup>303</sup> Sobre l'aportació dels Masriera a l'art català vegi's el catàleg de l'exposició celebrada al Museu Nacional de Catalunya el 1996: Isidre Bravo et. Altrí, *Els Masriera: Francesc Masriera (1842-1902); Josep Masriera (1841-1912); Lluís Masriera (1872-1958)*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya – Edicions Proa, Barcelona, 1996.

<sup>304</sup> «Nuestra primera satisfacción en aquel momento de grandes dificultades vino con la presentación de nuestro grupo a don Luis Masriera, el hombre que más hizo por la dignificación del teatro en Barcelona después de Adrià Gual. Don Luis Masriera nos acogió con entusiasmo y nos cedió su teatro particular, su estudio, para nuestras experiencias. Aquel estudio, en espíritu el mismo en el que García Lorca había dado a conocer su *Yerma*, presentado por M. Xirgu.», Ricard Salvat, "10 años de teatro...", *Op. cit.*, p. 9.

<sup>305</sup> «... al nuevo Estudio del señor Masriera, sito en el ático de una señorial mansión de la Gran Vía, [...] la mentada sala ha sido recientemente inaugurada con el estreno de *El beso prohibido*, drama en tres jornadas, ... », a Enrique Rodríguez Mijares, "Teatro de Intimidad", a *Diario de Barcelona*, 15 de març de 1953. Citat a E. Gallén, *El teatre a la ciutat de Barcelona... Op. Cit.* p. 200.

<sup>306</sup> L'edifici que albergava aquest mític teatre de la burgesia barcelonina, situat al carrer Bailén, 72, fou construït pels germans Francesc i Josep Masriera, el 1882, i, posteriorment heretat per Lluís Masriera el 1912. Convertit en taller d'orfebreria i pintura, aquest edifici «amb aparença de temple grec», va esdevenir seu de la Companyia Belluguet, que a partir de 1922 va conrear un teatre de cambra de gran categoria. Lluís Masriera va aconseguir amb la Companyia Belluguet, dur el teatre català a París i Nova York, a través de les fotografies que exposà el 1925 a l'Exposition des Arts Decoratifs, celebrada a la capital francesa. La renovació i ampliació de l'Estudi, que va ocupar tota la planta baixa de l'edifici, destinada a concerts, conferències i representacions durant els primers anys de la República, va convertir el llavors anomenat Studium, en seu del millor Teatre de Cambra sorgit a Barcelona fins aleshores, i va permetre la presència de companyies estrangeres i de la pròpia Companyia Belluguet fins que, en esclatar la Guerra Civil, les activitats van pràcticament desaparèixer. Durant els primers anys de postguerra, sota la denominació Teatro de los Artistas. El final de l' Studium, l'any 1951, va coincidir amb l'impuls del Teatro Club Helena, patrocinat també per Lluís Masriera, que l'any 1952, inaugurà al carrer Sèneca, el seu propi teatre, que encara avui funciona com a Teatre Regina.

*incendiaris*, de Max Frisch, que muntà el TEU de Arquitectura, l'any 1961, sota la direcció d'Alberto González Troyano, una col·laboració indirecta i poc habitual en la trajectòria de Ricard Salvat.

El primer d'aquests espectacles fou el muntatge que dirigí Salvat amb el TEU de Derecho, l'any 1957, i que es representà a la mateixa Facultat de Dret, el 10 de març. El text muntat fou *No se dice adiós, sino hasta luego*,<sup>307</sup> d'Alfonso Paso, un autor que durant aquells anys fou representat fins a la sacietat i que fou víctima de l'èxit i de l'ambient asfixiant que propiciava el règim a nivell cultural.

El projecte fou una obra d'encàrrec que la comissió del viatge de fi de carrera de la promoció 1952-1957, de l'esmentada facultat, feu a Ricard Salvat i al grup d'actors que estaven, més o menys vinculats amb l'Agrupació de Teatre Experimental i els diferents TEU, que existien a les diverses facultats. Entre els actors que van participar en el muntatge cal citar a Laura-Carme Gil, Francisco Jover i Narcís Ribas, els quals ja havien treballat amb Salvat, molt especialment, Narcís Ribas, entusiasta col·laborador de les primeres passes de l'Agrupació. Completaren el repartiment de l'obra d'Alfonso Paso, que s'estrenava a Barcelona amb aquest muntatge, Blanca Barea, Lolita García, Buenaventura Nualart i Alberto Palau.

Cal puntualitzar que aquest muntatge es presentà quan feia un anys que el Teatre Viu s'havia presentat amb dues sessions semipúbliques. En aquell moment el grup semblava que havia desaparegut o, com a mínim no realitzà sessions públiques fins la represa a finals de 1957, quan entrà a formar part de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), com a secció de teatre experimental. Aquest muntatge dóna fe de l'activitat frenètica que durant l'any 1957 desplegà Ricard Salvat, que en aquells mesos

---

<sup>307</sup> Alfonso Paso, *No se dice adiós sino hasta luego*, Editorial Alfíl, (Teatro, 66), Madrid, 1953.

assistí a diversos cursos de Ciències Teatral, Sociologia i Filosofia a la Universitat de Colònia, escriví la novel·la *Los semifuertes*, que presentà al Premi Biblioteca Breve, i, impartí classes de literatura a l'Escola Virtèlia, poc abans de començar la seva tasca com a docent a la Universitat de Barcelona.

La segona col·laboració es reduí a la traducció d'un dels textos més impactants i provocadors escrits durant la dècada dels cinquanta dins l'estètica del teatre de l'absurd. L'obra de Max Frisch, *Biedermann y los incendiarios*, s'inscriu de ple dins el corrent estètic sorgit en el panorama teatral de la postguerra europea, significant la veritable eclosió d'aquest dramaturg helvètic a l'escena internacional. Estrenada a Suïssa i representada a Alemanya i França amb notable èxit, aquesta obra fou considerada com una de les millors peces d'aquest fructífer moment de la dramaturgia europea, essent comparat el seu protagonista, Biedermann, amb el Galy Gay brechtia d'*Home és un home*, segons podem llegir a la crònica de l'estrena a Zurich publicada a *Théâtre Populaire*.<sup>308</sup>

El muntatge de *Biedermann y los incendiarios*, segons la traducció a la llengua espanyola de Ricard Salvat amb direcció d'Antonio González Troyano, fou estrenada pel Teatro Español Universitario de la Facultat d'Arquitectura, a finals del curs 1960-61.<sup>309</sup> En aquell moment Ricard Salvat estava en ple procés de muntatge de *Misteri de*

<sup>308</sup> "Mais il y a Biedermann. Un Galy Gay petit burgeois. Ni incendiaire, ni pompier. Pas encore. Frisch nous le présente avec un "cas" sur la conscience: l'un de ses sous-ordres qu'il avait renvoyé vient de se donner la mort... Est-ce la raison pour laquelle Biedermann s'enferme chez lui? Non semble-t-il; Biedermann est à cent lieues de penser qu'il est coupable. Mais il lui faut comme chacun prévenir l'incendiaire." Pierre Seller, "Monsieur Biedermann et les Incendiaires,..." a *Théâtre Populaire*, n. 31, Paris, setembre de 1958, p. 134.

<sup>309</sup> Uns anys més tard, Ricard Salvat escrivia les següents reflexions sobre el personatge de Biedermann que situen perfectament la gran aportació de Frisch, al teatre de postguerra: «Malgrat que aquesta obra es vol sense ensenyament, la paràbola ens porta a la idea que els homes pacten amb els seus enemics, per tal de conservar el seu confort, encara que aquests enemics els hagin de destruir, tant si aquests enemics són els nazis com els grans organitzadors de guerres. Cal dir, però, que aquesta ceguesa del burgès que defensa les seves prerrogatives i comoditats, pot ser interpretada de moltes maneres. Aquest foc pot ser l'incendi del Reichstag o la bomba d'Hiroshima, però pot ser també el perill comunista. En aquest sentit l'obra ha estat interpretada a moltes ciutats de l'Alemanya Occidental.», Ricard Salvat, *El Teatre Contemporani 2 Op. Cit.*, pp. 199-200.

*dolor* d'Adrià Gual amb l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), en uns registres molt diferents que l'orientaven definitivament cap el professionalisme, havent deixat enrera l'etapa en que es vinculà al Teatre Viu i a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

Hi ha, com hem pogut observar, la constatació que el teatre d'avantguarda va anar penetrant progressivament en el teatre català i espanyol, mitjançant les temptatives universitàries i els teatres de cambra. Fou, doncs, mitjançant aquestes petites agrupacions com es traduïrien i es representarien un bon grapat dels textos fonamentals del segle XX, que l'escena oficial no muntaria fins que la seva veritable vigència i sentit històric s'havien perdut. El repertori d'aquestes agrupacions, majoritàriament en llengua espanyola, introduí autors tan importants com Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Friedrich Dürrenmatt, o Boris Vian, entre molts altres dramaturgs que avui considerem, amb tota justícia, clàssics i que varen ésser un dels elements claus de la renovació del teatre català.

### 3.4. DARRERA ETAPA DE L'AGRUPACIÓ DE TEATRE EXPERIMENTAL

#### 3.4.1 El muntatges com a Aula Libre de Estética

La vinculació de l'Agrupació de Teatre Experimental amb les diverses formes del Teatro Español Universitario i d'altres agrupacions sorgides a l'aixopluc de diverses entitats de caire cultural, va dispersar les activitats dels membres del grup universitari i en el moment en que els seus membres aconseguien la llicenciatura van anar abandonant la Universitat i les activitats que hi desenvolupaven. Això suposà una renovació total dels elements més dinàmics i inquiets que, d'altre banda, permetia que apareguessin nous col·lectius que substituïrien les activitats de l'Agrupació de Teatre Experimental, creada a les darreries de 1953 i que començà a decaure en la seva activitat en el curs 1956-1957, convertida ja en diverses agrupacions paral·leles, en el moment en que s'inicia l'aventura del Teatre Viu.

Els darrers muntatges del col·lectiu tenen encara una certa freqüència, durant el curs 1955-1956 i, són molt més esporàdics, durant el curs següent en que l'activitat va clarament a la baixa. Durant el curs 1955-1956, l'Agrupació representava o oferia sessions de lectura de textos importants i amb gran vocació de repertori contemporani, estrenant algunes peces d'autors rellevants de l'escena mundial. Hi ha una evident influència del teatre francès que esdevé, durant aquests anys, el principal model dels creadors catalans que veuen en la tradició francesa, l'esplendor de l'avantguarda i de la llibertat creatives. No és estrany, doncs, que el repertori de l'Agrupació tingués molts punts de contacte amb la realitat escènica francesa, muntant obres de Henri de Montherlant, Jean Cocteau i d'altres autors que durant aquells anys triomfaven als escenaris francesos, com Eugene O'Neill, que esdevenia un clàssic del teatre més compromès social i políticament.

La influència de publicacions com *Théâtre Populaire* o *Les Nouvelles Littéraires*, emmirallà les creacions del col·lectiu que tractava, malgrat la modèstia d'uns muntatges totalment amateurs, retornar al teatre el seu lloc preferent dins la cultura del país. La recerca d'un teatre culte, un teatre de cambra, on reflexionar sobre la realitat, són el principal motor d'aquesta entusiasta experiència que en aquells anys no podia tenir cap futur com a entitat, però sí com agressolador de vocacions i amb una clara voluntat de teatre universitari, malgrat que com ja hem assenyalat per subsistir i trobar una identitat pròpia l'Agrupació de Teatre Experimental va tenir que sortir de la Universitat, encara massa vinculada al règim i bel·ligerant enfront la llengua i la cultura catalanes.

Al llarg del curs 1955-56, l'Agrupació feu les seves actuacions més importants i mostrà la seva preocupació per investigar i crear un repertori contemporani. Mitjançant representacions i lectures públiques, muntaren successivament *Mañana Amanecerá*, d'Henry de Montherlant, *El Emperador Jones*, d'Eugene O'Neill, *El fantasma de Marsella*, de Jean Cocteau, i, *Michael Kramer*, de Gerhart Hauptmann, aquesta darrera consistí en una lectura dramatitzada presentada sota la denominació de TEU de Filosofía y Letras.

Tots els autors representats durant aquest període són dramaturgs fonamentals del teatre contemporani, malgrat que la rellevància d'alguns d'ells, resta avui oblidada. Pensem que la creació d'aquest repertori tingué molt a veure, se'ns dubte, amb el mestratge universitari, que els hi creà la necessitat de muntar autors contemporanis importants, incorporant-los d'aquesta manera al patrimoni del teatre català, malgrat representar-los en llengua espanyola pels molts obstacles que suposava fer-ho en llengua catalana.

Aquest repertori d'alta exigència es representà a diversos espais que demostren la vinculació de la jove agrupació universitària amb elements de la cultura viva del país, començant per l'Estudi Masriera i continuant amb el Col·legi Major Fray Junípero Serra, on els joves membres del grup presentaren diverses lectures dramatitzades i es vincularen amb el professor de literatura catalana Antoni Comas i amb el gran poeta Gabriel Ferrater.<sup>310</sup> Cal fer un esment especialment de les actuacions a la Biblioteca Alemanya, on l'Agrupació oferí, a principis de 1959, una lectura dramatitzada de *Michael Kramer*, de Gerhart Hauptmann, quan ja el Teatre Viu formava part de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i havia una sessió a l'esmentada biblioteca.

*Michael Kramer* s'havia estrenat a una aula de la Universitat tres anys abans, el febrer de 1956, moment en que es celebraren les primeres sessions de Teatre Viu i quan s'estrenyí la relació amb el professor Felix Schnitzler, veritable artífex de les múltiples activitats que organitzà aquest centre de cultura alemanya a Barcelona, que es convertí en un dels principals indrets on aixoplugar totes aquestes iniciatives que sorgien de les aules universitàries i no podien accedir a espais oficials.

D'entre aquestes obres creiem particularment important remetre'ns a la lectura que sota la denominació d'Aula Libre de Estètica del Colegio Mayor Universitario "Fray Junípero Serra", el grup oferí d'*El emperador Jones*,<sup>311</sup> d'Eugene O'Neill, el 10 de desembre de 1955, a les instal·lacions d'aquella entitat universitària. Aquesta peça, de gran vigor dramàtic, proper a l'expressionisme, havia estat estrenada a Barcelona pel Teatro de Cámara, el 9 d'abril de 1954, al Teatro Comedia, com a sessió extraordinària

<sup>310</sup> «Una persona molt important durant aquells anys fou en Gabriel Ferrater que estava a una residència universitària anomenada Fray Junípero Serra, on hi havia també Antoni Comas. Allí assistíem a xerrades, organitzàvem lectures amb l'Agrupació de Teatre Experimental, essent un altre espai propici per a desenvolupar les nostres inquietuds artístiques.» A "Entrevista amb Ricard Salvat", apèndix documental p. 435.

<sup>311</sup> La versió utilitzada en aquesta lectura fou la traducció de León Mirlas publicada al volum: Eugene O'Neill, *Nueve dramas*, (vol. I) Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1947, pp. 67-109.



d'homenatge a O'Neill, mort el 1953, patrocinada pel setmanari barceloní *Revista*.<sup>312</sup> Cal precisar que Eugene O'Neill era un dels autors estrangers més representats pels grups de cambra barcelonins i tenia un gran predicament entre els principals intel·lectuals de postguerra. *El emperador Jones*, era una de les obres mestres dels gran dramaturg nord-americà escrita l'any 1920.<sup>313</sup>

*El emperador Jones* fou interpretada sota la direcció de Ricard Salvat, per un repartiment encapçalat pel poeta Jesús Lizano, acompanyat per Carlos R. de Robles, Jorge Segarra i Joan Roig, tots ells estudiants a la Facultat de Filosofia i Lletres, en la segona sessió organitzada per aquest col·lectiu sorgit de l'Agrupació de Teatre Experimental. La primera d'aquestes lectures fou la reposició de *Mañana amanecerá*, d'Henri de Montherlant, el 27 d'abril d'aquell mateix any, en aquest cas comptant amb Blanca Barea, Francisco Jover, José María Planas i Carmen Laura Gil, com a actors-lectors.

#### 3.4.2. La vinculació amb la Biblioteca Alemanya

Dins el paisatge cultural de finals dels anys cinquanta les entitats de caire cultural dependents de països estrangers varen ésser elements vitals per a la recuperació i vitalització de la cultura catalana, que no tenia llocs oficials on mostrar-se a la llum pública. L'estreta relació amb la Biblioteca Alemanya i amb l'Institut Francès formen

<sup>312</sup> Vegeu: Enric Gallén, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Monografies de Teatre, 19), Barcelona, octubre de 1985, p. 229.

<sup>313</sup> León Miras, de qui l'Agrupació de Teatre Experimental utilitzà la seva traducció castellana per a la lectura dramatitzada de l'obra, definia de la següent manera la peça d'Eugene O'Neill: «*El emperador Jones* es un drama rectilíneo, brutal, sin retórica, cuya acción es en realidad puramente interior. Transcurre en la conciencia de Brutus Jones y O'Neill lo ha objetivado, convirtiendo el monólogo que lo vertebra y sustenta en un diálogo con las sombras. Trayectoria de un alma a través de un ciclo de alucinaciones, es, esencialmente, un monodrama del terror cósmico.», a León Miras, *O'Neill y el teatro contemporáneo*, Editorial Sudamericana (Ensayos Breves), Buenos Aires, 1950.

part d'una estratègia comuna entre les entitats universitàries i de resistència a la cultura franquista. Cap a finals dels anys cinquanta i, de forma molt decidida, al llarg dels anys seixanta, aquestes entitats paraestatals foren veritables ambaixades culturals, que aixoplugaren iniciatives que, sorgides de la societat civil catalana, trobaven en aquestes entitats l'escalf de la llibertat que tant anhelava el país. El paper d'aquestes institucions ha estat reconeguda com a fonamental per a la recuperació de la cultura catalana de postguerra, com s'explicita en un recent article publicat en commemoració dels cinquanta anys de vida a Barcelona de l'Institut Nord-americà, una de les entitats més actives en la vida cultural barcelonina a les darreres dècades.<sup>314</sup>

Aquesta entitat, juntament amb l'Institut Francès, l'Institut Britànic, l'Institut Italià i el Goethe Institut, formaren una xarxa cultural que dinamitzà i, encara, dinamitza actualment la vida cultural barcelonina. La importància de l'Institut Francès, a través dels cercles que dedicà a les diverses arts és, molt probablement el més decisiu en aquest aixopluc artístic, però el paper del Goethe Institut, creat l'any 1960, i el seu antecedent, la Biblioteca Alemanya, que funcionà a partir de 1955, van tenir un paper destacat en la creació i trajectòria del Teatre Viu, i, com a conseqüència, de l'Agrupació de Teatre Experimental, on oferí la seva darrera representació, la lectura de *Michael Kramer*, a principis de 1959, amb la participació d'alguns elements del Teatre Viu, que ja era prou conegut en aquelles dates. El paper del professor Felix Schnitzler, que des de 1954 ocupava la plaça de lector a la Universitat de Barcelona, i la relació que a través de José María Valverde establí amb Ricard Salvat, són cabdals per

---

<sup>314</sup> Pau Vidal i Jordi Puntí, "Ambaixades Cultural" a *Quadern*, n. 929, suplement en llengua catalana del diari *El País* (edició Catalunya), Barcelona, 3 de maig de 2001, pp. 1 a 4.

entendre el desenvolupament del teatre barceloní més experimental i independent d'aquells anys.<sup>315</sup>

La lectura de *Michael Kramer*,<sup>316</sup> que l'Agrupació oferí com a entitat independent, sense fer constar el nom del grup, va tenir lloc el 24 de gener de 1959, i creiem que cal considerar-la com la darrera actuació de l'Agrupació de Teatre Experimental, donat que hi ha una continuïtat evident amb el grup, que molt probablement ja no existia com a tal donada l'eclosió del Teatre Viu. Formaren el repartiment, Francisco Jover, Carolina Jiménez, Carmen Laura Gil, Salvador Palau, Manuel Rodés, Esther Tusquets, Joaquina González i Àngel Gracia, aquest darrer membre destacat del Teatre Viu, en l'etapa en que fou aixoplugat per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.<sup>317</sup>

Malgrat la presència d'Àngel Gracia i Manuel Rodés, dos actors del Teatre Viu, la resta dels actors pertanyien a diferents agrupacions universitàries i a l'àmbit de l'Agrupació de Teatre Experimental, des de 1955. Cal afegir que col·laborà en la lectura, fent les acotacions, Natàlia Solernou, igualment membre destacat del Teatre Viu, prova una vegada més, que durant aquells anys Ricard Salvat s'embarcà en diverses aventures teatrals, que es confonen cronològicament.

---

<sup>315</sup> Com a mostra d'aquest paper cultural recollim el següent fragment d'un reportatge periodístic que Valentín Popescu escriví sobre les activitats de la Biblioteca Alemana: «Pocas veces se puede hallar un centro intelectual con las iniciativas e inquietudes de la Biblioteca Alemana de Barcelona. Contrariamente a lo que suele suceder con todas estas avanzadillas culturales de un país 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 actividades culturales. La intensísima vida intelectual y cultural germana ha encontrado un perfecto eco aquí. Cineclub, seminarios de teatro, conferencias, conciertos...», a Valentín Popescu, "No sólo de idiomas vive el hombre: En la Biblioteca Alemana, de Barcelona, se desarrollan las más atrevidas iniciativas intelectuales (teatro sin obra, música de clavicémbalo)", a *Sábado Gráfico*, n. 113, Año III, Madrid, 29 de noviembre de 1958, pp. 8-9.

<sup>316</sup> La versió castellana d'aquesta peça es degué a Emilia Buscarons i creiem que no fou publicada. Una versió contemporània a la realitzada per Buscarons a: Gerhart Hauptmann, *Obras escogidas*, Editorial Aguilar, Mèxic D.F., 1958 [Traducció d'Ana María Haft i pròleg de Mariano S. Luque.].

<sup>317</sup> Vegi's el programa d'aquesta lectura a l'apèndix documental p. 13.

La lectura d'aquesta peça poc representada, escrita cap a l'any 1900, i que suposa la culminació del teatre social que caracteritza la trajectòria inicial de Gerhart Hauptmann, fou la reposició d'una estrena absoluta en llengua espanyola, en la lectura que sota la direcció de Ricard Salvat oferí el TEU de Filosofía y Letras a una aula de la Universidad Central de Barcelona, el 23 de febrer de 1956, moment en que naixia el Teatre Viu.

L'interès per aquest autor alemany, cabdal en la transformació del teatre en llengua alemanya, procedia molt probablement de les lliçons i orientacions de José María Valverde. L'obra pertany a la primera època de Hauptmann, essent la peça més reconeguda d'aquest període, *Els teixidors* (*Die Weber*), que escriví el 1884, quan estava lligat a la *Freie Bühne* (Escena lliure), moviment renovador de l'escena alemanya. En tot cas, és una obra de fort contingut social, amb forts tons psicològics i de caire marcadament naturalista, que segueix el magisteri del teatre de Henrik Ibsen.<sup>318</sup>

Cal afegir, que aquesta representació de *Michael Kramer*, en certa mesura respon a les mateixes inquietuds artístiques que emplenaven les pàgines de les novel·les que Salvat escriví durant aquells anys a Alemanya, on la preocupació social i el problema de la comunicació i de la veritat i la mentida, són constants. Fruit d'aquesta estreta relació amb la Biblioteca Alemanya, incrementada per les estades a Alemanya, fou l'intent de creació d'una agrupació dramàtica que formés part d'aquesta entitat i que està en l'origen del Teatre Viu.

---

<sup>318</sup> Uns anys més tard, d'aquesta representació Ricard Salvat escrivia sobre Hauptmann, la següent reflexió, adscriuint el seu teatre dins l'òrbita d'Ibsen: "Hauptmann aprende de la triada nòrdica el proceso de desenmascaramiento de la historia, de la sociedad y del alma humana. Ibsen atacó a la sociedad: se divertía cantándole las verdades y hablándole de temas que ella consideraba tabúes: la libertad de la mujer, el conflicto entre la mentira y la verdad, la deshonesto explotación de los hombres y sus necesidades primarias e, incluso, las enfermedades venéreas." Ricard Salvat, *Historia del Teatro Moderno I. Los inicios de la subjetividad*, Edicions 62, Barcelona, 1981, pp. 163-164.

La vinculació amb la Biblioteca Alemanya és una de les característiques essencials dels primers anys d'existència del Teatre Viu i, ve a unir, l'aventura escènica anterior, l'Agrupació de Teatre Experimental i els grups que se'n derivaren, en un mateix eix d'afanys culturals formant, al nostre entendre, una mateixa dimensió, una continuïtat d'interessos expressats des d'instàncies cultes, acadèmiques i, fonamentalment, renovadores de l'empobrit panorama escènic que vivia Barcelona cap a la meitat de la dècada dels cinquanta.

### 3.4.3. Balanç de les aportacions de l'Agrupació de Teatre Experimental

Com a balanç de les aportacions de l'efimera i intermitent existència de l'Agrupació de Teatre Experimental al teatre català de postguerra, essent l'antecedent determinant per a la creació del Teatre Viu, amb el qual va coexistir, amb diverses denominacions, fins el 1959. Cal incidir molt especialment en tres aspectes que considerem els més importants per situar aquesta aventura teatral empresa per un jove grup d'universitaris, dins l'ambient acadèmic i cultural d'un període històric que representa l'inici de la represa cultural a Barcelona:

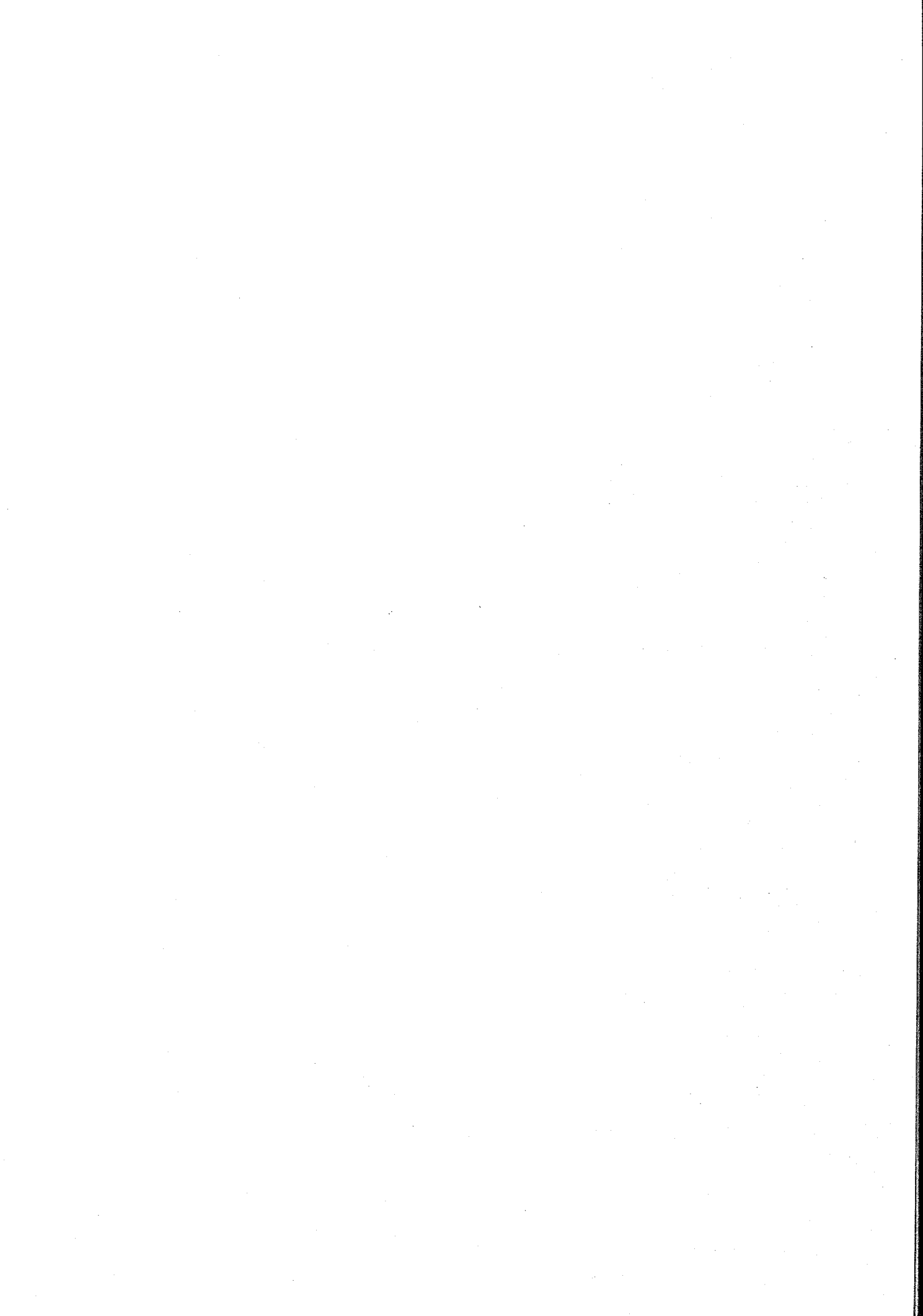
1. L'Agrupació de Teatre Experimental (ATE), suposà una alternativa al teatre oficial que es feia durant els anys cinquanta a la Universitat de Barcelona, enfrontant-se al Teatro Español Universitario (TEU), vinculat al règim mitjançant el Sindicato Español Universitario (SEU). Aquest enfrontament va fer que, a partir de la consolidació de l'experiència amb la representació de *Solitud* al Teatre Capsa, el maig de 1954, s'obrissin les portes de la Universitat que acabaria aixoplugant-los, a partir de les gestions dels seus òrgans rectors més sensibles i, fins i tot, n'acabés formant part en

diverses propostes, especialment, amb el muntatge de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, que va inaugurar la III Semana Universitaria, sota la denominació de TEU de Filosofía y Letras.

2. L'Agrupació de Teatre Experimental va conrear un teatre que seguia de prop les fórmules de l'anomenat teatre de cambra pel que fa al repertori i a la recerca experimental que volia propiciar una renovació dels escenaris barcelonins de finals dels anys cinquanta, d'una simplicitat i pobresa extremes. La seva penetració en el teixit cultural del país mitjançant les representacions i lectures dramatitzades a entitats independents com la Llibreria Pro-Libris, la Peña Cultural Barcelonesa, l'Estudi de Lluís Masriera, el Col·legi Major Fray Junípero Serra i la Biblioteca Alemanya, situà la proposta dins l'élite cultural que va encapçalar les primeres passes cap a la recuperació de la llengua i la cultura catalanes, sempre des d'una òptica acadèmica que va tenir el suport i la col·laboració d'intel·lectuals tant destacats com José María Valverde, Alexandre Cirici Pellicer, Lluís Pericot, Esteve Albert i Antoni Vilanova, entre d'altres.

3. L'Agrupació de Teatre Experimental significà el punt de partida de diverses vocacions que amb el pas de les dècades esdevindrien claus per entendre el teatre i la cultura catalanes de la segona meitat del segle XX, molt especialment, per a Ricard Salvat que liderà absolutament el col·lectiu i feu del teatre la seva principal activitat. L'Agrupació de Teatre Experimental significà, també, per a molts altres intel·lectuals de primera línia un punt de partida com succeí amb Feliu Formosa, Salvador Giner, Sergi Beser, Antoni Jutglar i Joaquim Marco, que a les següents dècades destacarien en diversos disciplines amb uns brillants currículums professionals i acadèmics.

## **CAPITOL IV**





## APARICIÓ DEL TEATRE VIU: PROGRAMA ESCÈNIC

### 4.1. EL TEATRE VIU DINS LA HISTÒRIA DEL TEATRE CATALÀ

#### 4.1.1. Característiques generals

Quan el mes de febrer de 1956, Ricard Salvat i Miquel Porter, acompanyats per Helena Estellès i Josep Maria Planas, iniciaren les sessions públiques del Teatre Viu, al domicili de la família Porter-Moix, no eren uns desconeguts en l'ambient cultural i acadèmic de la ciutat, donat que duien diversos anys en la primera línia de la represa cultural catalana, formant part d'iniciatives clandestines o semiclandestines, dins i fora de la Universitat de Barcelona, participant plenament de la nova etapa que s'obria per a la llengua i la cultura catalanes després dels primers anys de postguerra, dominats per les restriccions a tots nivells.

La participació en diversos projectes culturals i escènics, com hem vist en el capítol anterior, els hi conferia un bagatge suficient per llençar-se a una recerca teatral nova i radicalment moderna, totalment inèdita en el país. Ho feren amb la incògnita d'uns plantejaments estètics que encara estaven investigant durant aquells anys, en que el Teatre Viu es transformà, especialment per a Ricard Salvat —que al mateix temps participava en d'altres aventures teatrals i culturals—, en una base sòlida a partir de la qual continuar treballant a la dècada següent al capdavant de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), que fundà l'any 1960 sota l'aixopluc del Foment de les Arts Decoratives (FAD), obtenint un ampli reconeixement cultural i esdevenint un dels directors catalans amb una major projecció internacional, que portà als escenaris internacionals la llengua i la cultura catalanes.

Fins arribar a aquesta primera sessió, on paral·lelament es llençà un programa-manifest, passaren aproximadament dos anys de maduració dels plantejaments, d'estudi i coneixement de la història del teatre i de la creació artística, en general. Hi ha diverses voluntats sumades en el projecte: la recerca experimental n'és la base, però se'n desprenen d'altres inquietuds sociològiques, polítiques i ètiques que resulten tan fonamentals com la primera, en el moment de fer-ne una anàlisi.

El primer gran element diferenciador del Teatre Viu és que plantejava els seus espectacles d'una manera nova, sense representar *ad hoc* obres de dramaturgs clàssics o contemporanis, oferint al públic un paper protagonista en el desenvolupament de les representacions, tot propiciant una lectura del present històric mitjançant els temes «a soggetto», les pantomimes i els temes donats pel públic. Aquest plantejament escènic tenia elements de similitud amb les sessions de Psicodrama, però aplicats en un sentit diferent a l'indicat pel seu creador, el filòsof i pedagog austríac Jacov Levy Moreno, creador de l'anomenat "Teatre de l'Espontaneïtat" a la dècada dels anys vint, i que el Teatre Viu adoptà amb una voluntat substancialment diferent, com era la d'investigar el treball de l'actor a partir de la improvisació.

Sota la denominació "experimental" s'intueix una visió més profunda, crítica envers la societat catalana d'aquells anys, elaborada a partir d'elements lírics i de múltiples referències al món del cinema, la literatura i el teatre, que demostren el caràcter plenament intel·lectual i artístic de la proposta que encapçalaven Miquel Porter i Ricard Salvat.

Observem, també, que tot el treball desenvolupat pel Teatre Viu entre 1956 i 1960, moment a partir del qual Salvat abandonà el grup, és un llarg i intens procés creatiu que poc a poc es va definint, amb un equip d'actors que va creixent, tant en

quantitat com en qualitat, i va reelaborant els temes i les pantomimes, cada vegada amb una major complexitat formal i conceptual.

Tanmateix l'element atzarós, immanent a l'essència del Teatre Viu, feia que totes i cadascuna de les sessions fossin forçosament diferents, més enllà del tòpic que afirma que cada representació teatral és distinta a qualsevol altre. Partint d'un plantejament arrelat en l'estètica surrealista, inspirat en les creacions d'avantguarda, que també conreaven alguns dels més destacats artistes catalans del període, com J.V. Foix, Joan Ponç o Joan Brossa, el projecte emprés pel Teatre Viu esdevingué l'avantguarda del teatre català dels anys cinquanta i acomplí amb els principis experimentals amb els quals s'autodefinia. Hi ha en aquest plantejament, totalment inèdit, una voluntat d'aplicar al teatre l'*object trouvée* surrealista, mitjançant el recurs a la improvisació, actuant com ho feia l'escriptura automàtica en l'àmbit de la literatura o el traç irreflexiu en la pintura. El fet d'implicar el públic, que esdevenia cocreador de l'espectacle, en proposar els temes dramàtics que havien d'interpretar els actors, permetia la total verificació d'aquesta estratègia, donat que no hi havia cap possibilitat prèvia d'assaig, ni cap entrenament anterior per representar aquella situació dramàtica escollida a l'atzar pel públic. La creació esdevenia pura, amb totes les seves imperfeccions, confusions i troballes estètiques i sociològiques, fent del teatre un espai propici per a la reflexió sobre el present històric gràcies, precisament, a la llibertat amb que era creat.

Cal incidir molt especialment en el fet que la cultura d'avantguarda a Catalunya va sobreviure durant els primers anys del franquisme a través d'iniciatives privades de gran mèrit i risc, i aquest fou el principal substrat a partir del qual s'elaborà el projecte escènic del Teatre Viu. Entre les activitats més destacades d'aquest període en el camp de l'avantguarda, cal fer especial esment de l'activitat pictòrica de Joan Miró que ja exposava l'any 1950 a les Galeries Laietanes. Tot un seguit d'escriptors, intel·lectuals i

artistes de primera línia seguirien treballant en aquests paràmetres, com J.V. Foix, Àngel Ferrant, Sebastià Gasch, què molt aviat trobaren els seus continuadors i aferrissats defensors, com Rafael Santos Torroella, els components de Dau al Set, Alexandre Cirici Pellicer, els membres del Club 49, entre molts d'altres. Per tant, creiem que el Teatre Viu va suposar, en el camp escènic, la continuïtat més o menys directe, d'uns plantejaments estètics anteriors a la Guerra Civil, que progressivament van ésser recuperats per les generacions que ja no havien viscut la guerra.

#### 4.1.2. El Teatre Viu dins la història del teatre català de postguerra

L'estudi del Teatre Viu s'ha circumscrit, fins avui, a breus citacions en diversos llibres dedicats a conrear la història del teatre català durant el franquisme, dins el context de la represa del teatre en llengua catalana i, més concretament, entorn l'activitat desenvolupada per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), de la qual el Teatre Viu en fou secció de teatre experimental.<sup>319</sup>

Joaquim Molas ha estat un dels pocs historiadors que s'han ocupat de situar el Teatre Viu dins el context del teatre català de postguerra. En un text escrit l'any 1964 — text que hem citat en el capítol precedent—, titulat «Situación y nómina de veinticinco años de teatro catalán»,<sup>320</sup> li dedicava un paràgraf amb el títol «Los experimentos teatrales».

<sup>319</sup> Jordi Coca és autor del llibre *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, Institut del Teatre (Monografies de Teatre, 9), Publicacions de l'Institut del Teatre – Edicions 62, Barcelona, 1978, que fa la crònica estricta de l'entrada del Teatre Viu a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, com a secció de teatre experimental, i en reproduïx el manifest inaugural i les actuacions públiques. Veieu, especialment, el capítol "Teatre Viu", pp. 67-71.

<sup>320</sup> Joaquim Molas, "Situación y nómina de veinticinco años de teatro catalán", a Joan Oliver, *Bodas de cobre*, Aymà S.A. Editora – Col. Voz imagen (serie teatro, 7), Barcelona, març de 1965. Versió catalana: *La literatura catalana de postguerra*, Rafael Dalmau Editor, Barcelona, 1966.

Cal citar, també, a l'assagista i traductor Jordi Arbonès, que escriví un volum titulat *Teatre català de postguerra*,<sup>321</sup> on hi ha diverses referències a l'Agrupació de Teatre Experimental —amb la qual col·laborà—, i al Teatre Viu, que més endavant analitzarem; citar, també, la gran importància de l'article retrospectiu que Ricard Salvat publicà a la revista *Primer Acto*, l'any 1963, sota el títol «10 años de teatro independiente (Agrupación de Teatro Experimental – Teatro Vivo – E.A.D.A.G.)»,<sup>322</sup> on analitzava la seva trajectòria des de la creació de l'Agrupació de Teatre Experimental, de gran valor per a l'estudi del Teatre Viu, i per comprovar la continuïtat d'ambdós projectes escènics.

Un altre autor que s'ocupà del Teatre Viu i especialment de contextualitzar i situar la seva aportació, fou Gonzalo Pérez de Olaguer, destacat periodista i un dels impulsors del teatre de cambra i independent, essent fundador de la revista *Yorick* (1965-1974) i director del Grupo Teatral Bambalinas (1963-1969).<sup>323</sup> Aquest autor dedicà unes pàgines al Teatre Viu en el llibre *Teatre independent a Catalunya*,<sup>324</sup> on incloïa fragments del primer manifest del grup i de l'article que els hi dedicà José María Valverde a *Revista*.

Finalment, cal fer esment de les diverses citacions que Xavier Fàbregas fa del Teatre Viu en alguns dels seus llibres dedicats a conrear la història del nostre teatre. A la seva *Història del Teatre Català*, vinculava l'aparició del grup experimental amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, obviant el moment anterior en que aparegué el

<sup>321</sup> Jordi Arbonès, *Teatre català de postguerra*, Editorial Pòrtic, S.A. (Llibre de Butxaca, 75), Barcelona, 1973.

<sup>322</sup> Ricard Salvat, "10 años de teatro independiente (Agrupación de Teatro Experimental – Teatro Vivo – E.A.D.A.G.)" a *Primer Acto*, n. 45, secció "El teatro en Barcelona", Madrid, 1963.

<sup>323</sup> Sobre les aportacions fonamentals d'aquesta publicació vegi's *Yorick, revista de teatro. Historia, antología e índices*, Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 2001.

<sup>324</sup> Gonçal Pérez de Olaguer, *Teatre Independent a Catalunya*, Editorial Bruguera, S.A. (Quaderns de Cultura, 62), Barcelona, 1970, pp. 26-29. En volem destacar el següent fragment: «Hi havia alguna cosa de test col·lectiu, amb histerismes i confessions públiques no gens fàcils d'encaixar. En aquestes representacions del Teatre Viu eren posats en joc els valors humans pedagògics de llarg abast.»

Teatre Viu a partir de les experiències del teatre universitari.<sup>325</sup> Tanmateix, el propi Fàbregas tornava a referir-se al Teatre Viu en el seu llibre *Aproximació a la història del teatre català modern*, dins un epígraf titulat "El teatre independent", tot afirmant: «Una altra temptativa dels primers anys és el Teatre Viu que funden, el 1956, Ricard Salvat i Miquel Porter. Aquesta agrupació s'especialitza en les improvisacions: hom demana al públic que proposi un tema, que plantegi els termes d'un conflicte i, tot seguit, els actors que el director designa s'encarreguen de viure'l a escena. El Teatre Viu estrenà les primeres peces dramàtiques de Ricard Salvat: *Mara Atam* (1956) i *Els espies* (1959).».<sup>326</sup>

Malgrat aquestes referències encara no hi ha un treball dedicat monogràficament a la seva indubtable aportació dins el nostre teatre durant el període franquista. Sorprenentment, el Teatre Viu apareix citat dins el *Diccionario Akal de Teatro*, d'àmbit estatal, on és definit de la manera següent: «Grupo teatral español fundado en 1956 por Miquel Porter y Ricard Salvat, cuyos espectáculos se orientaban en la línea del psicodrama y el sociodrama. "Nuestros espectáculos constaban de tres partes. La primera incluía temas «a soggetto» en la que seguíamos la orientación de la Commedia dell'Arte. La segunda parte improvisábamos los temas que el público nos ofrecía y en la tercera se montaban unas pantomimas más o menos improvisadas.»<sup>327</sup> Com podem comprovar, Gómez García no delimita el període en que el Teatre Viu va existir, ni la seva vinculació a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), ni les pantomimes que publicà Salvat uns anys més tard.

<sup>325</sup> «Diverses accions paral·leles a l'ADB, o que en certa mesura hi estaven supeditades, foren endegades. Així, els muntatges de teatre infantil o el Teatre Viu, que van dur a terme Miquel Porter i Ricard Salvat. El Teatre Viu escenificava unes situacions i uns personatges proposats pel públic i constituïa un exercici d'improvisació. Això donava peu a dialogar amb el públic, a exposar problemes actuals, i encara que fos d'una manera esquemàtica mostrava de quina manera el teatre és arrelat a la realitat immediata.» Xavier Fàbregas, *Història del Teatre Català*, Editorial Millà, Barcelona, 1978, p. 285.

<sup>326</sup> Xavier Fàbregas, *Aproximació a la història del teatre català*, Editorial Curial, (Biblioteca de Cultura Catalana, 2), Barcelona, 1972, p. 245.

<sup>327</sup> Manuel Gómez García, *Diccionario Akal de Teatro*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1997, p.805.

Cal, per tant, reconèixer que hi ha un ampli desconeixement, si no total, del que va esdevenir el Teatre Viu en el context del teatre català i espanyol de postguerra. Malgrat aquesta constatació, l'aportació del Teatre Viu ha estat estudiada en profunditat, en els darrers anys, en un treball d'Oscar Cornago, dedicat al teatre espanyol de postguerra, situant el grup català com un dels primers signes de renovació en els àmbits determinants de la renovació de l'actor i l'emergència del director escènic.<sup>328</sup>

Però el que han escrit alguns estudiosos de fora de Catalunya no pot deixar de mostrar-nos l'oblit al que s'ha sotmès el Teatre Viu. Un dels exemples que creiem il·lustra de forma més evident aquesta constatació és el manual pràctic d'Anton Font — un dels fundadors d'Els Joglars—, titulat *El mim*, on dedicava un petit capítol titulat “La pantomima i el Mim a Catalunya”, a conrear la història d'aquest llenguatge a Catalunya. El llibre d'Anton Font és, sense dubte, un llibre important en la vessant pràctica donat que fou una de les poquíssimes aproximacions en llengua catalana referides a aquest llenguatge escènic. Però queia en l'error i deixava en l'oblit el Teatre Viu, una qüestió que, com a mínim, ens sembla injusta i inadequada.<sup>329</sup>

<sup>328</sup> «Tras la consolidación de la figura del director como creador, e impulsado directamente por este, el actor y el arte de la interpretación parecían tomar el relevo como motor principal de la renovación escénica de los años sesenta. Como antecedente excepcional de este movimiento, hay que destacar la Agrupación de Teatro Experimental formada por Miquel Porter, Elena Estellés, Feliu Formosa, Narciso Ribas, Asunción Fors y Ricard Salvat. Aunque fundada en 1953, es a partir de 1956 cuando se concretó en los primeros resultados reveladores, dando lugar a la creación del grupo Teatre Viu, a partir de una idea de Porter.» A Oscar Cornago Bernal, *Discurso teórico ... Op cit.*, p. 189.

<sup>329</sup> Afirmava Font en el seu llibre: «Fins l'any 1960, poc o intranscendent, sabem de la Mímica en el nostre país. Poc més o menys en aquesta data, Carlota Soldevila, Albert Boadella i jo, sense conèixer-nos i en llocs diferents, començàvem a treballar la mímica.

«La Carlota dirigia la Secció d'Expressió Corporal de la llastimosament desapareguda Agrupació Dramàtica de Barcelona. L'Albert, estava en un equip d'Expressió dels minyons escoltes; i jo treballava en el món escolar, concretament a les escoles Laietània i Talitha. [...]», a Anton Font, *El mim. Curs d'iniciació*, Editorial Nova Terra (Esplai, 2), Barcelona, desembre de 1974.

#### 4.1.3 El Teatre Viu i la Nova Cançó: un mateix projecte cultural

Cal vincular el Teatre Viu amb altres iniciatives culturals que feren de la llengua catalana un dels seus pilars fonamentals, en uns moments en que la reivindicació de la llengua catalana com a llengua de cultura tenia unes connotacions polítiques molt importants, i en tant que iniciatives clandestines o semiclandestines, eren susceptibles d'ésser perseguides i prohibides pels elements repressors del règim franquista.

La creació del Teatre Viu fou un pocs anys anterior al naixement de la Nova Cançó que, en un primer moment protagonitzaren Jaume Armengol, Lluís Serrahima i el propi Miquel Porter.<sup>330</sup> Malgrat això hi ha una vinculació molt estreta donat que les primeres actuacions de la Nova Cançó tingueren lloc durant els intermedis de les actuacions del Teatre Viu, a partir de finals de 1959 i el 1960, essent concebuda com l'intermedi de l'espectacle sota l'epígraf "noves cançons d'avui". Malgrat aquesta vinculació, la bibliografia que s'ha ocupat d'estudiar i analitzar la Nova Cançó, com a fenomen cultural, polític i sociològic, pràcticament no esmenta el Teatre Viu com una iniciativa que naixí paral·lelament a la Nova Cançó, tenint com a objectiu comú recuperar espais de cultura i de llibertat per a la llengua catalana.

Aquesta iniciativa musical de caire popular, impulsada per Lluís Serrahima i Miquel Porter, a partir d'un cèlebre article de Josep Benet, naixia oficialment el 19 de desembre de 1961, quan s'organitzà una sessió dedicada exclusivament a la Nova Cançó, al Centro de Influencia Católica Femenina (CICF), en la qual varen intervenir Miquel Porter, Josep Maria Espinàs i Lluís Serrahima; però es sabut i ha estat confirmat pels propis protagonistes d'aquestes sessions que amb anterioritat, en els intermedis del

---

<sup>330</sup> En el text que serví com a manifest de "La Nova Cançó", Lluís Serrahima escrivia: «Hem de cantar cançons, però nostres i fetes ara. Ens calen cançons que tinguin actualitat per a nosaltres.». Aquest text de 1959 coincidia plenament amb les premisses del Teatre Viu, que també perseguia conrear un teatre del seu temps i que llavors es trobava en el moment més àlgid de la seva trajectòria. Aquest text apareix citat al llibre de Llorenç Soldevila i Balart, *La Nova Cançó (1958-1987). Balanç d'una acció cultural*, L'Aixernador (Col·lecció Arrels), Argentona, abril de 1993, p. 571.



Teatre Viu, s'havien iniciat les actuacions de la Nova Cançó i, sobretot, al domicili de Josep Porter s'havia donat un primer pas per a la creació posterior d'aquest moviment capdal de la cultura catalana en la darrera etapa del franquisme.<sup>331</sup>

Molts anys després de l'esclat de la Nova Cançó, que Miquel Porter abandonà el 1965, en un moment en què aquest fenomen, esdevenia una senyal d'identitat per a milers i milers de catalans, Porter recordava les primeres sessions que no s'esmenten en els llibres dedicats a conrear la seva història: «Abans de la sessió tan coneguda, del CICF [és refereix a la ja esmentada del 23 de desembre de 1961], ja havíem actuat a l'Orfeó de Sants, o en una actuació memorable, que és la que tinc a la memòria com a primera important, al Centre Comarcal Lleidatà, a sobre mateix del Bar Estudiantil, davant de la Universitat. Es va fer una festa amb ball... i Nova Cançó!».<sup>332</sup>

Pensem que dins el grup d'intel·lectuals més nacionalistes que conformaven el bloc de resistència enfront el franquisme, del quan en formava part activa Miquel Porter, sorgí la necessitat d'articular un grapat de manifestacions culturals que fossin generadores d'una cultura autènticament popular. La Nova Cançó, inspirada en la cançó francesa, com el Teatre Viu s'inspirà, també, en models teatrals francesos i, en el seu cas, alemanys, tenien en comú l'ús sobirà de la llengua catalana com a forma d'expressió, formant part d'un mateix programa de la represa cultural. La vida efimera

<sup>331</sup> Volem citar, a part del llibre de Llorenç Soldevila, dos volums dedicats a l'estudi de la Nova Cançó: Josep Porter-Moix, *Una història de la Cançó*, Direcció General de Música, Teatre i Dansa. Servei de Música, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, desembre de 1987. En aquest volum l'esment del Teatre Viu és mínim i circumscrit al curriculum de Miquel Porter: «Ha fundat [Miquel Porter] Teatre Viu, a l'estil de la "Commedia dell'Arte" italiana, ha fet moltes conferències i cine-fòrums.», (p. 15). Cal citar, també, el llibre: Miquel Pujadó, *Diccionari de la Cançó. D'Els Setze Jutges al Rock Català*, Enciclopèdia Catalana S.A. (Diccionaris de l'Enciclopèdia Catalana), Barcelona, abril del 2000; l'esment del TV és circumscrit a la següent cita: «I és en aquest context que es posen les bases de la nova Cançó. I tot i que la majoria de les realitzacions públiques en aquest camp no arribaran fins més tard, cal tenir en compte que les primeres musicacions de Papasseit per part de Miquel Porter daten de mitjan anys cinquanta, i que l'any 1956 ja les cantava en els intermedis de les representacions del "Teatre Viu", que van tenir lloc a casa del llibreter Josep Porter –les dues primeres– i, més tard, al local social de l'ADB, al CICIF, al Casino de La Garriga, etc., fins a la dotzena i darrera, que s'esdevingué l'any 1958 al local de Joventuts Musicals.», (p. 37). Cal aclarir que les sessions de TV foren moltes més i no les que cita l'autor.

<sup>332</sup> J.M. García Ferrer – Martí Rom, *Miquel Porter Moix, Op. cit.*, p. 31.

del Teatre Viu que donà pas a d'altres agrupacions teatrals, contrasta amb el gran èxit, difusió i transcendència cultural que suposà l'aparició i consolidació de la Nova Cançó, obtenint una repercussió força important a la resta de l'Estat Espanyol.

## 4.2. ETAPES DEL TEATRE VIU

### 4.2.1. De les sessions privades a l'avantguarda escènica de postguerra

El Teatre Viu fou una iniciativa de caràcter amateur i experimental, impulsada per un grup de joves universitaris catalans, encaminada a posar les bases d'una possible —i a totes llums, necessària— renovació del teatre català, partint d'unes premisses alienes al món de l'escena, com fou la utilització del psicodrama, una tècnica terapèutica que implicava l'ús de l'art teatral, derivada de les múltiples aportacions de Sigmund Freud a l'estudi del comportament humà.

D'aquesta tècnica aliena al teatre, els joves components del Teatre Viu s'interessaren, especialment, per la noció d'espontaneïtat que vincularen a una noció, en aquest cas plenament teatral, com fou la improvisació, que esdevindria el principal recurs de la seva peculiar concepció escènica, que es servia del psicodrama una tècnica revolucionària i pràcticament inèdita a Catalunya.<sup>333</sup>

Els orígens del Teatre Viu s'han de vincular, d'una banda, amb el món acadèmic, és a dir, amb d'altres iniciatives de teatre universitari sorgies amb anterioritat o paral·lelament al Teatre Viu, com fou l'Agrupació de Teatre Experimental, el Teatro Español Universitario (TEU) especialment la secció de la Facultat de Filosofia y Letras, i d'altres experiències sorgides de les aules universitàries que posaren els joves creadors en contacte amb la realitat de l'escena. D'altra banda, cal vincular les primeres passes del Teatre Viu amb el coneixement de la tradició escènica, molt especialment, amb la Commedia dell'Arte que esdevingué el seu principal model, que amb el pas del temps

<sup>333</sup> El creador del Psicodrama, el psiquiatre d'origen romanès Jacob Levy Moreno (Bucarest, 1898- Nova York, 1974), treballà primer a Viena —on conegué a Franz Kafka, Arthur Schnitzler i evidentment, a Sigmund Freud i el seu cercle de col·laboradors més íntim—, i més tard als Estats Units, introduint aquesta tècnica terapèutica. Vegi's: J. V. Moreno, *Psicodrama*, Editorial Hormé, Buenos Aires, 1961.

s'amplià a d'altres creadors contemporanis com Max Reinhardt, Jacques Copeau, Jean-Louis Barrault o Konstantin Stanislavski.

El Teatre Viu no va tenir una evolució lineal sinó que va patir diverses transformacions que permeten, a l'hora de procedir al seu estudi, establir distints moments en la seva trajectòria que coincideixen molt clarament amb un primer període d'aprenentatge, un segon moment de creixement i consolidació, i un tercer de dispersió i desaparició del grup. Tot seguit ens ocupem de caracteritzar cadascuna d'aquestes tres etapes en que dividim la trajectòria d'aquest grup escènic.

#### 4.2.2. Les sessions semipúbliques (1956)

Aquest període que definí l'estructura del Teatre Viu, arrencà el febrer de 1956, quan va tenir lloc la primera actuació al domicili de la família Porter-Moix, on s'organitzaren dues sessions semipúbliques que tenien un caràcter de provatura de l'experiment escènic davant un públic, a les que assistiren un grup d'intel·lectuals de prestigi i de concepcions estètiques ben dispars, com foren Alexandre Cirici Pellicer, Josep Maria Valverde i Joan Brossa, entre d'altres.<sup>334</sup>

La iniciativa de dur a terme aquestes primeres sessions de Teatre Viu fou el resultat de la lenta maduració d'idea de Miquel Porter Moix, sobre el que podia ésser un teatre "diferent" —un teatre no basat en el text dramàtic i en el qual el paper del públic deixés d'ésser absolutament passiu, esdevenint cocreador de l'espectacle—, sorgida

<sup>334</sup> Malgrat que a la documentació conservada s'esmenten aquestes dues sessions al domicili de la família Porter-Moix, la senyora Helena Estellés a l'entrevista que incloem a l'apèndix documental afirma que només hi hagué una sessió. Helena Estellés afirma: «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.» A "Entrevista a Helena Estellés" recollida a l'apèndix documental p. 386.

aproximadament cap a principis de 1954. Miquel Porter cercà ràpidament la col·laboració de Ricard Salvat, en un moment en que ambdós formaven part de l'Agrupació de Teatre Experimental, i començaven a interessar-se d'una forma seriosa pel món del teatre, per mirar de trobar la manera de fer realitat aquest projecte.

El nucli original d'aquesta primera etapa el formaren, a part de Miquel Porter i Ricard Salvat —que esdevingué director del grup—, la seva companya d'estudis Helena Estellès, la qual havia actuat en diverses funcions de teatre universitari i estava vinculada, com Miquel Porter, al Liceu Francès i a d'altres activitats extra-acadèmiques relacionades amb la Universitat de Barcelona. També varen comptar, de forma més puntual, amb Josep Maria Planas i d'altres companys de les aules universitàries o del cercle més proper a la família Porter-Moix. Cal destacar la col·laboració a les sessions d'alguns dels convidats, com Modest Cuixart i Joan Brossa, donada l'estructura particular d'aquesta experiència escènica que convidava a la participació del públic. Aquest període es caracteritzà per oferir molt poques sessions —oficialment només se'n oferiren dues al domicili dels Porter, malgrat que hi hagueren d'altres sessions o assaigs que tenien un caràcter de representacions—, i abasta fins a finals de 1957 quan el Teatre Viu, s'adherí a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, com a secció de teatre experimental, moment en que es creà un programa de treball més complex.

És en aquest període quan es començà a definir el treball del grup a partir del concepte central d'improvisació que serví com a nexa d'unió del treball del grup.<sup>335</sup> Les sessions es plantejaven en tres parts: una primera, que podríem anomenar com a literària, a partir de la lectura d'un text narratiu —es feien servir novel·les d'Aldous

---

<sup>335</sup> Helena Estellès recorda com platejaren el treball del grup en aquesta primera etapa: «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.». «Entrevista a Helena Estellès» a l'apèndix documental p. 399.

Huxley, Thomas Mann,...—, que servia de base a una improvisació que continuava l'exposició de la lectura; la segona, a partir d'una idea dramàtica prèvia creada per Ricard Salvat —dos foren aquests temes, titulats *Mara* i *Atam*—, que plantejaven situacions dramàtiques molt properes al psicodrama per la complexitat de les relacions que plantejaven i, una tercera part, dedicada a les improvisacions pures a partir de temes donats pel públic, on la participació del públic era determinant, esdevenint el segell característic d'aquestes sessions.

El document fonamental d'aquest període fou el programa-manifest del grup editat en el programa de mà de les sessions de febrer de 1956 al domicili de Josep Porter. Mentre, la consolidació de la iniciativa es produí amb la publicació de l'article que José María Valverde els hi dedicà a les pàgines de *Revista*, el mes de març d'aquell mateix any. A nivell estètic hi ha una clara vinculació amb el Surrealisme, en reclamar la noció d'*object trouvée* aplicada en les arts plàstiques, per definir el seu treball, i que traduït a l'àmbit escènic, esdevenia en l'experiència del Teatre Viu l'aplicació de la improvisació al treball de l'actor.

#### 4.2.3. Secció de teatre experimental de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona

Moment de creixement de l'experiment teatral que abandonà les sessions privades davant un grup reduït de coneguts i amics per enfrontar-se davant un públic més ampli i heterodox. Aquest procés de maduració fou possible gràcies a la vinculació del Teatre Viu —que fins aleshores havia assajat i actuat a la llibreria i al domicili de Josep Porter—, amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), com a secció de teatre experimental, que s'inicià a finals de 1957 i es perllongà pràcticament fins a l'any

1961, en que el Teatre Viu es constituí com a Companyia independent desvinculada de qualsevol entitat que l'aixoplugués.

Aquest fou un salt qualitatiu que va permetre a Miquel Porter i a Ricard Salvat, donar a conèixer el seu particular mètode de treball a tot un seguit d'actors novells, i a un grup d'intel·lectuals vinculats al catalanisme que veieren en aquesta experiència la possibilitat de crear una escola d'interpretació que nodrís els quadres escènics de l'Agrupació que actuaven, pràcticament en sessions úniques, als teatres de Barcelona. Aquest període s'inicià a finals de 1957, coincidint amb el moment de màxima activitat del grup, assajant a les golfes del Centre Artístic Sant Lluc, seu de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Fou en aquest període quan entraren a formar part del Teatre Viu un nombrós grup d'actors i actrius vinculats a l'entitat aixoplugada pel Cercle Artístic de Sant Lluc, entre els quals destacaren: Maria Ardanuy, Joan Aymamí, Antoni Bachs-Torné, Griselda Barceló, Lluís Bosch, Maria Dolors Fossas, Àngel Gracia, Natàlia Solernou, Pepa Palau, i un llarg etcètera, que varen coincidir amb la marxa d'Helena Estellès, que va emigrar per raons professionals i quedà desvinculada del grup.

Les actuacions públiques es multiplicaren i assoliren una notable repercussió en els mitjans de comunicació, molt especialment, les actuacions celebrades durant la primera meitat de l'any 1959. Entre aquestes actuacions cal destacar, especialment, l'estrena de les pantomimes escrites per Ricard Salvat,<sup>336</sup> a la Biblioteca Alemanya, el 25 d'octubre de 1958 i, l'estrena de la breu peça *Els espies*, en l'actuació al Teatre Candilejas, el 4 de maig de 1959,<sup>337</sup> sessió pública a la que assistí tota la crítica teatral barcelonina.

<sup>336</sup> En aquesta sessió de Teatre Viu es van estrenar les pantomimes, *Allí on creix la flor alba roja*, *Nívols espessos damunt la frontera*, *L'aire daurat*, *El mal* i *Demà m'aixecaré*. Aquestes peces foren publicades, juntament amb *El vell*, *la nena* i *la font*, sota el títol "Sis pantomimes", a Ricard Salvat, *Mort d'home*, *Op. cit.* pp. 91-111.

<sup>337</sup> *Ibidem*, pp. 75-90.

L'estructura de treball es consolidà en els tres diferents apartats esbossats a la primera etapa i afortunadament s'han conservat les actes dels assaigs del període 1958-1959, que ens permet observar el treball quotidià del grup. Els membres del Teatre Viu compaginaren la seva dedicació al grup amb la participació en diferents muntatges de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. En aquest període de maduració i consolidació de l'experiència encapçalada per Miquel Porter i Ricard Salvat, el Teatre Viu va esdevenir la primera avantguarda del teatre català de postguerra, un fenomen cultural que va transcendir les tanques de les arts escèniques per convertir-se en un fenomen cultural que venia a significar el naixement d'un nou període de represa de la cultura catalana.

#### 4.2.4. La Companyia o Assemblea Teatre Viu (1960)

Formació de l'Assemblea o companyia Teatre Viu, amb la redacció d'una acta de fundació amb data 1 d'octubre de 1960, —malgrat que aquest document fou presentat a lectura pública, el 24 de març de 1961—, fins l'aparició de l'Escola de Pantomima de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), on impartí un curs el mim xilè Italo Riccardi, a la tardor de 1961, i la subsegüent creació d'Els Joglars com a secció de mim de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que suposa la crisi i conseqüent desaparició del Teatre Viu, donada la coincidència de plantejaments entre ambdues seccions.

Aquest darrer període es significà, fonamentalment, per la marxa de Ricard Salvat de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i, en conseqüència, del Teatre Viu, després de serioses discrepàncies amb la seva Junta Directiva de l'esmentada entitat i, en l'interior del propi grup, que comentarem més endavant. Aquesta marxa coincidí amb la creació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) del Foment de les Arts



Decoratives (FAD), el febrer de 1960, que fundà el propi Salvat juntament amb Maria Aurèlia Capmany i d'altres escriptors i artistes plàstics, aconseguint posar en funcionament una entitat que esdevindria clau en la renovació teatral a Catalunya en els anys seixanta i bona part dels setanta.

Juntament amb la marxa de Ricard Salvat es produí una modificació en l'esquema de treball, que consistí en la reducció de les sessions a les improvisacions donades pel públic, i a la introducció durant els intermedis de les sessions de les primeres actuacions públiques dels components de la Nova Cançó, entre els quals es trobava Miquel Porter.

Aquest període es caracteritzà per un creixent protagonisme de Vicenç Olivares i un progressiu allunyament de les sessions i assaigs del grup de Miquel Porter, per raons personals i professionals. Vicenç Olivares, juntament amb d'altres directors escènics, entre els qual cal citar a Josep Anton Codina, fundà l'any 1962 el Teatre Experimental Català (TEC), abandonant la seva relació amb el Teatre Viu que estava abocat a la desaparició. La majoria dels components dels Teatre Viu, que mai havien aspirat a convertir el seu treball teatral en una professió, varen seguir camins diferents, allunyats dels escenaris a partir del tancament per ordre governativa de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, l'any 1963, entitat que havia servit com aglutinador del treball del grup, especialment, a partir de la segona etapa, i amb la qual havien viscut els moments de major activitat i reconeixement públic.

### 4.3. ESTRUCTURA DE LES SESSIONS DE TEATRE VIU

#### 4.3.1. Plantejament escènic: les sessions

Des de la primera sessió pública del Teatre Viu, celebrada al domicili del llibreter Josep Porter, les actuacions es plantejaren en tres parts clarament diferenciades i que tenien la voluntat d'ésser complementàries: Els temes «a soggetto», les pantomimes i els temes suggerits pel públic, evolucionant d'una primera etapa clarament vinculada a les experiències psicodramàtiques i a l'ús hegemònic de la improvisació, fins a un període de major complexitat quan les pantomimes creades per Ricard Salvat adquiriren un paper protagonista, malgrat que al llarg de tota la seva trajectòria les improvisacions sobre temes donats pel públic foren l'element clau, que definí el Teatre Viu.

Aquestes sessions representaren una novetat absoluta en el panorama escènic català, donat que el públic esdevenia forçosament coautor d'una part de l'espectacle i la improvisació sobre aquests temes tenia una dimensió sociològica que atorgava a l'espectacle una perspectiva totalment inèdita en els escenaris catalans de l'època i venia a suposar un element de reflexió sobre el present històric. Per totes aquestes raons, el Teatre Viu esdevenia l'avantguarda escènica de finals dels anys cinquanta, vivint en els marges del teatre comercial i dels teatre professional, essent una alternativa cultural de primer ordre que, com la Nova Cançó, reivindicava una cultura en llengua catalana.

Les sessions de Teatre Viu no es varen produir, com és de suposar, a teatres a l'ús —si exceptuem la sessió celebrada al Teatro Candilejas, el maig de 1959—, sinó a llocs poc habituals avui però tanmateix molt habituals en aquella època, com foren les actuacions celebrades a domicilis particulars, casinos i ateneus populars, escoles, salons

d'actes de laboratoris farmacèutics o clubs de tenis, per citar alguns dels llocs on va actuar el Teatre Viu.<sup>338</sup>

#### 4.3.2.1. Els temes «a soggetto»

Els temes «a soggetto» tenien una procedència essencialment culte i responien a la voluntat dels creadors del Teatre Viu de mostrar dalt l'escenari els arquetips bàsics de la societat contemporània a partir de la imitació dels seus gestos més característics, definits prèviament a les sessions d'assaig.

Alguns d'aquests arquetips, totalment vàlids per definir el clima polític i social de la dècada dels cinquanta, com l'espia, el buròcrata, el venedor de loteria, esdevingueren exemples paradigmàtics de la societat catalana i espanyola d'aquells anys. Aquesta part de les sessions pretenia ésser el resultat d'un treball d'observació de la realitat sociopolítica i de la seva posterior aplicació al món de l'actor, a la recerca d'uns gestos, d'uns moviments, de petites pulsions que fossin capaços de transmetre aquests arquetips, fent-los immediatament reconeixibles pel públic, com succeïa amb les màscares de la Commedia dell'Arte.

Aquestes breus peces, sorgides especialment durant la segona etapa del Teatre Viu, tractaven de confeccionar una galeria de personatges emblemàtics sobre els quals reflexionar, partint d'elements mínims, breus històries o simples sketxos, creats a partir de diferents referents literaris, filmics o, simplement, de vivències i experiències personals.

La idea d'incorporar aquests temes «a soggetto», probablement, responia o coincidia amb una idea prèvia que el gran director escènic francès Jacques Copeau

---

<sup>338</sup> Malgrat que el nombre total de sessions de Teatre Viu no es pot comptabilitzar sí que hem pogut establir les actuacions "oficials" del grup que recollim a l'apèndix documental pp. 355-356.

tractà d'aplicar a l'École du Vieux-Colombier, després de la Primera Guerra Mundial i que quallà especialment en el grup I Copiaus que fundaren els seus principals deixebles a la dècada dels anys vint popularitzant per terres franceses un repertori basat en la Commedia dell'Arte.<sup>339</sup> Però, per damunt de tot, responia a la fascinació que la Commedia dell'Arte i les seves populars màscares, exercien en els directors del Teatre Viu. El retorn al "joc teatral" esdevenia una mena de regeneració d'un teatre pres absolutament per la declamació i el divisme, buits de continguts del teatre comercial. El retorn a la simplicitat de l'escena, pràcticament sense decorats, tractava de retornar el teatre a una dimensió més essencial, on la comunicació actor-públic era l'objectiu principal.

Rera aquestes temes hi havia el desig de trobar un nou gest, més modern i acceptable per el present del teatre i el cinema catalans. Calia, segons la idea originària de Miquel Porter, superar els tics de la interpretació de postguerra i calia fer-ho amb actors nous, sense cap formació anterior i amb l'entusiasme de la joventut. Per totes aquestes raons, l'abast del projecte del Teatre Viu anava molt més lluny que el simple fet de representar unes sessions davant el públic, pretenia convertir-se en una escola renovadora en el camp específic de la formació d'actors, anant a la recerca d'un gest, potser utòpic o ingenu, que retornés al teatre la capacitat de parlar del present i no, com succeïa en moltes ocasions en el teatre del període, arrelat a un passat decimonònic, sense vinculacions amb el present històric.

---

<sup>339</sup> Així es desprèn del *Diari* d'André Gide, on amb data 16 de gener de 1916, escriví: «... Conversando largamente con Copeau acerca de la posibilidad de formar una pequeña compañía de actores, suficientemente inteligentes, hábiles y bien adiestrados para improvisar un argumento propuesto, capaces de reavivar la commedia dell'arte, a la manera italiana, pero con tipos nuevos: el burgués, el noble, el comerciante de vinos o la sufragista substituirían a Arlequín, Pierrot y Colombina. Cada tipo tendría su traje, su habla, su aspecto, su psicología. Y cada actor encarnaría únicamente a un tipo, lo mantendría y nunca lo dejaría, sino que lo enriquecería y ampliaría sin cesar.». Fragment citat a Jacques Copeau, «*Hay que rehacerlo todo*». *Escritos sobre teatro*, *Op. cit.*, p. 369.

#### 4.3.2.2. Les pantomimes

Les pantomimes eren, dins el programa del Teatre Viu, un complement idoni per els temes «a soggetto», car atorgaven al gest de l'actor i a la seva caracterització tot el protagonisme. El recurs al mim, força utilitzat en el teatre francès del moment, i que tenia en Jean-Louis Barrault, un veritable mestre i referent, fou rescatat pel Teatre Viu d'una marginalitat totalment incomprendible a casa nostra. El procés de creació de les pantomimes que, finalment, Ricard Salvat publicà juntament amb *Mort d'home* i *Els espies*,<sup>340</sup> fou força similar a la dels temes «a soggetto». En totes elles hi havia un fort component líric, i el que els diferenciava era que a les pantomimes més que posar en escena personatges, s'hi exposaven situacions: el desamor, la frontera, ... i no pas personatges arquetípics com l'espia o el buròcrata. Malgrat això, eren dues estratègies totalment complementàries i, en força ocasions, s'acabaven confonent i interrelacionant, precisament a causa de la seva contemporaneïtat, veritable denominador comú del treball emprés pel Teatre Viu.

Pensem que a les pantomimes encara es reforçava més l'expressió i el contingut d'importants temes sociològics, polítics i ètics d'aquell moment històric, car en general, parlaven de la manca de llibertat, amb un rerafons existencialista. Això sí, ho feien des de l'esquema, el fragment, l'esquetx, usant tot sovint el recurs a la paròdia, tanmateix inofensiva per a la censura del règim franquista, que mai va posar en problemes els seus plantejaments ni va prohibir les actuacions del col·lectiu, que s'aixoplugà en entitats tolerades.

Les pantomimes exploraven el poder de la comunicació no verbal en el teatre i prenia com a models fonamentals el cinema clàssic, molt especialment els grans còmics com Charles Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd, i els comedians francesos que al

<sup>340</sup> Ricard Salvat, *Op. cit.* pp. 75-111.

llarg de la primera meitat del segle XX retornaren a la pantomima i al mim la dignitat perduda, fent-ne un veritable llenguatge artístic de factura totalment moderna, com l'esmentat Jean-Louis Barrault (1910-1994). Aquest gran actor, director i teòric del teatre, home clau del teatre francès del segle XX, fou un dels protagonistes del magnífic film de Marcel Carné (1909-1996), *Les enfants du paradis* (1943-45), interpretant el mític mim Jean-Gaspard Debureau (1796-1846), anomenat "Baptiste", genial intèrpret de Pierrot. Aquesta interpretació fascinà absolutament els membres del Teatre Viu, que fins i tot, s'inspiraren directament en una escena clau del film per crear una de les pantomimes més representades, essent un dels seus models predilectes. Aquest film — immediatament convertit en llegendari—, expressava l'esperança que renaixia a França després de l'ocupació nazi, donat que no fou estrenat fins el 1945, comptant amb un repartiment de primer ordre, encapçalat per Barrault, Arletty, Pierre Brasseur, Pierre Renoir i una joveníssima actriu d'origen espanyol, la gran Maria Casares. Barrault que participà en una trentena de films, entre els quals cal recordar *La ronda* (1950), de Max Ophüls, *El testament del doctor Cordelier* (1959), de Jean Renoir, o, més contemporàniament, *La nuit de Varennes* (1982), d'Ettore Scola, fou nomenat l'any 1958 responsable del Théâtre Odéon, de París, per André Malraux, aleshores Ministre de Cultura francès. La seva activitat artística, que inicia com a mim, estigué lligada als grans noms de l'escena francesa com els directors de "Le Cartel" i l'esmentat Jacques Copeau. Un altre vincle important fou la gran actriu Madeleine Renaud, la seva companya sentimental, amb qui fundà la mítica Compagnie Renaud-Barrault, l'any 1947. El seu treball com a mim ha estat considerat com un exemple paradigmàtic de les noves fronteres que el treball de l'actor havia conquerit al llarg del segle XX. Cal, però, recordar d'altres mims francesos fonamentals d'aquest període com Marcel Marceau i Étienne Decroux, igualment determinants per a l'evolució del gènere i que formaven

part del bagatge del Teatre Viu. Aquests creadors elevaren la pantomima a un veritable gènere escènic d'avantguarda, creant successivament la pantomima d'inspiració i la pantomima d'estil, amb les quals varen obtenir gran èxits internacionals.

Marcel Marceau (1923), actualment encara en actiu, és un dels actors francesos més apreciats i reconeguts a nivell internacional, gràcies al seu cèlebre personatge Bip, creat l'any 1948, després d'iniciar una carrera artística en solitari, en abandonar la companyia de Jean-Louis Barrault, junt amb qui havia iniciat la seva trajectòria artística. Marceau autor de pantomimes que avui considerem clàssiques com *Adolescència, maduresa, vellesa i mort* (1955), fou un altre referent fonamental del treball iniciat pel grup català, amb els seus Mimodrames, que consistien en l'encadenament d'episodis gestuals amb les que construïa estructures narratives, d'un caire tot sovint ple de lirisme.<sup>341</sup>

Cal precisar que aquest camí de recuperació de la pantomima i el mim l'havia iniciat Étienne Decroux (1898-1991), veritable pioner del gènere, model imprescindible per a tots els creadors posteriors en aquesta disciplina escènica. Decroux, s'inicià en el món de l'escena com alumne d'una escola dramàtica, on es sentí immediatament atret per la recerca de l'art del gest, on tot estava encara per fer i recuperar des de l'eclosió meravellosa de la Commedia dell'Arte al segle XVI. El seu punt de partida fou la mítica figura de Jean-Baptiste Deburau, *Baptiste*, el gran intèrpret de Pierrot, sobre qui escriví: «Après Deburau, le mime est devenu acteur. Or le mime véritable exclut les mouvements du visage, corollaires de la parole. Les mains ne doivent être que des accessoires, non des moyens d'expression.»<sup>342</sup> Decroux fou el creador del "mim corporal", una tècnica de notació del gest que marcava explícitament l'inici i el final de

<sup>341</sup> Vegi's el llibre que conté una molt interessant entrevista: G. et T. Verriest-Lefert, *Marcel Marceau ou l'aventure du silence*, Desclée de Brouver Editeur, Paris, 1974.

<sup>342</sup> Citat a Tristan Rémy, "Le mime" a Guy Dumur (editor), *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de La Pléiade, Editions Gallimard, Paris, 1965, p.1516.

l'acció, tractant de captar l'atenció de l'espectador no en el seu resultat sinó en l'acció mateixa. que seguirien els seus deixebles més famosos, Jean-Louis Barrault i Marcel Marceau.<sup>343</sup> Malgrat tot el que venim dient Ricard Salvat tenia una perspectiva molt clara de les diferents concepcions de la pantomima que existien a la dècada dels cinquanta gràcies a la seva coneixença a París de Raymond Duncan, germà de la mítica isadora, que el va fer prendre partit per la tècnica d'Etienne Decroux, deixant de banda el concepte de la mímica de Marcel Marceau, que gaudia de molt més adeptes a Catalunya.<sup>344</sup>

El mim i la pantomima, com a gèneres escènics amb valor espectacular per sí mateixos, tingueren a la dècada dels anys seixanta un paper transcendent en el context del teatre català independent, especialment, a partir de la creació per part d'Albert Boadella, Anton Font i Carlota Soldevila, del col·lectiu escènic Els Joglars (1962), que com el Teatre Viu, fou en els seus inicis, secció de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Durant les primeres temporades fou membre del grup Griselda Barceló, actriu molt destacada del Teatre Viu i de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB). Cal establir, per tant, una connexió evident entre el Teatre Viu i Els Joglars, donat que ambdues propostes basaven el seu treball en l'expressió corporal i el gest. És evident també, que aquesta connexió respon al primer període de la dilatada trajectòria d'Els Joglars, fins el 1970, donat que a partir d'aquell moment varen evolucionar cap un teatre marcadament polític, fruit del moment històric que varen viure —substancialment diferent del que visqué el Teatre Viu—, molt especialment, els renovadors aires del maig de 1968, que varen influir decisivament en la cultura catalana dels anys setanta.

<sup>343</sup> Sobre les seves aportacions fonamentals en el món del mim vegi's: Etienne Decroux, *Palabras sobre el mimo*, *Op. cit.*

<sup>344</sup> Afirmar Ricard Salvat: «Nosaltres seguíem la línia que venia d'en Raymond Duncan, d'aquesta concepció més propera a Étienne Decroux. Vam crear una pantomima que en podríem dir interior, no descriptiva com la creada per Marcel Marceau.». A "Entrevista a Ricard Salvat", apèndix documental, p. 457.



#### 4.3.2.3. Temes dramàtics suggerits pel públic

El darrer vèrtex de l'estructura de les sessions de Teatre Viu, malgrat que en la seqüència temporal de les representacions públiques anava en segon lloc, foren els "temes dramàtics donats pel públic", creació central del programa del grup, ideada per Miquel Porter. Pensem que aquests temes improvisats donaren l'impuls central que portà els components del grup a llençar-se a l'aventura de les sessions públiques. El risc de la improvisació portat al límit amb la participació de l'espectador, feia totalment "experimental" la proposta i la convertia en molt atractiva, com una mena de sessió de teràpia col·lectiva, on podien aparèixer conflictes personals, referències a la vida política i social, o a simples temes quotidians tractats sovint amb to còmic. Aquesta part de les sessions fou la dimensió més coneguda i, al mateix temps, experimental del programa, donat que tractava d'atorgar un paper protagonista al públic, fent-lo no només participar en la elecció dels temes, sinó implicant-los directament amb la seva aprovació o reprovació del treballs dels actors respecta al tema per ells proposat.

Les arrels d'aquest plantejament tan innovador cal trobar-lo, al nostre parer, en dues actituds culturals força diferents, d'una banda, el surrealisme i, de l'altre, el psicodrama, derivat de la psicoanàlisi freudiana, a la qual ens referirem més endavant. El recurs a les tècniques emprades pels surrealistes, en especial, l'object trouvée, citat explícitament en el manifest fundacional del grup, fou aplicat al teatre mitjançant el recurs a la improvisació. Però, molt més enllà, pensem que l'actitud del Teatre Viu es pot comparar amb la nova sensibilitat de les avantguardes artístiques anteriors a la Guerra Civil, coincidint amb bona part dels plantejaments. Un exemple —salvant les distàncies entre ambdues èpoques—, en seria el manifest que Salvador Dalí, Lluís Montanyà i Sebastià Gasch publicaren sota el títol "El Manifiesto antiartístico catalán" a

la revista *Gallo* (abril de 1928), on es podia llegir: «DENUNCIAMOS la influencia sentimental de los lugares comunes raciales de Guimerà.

«DENUNCIAMOS la sensiblería enfermiza servida por el Orfeó Catalá, con su repertorio manido de canciones populares, adaptadas y adulteradas por la gente negada para la música, y hasta de composiciones originales. (Pensamos con optimismo en el coro de los «Revellers» americanos.)

«DENUNCIAMOS la falta absoluta de juventud de nuestros jóvenes.

«DENUNCIAMOS la falta absoluta de decisión y de audacia.

«DENUNCIAMOS el miedo a los nuevos hechos, a las palabras, al riesgo del ridículo.

«DENUNCIAMOS el soporismo del ambiente de las peñas y las personalidades barajadas en el arte.

«DENUNCIAMOS la absoluta indocumentación de los críticos respecto al arte de hoy y de ayer.

«DENUNCIAMOS los jóvenes que pretenden repetir la antigua pintura.

«DENUNCIAMOS los jóvenes que pretenden imitar la antigua literatura.»<sup>345</sup>

La major part d'aquestes frases podrien haver-les fets seves els components del Teatre Viu en plantejar els seus objectius, si tenim en compte l'ambient cultural i social dels anys cinquanta, on la repressió a tots nivells implicava una por absoluta a desafiar l'estat de coses que es vivia des del final de la Guerra. Pensem que l'actitud del Teatre Viu comportava una actitud de rebel·lia i de lluita envers la cultura d'aquells anys, i que aquesta vinculació amb els grans avantguardistes del anys vint es força pertinent.

<sup>345</sup> Recollit al volum Ramón Buckley y John Crispin (selec.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Alianza Editorial, S.A. (El Libro de Bolsillo, 476), Madrid, 1973, pp.41-42.

## 4.4. MODELS CULTURALS I ESTÈTICS

### 4.4.1. El Psicodrama

Com es desprèn del programa de les sessions del Teatre Viu, foren diversos els models culturals a partir dels quals s'inspiraren per a la seva creació. Aquest foren principalment, la tècnica del psicodrama adaptada a l'escena d'avantguarda, la Commedia dell'Arte, tant pel que fa a la tècnica de la pantomima com per la creació d'arquetips.

Hi ha alguns precedents il·lustres d'aquesta fórmula aplicada a les sessions de Teatre Viu a diverses latituds teatrals, amb objectius ben diferents i que tenen en comú el fet d'apartar-se de la creació escènica canònica. Molt especialment durant la primera etapa d'existència del Teatre Viu hi ha una relació evident amb els plantejaments del psicodrama, tècnica terapèutica que gaudí d'una gran projecció durant la postguerra. Aquest fenomen serví als joves universitaris com a punt de partida per a la renovació del treball de l'actor, acostant-se en els seus plantejaments d'una forma intuïtiva als principis de Konstantin Stanislavski, com molt encertadament ha constats Oscar Cornago.<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> «El objetivo [del Teatre Viu] era la superación de la paradoja del comediante que enfrentaba la situación interna del actor con la realidad externa: «Dicho en otras palabras, que haga aquello que no hasta ahora no hemos visto en el teatro: plantear al actor una situación vital y que sea él y no un autor de laboratorio el que le comunique la vida, gesto y palabra...». [cita a Ricard Salvat, "10 años de teatro independiente", publicat a *Primer Acto*, *Op. cit.*, p.10 ]: Este objetivo coincidía con el procedimiento de identificación basado en la memoria emocional que preconizaba Stanislavski en su sistema y que fue pronto reproducido en las páginas de *Primer Acto*: «No existe ningún acto ni ninguna situación que no puedan ustedes justificar sirviéndose de sus propios recuerdos afectivos y sensoriales. El actor que concibe así cada uno de sus gestos pisa terreno firme. Para vivir su papel suscitará sentimientos, impulsos, reacciones análogas a las que le propone el papel, pero que no le pertenezcan por derecho propio, que sean el resultado de su propia vida. Porque la ley del actor dice: «Cualquiera que sea el papel que interprete, debe actuar en su propio nombre, con sus propios riesgos y peligros.». [Cornago cita un fragment del text del director rus, "El trabajo del actor sobre el personaje", publicat en el número 64 (octubre de 1963), pp. 10-15.]. Cita extreta de: Oscar Cornago, *Op. cit.*, p. 189.

Hem de retrocedir fins a l'origen del concepte psicodrama tal i com el va entendre el seu creador Jacob Levy Moreno per comprendre la evident relació que hi ha amb el plantejament que Miquel Porter feia de la improvisació en el Teatre Viu. Moreno fundà al llarg de la seva vida diversos projectes vinculats tots ells al fenomen escènic, com el Das Stegreiftheater (Teatre d'Improvisació),<sup>347</sup> el 1921 a Viena i, després en marxar als Estats Units, l'any 1928, celebrà les primeres sessions de psicodrama a les que seguiria el seu estudi fonamental *Who Shall Survive? A new approach of the Problems of Humans Interrelations*, aparegut l'any 1934, iniciant la veritable expansió d'aquest concepte teatral i terapèutic que finalment adoptà la denominació de psicodrama analític.<sup>348</sup> L'adopció d'aquesta tècnica per part del Teatre Viu consistí en fer participar el públic a les sessions d'una manera similar a com succeïa als psicodrames grupals, amb la substancial diferència que els temes que plantejava el públic podien estar més o menys allunyats de la realitat interior de l'individu que les proposava. L'intent més reeixit d'emprar aquesta tècnica la dugueren a terme a les sessions que el grup va realitzar a la càtedra de Psiquiatria de l'Hospital Clínic de Barcelona durant la primavera de 1959, a petició del Dr. Joan Obiols, que juntament amb el Dr. Sarró, tractaven d'introduir aquestes tècniques en l'àmbit hospitalari.

<sup>347</sup> Jacob Levy Moreno, *Das Stegreiftheater*, Beacon House, Nova York, 1970.

<sup>348</sup> Aquesta expansió es pot resumir exposant les principals passes que aquesta tècnica adoptà a partir de 1930, formant-se dues escoles principals, una a França i l'altre a Argentina: BREU HISTÒRIA DEL PSICODRAMA ANALÍTIC. L'any 1921 Moreno realitzà el seu experiment psicoanalític del divan. Moreno reuní un nombre de persones en una mateixa cambra, cadascun ocupà un divan amb una consigna, associar lliurement. Les associacions lliures es barrejaren sense sentit, la confusió s'apoderà del grup. Moreno deduí que l'associació lliure era un mètode apropiat per treballar només de forma individual, mai de forma col·lectiva. El resultat fou una psicoanàlisi individual de cada membre, no una teràpia psicoanalítica de grups. L'any 1944, Moreno proposà la síntesi entre psicodrama i psicoanàlisi sota la denominació de PSICODRAMA ANALÍTIC. Aquesta tècnica consistia en dramatitzar hipòtesis psicoanalítiques, per exemple, el complex d'Èdip, que l'analista observava i interpretava. L'any 1959, Moreno reconegué que existia un mètode psicoanalític de treball grupal. Es tractava d'aquell mètode on el terapeuta utilitzava com a sistema teòric la teoria freudiana a l'hora de realitzar les seves interpretacions i l'anàlisi de la dinàmica del grup. [Informació extreta de la pàgina web del Grup d'Estudis del Psicodrama Analític: [www.arrakis.es/gepa/indexu.htm](http://www.arrakis.es/gepa/indexu.htm).]

Les aportacions de Jacob Levy Moreno varen tenir un gran predicament a la ciutat de Barcelona on s'organitzà l'any 1966, el II Congrés Internacional de Psicodrama, en el qual va participar activament Maria Aurèlia Capmany que organitzà una sessió de *Sociodrama*, que podríem considerar com un dels epílegs del Teatre Viu, al que estigué vinculada a través de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, presentant algunes sessions del Teatre Viu, l'any 1958.

#### 4.4.2. La influència de la Commedia dell'Arte

Resulta essencial per esbrinar quines foren les bases escèniques del Teatre Viu, recórrer a l'estudi del concepte «a soggetto», usat per aquesta singular formació experimental, amb la voluntat explícita de definir una part del seu treball. Els temes «a soggetto» acostumaven a obrir les actuacions públiques del Teatre Viu, durant el segon període de la seva trajectòria, i així ha estat recollit en els diversos programes de mà d'aquestes sessions.

Cal interpretar l'ús d'aquest concepte per part dels joves artistes catalans, com la voluntat d'arrelar-se a la tradició escènica i, al mateix temps, introduir aquest concepte en l'àmbit del teatre català contemporani. Creiem que tanmateix devia servir com a recurs estètic que indicava de forma clara la voluntat de renovació iniciada pel Teatre Viu i, volia, alhora, donar aparença i contingut de teatre universitari, és a dir, un teatre basat en el coneixement i en l'estudi de la història del teatre.

Aquest recurs erudit en una primera etapa fou conreat de forma intuïtiva i espontània però, amb el pas del temps, esdevingué una ferma voluntat per adoptar els mètodes d'interpretació de la Commedia dell'Arte, adaptant-los a la realitat del seu context històric, seguint el model instaurat per Jacques Copeau i els seus deixebles,

malgrat l'abismal distància existent entre el gran creador francès i el jove grup experimental català.

És per això que un dels principals objectius del Teatre Viu —i molt especialment de Ricard Salvat—, fou crear un seguit d'arquetips contemporanis com foren el buròcrata, l'espia, l'oportunista, l'obrer, que esdevinguessin retrats del present històric, de la mateixa manera que els models clàssics: Arlequí, Pantalón, Doctor o Capitá Fracassa de la *Commedia dell'Arte*, representaven individus o col·lectius plenament identificables amb la realitat i l'imaginari col·lectiu dels segles XVI i XVII, a tota Europa. El recurs al «soggetto», en definitiva, consistí en l'estudi d'alguns caràcters representatius de la postguerra espanyola i europea, vistos en allò que tenien d'universals o d'intemporals, amb la ferma voluntat de representar-los com una galeria de personatges capaços de oferir una visió tràgica, còmica o satírica del present històric.<sup>349</sup>

Cal aclarir, també, que aquests personatges extrets de la *Commedia dell'Arte* acomplien un important paper en una de les pantomimes que formaren el repertori del Teatre Viu. És força significatiu que a *El vell, la nena i la font*,<sup>350</sup> la pantomima més ambiciosa del seu repertori, apareguessin «Zannis, Arlequins, Pierrots i Colombines. Tota l'antologia de la *Commedia dell'Arte*, amb màscares», reforçant així la impressió que la *Commedia dell'Arte* era un recurs fonamental del Teatre Viu.

<sup>349</sup> «Al principi el que volíem fer era un espectacle improvisat, pensàvem que havíem descobert la “sopa d'all”, un nou mètode. Però en aquell moment començava a conèixer la història del teatre i vaig descobrir com Jacques Copeau ja havia fet amb l'École du Vieux Colombier, un plantejament similar. Vaig anar descobrint, també, en que consistia la tècnica de la *Commedia dell'Arte*. Vam veure, en definitiva, que no havíem inventat res, que tot això ja s'havia fet abans i es continuava fent. A partir d'aquell moment es plantejaren dos objectius: d'una banda crear una companyia de *Commedia dell'Arte* basada, en lloc de tipologies tradicionals, en la creació d'arquetips contemporanis; i, d'una altra banda, fer improvisacions, llençar-nos —en una noció que estava molt a prop del sociodrama— a que la gent ens proposés situacions que en Miquel representava a l'escenari.» A “Entrevista a Ricard Salvat” a l'apèndix documental pp. 448-449.

<sup>350</sup> *El vell, la nena i la font*, a Ricard Salvat, “Sis pantomimes” a *Op. cit.* pp. 102-111.

L'adopció del terme «a soggetto» constitueix, al nostre entendre, un veritable signe de modernitat en un context cultural i històric que lentament anava recuperant els signes d'identitat propis i tractava d'apropar-se a la cultura europea després de dues dècades d'aïllament. Cal constatar la pobresa quasi general dels espectacles teatrals del període, per comprendre aquest impuls cap a la modernitat que suposà l'experiència del Teatre Viu, tant a nivell de possible escola de formació d'actors, com a nivell de creació d'espectacles d'un marcat caire experimental.

Però, pensem que encara resulta més essencial pel nostre coneixement del que va significar el Teatre Viu dins el panorama de la recuperació del teatre català, definir el valor pedagògic del treball amb els actors, seguint els mètodes emprats per la Commedia dell'Arte. Aquesta fou una de les principals aportacions del Teatre Viu que s'inscriu dins la gran tradició del teatre europeu i, molt especialment, en la creació escènica francesa de la primera meitat del segle XX.<sup>351</sup> La utilització dels temes «a soggetto» va significar un pas determinant per afirmar la voluntat del Teatre Viu de renovar la tècnica del treball de l'actor.

#### 4.4.3.1. La Commedia dell'Arte i el «soggetto»

Creiem necessari per definir el treball portat a terme per Ricard Salvat, Miquel Porter i la resta de components del Teatre Viu, esbrinar els orígens del concepte «a soggetto», com a principi estructural d'una part de les sessions.

<sup>351</sup> En aquest sentit cal referir-se a les múltiples aportacions que l'escena francesa ha realitzat per revalorar el mètode de la comèdia improvisada com a mètode de treball actoral. Des de Jacques Copeau fins a Étienne Decroux i Jean-Louis Barrault, passant per un bon nombre de creadors francesos, cal esmentar aquesta decidida aposta que exposem de forma més detallada en el segon capítol de la present recerca.

La Commedia all'Improvviso ha estat un dels referents fonamentals del teatre occidental dels darrers quatre segles, que impregnà totes i cadascuna de les dramaturgies europees, des de les comèdies espanyoles i franceses —on esdevingué fonamental per entendre el desenvolupament del teatre francès, sota la denominació “les Italiens”—, fins al gran teatre elisabeteà, servint de base a algunes de les principals experiències de renovació teatral més importants dutes a terme al llarg del segle XX.

La recerca històrica envers la Commedia dell'Arte ens permetrà constatar com, a partir de la creació dels arquetips teatrals, s'arribà a crear una escena plenament contemporània, donat que els elements tècnics i teòrics de la Commedia foren usats pel Teatre Viu amb un sentit plenament intempestiu, amb l'explícita voluntat de fer una lectura del present històric i no pas com a un pur exercici d'arqueologisme, sense cap connexió amb la realitat.

Per definir el concepte «a soggetto» cal explicar-ne l'origen. Aquest remet a una tècnica actoral i dramaturgica específica creada pels actors de la Commedia dell'Arte, tendència o escola teatral que aparegué al llarg dels segles XVI i XVII a Itàlia, malgrat que la seva veritable fixació i, paradoxalment, la seva desaparició, es produí a l'obra del comediògraf venecià Carlo Goldoni (1707-1793), un segle més tard. A partir d'aquell moment la Commedia all'Improvviso, també coneguda com Commedia dei Zanni o Commedia «a soggetto», desaparegué degut a que el comediant emmascarat, protagonista absolut de la Commedia i de les tècniques interpretatives basades en la improvisació, donà finalment el pas cap a una interpretació a cara descoberta, és a dir, cedí als avantatges que li plantejava el teatre literari, basat en el text teatral i inspirat en els temes de la burgesia, per a la qual treballava.

Posteriorment, la tècnica del «a soggetto» s'ha incorporat com una fórmula específica del teatre improvisat, un mètode de treball dramaturgic i actoral que



desaparegué amb la Commedia dell'Arte i que, finalment, reaparegué amb el dramaturg sicilià Luigi Pirandello (1867-1936), com un brillant recurs escènic i literari, a la primera meitat del segle XX, que li serví per plantejar el joc del "teatre dins el teatre".<sup>352</sup>

El concepte central a partir del qual es desenvolupava el treball d'improvisació fou l'elaboració d'un argument esquemàtic que servia, fonamentalment, per a dues coses: en primer lloc, canalitzar i dirigir la improvisació cap a un argument concret, oferint al públic una història tancada i concreta; la segona, conseqüència de la primera, formar un repertori d'obres i crear uns personatges arquetípics, reconeixibles a l'instant, que per les seves característiques intrínseques, habitessin dins d'aquestes obres, creant unes expectatives concretes en la recepció dels espectacles per part del públic.

És en aquest punt que cal referir-se breument a la història i evolució d'aquest gènere. La Commedia dell'Arte neix, com ja hem dit, a la segona meitat del segle XVI sota l'impuls d'una nova categoria d'artistes, els anomenats comedians dell'arte. La principal particularitat d'aquests actors fou que participaren, al mateix temps, d'una cultura popular i humanista, en ocasions vinculada als sectors més il·lustrats de la societat, i tenien com a principal objectiu la creació d'un teatre que esdevingués una indústria, en un sentit plenament modern, és a dir, amb voluntat de crear una estructura professional. Un plantejament de companyia teatral molt ambiciós que contrastava amb el teatre, que podríem considerar amateur, que es feia a les diferents corts italianes per pur diletantisme i que tenia l'aixopluc i, alhora, el control de l'aristocràcia. Aquest teatre humanista nascut a la cort va permetre l'aparició de l'anomenada Commedia Erudita, que hauria de donar autors tan fonamentals i importants per al teatre com

---

<sup>352</sup> Especialment a la seva obra *Questa sera si recita a soggetto* (Aquesta nit improvisem), peça dedicada a Max Reinhardt, darrera part de la trilogia dedicada al "teatre en el teatre", estrenada el 1930, on proposava un joc teatral que anava més enllà dels límits de l'escenari.

Maquiavel, Ludovico Ariosto o Pietro Aretino,<sup>353</sup> dramaturgs que apareixen avui com els autors del teatre modern. Foren els creadors d'un tipus de comèdia inspirada en les representacions cortesanes d'obres de Terenci i Plaute, que conjugaven amb l'important bagatge del pensament humanista, aconseguint peces d'un altíssim valor literari, filosòfic i, per suposat, escènic. La seva decadència, cal recordar que va aparèixer en ple Manierisme, va obrir les portes a dos gèneres nous: d'una banda, el melodrama que desembocà en l'aparició de l'òpera, de mans de Claudio Monteverdi (1567-1643) i, de l'altre, l'aparició de la Commedia dell'Arte a partir de la segona meitat del segle XVI, un teatre autènticament popular, basat en la creació d'uns arquetips que serviren de model al Teatre Viu, en tant en quant, copsaven la societat del seu temps.

#### 4.4.3.2. L'estudi dels caràcters

Els actors de la Commedia dell'Arte s'inspiraren en el teatre profà medieval i, especialment, en els joglars i els bufons, els quals basaven el seu treball en la improvisació. Un altre element que compartien amb els comedians italians fou que utilitzaren el llenguatge gestual com a recurs fonamental del seu treball. La llarga tradició bufonesca es va confondre amb el naixement de la Commedia dell'Arte, esdevenint un dels seus models fonamentals.

Però si mirem encara més enrere, trobem que els estudiosos de la història del teatre han relacionat directament el naixement de la Commedia dell'Arte amb les anomenades *farses atel·lanes*, unes representacions improvisades de caràcter popular

<sup>353</sup> En llengua catalana existeix un magnífic recull d'algunes de les obres més significatives de la Comèdia erudita italiana. Vegi's Machiavelli, Aretino, Ruzante, Bruno, *Teatre del Renaixement*, Edicions 62 i "la Caixa", Col·lecció "Les millors obres de la literatura universal", n. 45, Barcelona, 1985. Les obres que formen aquest recull són: *La mandràgola* de Niccolò Machiavelli (traducció de Montserrat Puig), *La cortesana* de Pietro Aretino (traducció de Francesc Vallverdú), *La mosqueta* d'Angelo Beolco, "Ruzante" (traducció de Jaume Fuster) i *El candeler* de Giordano Bruno (traducció de Montserrat Puig).

sorgides a la Itàlia pre-romana i, especialment, a les anomenades *faules palliates* de l'autor romà Titus Maccus Plaute (250 a.C. – 184 a.C.), que recollien part de la tradició de les *atellanes*, evolucionades amb el suposà el pas d'un teatre pre-literari a un teatre plenament literari .

Plaute fou el creador d'una tipologia còmica que ha arribat fins els nostres dies, formada per arquetips universals com l'avar, el soldat fanfarró, el criat astut, el fatxenda, entre molts altres, en adaptar a la llengua llatina les obres del comediògraf grec Menandre (c. 342 a.C. – 291 a.C.), de qui s'han perdut pràcticament totes les obres que escriví en llengua grega. Els historiadors de l'Antiguitat han establert una estreta relació entre aquest darrer autor i els trenta retrats de caràcters escrits pel filòsof grec Teofrast (372 a.C. – 288 a.C.), deixeble i successor d'Aristòtil al Liceu atenenc (322 a.C.) recollits en el seu llibre *Caràcters*,<sup>354</sup> on descrivia amb vivacitat, ironia i objectivitat aquests retrats de tipus humans universals, vistos en la perspectiva del vici i no pas de la virtut, presentats sota l'aparença pública dels seu temps.

Veiem quins eren aquests arquetips tal i com els definí Teofrast i que recollí, en bona part, Plaute en inspirar-se en les comèdies de Menandre per escriure les seves obres: l'adulador, el xarlatà, el rústic, l'aparent, el desvergonyat, el loquaç, el mentider, el gorrer, el sòrdid, el brètol, l'inoportú, el manfla, el maldestre, el groller, el supersticiós, l'insatisfet, el desconfiat, el garrí, l'impertinent, el vanitós, el garrepa, el megalòman, l'arrogant, el covard, l'oligarca, l'estudiant tardà, el maledicent, el malvat i el cobdiciós.

Tots ells pertanyen a un acurat estudi del personatge, en tant que el tret essencial dels respectius caràcters són observats des d'un punt de vista molt particular, què en

---

<sup>354</sup> Teofrasto, *Caracteres*, *Op. cit.*

generalitza i deforma els trets principals. Aquesta és una de les claus principals per entendre la Comèdia com a gènere, el fet que siguin trets negatius (cobdícia, enveja, còlera) els que defineixen els personatges, i en conseqüència, mostri individus definits pels seus vicis. És evident que al llarg dels segles els covards, els garrepes, els mentiders no han canviat en el què és essencial en ells, només ho han fet les circumstàncies històriques i personals en què actuen. De l'olla on Euclió amagava les monedes d'or fins el captaire anònim que en els nostres dies amaga milions sota una rajola del seu pis, no ha canviat més que l'entorn, però no pas l'home que, en essència, segueix essent el mateix. Fer de l'acumulació de capital el seu únic motiu d'existir, sense gaudir-ne, només acumulant i acumulant capital. El retrat de Teofrast, de Plaute o d'un autor actual no canvien l'essència del personatge.

#### 4.4.3.3. La improvisació i el concepte «a soggetto»

L'altra gran lliçó que el Teatre Viu extragué de la Commedia dell'Arte fou el recurs a la improvisació, que tot i tenir innumbrables arrels al llarg de la història de les arts escèniques, trobava en els comedians italians del renaixement un model culte i especialment adient als seus objectius.

Els espectacles creats per aquests comedians, quasi tots ells anònims, aportaren al teatre posterior el recurs a la improvisació, tal i com el professor Allardyce Nicoll, descrivia en un volum fonamental per acostar-se a les principals màscares de la Commedia dell'Arte i a les tècniques interpretatives dels actors que els encarnaven i que expressa perfectament l'esperit creatiu del Teatre Viu, quatre segles més tard: «Lo que la commedia dell'arte descubrió, además de la invención de un método especial de retratar a los personajes dramáticos, fue la virtud de la improvisación, por la cual los actores se convertían en sus propios autores. Es cierto que, en diferentes ocasiones, el

grado de improvisación fluctuó según las compañías y los actores, pero desde el principio hasta el fin la improvisación fue lo que determinó las características especiales del estilo italiano y los diferenció de otros estilos teatrales.»<sup>355</sup>

En conseqüència, la improvisació esdevenia —com succeïa amb el Teatre Viu— l'esperit mateix de la Commedia dell'Arte. Però cal preguntar-se: Com s'articulava aquesta improvisació? Cadascun dels actors feia el que volia? Com era possible que es pogués crear un repertori a partir de la improvisació?

Totes aquestes qüestions ens porten a l'estudi del concepte «a soggetto» veritable regulador d'aquestes improvisacions, donat que aquest era una mena de composició del personatge a partir del qual treballaven els comedians per tal d'oferir una faula sencera i, sobretot, amb sentit, al públic, sense renunciar als principis de la improvisació que en caracteritzaven el treball. Per aconseguir-ho tenien prèviament la necessitat de fer una tasca de treball en comú de les diverses variacions que una història podia produir i, sobretot, adaptar aquestes històries a uns personatges fixos, els arquetips (Zanni o Vecchi, les principals màscares de la Commedia dell'Arte) que eren els seus protagonistes.

Es per aquesta raó que s'imposa l'estudi del «soggetto» i el seu paper dins l'estructura de la Commedia dell'Arte. Per fer-ho cal, en primer lloc, referir-se a la definició del terme «soggetto» tal i com apareix en el recull de Konstantin Miklasevskij,<sup>356</sup> a partir d'un text del període d'Andrea Perrucci,<sup>357</sup> segons el qual: « Il

<sup>355</sup> Allardyce Nicoll, *El mundo de Arlequín. Un estudio crítico de la Commedia dell'Arte*, Barral Editores, Barcelona, 1977, p. 37.

<sup>356</sup> Konstantin Miklasevskij, *La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Marsilio Editori, Venecia, gener de 1981. Vegi's, molt especialment, el capítol 4, titolat *Gli Scenari*, pp. 65 a 82.

<sup>357</sup> Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso. Parti due*, Napoli, M. L. Mutio, 1699 (Biblioteca Casanatense, Roma; prima Biblioteca L. Rasi, Firenze ora Biblioteca Burkardo, Roma; rippubblicato a cura di A. G. Bragaglia, Firenze, ed. Sansoni antiquariato, 1961). Citat a K. Miklasevskij, *Op. Cit.*, p. 62.

Soggetto non è altro che una tessitura delle Scene sopra un Argomento formato, dove in compendio si accenna un'azione, che deve dirsi, e farsi dal Recitante all'improvviso, distinguendosi per atti e per scene.».

En moltes ocasions s'ha tendit a considerar el terme «soggetto» com a sinònim de «canovaccio», però aquesta denominació no s'ajusta exactament al que era pròpiament el «soggetto». El «canovaccio», venia a ésser una simplificació del «soggetto» que de forma esquemàtica i monòtona permetia encabir-hi tot allò que es volia. En canvi, el «soggetto» remetia a la fixació del gest del personatge, a partir d'un argument tancat i donant a l'actor l'estructura de la peça, incloent-hi unes frases o uns moviments concrets que permetien a partir de la improvisació, retornant a l'argument original. El «soggetto» establia perfectament les escenes i actes de que es composava l'espectacle, cosa que no succeïa en el «canovaccio» que proposava un tema lliure quasi sense cap tipus de limitació de cara a una posada en escena. El «soggetto» fou el resultat del treball de l'actor aplicat exclusivament al comediant professional, que deu aplicar la lògica interna del text al seu treball actoral; en cap cas per al públic, al qual aquests textos semblen —com afirma Miklasevskij—, «nebulosos i inconsistents i susciten un sentiment de perplexitat.»<sup>358</sup>

Els temes «a soggetto» creats pel Teatre Viu seguien models literaris molt diversos: novel·les, comèdies antigues o modernes, episodis històrics,... La forma com procedien els seus creadors era, habitualment, la reconstrucció de l'argument d'aquestes peces que adaptava, tant per als comedians de la seva companyia com per al públic al qual s'adreçava, creant una obra nova en la que els recursos escènics propis s'afegien al valor propi de la història o faula en la que s'inspirava. Aquest procés fou summament

---

<sup>358</sup> Miklasevskij, *Op. Cit.*, p. 65.

lent pel fet que la base literària de la que partia era, en moltes ocasions, perfectament reconeixible.<sup>359</sup>

La transformació dels textos literaris, cultes o populars, en temes «a soggetto», es produïa mitjançant l'encreuament de peripècies, la colorista complicació dels arguments, el predomini dels aspectes gestuals per sobre dels diàlegs, l'adaptació del nombre de personatges al número de comedians que participaven a la representació i la reducció dels cinc actes preceptius de la comèdia literària als tres actes que tenien les peces representades pels còmics italians.

Però és evident que ens trobem davant una tipologia teatral en la què predomina extraordinàriament el treball de l'actor. Un actor que presenta unes característiques molt precises: l'habilitat gestual i la capacitat d'improvisació; però per sobre de totes les característiques d'aquest actor, cal destacar-ne una, la creació d'un arquetip escènic, un personatge únic, d'una peça, perfectament mesurat en els seus trets essencials i que és capaç de protagonitzar un nombrós ventall de peces. És així com apareixen Arlecchino, Brighella, Colombina, Pantalone, Dottore o il Capitano Spavento, entre molts altres, personatges que són variacions o derivacions d'aquestes màscares essencials de la Commedia dell'Arte. L'origen d'aquestes màscares és ben conegut i el recullen els principals estudiosos de la Commedia dell'Arte.<sup>360</sup> S'agrupaven en dues categories els

<sup>359</sup> Miquel Porter detalla com es produïa la creació d'aquestes temes: «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.» A "Entrevista a Miquel Porter", a l'apèndix documental, pp. 406-407.

<sup>360</sup> Vegi's molt especialment A. Nicoll, *Op. Cit.*, qui explica la genealogia escènica de les principals màscares de la Commedia dell'Arte.

Zanni, o criats, i els Amos, o vells, que en la seva interacció i conflictes escènics eren els veritables motors de les obres.<sup>361</sup>

Com podem comprovar, les faules que la *Commedia All'Improviso* oferia no excel·lien precisament per la seva originalitat i com afirma Miklasevskij, es podem considerar, fins i tot, banals. Però cal comprendre que eren precisament aquestes històries d'embolic amorós les que demandava el públic italià de l'època, àvid d'intrigues amoroses amb un final feliç en las quals els poderosos —els vells, els amos— eren burlats. En aquest sentit cal comparar-les amb els temes «a soggetto» que proposava el Teatre Viu, igualment simples i comprensibles, però al nostre entendre, dotades d'un fons satíric que tractava de ridiculitzar alguns tòpics de la societat.

#### 4.4.3.4. El concepte «a soggetto», utilitzat pel Teatre Viu

El concepte «a soggetto», pertany, també, a l'àmbit cinematogràfic fent referència a una primera etapa de l'elaboració del film, en el què el treball dels actors va prenent cos, mitjançant les improvisacions que fan sobre el guió establert. Es tracta, doncs, d'una tècnica interpretativa que incideix en els propis recursos de l'actor i en la

---

<sup>361</sup> Seguint a Miklasevskij podem oferir una visió genèrica de com eren aquestes obres: «L'acció de la comèdia es desenvolupava a la ciutat, i els personatges eren ciutadans benestants. Habitualment la repartició dels personatges era la següent: Pantaló (o un tipus afí), el seu fill, la seva filla, el seu criat (o criada); el Doctor (o un altre tipus afí), el seu fill, la seva filla, el seu criat (o criada); el Capità i el seu criat. De vegades els vells estaven casats amb dones joves. També, de vegades, Els Enamorats, no figuren com fills de Pantaló o del Doctor i són autònoms (en aquest cas la protagonista femenina és preferentment vídua). Els rols episòdics són variats (si s'exclou el Capità). L'acció es basa en una complexa intriga amorosa: els amants, enamorats per dir-ho d'alguna manera "ex officio", dels quals s'enamoren tanmateix els criats i els vells. Fins el final del tercer acte l'amor troba tots els obstacles possibles i imaginables, però al final l'amor triomfa sempre per a tots tret dels vells, els quals, malgrat el deshonor al que eren sotmesos, en acabar la comèdia no s'extraviaven, sinó que perdonaven als fills i criats les seves intrigues, i acabaven per alegrar-se per allò que durant tres actes els havia posat com a fures. Sovint s'utilitzava com a recurs un procediment habitual a la comèdia antiga i es portava a escena un personatge, durant un temps presoner dels pirates pels quals havia estat esclau, personatge considerat per tots mort, però que en el moment oportú revelava la seva identitat. Seguien una sèrie de revelacions que solucionaven la intriga.»  
*Ibidem*, p. 67



seva capacitat d'adaptació a situacions o ambients diversos. El treball que explora els recursos de l'actor al servei del guió cinematogràfic.

Aquest fou el sentit que, en part, va prendre el concepte «a soggetto» en el treball de creació del Teatre Viu. La voluntat de formar actors tant per al cinema com pel teatre, però, en bona part, per al cinema, esdevingué un element fonamental per entendre l'adopció d'aquesta tècnica dramàtica. No obstant, cal tenir present una molt notable influència de tots els aspectes relacionats amb la Commedia dell'Arte, que el Teatre Viu va prendre com a model per definir els tipus escènics contemporanis, tractant de fer-ne una aproximació indubtablement realista, inspirada en moltes ocasions en personatges emblemàtics de l'àmbit cinematogràfic.

És per tots aquest motius que s'imposa veure l'ús del concepte «a soggetto» que el Teatre Viu utilitzà en les seves creacions. En conseqüència, proposem una definició d'aquest concepte incidint, de forma especial, en la seva doble accepció en el teatre i el cinema:<sup>362</sup>

«a) — Sinònim d'escenari a la Commedia dell'Arte, segons l'ús fet al segle XVII a Itàlia. Més genèricament indica la invenció de la batuta o les indicacions de moviment per part de l'actor. És diu «andare a soggetto» quan l'actor, enlloc de recrear el seu paper introdueix paraules o gestos nous, bé, perquè no recorda el text o per exuberància interpretativa. Amb els anys, aquest estil s'ha estratificat en algunes comèdies, com per exemple en moltes de les comèdies de Carlo Goldoni, passant a formar-ne part en la seva posada en escena.

«b) — En el llenguatge cinematogràfic és el nom que rep la primera fase d'elaboració del text escrit del film. Consisteix en l'exposició de l'argument, de la

<sup>362</sup> Vegi's l'entrada *soggetto* a Enciclopedia dello Spettacolo Garzanti, Garzanti Editore, Milà, 1986, p. 587.

trama, de «l' intreccio del racconto», que pot ésser fruit d'una idea precedent, recollida d'una obra literària o teatral o, bé pot resultar «original» [escrit expressament per a l'ocasió]. A través de diverses fases, que van de l'«scaletta» [definició de l'estructura del film i la seva articulació en episodis i moments] al tractament, si té protagonisme, fins arribar a l'escenificació definitiva.».

Com podem observar el recurs «a soggetto» venia a definir les capacitats expressives de l'actor, tan a nivell gestual com a nivell recitatiu. I, el més important, s'aplicava indistintament al cinema i al teatre. Aquest és un element que pot ajudar-nos a definir què va aportar el Teatre Viu a l'escena barcelonina i catalana.

La tasca que va decidir a Miquel Porter a crear el Teatre Viu fou sobretot la necessitat de dotar a l'art de la interpretació, que s'ensenyava a Barcelona durant els anys de postguerra, d'un nou model d'ensenyament basat en l'aprofitament de les condicions de l'actor per esdevenir un intèrpret natural, en el sentit realista, tal i com apareix definit en una altra part d'aquest treball. En relació a aquesta qüestió afirma 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.».<sup>363</sup>

Tanmateix, cal tenir present que Ricard Salvat utilitzà el Teatre Viu com un *workshop*, un espai d'experimentació sobre el treball de l'actor i la posada en escena a partir de llenguatges teatrals com la pantomima o la improvisació, sense oblidar la necessitat peremptòria d'observar i expressar la realitat del seu temps. El recurs a la

<sup>363</sup> “Entrevista a Miquel Porter” a l'apèndix documental pp. 405-406.

tècnica del «soggetto» responia, també, a la necessitat de crear un teatre de caire sociològic, un espai d'observació de la Barcelona de finals dels Cinquanta amb unes característiques socials, antropològiques, ètiques, estètiques i polítiques molt determinades.

#### 4.4.4. Coincidències estètiques: Living Newspaper, The Living Theatre

Entre les iniciatives escèniques sorgides arran la utilització de les tècniques dels psicodrama en l'àmbit específicament teatral, cal fer especial esment de l'experiència anomenada The Living Newspaper (El diari viu), sorgida als Estats Units, en els anys trenta, dins el Federal Theatre Project, impulsat pel president Roosevelt.

Aquest projecte fou definit per Elmer Rice com: «...un original e interesantísimo tipo de drama que surgió del deseo del plan de proporcionar empleo a periodistas desocupados. En un principio, fue proyectado para la dramatización de sucesos de actualidad, pero pronto resultó manifiesto que las noticias se hacían rancias para cuando se escribían los textos y ofrecían los espectáculos. Se decidió, pues, utilizar material de antecedentes de algún tema de mayor o menor actualidad y fue así como personal periodístico preparó textos referentes a la crisis de Etiopía, los efectos de la depresión en la agricultura y el problema de la vivienda. El trabajo referente a este último tema se tituló *Un tercio de una nación*, frase inspirada por la declaración del presidente Roosevelt de que un tercio de la nación estaba mal alimentado, mal vestido y mal alojado. Estas producciones empleaban una técnica fluida y cinematográfica y

resultaban animadas e interesantes. Tuvieron una acogida entusiasta; tomadas en su conjunto, constituyeron una valioso contribución tanto a al drama como al teatro.»<sup>364</sup>

Hi ha, al nostre entendre, una relació directe entre aquesta iniciativa nord-americana i el Teatre Viu, en plantejar el fet teatral des del seu valor més sociològic i de document, deixant en un segon terme el que li és del tot característic, l'àmbit de la ficció i de l'entreteniment.

D'altra banda, si parlem de l'escena nord-americana posterior a la Segona Guerra Mundial, hem de constatar la coincidència que suposà l'aparició l'any 1951 del Living Theatre, denominació que pensem es pot traduir perfectament com "Teatre Viu" —malgrat que tot sovint s'ha traduït com a Teatre Vivent—; aquest col·lectiu teatral fou fundat per Judith Malina i Julian Beck, inspirant-se en temptatives precedents com el Group Theatre, pràcticament contemporani al naixement de l'Actor's Studio i, especialment, tenint com a influències fonamentals el dramaturg sicilià Luigi Pirandello i l'actor, dramaturg i teòric teatral Antonin Artaud, que fou l'autor més determinant per aquests creadors nord-americans, publicant-se l'any 1958 als Estats Units el seu text més important, *El teatro i el seu doble*.<sup>365</sup>

El Living Theatre compartí amb el Teatre Viu, de Porter-Salvat, l'alt contingut experimental i el profund sentit de renovació de l'escena contemporània. El grup novaiorquès, al capdavant de la generació teatral de les segones avantguardes, va obtenir un ressò internacional que el col·locà entre els grans "gurus" del teatre dels seixanta i setanta, junt amb Richard Foreman, Bob Wilson, i els europeus Jerzy

<sup>364</sup> Elmer Rice, *El teatro vivo*, Editorial Losada, S.A., (Cristal del tiempo), Buenos Aires, 1962, [traducció de Miguel de Amilibia], pp. 149-150.

<sup>365</sup> Sobre aquest grup, les seves etapes i influències successives vegi's: John Tytell, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, Los libros de la liebre de marzo (Biblioteca Capitán Nemo), Barcelona, 1999.

Grotowski i Eugenio Barba.<sup>366</sup> Espectacles com *The Connection*, de Jack Gelber (1959); la seva versió d'*A la jungla de les ciutats*, de Bertolt Brecht (1960); *The marrying maiden*, de Jackson MacLow (1960) —a partir del *I Ching*—, o *The brig*, de Kenneth Brown, foren propostes contemporànies a l'aparició i desenvolupament del Teatre Viu, malgrat no tenir cap connexió entre elles. Creiem que ambdós grups també compartien una nova actitud enfront el públic, una voluntat d'oferir a l'espectador bocins de la realitat que els envoltava i no formes de fugir-ne. En aquest sentit, pensem que es pertinent constatar com en els Estats Units, durant el període de postguerra, la reflexió sociològica gaudí d'un important corrent d'estudi, que tractava d'establir els paral·lelismes i les profundes relacions entre el teatre i la vida quotidiana.<sup>367</sup>

Molt més a prop cronològicament i geogràfica, però amb un mateix origen nord-americà, cal esmentar que l'any 1960, William Layton (1922-1995) fundava el Teatro Estudio de Madrid, juntament amb Betsy Bekley i Miguel Narros, iniciant un procés de profunda renovació de l'escena madrilenya de postguerra. Aquest actor i director nord-americà s'havia instal·lat a la capital espanyola dos anys abans, i seria el principal introductor del Mètode de Stanislavski, seguint l'escola de formació d'actors sorgida a Nova York, on havia seguit cursos amb Sanford Meisner i Lee Strasberg, al mític Actor's Studio, que aquest darrer havia fundat amb Cheryl Crawford, el 1947. Layton, introduí un nou concepte i, sobretot, una nova pràctica teatral a l'Espanya de postguerra, mancada de referents pel seu aïllament posterior a la Guerra Civil. En un dels seus

<sup>366</sup> Sobre el Living Theatre i el Teatre Radical nord-americà vegi's els articles següents: Luis Racionero i Maria Josep Ragué, "Nueva York. Festival de Teatro Radical en la Universidad de San Francisco", a *Yorick*, n. 29, Barcelona, desembre de 1968, p. 48; i de Maria Josep Ragué, "Berkeley. Huelga, L.S.D. y ritual Living", a *Yorick* n. 32, març de 1969, p. 50.

<sup>367</sup> L'expressió més acabada d'aquesta corrent la trobem a Erving Goffman, *La presentació de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, S.A.- H. F. Martínez de Murguía, Editores (Biblioteca de sociología), Madrid, 1987 [trad. Hildegard B. Torres Perrén i Flora Setaro], primera edició en anglès, 1959.

treballs teòrics, *¿Por qué? Trampolín del actor*,<sup>368</sup> on recollia la seva experiència en el camp de la pedagogia teatral, Layton atorgava a la improvisació un paper central en el procés de formació de l'actor, recorrent a tècniques que pensem són molt properes a les utilitzades pel Teatre Viu, i que ens mostren una vegada més la seva validesa i modernitat.

---

<sup>368</sup> William Layton, *¿Por qué? Trampolín del actor*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1990.

## 4. 5. EL PROGRAMA MANIFEST DEL TEATRE VIU

### 4.5.1. Les primeres sessions

Durant l'any 1956, primer any en que el Teatre Viu oferí sessions públiques, només es varen comptabilitzar dues actuacions que podríem anomenar com a "oficials", ambdues celebrades al domicili de Josep Porter, a l'Avinguda Diagonal, malgrat que el nombre d'assaigs fou molt alt i, en certa mesura, cadascun d'aquests assaigs es pot considerar com una sessió de Teatre Viu. Cal dir que no foren actuacions públiques obertes a tothom, donat que foren sessions amb invitació i celebrades en un domicili particular, per tant, un espai privat. Els assaigs es feien, també, al domicili de Josep Porter i, més tard, al propi domicili de Miquel Porter i Guillemette Huerre, que es trobava a Major de Sarrià, on encara avui resideix habitualment Miquel Porter.

La llibreria que regentava el pare de Miquel Porter en ple barri gòtic, al carrer Dels Arcs, que fundà el 1923, va esdevenir, com el seu domicili a la Avinguda Diagonal [a l'època, Generalísimo Franco], un focus d'activitat cultural semiclandestina. Al domicili de l'Avinguda Diagonal es celebraven sessions de cine-fòrum, sessions de cant coral, debats i d'altres activitats de caire intel·lectual i polític, essent entre la llibreria, la Universitat i, fonamentalment, la casa dels Porter, on es gestà definitivament la idea i on va assajar el grup, fins l'entrada del Teatre Viu a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), quan es traslladarien a les golfes del Cercle Artístic Sant Lluc, al carrer del Pi, a tocar de les Rambles.

Per donar-nos una idea del paper jugat pel domicili de la família Porter-Moix en aquests anys, cal referir-se a l'activitat musical que s'hi va desenvolupar. Josep Porter era un apassionat de la música, vinculant-se a iniciatives de tot tipus sorgides durant la postguerra com la secció escènica de l'Orfeó de Sants i, molt especialment, amb l'Orfeó

Català. A principis dels anys quaranta, es convertí en empresari d'Eduard Toldrà, llogant, per exemple, el Teatro Monumental de Madrid, per oferir concerts dirigits pel gran mestre de la música catalana. Per tant, la casa dels Porter era un receptacle d'aquesta veritable passió, que va transmetre als seus fills, amb abonaments al Palau de la Música i al Gran Teatre del Liceu, arribant a formar una coral familiar que actuava en les mateixes sessions que el Teatre Viu. Aquesta coral, anomenada Laydon Chorus, un cor de cambra de setze veus, dirigit pel prestigiós músic i musicòleg caputxí franciscà, José Antonio de Donostia, estava integrat per l'esposa i els cinc fills de Josep Porter, Maria, Rafael, Rosa, Josep i Miquel. En el domicili de Porter hi havia un piano de mitja cua, que facilitava aquestes actuacions en les que hi participaven, entre d'altres, Joan Perucho.

En els inicis, el Teatre Viu el conformaven bàsicament tres persones: Miquel Porter Moix, Ricard Salvat i Helena Estellés, aquesta última companya d'estudis a la Universitat que havia participat en alguns muntatges de l'Agrupació de Teatre Experimental (ATE). Helena Estellés (València, 1930), companya de curs de Miquel Porter a la Universitat, havia estudiat al Liceu Francès, on havia coincidit amb Rosa Porter Moix, amb qui la unia una profunda amistat. Inclorada per naturalesa al món de l'actuació, va participar en diverses iniciatives escèniques, fonamentalment lectures, amb diversos grups sorgits a la Universitat de Barcelona. Les seves dots gestuals i el seu tarannà obert la convertiren en un element imprescindible d'aquest primer moment del grup.<sup>369</sup> La seva col·laboració quedà interrompuda per la seva marxa a Londres, on

---

<sup>369</sup> Helena Estellés recorda els inicis del Teatre Viu amb la següent reflexió: «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.». A "Entrevista a Helena Estellés", a l'apèndix documental p. 399.



estudià Sociologia, i més tard, quan s'instal·là definitivament a Madrid, on resideix actualment. Molt probablement, la marxa d'Helena Estellés contribuí, en certa mesura, a que el grup aturés les seves activitats durant pràcticament dos anys, quan el Teatre Viu reprengué les sessions públiques a la seu de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

Hi havia, també, col·laboradors més ocasionals com Josep Maria Planas, un dels joves actors procedents d'altres espectacles dirigits paral·lelament per Ricard Salvat amb diferents grups universitaris. Concretament, Planas participà l'any 1955 en el muntatge de *Mañana amanecerá*, d'Henri de Montherlant, dirigit per Salvat, amb l'Aula Libre d'Estètica del Colegio Mayor Universitario "Fray Junípero Serra, grup format a partir de l'Agrupació de Teatre Experimental i dels diversos grups que sota la denominació de Teatro Español Universitario varen sorgir entre 1954 i 1956. Com ens confirmen els principals protagonistes del Teatre Viu, hi varen haver d'altres col·laboracions puntuals, molt especialment a la segona de les sessions. El pintor i membre de Dau al Set, Modest Cuixart, fou protagonista actiu de la primera sessió on actuà especialment en les improvisacions, amb un protagonisme similar als integrants del grup.<sup>370</sup>

La transcendència d'aquestes dues sessions resultà fonamental per a la continuïtat i projecció del Teatre Viu. A la primera sessió la presència d'un destacat nombre d'intel·lectuals, entre els quals cal citar el catedràtic d'Estètica de la Universitat de Barcelona, José María Valverde, i l'article que escriví a propòsit de la primera d'aquestes sessions, publicat unes setmanes més tard a *Revista*, avalaren decisivament la

---

<sup>370</sup> A propòsit d'aquestes primeres sessions Miquel Porter recordava: «Les dues primeres sessions semipúbliques van tenir lloc a casa dels meus pares, al carrer Diagonal, ampliant el poder de convocatòria d'una casa per la que van passar gent interessant de tota mena: filòsofs com Valverde, poetes com Brossa, artistes de Dau al Set, fotògrafs com Pomés... Com que alguns assistents escrivien a la premsa d'aquell moment, ràpidament ens vam donar a conèixer.». J.M. García Ferrer - Martí Rom, *Miquel Porter, Op. cit.* p. 24.

validesa de la proposta, conferint al projecte un valor cultural, artístic i acadèmic. A la segona, una veritable maratón, donat que la sessió celebrada al domicili de Josep Porter començà a les 19.00 hores i acabà a les 6.00 h. del dia següent, la presència d'una munió de joves artistes, entre els quals, cal citar a Joan Brossa, Modest Cuixart, Joan Ponç, Pere Portabella i Antoni Tàpies, convertí l'esdeveniment en una vetllada avantguardista del tot irrepetible, un dels moments culminants de l'existència del Teatre Viu, que els col·locava en la primera línia de la represa cultural catalana. Ricard Salvat destaca aquesta actuació com a fonamental: «Recordo que un dia van venir tot el grup "Dau al Set", i tot d'una alguns d'ells es van posar a actuar amb nosaltres; en Cuixart i en Pomés es van revelar com uns mims extraordinaris, aquest darrer tenia una vis còmica important. En Brossa s'ho mirava des d'una certa llunyania tot proposant temes per les improvisacions. Fou una sessió meravellosa.».<sup>371</sup>

#### 4.5.2. El programa-manifest inaugural

Aquestes dues sessions compartiren un sol programa de mà, que contenia el manifest de presentació del grup. El text, escrit per Miquel Porter, estava signat per quatre persones: Ricard Salvat, com a director, Miquel Porter, Helena Estellés i Josep Maria Planas, com actors. El text de presentació acabava formulant una qüestió que per als joves artistes era, en aquells moments, absolutament fonamental: «Per això, humilment us demanem que, en acabar, ultra si ho fem més o menys bé com actors, jutgeu si val o no la pena de continuar.».<sup>372</sup>

<sup>371</sup> J.M. García Ferrer - Martí Rom, *Ricard Salvat, Op. cit.* p. 28.

<sup>372</sup> Programa de mà del Teatre Viu, Barcelona, febrer de 1956. Recollit íntegrament a Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona, Op. Cit.* pp. 295-296.

Aquestes primeres sessions tenien un clar component de prova, de recerca de probables recolzaments entre els cercles artístics, acadèmics i intel·lectuals en què es movien els seus creadors. El plantejament posava l'èmfasi en dos aspectes que esdevenien centrals: el joc teatral i la improvisació, veritables elements que definiren la primera etapa del Teatre Viu, i que s'insereixen de ple en l'àmbit de l'experimentació, en fugir dels models establerts.

El programa era força breu i tractava de concentrar l'essencial de cada una de les parts que configuraven l'experiència del Teatre Viu: «Programa: I. Joc sobre un tema literari: Aldous Huxley “Contrapunt”. II. Joc sobre una idea dramàtica de Ricard Salvat donada amb anterioritat: “Mara”. III. Improvisació sobre d'un “tema donat pel públic”».». <sup>373</sup>

El programa-manifest incidia molt particularment en l'aspecte lúdic de l'experiència. La paraula “joc” servia per definir dues de les tres parts en què es dividien les sessions. La primera part de l'espectacle, “Joc sobre un tema literari: Aldous Huxley *Contrapunt*”, que esdevindria amb el pas del temps els “temes a soggetto”, era una recerca del gest contemporani, partint de referents quotidians, com els molts ambients que es descriuen a la novel·la de Huxley. <sup>374</sup> Aquest novel·lista anglès tenia un predicament extraordinari entre la intel·lectualitat dels anys de postguerra i va esdevenir un dels principals narradors del segle en llengua anglesa, reconegut especialment per la seva novel·la *Brave new world* (Un món feliç), una terrible profecia sobre el futur del gènere humà, en la línia de grans escriptors com Georges Orwell, Malcolm Lowry o Ray Bradbury, entre d'altres. No fou aquest l'únic referent literari a partir del qual

<sup>373</sup> *Ibidem*.

<sup>374</sup> La novel·la d'Aldous Huxley (1894-1963), té el títol original *Point counter point*, i fou publicada l'any 1928. Primera versió en llengua espanyola: *Contrapunto*, traducció de Lino Novás Calvo, Publicaciones Sur, Buenos Aires, 1933.

s'improvisà a les sessions de Teatre Viu, Thomas Mann i la seva novel·la *Els Buddenbrooks* (1901), també fou utilitzada, i moltes altres novel·les foren assajades i tingudes en compte per conformar aquesta part que obria les sessions d'aquesta primera etapa del Teatre Viu.<sup>375</sup>

Cal insistir en el procés d'aprenentatge que aquesta tècnica comportava. D'una banda, agafar un llibre qualsevol i llegir un fragment suficientment extens per conformar-ne una situació dramàtica; de l'altre, la repetició del procediment a partir d'un mateix llibre, prèviament llegit o no. Totes aquestes possibilitats, i d'altres, incideixen directament en la comprensió del personatge i de la situació dramàtica a partir de la qual s'improvisa seguint un fil lògic o totalment il·lògic.

El "Joc" a partir d'un tema literari esdevingué un punt de partida útil per anar cercant els tipus i les situacions dramàtiques contemporànies, en un procés lent a partir de llargues sessions d'assaig, on els textos narratius anirien essent substituïts progressivament per propostes pròpies de caire més immediat, més propers a la realitat cultural, social i política que els envoltava.

Les màscares que encarnen aquesta tipologia són el fruit d'una recerca d'expressions fixes i de reflexos admirables de sentiments, tanmateix fidels, superlatius, discrets... Totes les persones, en tant que éssers vius en contacte amb l'aire, es recobreixen d'una pell, però sota aquesta pell sempre hi ha un cor; el que no se'l hi pot retreure és que estigui recobert i, fins i tot, amagat. Sembla que al llarg del temps la filosofia no acaba mai d'acceptar que les imatges no siguin paraules, ni les paraules,

---

<sup>375</sup> En aquest sentit creiem pertinent retornar a les paraules de Miquel Porter, que expliquen el procés de treball partint de textos narratius: «Fèiem setmanalment llargues sessions d'assaigs, ens ho preniem molt seriosament. Un assaig constava de tres parts. Una primera consistia en la lectura d'un tros de llibre, i després calia intentar seguir el fil de l'acció sense la lectura, de tal forma que en ocasions se seguien bastant fidelment l'argumentació de l'escriptor, però en ocasions la "prolongació" del text divergia notablement del que hi havia al llibre.». A J.M. García Ferrer-Martí Rom, *Op. Cit.*, p. 25.

sentiments. Tant les paraules com les imatges són com una mena de carcasses, —com recordava Mefistòfil a la celebrada escena dels estudiants de *Faust*, de Johann W. Goethe—,<sup>376</sup> són parts integrants de la naturalesa de la mateixa forma que ho són els continguts que amaguen; es dirigeixen, ensems, més directament als ulls i estan més oberts a l'observació i, de la mateixa manera, menteixen amb total impunitat. No pretenem afirmar de cap manera que les substàncies existeixin per possibilitar les aparences, ni els rostres per possibilitar les màscares, ni les passions per possibilitar la poesia i la virtut. A la natura no hi ha res que existeixi per possibilitar una altra; totes aquestes fases formen part de ple dret en el cicle general de les coses i, per tant, tenen el mateix valor des del punt de vista antropològic. La segona i tercera parts de les sessions, formada pels “temes donats pel públic” i les pantomimes, —malgrat que sofririen una evolució estilística al llarg del temps—, no creiem que variessin en quant al plantejament, que des d'un principi es mantingué inalterable.<sup>377</sup>

Retornant al programa-manifest, cal dir que explicava de manera molt senzilla quin fou el propòsit i el plantejament inicial del grup, centrant el seu discurs, principalment, a les improvisacions donades pel públic. Miquel Porter expressava la voluntat de: «Fer un teatre més autèntic o si ho voleu, un Teatre Viu». Per fer-ho, calia

<sup>376</sup> *En suma ateneos a las palabras.*

*Así entraréis por la segura puerta*

*En el templo de la certeza.*

*Con palabras puede hacerse la disputa excelente,*

*Con palabras construir un sistema,*

*En las palabras es fácil crear,*

*De una palabra no se puede quitar ni una jota.*

Johann W. Goethe, *Fausto*, Editorial Planeta, (Clásicos Universales Planeta, 8), Barcelona, 1977, [Traducció i notes de José María Valverde], p. 93.

<sup>377</sup> Miquel Porter recordava com es plantejaven aquesta part de les sessions: «La segona part consistia en suggerir un tema qualsevol, i a continuació havíem de desenvolupar una improvisació absoluta. El que es buscava era què es podia treure de cadascú de nosaltres, però sense perdre la nostra pròpia personalitat; també que fossin coses versemblants... Van ocórrer coses fantàstiques, des de patir per un terrorista mort fins a trencar-se de riure en una visita al metge de l'assegurança. L'última part consistia en l'educació del gest, a través del mim, seguint una mica l'estela del cinema mut, però també representant coses abstractes...». J. M. García Ferrer – M. Rom, *Miquel Porter*, *Op. cit.*, p. 25.



fer desaparèixer el poder quasi omnipotent que tenia l'intermediari entre l'actor i el públic, és a dir, el dramaturg: «...si es planteja a uns éssers normals, siguin o no professionals del Teatre, una situació dramàtica i si aquests procuren deixar la seva realitat A per crear una realitat A<sub>1</sub> que s'adapti a la situació dramàtica plantejada, l'espontaneïtat i la fluïdesa del Drama seran tant més grans quant més senzillament l'actor, deixant-se portar pel personatge, es mogui i parli tal com ell ho faria si es trobés en situació equivalent.» Es aquí on es residia, en darrer terme, l'originalitat del projecte: «Dit en altres paraules, que es faci allò que no hem vist fins ara al teatre: plantejar a l'actor una situació vital i que sigui ell i no un autor de laboratori que hi comuniqui la vida, el gest i la paraula.»

#### 4.5.3. A la recerca d'una estètica contemporània

Amb el ferm propòsit de renovar el fenomen escènic a Catalunya, el Teatre Viu s'encaminà cap a la recerca d'un estil propi, on la improvisació no es veia com una troballa del grup, sinó com el fet d'inserir-se a una tradició, més o menys propera, en la que recolzar-se: des de la Comédie Française a les classes d'interpretació que Marta Grau impartia en aquells anys a l'Institut del Teatre, ambdues citades per Miquel Porter en el text de presentació.

Malgrat això, el valor atorgat a la improvisació fou radicalment nou donat que esdevenia la base del projecte. Fou en aquest punt on els assaigs prengueren una importància nuclear: «Així, doncs, l'única diferència radica en l'atorgació d'una transcendència als assaigs.» Podem afirmar, doncs, que una de les característiques centrals del projecte del grup fou la concepció del treball actoral com un *work in progress*, on sessió rera sessió es perfilaven els continguts, a partir de les quals es

fixava, de forma més o menys definitiva, la línia d'actuació del Teatre Viu. Apareixia lligada a la noció de treball progressiu el concepte de «soggetto», que incorporà Ricard Salvat i que Porter definia de la següent manera: «Ricard Salvat, com és lògic per la seva vocació teatral, tendia a buscar la representació d'obres *a soggetto*. En aquests casos era la improvisació total durant els assaigs, i guardar d'aquests les coses que ens semblaven més interessants i perdurables.»<sup>378</sup>

Hi havia en el programa-manifest una important referència a les avantguardes pictòriques del període d'entreguerres, que permetien establir un paral·lelisme entre el teatre i la pintura, que servien a Miquel Porter com a model estètic en el qual inspirar-se: «Però, per a justificar-nos valdria que recordéssiu com després de Braque, de Picasso i els surrealistes un element qualsevol de la naturalesa, pel simple fet d'escollir-lo, pot obtenir valor d'obra d'art. Voldríem fer al Teatre el que s'accepta com a vàlid per a les arts plàstiques.»

Creiem que aquesta fou una afirmació decisiva que vinculava el Teatre Viu amb els artistes d'avantguarda que durant aquells anys apareixien a les arts plàstiques i a la literatura catalanes, tractant de recuperar l'esperit d'avantguarda de principis de segle, tot seguint les seves principals premisses. El Teatre Viu rebé la influència de Dau al Set, col·lectiu d'artistes plàstics, poetes i filòsofs sorgit a finals de la dècada dels anys quaranta, que fou capdavanter en la recuperació d'aquest esperit d'avantguarda a Catalunya. En aquest sentit, pensem que és pertinent comparar la proposta del Teatre Viu amb la presa de posició estètica que feien Joan Brossa i Arnau Puig, ambdós membres de Dau al Set, durant aquells mateixos anys, quan cercaven una actitud creadora compromesa amb la situació històrica. Arnau Puig definia el procés

---

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 25.

d'expressió i recepció artístiques, que tècnicament es denomina *feed back*, amb el següent i aclaridor esquema: «EMOCIÓ – SENTIMENT – OBRA – SENTIMENT – EMOCIÓ».<sup>379</sup>

Moltes de les troballes estètiques dels components de Dau al Set, ens permeten explicar el naixement del Teatre Viu, molt especialment, des de l'òptica de Miquel Porter, estretament vinculat durant aquells anys a l'estètica avantguardista i a les troballes del teatre de l'absurd. Hi havien uns mateixos referents culturals en ambdós col·lectius, que anaven des de l'admiració per la cultura francesa i, en particular, per l'estètica surrealista, com per la voluntat d'enfrontar-se amb l'estat de coses que vivia la cultura catalana en els anys més durs del franquisme, creant un art de resistència, compromès amb els valors cívics i democràtics.<sup>380</sup>

Amb aquest bagatge i l'experiència que els hi atorgaven les múltiples experiències teatrals i artístiques que havien anat acumulant Miquel Porter i, especialment, Ricard Salvat al llarg dels anys immediatament anteriors, el Teatre Viu inicià la seva trajectòria escènica, i aconseguí fer-se un nom dins la nova cultura

<sup>379</sup> Vegi's: Arnau Puig, *Escrits d'estètica. Filosofies*, Editorial Laertes – Els llibres de Glauco S.A., Barcelona, 1987. Molt especialment el capítol "Coses de Dau al Set" (pp. 123-195). La cita completa és la següent: «Heus ací, encara, un esquema del procés creació-percepció en l'obra d'art, que circulà molt entre nosaltres: EMOCIÓ – SENTIMENT – OBRA – SENTIMENT – EMOCIÓ. Aquest esquema, esquemàticament interpretat –sense tenir en compte els condicionaments externs- fou pràcticament la divisa artística que ens guiava.» (p. 126).

<sup>380</sup> Puig enumerava algunes: «Com a antecedents de "Dau al Set" [nosaltres afegiríem del Teatre Viu, en una segona generació de la renovació de l'art i la cultura catalanes] trobem l'obra de J. V. Foix amb arrels que van fins a l'"Amic de les Arts", publicació que era delerosament buscada per nosaltres durant els anys immediatament posteriors a la nostra guerra. Hi ha l'esperit de la "Revista de Occidente". Hi ha també la persona de Joan Prats, que ens obrí la porta del taller de Joan Miró i ens posà en relació amb els arquitectes que havien format abans de la guerra el grup conegut per la sigla G.A.T.P.A.C., defensors estrenus de la nova plàstica. Cal tenir en compte, demés, la repetida lectura dels "Cahiers d'Art", del "Minotaure", i el número extraordinari del "D'ací ' d'allà", amb tot el que això significà de tendència vers l'irracionalisme, el dadaisme i el surrealisme com a posicions ideològiques. Cal no oblidar tampoc la lectura de Nietzsche i la revisió dels valors tradicionals que això comportava, així com una certa tendència cap al biologisme en la interpretació de les actituds humanes.», A. Puig, *Op. cit.*, pp. 125-126.



catalana sorgida després de la guerra. L'experiència estava llesta per a ésser mostrada davant un públic més ampli.<sup>381</sup>

#### 4.5.4.1. L'article de José María Valverde a *Revista*

Com hem pogut observar, les sessions que serviren per inaugurar la trajectòria del Teatre Viu varen ésser semipúbliques i semiclandestines, i van comptar amb la presència d'alguns dels més destacats artistes i intel·lectuals del període. Es respirava a aquestes vetllades una ferma voluntat de prova. El resultat d'aquestes sessions s'estructurà atorgant una importància fonamental als assaigs, esdevenint un procés lent a la recerca d'un llenguatge propi i diferenciat, que prenia com a models les diferents temptatives avantguardistes de postguerra.

José María Valverde (1926-1996), fou un dels primers i més aferrissats defensors de la proposta de Ricard Salvat i Miquel Porter, donant a conèixer públicament la primera de les sessions mitjançant la publicació d'un article al setmanari barceloní *Revista*,<sup>382</sup> on detallava en que consistia proposta escènica del Teatre Viu. A part de descriure i analitzar el treball del Teatre Viu, aquest escrit esdevingué una resposta implícita al principal interrogant que en aquells moments es plantejaven els joves creadors escènics: si valia la pena continuar o no amb el projecte.

Aquest jove poeta, traductor i catedràtic d'Estètica, nascut a un poble de la província de Càceres, esdevindria una figura essencial del panorama cultural barceloní

<sup>381</sup> «Volia ser un teatre realment viu, és a dir: experimental i per via directa. Poder actuar a una taverna i, amb la mateixa naturalitat que a la taverna, a un escenari. Tot es basava en la tècnica de la improvisació. Va tenir un èxit inesperat, similar al de, poc després, la Nova Cançó.» A J. M. García Ferrer – M. Rom, *Miquel Porter, Op. cit.*, p. 24.

<sup>382</sup> José María Valverde "Teatro vivo" a *Revista*, n. 203, secció "Paréntesis", Barcelona, 7 de març de 1956.

de postguerra. Quan encara no havia complit els trenta anys, entrà en contacte amb les principals iniciatives culturals sorgides a Barcelona, identificades d'alguna manera amb la resistència —si més no, cultural— al règim, com les activitats de la Biblioteca Alemanya o les iniciatives dutes a terme des de la Universitat de Barcelona, on juntament amb d'altres professors com Manuel Sacristán i Martí de Riquer, prestigià la docència universitària amb el cabal de coneixements que aquesta magnífica generació de docents, atresoraven. Són molts els artistes, intel·lectuals i professors que reconeixen el seu paper determinant en la nostra cultura, com a exemple d'erudit i d'home compromès amb uns principis ètics, socials i religiosos, en uns moments difícils, plens encara de silenci i de por.

Valverde, que acabava d'aconseguir guanyar la càtedra d'Estètica a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona, l'any 1955, després d'haver estat cinc anys a Roma com a Lector a la Università di Roma, era un dels joves intel·lectuals amb una major projecció i prestigi en el món acadèmic d'arreu de l'Estat, havent publicat ja en aquells moments la seva tesi doctoral dedicada a l'estudi de la filosofia del llenguatge, consolidant la seva trajectòria poètica i esdevenint un permanent dinamitzador del món editorial barceloní, col·laborant, entre d'altres, en el setmanari *Revista*, des de 1952, amb una secció fixa anomenada "Tipos romanos", que escriví des de la capital italiana,<sup>383</sup> i que va continuar una vegada s'instal·là definitivament a Barcelona, el 1955, sota el títol genèric de "Paréntesis".

El seu aval del Teatre Viu resultà fonamental, donat el seu prestigi dins i fora de la Universitat de Barcelona. Aquest prestigi no faria més que anar creixent amb el pas dels anys, especialment a partir del moment en que prengué la determinació de

---

<sup>383</sup> Per a una selecció d'aquests articles vegi's: José María Valverde, *El arte del artículo (1949-1993)*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 6, Barcelona, març 1994.

renunciar al seu càrrec de catedràtic l'any 1965, en solidaritat amb els també catedràtics Enrique Tierno Galván, José Luis López Aranguren i Agustín García Calvo, que havien estat expulsats de les respectives càtedres per qüestions polítiques, marxant a Canadà on seguí ensenyant a diverses universitats, fins el seu retorn a Barcelona, l'any 1977, després de la mort del dictador i en els albors de la democràcia espanyola, continuant llavors la seva tasca docent, incrementada amb el bagatge de l'experiència viscuda a l'exili, convertit en un dels intel·lectuals més prestigiosos del seu temps.<sup>384</sup>

La secció "Paréntesis" publicada a *Revista*, entre gener i juny de 1956, conté el primer cop d'ull que José María Valverde llençava a la realitat cultural catalana, ja sobre el terreny, observant el clima artístic barceloní dels anys cinquanta. A part de dedicar un dels articles al Teatre Viu, escriví sobre altres artistes catalans que captà en aquesta primera mirada: Antoni Tàpies i Antoni Gaudí. La resta d'articles publicats a la secció "Paréntesis" foren dèries personals tan genials com els "Epigramas de vacaciones",<sup>385</sup> o la recerca del testimoni dels seus mestres, Vicente Aleixandre i Dámaso Alonso, dels quals es sentia deutor en l'àmbit poètic i als que expressava la seva admiració.

<sup>384</sup> L'arribada de José María Valverde a la Universitat de Barcelona la recordava Ricard Salvat com un canvi substancial en la vida acadèmica: «Al quart curs arribà el doctor José María Valverde, que venia a explicar Estètica. Crec que en aquell moment era el catedràtic més jove d'Espanya: devia tenir uns trenta i pocs anys. Venia amb l'aurèola de gran poeta. Fou un canvi radical, ja que vam passar de Sant Tomàs tothora a fer treballs, analitzar i discutir sobre disciplines que aleshores resultaven tan rares com el cinema i el teatre.». J.M. García Ferrer – Martí Rom, *Ricard Salvat, Op. cit.*, p. 19.

<sup>385</sup> No podem deixar de reproduir els primers versos d'aquest epigrama que ens mostren al millor José María Valverde, irònic, divertit i lúcid:

AL MARGEN DE "HOLZWEGE" DE HEIDEGGER

Cascando las palabras como nueces  
 Alumbra don Martín perogrulleces  
 Graves perogrulleces donde gira  
 El sueño de verdad y de mentira  
 ¿Todo fue un *lapsus linguae* de algún griego?  
 ¿Volvemos a empezar el viejo juego? (...)

Article reproduït a: Valverde, *Op. cit.*, pp. 82-84.

#### 4.5.4.2. L'anàlisi del Teatre Viu

L'article que el professor Valverde dedicà al Teatre Viu fou una penetrant anàlisi de l'experiència duta a terme pel grup, que traspuava entusiasme davant la iniciativa i la situava, de forma decidida, al capdavant del panorama teatral d'aquells anys, com l'avantguarda escènica que obria noves perspectives al món del teatre, ubicat en plena crisi creativa: «Este excepcional experimento de mucha luz sobre la esencia misma del teatro y sobre su situación crítica actual.»<sup>386</sup>

Pensem que aquest article resultà un complement essencial al manifest escrit per Miquel Porter. Valverde justificava l'actitud dels joves creadors que tractaven de superar la concepció més burgesa i tradicional del teatre de postguerra: «Algunos actores, disconformes con las retóricas que el dramaturgo confecciona en su mesa, quieren hoy hablar con las palabras vivas que sienten nacer dentro de ellos mismos en cuanto se sitúan en el "caso" del personaje dramático. Aumenta, con ello, la persuasión y profundidad del modo de "trabajar" el actor: en los primeros diez minutos, sobre todo, del "Teatro vivo" pensaba yo que si se hubiera de juzgar como actores a aquellos muchachos, tendrían que considerarse los mejores actores de España.»<sup>387</sup>

Però, a més de defensar la proposta del Teatre Viu i atorgar-li un paper capdavanter en el món de l'escena d'aquells anys, Valverde anava més enllà, responent directament a la pregunta que el manifest del grup formulava, proposant als espectadors si valia la pena seguir endavant amb les sessions. La seva resposta sobre el futur de la iniciativa, l'expressava a partir de la següent disjuntiva: «...o se dedica [El Teatre Viu] a ser un "teatro moral" e "intelectual" —teatro de problemas, en todo caso—, como modo de dar encarnación visible y ejemplificación animada a unos conflictos elegidos

<sup>386</sup> J. M<sup>a</sup>. Valverde, "Teatro vivo" *Op. cit.*

<sup>387</sup> *Ibidem.*

en abstracto por los actores o por el público, o bien tira por el camino del arte, organizando sus fragmentos de conversación viva en una suerte de “contrapunto” o de “fotomontaje” que les dé calidad de “obra”, y aceptando, por tanto, la responsabilidad de trazar una estructura de conjunto de la marcha escénica, aunque sea dejando a la improvisación el desarrollo de cada uno de sus momentos.».<sup>388</sup>

La lectura que José María Valverde feia del Teatre Viu suposava una intuïció envers una nova forma d'escriptura escènica que prescindís de la totpoderosa figura del dramaturg, visió que coincidia plenament amb un dels principals propòsits de renovació que s'expressaven en el manifest. Una intuïció del que unes dècades després seria l'anomenat “teatre visual”. Davant la disjuntiva, que ell mateix havia plantejat, trià de forma decidida la creació, per part del Teatre Viu, d'obres completes —i no de simples fragments—, utilitzant la improvisació i el «soggetto», com a tècniques essencials: «Confieso que yo deseo que, a la larga, el “Teatro vivo” entre resueltamente por este segundo camino, y que sus creadores asuman plena responsabilidad de autores, por más que sea en colaboración inseparable, colectiva, y usando en vez de pluma la grabación magnetofónica: es decir, que planeen e inventen el desarrollo completo de cada obra —no importa si antes o después de los diálogos que la compongan—. Veríamos así madurar un tipo dramático de enorme sugestión, sobre todo con miras a su uso radiofónico.».<sup>389</sup>

La proposta que defensava el professor Valverde no coincidí amb el camí seguit finalment pel Teatre Viu, donat que l'estructura fragmentària s'imposà i, en cap cas, s'arribaren a presentar les sessions com obres estructurades de forma complexa, amb un plantejament dramaturgic tradicional: plantejament – nus – desenllaç. Ans, al contrari,

---

<sup>388</sup> *Ibidem.*

<sup>389</sup> *Ibidem.*

l'estructura en tres parts diferenciades es mantingué i, cadascuna d'aquestes, al seu torn, es dividí en petites històries, plantejades pel grup o pel públic, sense cercar un únic fil dramàtic. S'aproparen més al teatre que el catedràtic d'estètica definia com "teatro de problemas", en el que la vessant més sociològica s'acabà imposant com a element substancial del treball del grup. De forma molt gràfica, podríem afirmar que la proposta del Teatre Viu anà a la recerca d'un teatre sense obra, tot el contrari del que Valverde defensava en el seu escrit.

Tanmateix, cal observar com José María Valverde deduïa, com aquest era un camí que probablement duria els seus creadors, en un termini més o menys llunyà, a enfrontar reptes més ambiciosos, evolucionant cap a territoris teatrals més complexos i de risc. Concretament, Ricard Salvat —que fou ajudant de Valverde a la Universitat de Barcelona durant aquells anys—, s'encaminà decididament cap al muntatge de textos teatrals, activitat que no havia abandonat mai.<sup>390</sup> Hi havia, per tant, en l'horitzó immediat de Salvat, la idea de seguir amb la tasca de direcció de textos teatrals, veient l'experiència del Teatre Viu com un element imprescindible pel que feia a la seva formació com a director i, fonamentalment, com un projecte de gran valor pedagògic, que també podia adreçar-se a d'altres àmbits com l'educació infantil, el món de la presó o del sanatori.<sup>391</sup> Salvat tenia una perspectiva més ampla del fenomen escènic, en la qual resultava fonamental l'experiència vital i acadèmica de les seves estades a la República Federal Alemanya, i, en conseqüència, estava molt més proper a les propostes escèniques assenyalades pel professor Valverde.

<sup>390</sup> En el període en què formà part del Teatre Viu, Ricard Salvat dirigí paral·lelament amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona: *Tu i l'hipòcrita*, de Maria Aurèlia Capmany; *El burgès gentilhome*, de Molière [aquest muntatge formà part de la sessió extraordinària de "L'Alegria que Torna", de l'any 1959, entitat paral·lela a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que li servia com a font de finançament], i, *Primera representació*, de Joan Oliver, tots ells textos teatrals i, fins i tot, un d'ells, un veritable clàssic.

<sup>391</sup> Molts anys després de l'existència del Teatre Viu, Ricard Salvat ha impartit a finals dels anys noranta, diversos tallers al Centre Penitenciari d'Homes "La Model", de Barcelona, al capdavant d'un grup de joves membres de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, entitat presidida pel propi Salvat.

Malgrat tot, el darrer paràgraf de l'article relativitzava un xic la disjuntiva abans proposada: «Pero, por lo mismo que se define como “vivo”, no cabe más que aguardar el desarrollo espontáneo de este teatro, sin entrometerse con sugerencias y consejos.»<sup>392</sup> Aquest darrer comentari creiem que demostrava, una vegada més, la sinceritat amb que José María Valverde valorava aquell experiment fet per uns joves dels darrers anys de llicenciatura [malgrat que Miquel Porter s'havia llicenciat el 1954, abans de que Valverde ocupés la càtedra d'Estètica, el 1955], que “experimentaven” una de les múltiples possibilitats que l'art escènic els hi oferia, retornant al teatre una llibertat que semblava totalment perduda, fugint dels estereotips i convencions que l'estrenyien durant aquell període.

La creació del personatge i el procés d'escriptura escènica basat en la improvisació gestual, foren els elements que sobresortien en les primeres sessions de Teatre Viu. La lectura que en feu el professor Valverde, tenint en compte que es feia mitjançant un article publicat a un setmanari d'informació cultural i social, fou plenament positiva, malgrat confessar que no sabia on faria cap aquella proposta, tan oberta en el seu plantejament inicial.

#### 4.5.4.3. Un model estètic i intel·lectual

La influència de José María Valverde pensem que va anar molt més enllà que aquest molt oportú comentari al setmanari barceloní *Revista*. La seva orientació resultà definitiva per encaminar les passes de Ricard Salvat cap a l'ampliació d'estudis a

---

<sup>392</sup> *Ibidem*.

Alemanya que tanta transcendència tindria en la seva carrera com a director escènic i professor universitari.<sup>393</sup>

La influència del professor Valverde, com la dels alguns dels principals membres de Dau al Set, anteriorment esmentada, conflueix en el procés de configuració definitiva del Teatre Viu, que es constituí com l'avantguarda teatral catalana dels anys cinquanta. Fou aquest col·lectiu de joves artistes els que inauguraren a casa nostra aquest vessant espectacular, intuït per creadors anteriors a la Guerra Civil — entre ells, Adrià Gual o Lluís Masriera, entre d'altres—, emfatitzant la concepció “experimental” per definir el conjunt del seu treball, tractant de seguir les passes dels escenaris europeus més avançats i emmirallant-se, molt especialment, en el teatre francès que esdevingué punt de referència obligat.

En pocs anys, aquesta voluntat es generalitzà, fruit de la progressiva obertura cultural del règim franquista i de l'arribada de models estrangers, que s'aplicaren també aquest adjectiu per definir el seu teatre. El projecte Teatre Viu, no existí només perquè ho afirmessin els seus creadors i principals avaladors del projecte, sinó perquè tractava d'oferir una forma radicalment nova de fer i entendre el teatre, que pensem no tenia cap precedent en el Teatre Català. Van existir d'altres grups anteriors, que malgrat atorgar-se l'apel·latiu “experimental”, es dedicaren a oferir espectacles més o menys convencionals basats en el text dramàtic, mentre l'experiència encapçalada per Miquel

---

<sup>393</sup> El propi Ricard Salvat ho recordava amb les següents paraules: «Jo ja tenia la dèria d'anar a Alemanya i en José María Valverde, que treballava a l'Editorial Ariel, em va aconseguir que aquests em fessin una carta de recomanació (adreçada en general a qualsevol editorial alemanya que em volgués escoltar) esmentant que pregaven si podia treballar allà per tal d'aprendre l'ofici d'editor. Vaig tenir la immensa sort que el primer lloc on vaig anar, a l'Editorial *Kiepen Heuer und Witsch*, em varen acceptar. Devien fer-ho per la total estranyesa de la proposta. Allí vaig començar aprenent, per exemple, com calia empaquetar els llibres perquè no es malmetessin; després vaig fer de “lector”.». J. M. Garcia Ferrer – M. Rom, *Ricard Salvat, Op. cit.*, p. 25.



Porter i Ricard Salvat s'interrogava sobre l'essència de l'individu en tant en quant esdevenia un actor social.<sup>394</sup>

El Teatre Viu explorava un territori nou, només intult en el procés de formació de l'actor, convertint l'espectacle en un procés d'aprenentatge i de creació actoral que afectava directament a l'espectador. Creiem que aquesta fou la principal aportació al nostre teatre d'aquesta experiència escènica que es produí en un context cultural, social i polític que progressivament aniria adaptant-se a la nova realitat europea, que sorgia amb força, i que modificaria profundament la seva estructura.

El Teatre Viu representà, en aquest context, un primer salt cap endavant, cercant la renovació del teatre català —instal·lat en una crisi que afectà els seus fonaments—, que reclamava com a fonamental el valor “experimental”, que es dividia en dos aspectes principals: reivindicació de l'art d'avantguarda i reivindicació de la cultura catalana, ambdós perfectament acoblats, en un sol projecte que tot just iniciava el seu camí.

Fou en aquest moment, quan la influència del professor Valverde esdevingué més profitosa pel Teatre Viu. La seva solidesa intel·lectual, les seves propostes de lectures, la inclinació cap a certs temes i models de la història de l'art i de la literatura, serien en part assumides per joves creadors universitaris que, evidentment, tenen molts altres punts de referència, en especial Miquel Porter, que en aquells anys ja havia assolit un compromís ideològic envers la cultura catalana, formant part dels cenacles

---

<sup>394</sup> Dins la denominació generalment acceptada de “Teatros experimentales de postguerra” s'inclouen les principals agrupacions que reiniciaren l'activitat teatral a Barcelona després de la Guerra Civil com el Teatro de Estudio o el Teatro de Cámara. Els seus creadors van treballar en llengua castellana, muntant importants textos d'autors com Henrik Ibsen, Eugene O'Neill, Jean-Paul Sartre o Tennessee Williams, però la denominació “experimental” es deu més a les propostes dramaturgiques que a una experimentació real amb el fenomen escènic com proposava el Teatre Viu. A propòsit d'aquestes companyies i creadors veieu: Juan Germán Schroeder, “Teatros experimentales en la postguerra” a *Paseo por el Teatro Catalán 1929/1985 (entre dos Congresos)*, Cuadernos El Público, n. 4, Centro de Documentación Teatral, Madrid, maig de 1985.

catalanistes des de feia anys, i aportant d'altres influències, com l'esmentada dels artistes de Dau al Set.

Cal, per tant, concloure, que aquest només fou el punt de partida, i que l'activitat del Teatre Viu, en aquests inicis, no deixà d'ésser una temptativa de caire privat o, si més no, particular, a la que li mancava el contacte directe amb el públic. Per aconseguir-lo, calia trobar una plataforma on aixoplugar-se i tenir la possibilitat de entrar en els circuits culturals del moment, integrant-se en una estructura que permetés programar una sèrie d'actuacions. Això ho aconseguí el Teatre Viu quasi dos anys més tard, quan passà a formar part de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, obrint-se a la inclusió de nous membres, procedents la immensa majoria de la pròpia Agrupació, prenent una actitud més compromesa en la continuïtat de les sessions, donat que el projecte comptava amb una mínima infraestructura: un lloc on assajar, un mínim finançament i, sobretot, una estructura que permetés oferir sessions públiques davant els espectadors més diversos amb un cert ressò públic.

## **CAPITOL V**



## EL TEATRE VIU COM A SECCIÓ DE TEATRE EXPERIMENTAL DE L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA

### 5.1. ETAPA DE TRANSICIÓ

#### 5.1.1. La transició cap a la integració a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona

Des de febrer de 1956, moment en què es realitzaren les dues primeres sessions de Teatre Viu al domicili de Josep Porter, fins a finals de desembre de 1957, quan es celebrà la tercera sessió, al Cercle Artístic de Sant Lluc, formant part el Teatre Viu de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, passaren pràcticament dos anys.

Aquest considerable període de temps no vol dir, en cap cas, que Ricard Salvat i Miquel Porter abandonessin el projecte que tan bones perspectives els hi havia obert durant les sessions de febrer de 1956, sinó que les sessions van seguir essent privades, al domicili de Miquel Porter, i en d'altres indrets en els quals no s'edità cap programa de mà. Però, fonamentalment, foren molts els assaigs que en aquest període de transició, marcà l'esdevenir del grup durant la segona meitat de 1956 i pràcticament tot el 1957. És molt probable que les sessions fetes durant aquest interval, seguissin essent provatures de la nova experiència.

Tanmateix, Ricard Salvat i Miquel Porter van haver de posar per davant d'altres prioritats, com l'ampliació d'estudis a Alemanya, en el cas de Salvat, o, en el cas de Miquel Porter, el naixement dels seus fills [amb el problema domèstic i econòmic que evidentment s'afegia], l'aventura de la Nova Cançó, que apareixia en aquells anys i, evidentment, els primers projectes de cineclub, en els que Porter ja havia participat en cofundar amb Sebastià Gasch i Alexandre Cirici i Pellicer —després de convèncer a Marcel Defontaines, director de l'Institut Francès, de la necessitat de crear un

cineclub—, el Cercle Lumière que mantingué les seves activitat entre 1950 i 1965, oferint pel·lícules que no arribaven a les pantalles dels cinemes o, que tenien una vida efímera a les cartelleres.<sup>395</sup> Els nous passos en aquest darrer camp, els donà en companyia de la seva esposa Guillemette Huerre, amb qui fundaren el 1957 el primer cine-club dedicat al públic infantil a la casa Aixelà, sota l'aixopluc d'una agència publicitària anomenada Zen,<sup>396</sup> de la qual Alexandre Cirici Pellicer n'era el director artístic,<sup>397</sup> i que formaren part dels espectadors de les primeres sessions de Teatre Viu al domicili dels Porter. Aquesta experiència provà l'interès que Huerre i Porter tenien per incloure dins l'educació dels infants el teatre i el cinema, que no tenien pròpiament un lloc dins el sistema d'ensenyament. Fruit d'aquesta experiència fou la publicació del volum *Cinema per a infants*, editat el 1963, que recollia l'experiència de la casa Aixelà. Juntament amb Aurora Díaz-Plaja, amb qui col·laborarien en els següents anys, el matrimoni Porter va tractar d'aplicar els principis del Teatre Viu i l'emissió de films pedagògics com a important font educativa, pràctica inconeguda fins aleshores a Catalunya i arreu de l'Estat.<sup>398</sup>

El cineclubisme fou una de les tasques més importants dutes a terme per Miquel Porter durant la postguerra, decidit a oferir a un públic estudiantil i popular una nova perspectiva del món del cinema, allunyat dels circuits comercials. Són múltiples les activitats que Porter va dur a terme durant aquests anys en que compaginà la dedicació

<sup>395</sup> En relació al "Cercle Lumière" de l'Institut Francès de Barcelona vegeu: Enric Ripoll Freixes, "El Cercle Lumière" a la revista *Cinematògraf. Annals de la Federació Catalana de Cine-Clubs* (vol. 2), L'Avenç, Barcelona, 1985, pp. 277-304.

<sup>396</sup> L'oficina de l'esmentada agència publicitària es trobava a la Plaça Urquinaona, a l'edifici on actualment hi ha el Teatre Borràs.

<sup>397</sup> Com a mostra de la tasca d'Alexandre Cirici en el món de la publicitat: vegi's el catàleg de l'exposició *Atmòsferas: 1958-1964: gràfica publicitaria de Alexandre Cirici i Pellicer para Antonio Puig*, Editat per Antonio Puig Perfumes, Barcelona, 2000 [text de Teresa Martínez].

<sup>398</sup> L'Escola Catalana d'Art Dramàtic (ECAD), fundada per Adrià Gual el 1913, fou pionera a Catalunya i Espanya de la introducció del teatre per a infants. El projecte d'Adrià Gual es concentrà principalment en el món dels nens més deseparats. A propòsit, veieu: Hermann Bonnin, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1924)*, Rafael Dalmau Editor, (Episodis de la Història, 186-187), Barcelona, 1970.

al Teatre Viu, amb la Nova Cançó i el cineclubisme, que combinà amb la publicació d'articles i llibres dedicats a conrear la història del cinema, esdevenint una figura essencial en la resistència interior al franquisme i en la recuperació i dignificació de la cultura catalana. L'any 1957, Miquel Porter col·laborà en el volum col·lectiu *Un segle de vida catalana*,<sup>399</sup> escrivint el capítol dedicat al "Cinema a Catalunya", que el confirmà com estudiós del cinema català, i l'orientà com a promotor d'experiències encaminades a recuperar el patrimoni filmic, espars i malmès, tasca que el duria a crear uns anys més tard la Col·lecció Cinematogràfica Catalana (CO.CI.CA.), precedent fonamental de la Fílmoteca de la Generalitat de Catalunya.

Aquest fou un moment particularment important, diríem que decisiu, per a la trajectòria d'ambdós creadors, que anaven trobant durant aquell període bona part dels arguments ètics, polítics i culturals per seguir endavant amb el projecte Teatre Viu, i també per vincular-se amb el món acadèmic d'una manera definitiva, iniciant la carrera docent.

### 5.1.2. Els estudis de Sociologia i Ciències Teatral a Alemanya

L'estada a la República Federal Alemanya de Ricard Salvat, on treballà i estudià en diverses estades entre 1956 i 1962, li va permetre observar de manera privilegiada la nova Europa que sorgia de les cendres de la Segona Guerra Mundial, entrant en contacte amb els grans referents culturals germànics del moment i, molt especialment, amb la generació d'homes de teatre que tractaven de normalitzar la vida cultural d'un país enfonsat per la guerra, però on el teatre no perdé el seu dinamisme malgrat les penúries econòmiques, en un procés molt diferent als que es vivia a

<sup>399</sup> Ferran Soldevila i altres, *Un segle de vida catalana*, (2 volums), Editorial Alcides, Barcelona, 1957.

Catalunya i a Espanya on el teatre havia perdut gran part del seu vigor i els seus grans creadors havien emprés el camí de l'exili.<sup>400</sup>

En l'àmbit cultural, l'aparició a la República Federal d'una nova generació d'artistes i intel·lectuals fou lenta i patí el sacrifici d'una generació perduda i derrotada, que permetia afirmar a Heinz Abosch: «... Al igual que con otras cosas, el Tercer Reich había barrido toda literatura y dejado tras de sí un verdadero desierto.»<sup>401</sup> Hi ha per tant, en un primer moment, l'adopció de models literaris estrangers, plenament contemporanis, com Eugene O'Neill, Jean Cocteau, Albert Camus, Jean-Paul Sartre o Jean Anouilh [que si ens fixem són, la majoria, autors llegits i, fins i tot, muntats per l'Agrupació de Teatre Experimental a mitjans dels cinquanta], i la recuperació d'autors germànics de primeríssim ordre, prohibits pel règim nazi, com Franz Kafka, Bertolt Brecht, Heinrich Mann, Arnold Zweig, Anna Seghers, entre els més determinants, considerats com una part de "l'art degenerat".

La situació de ruïna que en tots els sentits envoltà la nova generació d'escriptors, queda plenament exemplificada en la figura del jove escriptor Wolfgang Borchert (1921-1947), que morí de forma prematura als vint-i-sis anys a Hamburg, un dia abans de veure estrat el seu drama *A la porta del carrer*, el qual declarava poc abans de morir: «Somos una generación sin vínculos y sin honduras. Para nosotros la hondura es el abismo. Somos una generación sin felicidad, sin una patria y sin una despedida. Nuestro sol es pálido, nuestro amor es cruel y nuestros jóvenes carecen de juventud.»<sup>402</sup>

<sup>400</sup> Com a mostra del que diem, citem l'inici d'un article dedicat a la temporada teatral a Alemanya l'any 1948, on es llegeix: «Quand les nuages de cendres et de poussières se furent dissipés dans le ciel de Berlin, quand les monceaux des débris se trouvèrent correctement alignés le long des trottoirs, on s'aperçut qu'il restait encore, aux carrefours de la capitale, quelques vestiges intacts de son passé: c'étaient les «Litfass-Säulen», c'est-à-dire les colonnes Morris. Mais elles ne représentaient pas que le passé: elles portaient aussi le présent et l'avenir. Car, recouvrant les derniers appels de Goebbels noircis par la fumée, l'on y trouvait, côte à côte, deux sortes d'affiches: les proclamations officielles des autorités d'occupation et les annonces des théâtres.». Léo Sauvage, "Chroniques du Monde entier: Allemagne", a *La Revue Théâtrale*, n. 7, Paris, abril-maig de 1948, p. 39.

<sup>401</sup> H. Abosch, *Op. cit.*, p. 166.

<sup>402</sup> Citat a H. Abosch, *Ibidem*, pp. 166-167.



Borchert pertanyia a una generació traumatitzada pel nazisme i per la guerra, de la qual en foren testimonis de forma directa. Aquest nucli generacional estaria integrat per escriptors com Heinrich Böll, Elisabeth Langgässer, Albrecht Goes, Alfred Andersch, i Hans Werner Richter; aquest dos últims, fundaren a Munich la revista *Der Ruf. Zeitschrift der jungen Generation*, el 1946. Tots ells es dedicaren intensament a través de la literatura a analitzar, des del més profund pessimisme, la terrible experiència viscuda.

Pensem que és important subratllar com els escriptors i intel·lectuals alemanys de major prestigi no es van instal·lar a la República Federal Alemanya, sinó que alguns dels més destacats i significatius, varen triar el sector oriental de Berlín, com foren els casos de Bertolt Brecht, Anna Seghers i Arnold Zweig; i, d'altres, com Thomas Mann, Karl Zuckmayer i Robert Neumann, s'instal·laren a Suïssa, malgrat publicar tots els seus llibres a Alemanya, on obtenien un ampli ressò, mantenint-hi vincles estables. Es generalitzava entre aquest intel·lectuals la no acceptació de la divisió a que havia estat sotmesa Alemanya. D'altre banda, com succeí a la Transició democràtica espanyola, la República Federal va pactar o tolerar que alguns destacats intel·lectuals de l'època nazi reeixissin en el nou context polític, provocant una gran controvèrsia, com les polèmiques, moltes vegades mancades d'una argumentació contundent i definitiva, entorn Martin Heidegger, Gottfried Benn i Ernst Jünger. Aquesta problemàtica ha estat recollida de forma extraordinària a l'obra, *Prendre partit*, de Ronald Harwood.<sup>403</sup>

Per la seva part, Heinz Abosch denunciava en el seu polèmic llibre alguns d'aquests intel·lectuals que mantenien un lloc de privilegi dins la cultura de la Alemanya occidental: «Friedrich Sieburg, consejero en la Embajada nazi en París

<sup>403</sup> Ronald Harwood, *Prendre partit*, Institut del Teatre (Biblioteca Teatral, 99), Barcelona, 2001. [Traducció de Joaquim Mallofré. L'obra fou estrenada per la Companyia "Talleret de Salt", al Villarroel Teatre de Barcelona, amb direcció de Ferran Madico.]

durante la guerra, predicó entonces la más abyecta colaboración, pero hoy es considerado como un crítico destacado; mientras que Hans Zehrer, que en 1933 escribió: “La juventud que hoy desfila uniformada por las calles despertando a la nación, deberá alegrarse de nuestra victoria”, es ahora el director de los diarios más importantes. Desde luego, esta cohorte de escritorzuelos se expresa hoy de modo muy distinto al de los tiempos del apogeo del Führer, llegando incluso a calificarse a sí mismos de demócratas.».<sup>404</sup> Cal assenyalar que Zehrer fou nomenat, el 1949, redactor en cap del diari *Die Welt*, curiosament, un rotatiu de propietat britànica, que fou venut el 1947 a l'editor Axel Cäsar Springer.

Volem, a partir d'aquestes dades, establir un evident paral·lelisme entre les generacions d'intel·lectuals sorgides durant la postguerra a Alemanya i a Espanya. Ambdós països, esquinçats pel feixisme i per la guerra, feren del silenci una manera de viure i de descriure el món, intentant fugir i, també, tractant de revisar el passat històric recent, ple de dolor. La influència, primer, de les corrents artístiques internacionals, donada la paràlisi del país i l'intent de recuperar l'esperit de l'avantguarda, creiem que foren comunes a les dues generacions.

La crítica que Abosch realitzà de la societat i la cultura alemanyes arribà a un dels seus punts culminants en la descripció que feia de la literatura i del teatre alemanys de principis dels seixanta, afirmant: «La situación en el aspecto literario refleja exactamente lo que ocurre en el territorio político; el hecho de que la nación se niegue a considerar sus problemas más fundamentales, de que haya aceptado la división del país y una vida de prosperidad superficial, corresponde al provincianismo típico de la vida literaria, con su proliferación de capillitas. [...] Es sintomático que, en el teatro, los nuevos autores de lengua alemana que se sitúan junto a un Kafka o un Brecht, sean los

<sup>404</sup> H. Abosch, *Op. cit.*, pp. 170-171.

suïzos Dürrenmatt y Frisch. En resumen, se tiene la impresión que los traumas experimentados durante el Tercer Reich y el período de la posguerra fueran tan violentos que ningún escritor ha conseguido aún que los anteriores. Todas las buenas voluntades literarias chocan contra una sociedad económica y utilitaria, animada por el único anhelo de no verse perturbada por "ideas inútiles".».<sup>405</sup>

La lectura que defensava Heinz Abosch donava la volta a la visió que tradicionalment oferia del renaixement alemany després del nazisme. L'oblit del passat, la por al comunisme, la recerca d'una nova societat acomodaticia en la qual certes aproximacions al passat podien ésser considerades negatives i totalment contraproductes, es corresponien amb les actituds extremes que en el camp de la literatura, l'art i el teatre han caracteritzat els millors artistes alemanys de la segona meitat del segle XX. Només cal citar alguns dels principals dramaturgs: Rainer W. Fassbinder, Peter Weiss, George Tabori, Heiner Müller, Thomas Bernhard, —aquest darrer d'origen austríac—, els quals atorgaren al teatre en llengua alemanya la seva especificitat ètica, política i cultural, enfrontant-la cara a cara amb el nazisme, sense defugir per més temps de la necessària revisió d'aquest passat terrible, que obligaren a plantejar una cultura, un art i un pensament, anteriors i posteriors a Auschwitz.

### 5.1.3. Dues novel·les: *Los semifuertes* i *Animals destructors de lleis*

Fruit de les diverses estades de Ricard Salvat a Alemanya, al llarg de sis anys, fou la seva dedicació intensa a la narrativa, que compartí amb la passió pel teatre, i que ens ofereix la visió que un jove intel·lectual català, procedent d'un país sense llibertat que sortia de l'aïllament a que l'havia condemnat el règim feixista que el governava, tenia de la nova Alemanya que ressorgia d'entre les cendres.

<sup>405</sup> *Ibidem*, pp. 172-173.

Durant la primera estada a la República Federal, concretament, a la ciutat universitària de Heidelberg (Baden-Württemberg), el 1956, Salvat escriví la novel·la titulada *Los Semifuertes*, que presentà al premi Biblioteca Breve que organitzava l'editorial Seix-Barral, restant finalment inèdita. Aquest intent, com recordava el propi autor, no va reeixir, però sí permet observar el grau de coneixement i d'implicació que ja, a l'any 1956, tenia de la República Federal Alemanya.<sup>406</sup>

El segon intent, en canvi, sí va reeixir, obtenint un important reconeixement públic. La novel·la escrita en llengua catalana, *Animals destructors de lleis*, va obtenir el premi Joanot Martorell de novel·la el 1959, essent publicada dos anys més tard a Mèxic.<sup>407</sup> Creiem que cal vincular molt estretament aquesta novel·la amb l'anterior, de la qual pensem que derivava, donat que hi podem llegir com definia el mot alemany "Halbstarken" (Semifort): «No sabia com, en un moment, quan tots tres reien i volien crear una atmosfera de companyonia a tot preu, comprenia el sentit just d'aquella paraula que, feia poca estona, havia usat Stephan i que sentia tan sovint o veia impresa als diaris: la de "semifort". Veia que ells feien precisament allò, jugaven a fer el dur i a no donar importància a res, i és preguntà fins a quin punt s'enganyaven ells mateixos. Entre les coses que no es podia explicar, una d'elles era que en aquell moment tingués el cap tan lúcid.»<sup>408</sup> El mot "semifort" esdevingué motiu central d'aquestes narracions escrites com a resultat de l'experiència viscuda a Alemanya, marcant l'estil de les pantomimes escrites per al Teatre Viu.

<sup>406</sup> «Els nois que estaven en contra del sistema se'ls anomenava amb una expressió alemanya que volia dir una cosa així com "els molt forts, a meitat", realment intraduïble amb una sola paraula. [...] La novel·la va quedar entre les dues finalistes, però mai no s'arribà a publicar. Suposo que devia tenir els típics problemes dels catalans que escrivim castellà. En Valverde fou molt expressiu; em digué que li semblava "como si llevaras un frac con zapatillas", que era interessant però que estava mal escrita.» J. M. García Ferrer – M. Rom, *Ricard Salvat, Op. cit.*, p. 21.

<sup>407</sup> Ricard Salvat, *Animals destructors de lleis*, Ediciones Xaloc, Mèxic D.F., desembre de 1961. [Cal afegir que la novel·la fou prohibida i restà inèdita en l'àmbit literari de l'època, essent recuperada pel teatre en el muntatge *Nord enllà*. La portada d'aquesta edició clandestina, donat que Mèxic es convertí en terra hostil al règim del general Franco, era la reproducció d'un magnífic quadre de Emil Marzè].

<sup>408</sup> R. Salvat, *Animals destructors de lleis, Op. Cit.*, p. 40.

Aquesta novel·la que consolidà a Salvat com un jove valor de la literatura catalana, fou censurada pel règim. Llegida avui, pensem que abordava amb molta valentia la necessària revisió del passat, tant a Alemanya, com implícitament a Espanya i Catalunya. Volem reproduir un fragment d'*Animals destructors de lleis*, on apareixen clarament tractats alguns dels problemes socials als que s'enfrontava l'Alemanya de finals dels anys cinquanta. El protagonista, Sandre, acollit per Stephan, apareix descrit a l'obra amb les següents paraules: «De cop, Sandre s'havia trobat amb un xicot uns deu anys més gran que ell, que es mirava la vida amb una cansada indiferència, produïda pels llargs anys de guerra i els més llargs encara passats a diferents camps de concentració.».<sup>409</sup>

La novel·la fou escrita a partir de les vivències que Salvat va tenir a la ciutat de Mannheim, en la que entrà en contacte amb el món marginal de la immigració, que esdevindria un tema que conrearia assíduament en els anys immediatament posteriors. La novel·la, malgrat la censura, va veure la llum a Barcelona, gràcies a l'adaptació teatral que sota el títol *Nord enllà*,<sup>410</sup> —títol extret d'una cita espriuana usada a *Animals destructors de lleis* [«l com m'agradaria d'allunyar-me'n nord enllà.»] —, el propi Salvat va escriure, i que s'estrenà el 1962, en un muntatge del Pequeño Teatro de la Ciudad de Barcelona, dirigit per Maria Aurèlia Capmany.<sup>411</sup>

En el text de presentació de *Nord enllà*, podem descobrir algunes de les claus d'aquest relat que ens mostren com Salvat captà la realitat alemanya de finals dels anys cinquanta i com la comparava amb la realitat que havia deixat enrera a Catalunya i, especialment, amb la nova generació que tractava de combatre l'estat de prostració en

<sup>409</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>410</sup> Ricard Salvat, *Nord enllà*, Editorial Occitània, Barcelona, 1965.

<sup>411</sup> Aquest muntatge es presentà al Teatro Calderón de Barcelona i fou interpretat per Teresa Cunillé, Adrià Gual, Miquel Viadé i Ernest Serrahima, amb decorats d'Albert Ràfols Casamada i figurins de Maria Girona.

que vivia aquesta generació: «En la Alemania de postguerra, ávida de vida pero sin una auténtica fe en esa vida que apetece, Sandre trata de comprenderles y conocerles. [...] Sandre representa esa juventud furiosa, incómoda dentro de una leyes que no le parecen justas.

«La trama de la obra nos conduce, no a una solución sino a una petición de salida. Sandre acoge el ofrecimiento de amistad. El telón cae en silencio. El silencio de Sandre es una voz de esperanza.»<sup>412</sup>

Pensem que hi ha una coincidència evident entre l'ambient que descrivia la novel·la de Salvat i la realitat que Heinz Abosch exposava en el seu llibre sobre la República Federal Alemanya. La visió de dos observadors, prou diferents, a partir d'una mateixa realitat, que en el cas de la narració de Salvat, es centrava en la problemàtica de fons, la que es vivia per sota del creixement econòmic i que tenia a veure amb un passat sobre el qual només hi havia silenci: «Varen ser dues visites tan ràpides i protocol·làries, tan iguals l'una de l'altre, que mai no va saber a quina de les dues cases havia vist aquella fotografia d'un noi amb uniforme i creu gamada, amb un cantó del marc travessat per una cinta negra,...».<sup>413</sup>

La figura de Sandre, el seu treball a la fàbrica, el permanent fred que patia, l'amor adúlter amb Inge, l'amistat amb Stephan, l'enamorament de Carla; tot girava a l'entorn aquest jove immigrant i la seva desesperada recerca de comunicació, d'integració en una realitat que anava del silenci amarg a la banalitat de les converses, la recerca d'un lloc en el món que la joventut de postguerra pogués finalment habitar.

L'estil i la forma del relat conflueixen, al nostre entendre, amb el gran corrent estètic que travessà la cultura espanyola de postguerra i que comptava amb múltiples

<sup>412</sup> Maria Aurèlia Capmany, text del programa de mà de l'estrena de *Nord enllà*, Teatre Calderón, Barcelona, 1962. Aquest text apareix reproduït de forma completa a: J.M. García Ferrer – Martí Rom, *Ricard Salvat, Op. cit.*, p. 106.

<sup>413</sup> R. Salvat, *Animals destructors de lleis, Op. Cit.*, p. 48.

models. Hi ha un evident paral·lelisme amb les exigències que per al nou drama feia Alfonso Sastre, i que apareixien a la novel·la de Salvat: «El social-realismo” no es una fórmula para el arte y la literatura de nuestro tiempo, ni un imperativo que solicite de sus escritores y artistas un determinado estilo o línea directriz. “Social-realismo” es el nombre de lo que está pasando. “Social-realismo” es el diagnóstico del más importante material literario y artístico con que cuenta nuestra época.».<sup>414</sup>

La història de Sandre està captada des d'aquesta mateixa perspectiva, probablement de forma inevitable, com afirmava Alfonso Sastre. Hi ha continues referències a la realitat social que envolta els personatges; i de fet, aquest és, al nostre entendre, el gran protagonista de la novel·la de Salvat: El jove Sandre relacionant-se amb la realitat social d'un nou país, observant-lo en les seves pauses i repeses.<sup>415</sup>

Malgrat estar escrita en tercera persona, el personatge de Sandre ens remet permanentment a la realitat de l'autor, testimoni de primera mà d'aquesta Alemanya que tanta influència tindria en la carrera artística i professional de Ricard Salvat. Els coneixements atresorats a les aules universitàries i l'amistat establerta amb alguns dels seus professors l'imbuïren del millor de la cultura alemanya del moment. Després d'obtenir la llicenciatura en Filosofia a la Universitat de Barcelona, es matriculà a la Universitat de Colònia on estudià Ciències Teatral amb el professor Karl Niessen, un gran especialista en l'obra de Bertolt Brecht, tenint accés al coneixement de les seves

<sup>414</sup> Alfonso Sastre, *Drama y sociedad*, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>415</sup> En el darrer capítol d'*Animals destructors de lleis*, on s'anuncia el canvi de situació de Sandre — decidit a cercar Carla, el nou amor que viu a Itàlia—, moment en el qual Stephan li aconsella el següent: «Aquests dies, perquè tens uns problemes que et semblen insolubles o que et superen. I en lloc d'intentar afrontar-los de cara, valentment, prefereixes fugir, com vas fugir del teu país quan una circumstància i un moment et fastiguejaven. Aleshores potser va ser una valentia. Però ara no ho agafis com a costum, ara no has de fugir, seria massa còmode. I un cop a Milà, què faràs? Gastar-te els diners estalviats sortint amb ella. I si llavors resulta que ella té promès, a Milà, o s'adona que simplement no l'interessa, o els seus pares, com a bons burgesos que semblen, comencen a dir que no volen saber res de tu perquè no has acabat la carrera, no tens ofici ni benefici...». R. Salvat, *Animals destructors de lleis*, *Op. Cit.*, pp. 189-190.

aportacions a través d'una documentació molt completa, a la que cal sumar les estades a Berlín, on observà el treball dels seus deixebles al Berliner Ensemble.

D'altre banda, Salvat estudià Sociologia i Filosofia amb el professor René König, amb qui el lligà una profunda amistat, que es concretà en el fet que Ricard Salvat li dedicà la novel·la *Animals destructors de lleis*. En posteriors estades, va assistir a diversos cursos de Filosofia Contemporània, on rebé la influència del professor Walter Biemel amb qui l'uneix des de aquells dies una molt profunda amistat, donat que el professor Biemel, en jubilar-se, s'instal·la a Mallorca, i ha estat en contacte regularment amb Ricard Salvat. Tot aquest bagatge cal tenir-lo molt present a l'hora d'analitzar la següent etapa del Teatre Viu, a partir de 1958. De l'experiència inicial, on s'experimentava amb els materials més immediats, a les sessions privades a casa dels Porter, es passà al coneixement directe d'una de les grans tradicions escèniques, fent que els plantejaments s'enriquessin amb la introducció de pantomimes d'origen centreuropeu, amb gestos extrets del teatre èpic, i amb un estil de treball més rigorós i sistemàtic, fruit directe de l'experiència alemanya.