

Las vías de la escenificación en Cataluña de 1940 a 1985

De la clandestinidad a la gloria

POR JAUME MELENDRES

Es fácil comprender que en el tenebroso "nuevo amanecer" de la posguerra civil (más tenebroso, si cabe, en Cataluña, donde hablar en público la propia lengua es delito), siguiese sin aparecer en las carteleras la figura del director de escena que no había surgido ni siquiera cuando todo reclamaba su presencia y el modelo, además ya estaba establecido¹. La idea de un teatro público se hace inconcebible y las programaciones barcelonesas quedan en manos de empresas privadas, a menudo estrechamente conectadas con el negocio teatral madrileño. Trabajan para un público principalmente femenino de clase medio baja (desde el punto de vista cultural) o medio elevada (elevada sobre todo por los beneficios del estraperlo) para difundir y reforzar el orden establecido, o para un público masculino (necesitado de vías de desahogo) en un ahora púdico Paralelo gracias al celo (nunca mejor dicho) de una censura que mide al milímetro las faldas y los escotes. Al mismo tiempo que el público se 'aburguesa', los artistas se proletarizan, atados a la cadena de la doble (y a veces triple) función diaria, aportando al espectáculo —además— su propio ajuar de vestidos y zapatos, como en pleno siglo XVIII.

A partir de 1946², los intentos para una normalización del teatro en lengua catalana serán fallidos, pese a la presencia en el teatro Romea de la Compañía Maragall, que agrupa a los

grandes actores del momento —María Vila, Ramón Durán, Mercè Bruquetas, Carme Contreras, Teresa Cunillé— y algunos "éxitos resonantes, como *La ferida lluminosa* (1954) de Josep Maria de Sagarra y *Jo seré el seu gendre* (1956) de Jaume Vilanova, que fluctúan entre el melodrama lacrimógeno y el sainete cómico"³. Los esfuerzos arnichescos del indolente Capri, a partir de 1956 (*Camarada Cupido*), no lograrán establecer una perspectiva verdaderamente renovadora del teatro. Ni tampoco los de Joan Oliver, que ya desde antes de la guerra civil (*Cambrera nova*, *Cataclisme*) y durante la contienda (*Allò que tal vegada s'esdevingué*, 1936), aspira a introducir una concepción urbana del teatro, a diferencia del de Sagarra o el de Ferran Soldevila, todavía anclado en el ruralismo⁴. El fracaso de Joan Oliver —o más bien, su falta de éxito— es sin duda uno de los hechos más significativos de la historia moderna del teatro catalán comercial.

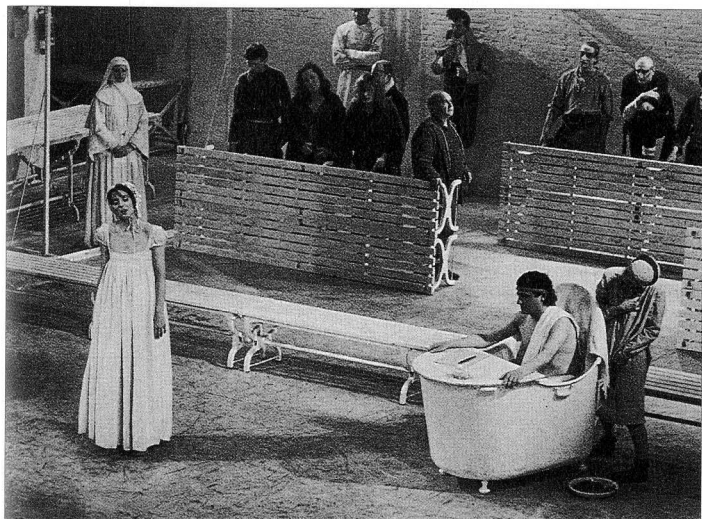
El único lugar para la renovación teatral de Cataluña (como para su pervivencia cultural y política) es la marginalidad o, más exactamente, la clandestinidad, a veces total, a veces más o menos permitida. Sobre este terreno, surgen los primeros intentos para una verdadera renovación (o, si tenemos en cuenta lo que ocurría en el resto de Europa, la mera actualización) de la puesta en escena teatral en Cataluña. Los llevará a cabo el llamado teatro independiente.

Gonzalo Pérez de Olaguer⁵ sitúa su origen más remoto en el Teatro de Arte, un grupo formado en 1941 por Marta Grau y Artur Carbonell con sus alumnos del Institut del Teatre, entre los cuales se hallaban Aurora Bautista y Juan Germán Schroeder. Ciertamente, tiene razón Olaguer por cuanto en esta experiencia ya aparecen los rasgos fundamentales de lo que más tarde se autodenominará teatro independiente⁶, a saber:

— Una voluntad de rigor escénico que lo distingue y separa del teatro amateur por una parte, y del teatro profesional por otra.

— Un interés por explorar el gran repertorio universal, caracterizado por una notable amplitud de miras (que, en el caso del Teatro de Arte, va de Calderón y Lope de Rueda, a Evreinoff y Pirandello).

En mayor o menor grado, ambas voluntades, a la que se añadirá la de conectar con un público popular, están presentes en las posteriores experiencias que iniciarán Juan Germán Schroeder (fundador en 1942 del Teatro Estudio y en 1950 de El Corral), Cruz Tovar, María Pintarelli y Ernest Carratalà (Thulet, Teatro de Ensayo, 1945), Ángel Carmona y Jordi Grau (Teatro Yorick, 1949), Esteve Albert y Josep Grasés (Teatro Íntim, 1953), para desembocar en la constitución (1955), bajo el liderazgo de Frederic Roda y Jordi Sarsanedas de la Agrupació Dramàtica



“Marat-Sade”, espectáculo de Pere Planella sobre la obra de Peter Weiss. Zitzània Teatre. (1982).

de Barcelona (ADB), de la cual forma parte un joven director —Ricard Salvat— que al cabo de cinco años (1960) fundará con M. Aurelia Capmany la Escola d'art dramàtic Adrià Gual⁷.

Los nombres de los grupos citados son reveladores del espacio que quieren ocupar —la experimentación, el teatro de arte y ensayo—, pero aún más significativo resulta tal vez que el Teatro Estudio de Schroeder, ya en 1942, decidiese trabajar siguiendo la línea de un director tan emblemático de la puesta en escena contemporánea como Edward Gordon Craig. Quedaba claro, pues, que la renovación del arte dramático debía correr paralela en el terreno de la dramaturgia y en el de la escenificación y que, por tanto, el nuevo teatro iba a conceder un papel central a la figura del director de escena. Pero a ello se oponen dos dificultades enormes: por una parte, casi no existen referentes autóctonos directos, a excepción quizás de Adrià Gual, fallecido en 1943; por otra, el total aislamiento económico y cultu-

ral del país impide cualquier conexión en vivo con las corrientes europeas y no digamos ya norteamericanas. De este modo, la constitución de la puesta en escena en Cataluña (como en el resto del Estado, por supuesto) se produce bajo el signo del autodidactismo más absoluto, con tan sólo algunas apoyaturas librescas.

Conviene recordarlo porque esto explica tanto el mérito de los pioneros del teatro independiente, como el eclecticismo imperante en el terreno estético e ideológico, es decir, la ausencia de líneas claras desde el punto de vista de la puesta en escena, salvo la mencionada preocupación por la calidad no sólo interpretativa, sino también (y en la escasa medida de lo posible) escenográfica⁸, garantizada por el director de escena que se convierte en el ideólogo del grupo y, a la vez, en su animador. Sólo con el paso de los años empezarán a dibujarse posiciones bien diferenciadas que dependerán de las influencias extranjeras directas o indirectas.

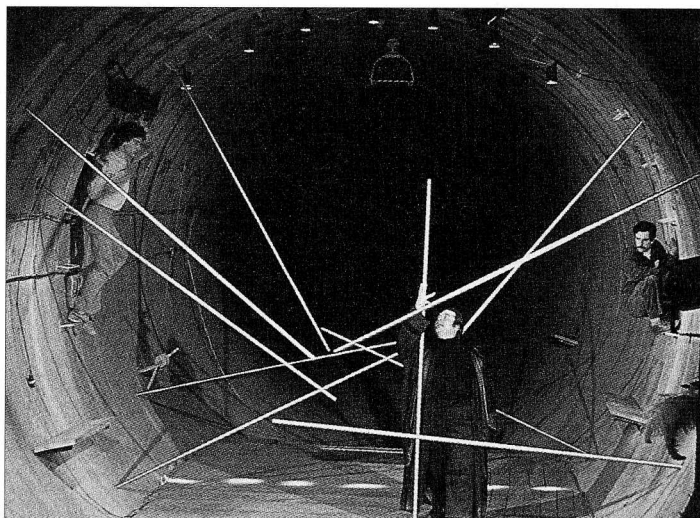


“La jungla sentimental”, espectáculo de Josep A. Codina sobre la obra de Jordi Teixidor. Cía. La Roda. (1975).

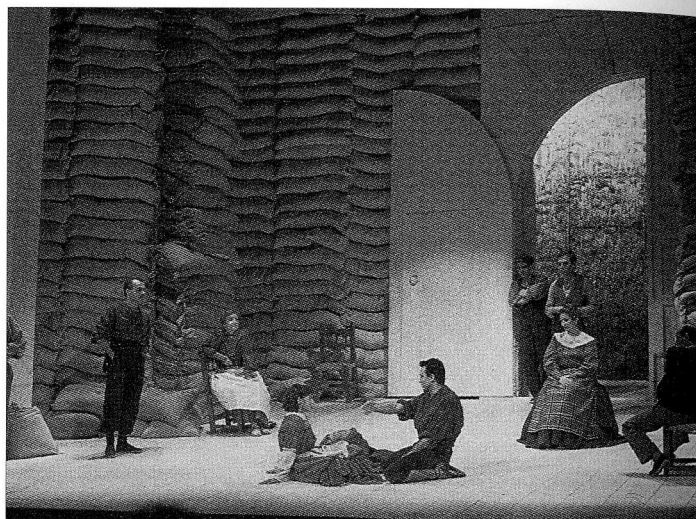
Desde este punto de vista, el teatro francés y el alemán son los dos grandes puntos de referencia. El primero incidirá sobre todo en la Agrupació Dramàtica de Barcelona, con su gusto por la *pièce* y la *mise en scene bien faite* y un cierto decantamiento hacia el repertorio galo. El segundo, llegará de la mano de hombres como Feliu Formosa, Ricard Salvat y Kim Vilar, estudiantes de filosofía (sabido es que el alemán es la lengua filosófica por excelencia), introductores de una de las más revolucionarias concepciones europeas de la puesta en escena, la brechtiana, que encuentra en la EADAG su principal foco de irradiación. Puede afirmarse, sin lugar a dudas, que ésta es la primera corriente explícita y sostenida de la puesta en escena en Cataluña a partir de los años sesenta, sobre todo después de la desaparición de la ADB en 1963, como consecuencia —paradójicamente— de su montaje de la *Òpera de tres rals* en el Palau de la Música¹⁰. Su presencia es visible no sólo en el teatro más ‘culto’ que produ-

ce la propia EADAG (*Ronda de mort a Sinera*, *Un home és un home*), sino también en grupos como La Pipirona (Àngel Carmoña y Florenci Clavé, 1959) o El Camaleó (Jordi y Ramón Teixidor junto a Alfred Luchetti, 1963) que, primero por separado y luego fusionados, hacen teatro de agitación política en los barrios periféricos y obreros de Barcelona.

Esta línea brechtiana es la dominante —por no decir la única— a principios de los setenta, y a ella —tanto en lo dramático como en lo escénico— se debe el primer paso de la profesionalización del teatro independiente: Jordi Teixidor, el autor de *El retaule del flaustista*, y Feliu Formosa, el director del montaje en el teatro Capsa, se adscriben a este ismo, e incluso un hombre como Pau Garsaball —tan de derechas en lo político como tradicionalista en lo teatral— tiene que recurrir a ellos para salvar su local, descubriéndose que Brecht, además de estéticamente estimulante y políticamente activador, es económicamente rentable.



"Rabel Delirium", espectáculo de Iago Pericot sobre la obra escrita por él mismo con Sergi Mateu. Teatre Experimental de Barcelona. (1977).



"Terra baixa", espectáculo de Josep M^a Segarra y Josep Montanyés sobre la obra de Àngel Guimerà adaptada por Josep M^a Benet i Jornet. Cía. Enric Majó. (1981).

Sin embargo, lo que parecía que iba a convertirse en un 'cuasi monopolio' estético tiene una escasa continuidad ante la irrupción, en los años setenta, de opciones teatrales distintas, que son fundamentalmente tres:

a) Un teatro decididamente antitexto que se despliega bajo formas diversas. A menudo bajo la advocación de Artaud, impregnados por el situacionismo del mayo del 68, y siguiendo las huellas de grupos como el Living Theatre, surgen núcleos que desde posiciones ideológicas próximas al anarquismo replantean la función del director de escena, diluyendo su figura en el trabajo de creación colectiva —o más o menos colectiva¹¹.

b) Un teatro sin texto (hoy diríamos 'gestual' o 'visual') cuyos máximos representantes son Els Joglars (la decana de las compañías catalanas actuales, puesto que fue fundada en 1962 como "sección de pantomima" de la ADB) y Comediants, grupo creado diez años más tarde. No hay en estos grupos un posicionamiento ideológico definido, salvo el difuso

progresismo propio de la época¹². Pese a la existencia de un líder (Boadella y Font, respectivamente), sus montajes tienen también un carácter colectivo.

c) Un teatro que sigue creyendo en las posibilidades del texto como punto de partida para espectáculos de elevada calidad, aunque no elitista. Dos grupos son representativos de esta línea. Por una parte, el primer Dagoll Dagom, creado por Joan Ollé en 1974, que se da a conocer con dos montajes "poéticos" (*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, con poemas de Alberti, y *Nocturn per a acordió*, con poemas de Salvat Papasseit) que también apuestan por la creación colectiva (al igual que en *No hablaré en clase*, 1977) y se caracterizan, según el pintor Joan-Pere Viladecans, por su "rechazo de la perfección"¹³. Por otra parte, y buscando precisamente esa perfección, el Teatre Lliure, fundado en 1976 por un grupo de actores y directores situados ideológicamente a la izquierda del espectro político y defensores de la lengua cata-

lana (aunque no de su dramaturgia, al menos hasta 1985), que vuelve a reivindicar la figura del director creador sin pretender hacer "un teatro de investigación" (aunque de hecho lo hagan) sino "un teatro de arte para todos"¹⁴ y que, en realidad, recoge la herencia de la Agrupació Dramàtica de Barcelona en la medida en que viene "a ser la cristalización de largos años del teatro independiente en Cataluña"¹⁵.

Agotada rápidamente la primera vía, víctima de su propio apasionamiento ácrata, sólo quedan en 1985 la segunda (en cuya órbita hay que situar iniciativas como la del Teatre Metropolità de Iago Pericot, La Fura dels Baus, La Cubana, El Tricicle, Vol Ras o las experiencias próximas al happening de Albert Vidal y Carles Santos) y la tercera —el teatro de texto—, que encontrará en la sala Beckett de Sanchis Sinisterra y su Teatre Fronterizo (1977) su dimensión más alternativa y en la compañía de J.M. Flotats (1985) su versión más *boulevard* en el digno sentido de la palabra



“Home amb blues”, espectáculo de Guillem-Jordi Graells y Josep Montanyés sobre textos de varios autores. Grup de Estudis Teatral d’Horta, Teatro de l’Escorpi y la Locomotora Negra. (1977).

francesa¹⁶. A ellas hay que añadir los esfuerzos por constituir un teatro musical autóctono, encabezados por el segundo Dagoll Dagom —el de Joan Lluís Bozzo y Anna Rosa Cisqueu— a partir de *Antaviana* (1974), *La nit de Sant Joan* (1981) y *Glups* (1983)¹⁷.

En 1985 acaba la década prodigiosa del teatro catalán, la más activa de su historia, la más atrevida y diversa. El hecho de que quince años más tarde, en el momento de escribir estas líneas, la mayoría de los grupos citados (casi todos con un cuarto de siglo o más sobre sus espaldas) sigan siendo la vanguardia del teatro catalán y español, es preocupante. Debería hacer reflexionar a unas administraciones que —obsesionadas por un reparto de subvenciones electoralista— no se han dado cuenta todavía de que la renovación del teatro la han hecho —y sólo pueden hacerla— las compañías estables (dentro de su permanente inestabilidad), y que a su conservación o creación hay que destinar el dinero público. ♦

Notas:

¹ Ver “Una extraña ausencia”, en la revista *ADE-Teatro*. (Teatro de la España del siglo XX, I:1900-1939), nº 77, octubre 1999.

² Año en que la administración franquista autoriza la primera representación teatral en lengua vernácula, *El ferrer de tall de Pitarra* (compañía de Jaume Borràs y Josep Bruguera) como inocua concesión al folklorismo regional.

³ Fàbregas, Xavier: *Aproximació a la història del teatre català*. Curial, 1972.

⁴ Sirvan como ejemplo los títulos de los dos grandes éxitos de la temporada 1949-50 en el Romea: *L’hereu i la forastera* (*El heredero y la forastera*) de Sagarra, con 155 representaciones, y *L’hostal de l’amor* de Soldevila, con 61 funciones.

⁵ En *Teatre Independent a Catalunya*. Bruguera, 1970.

⁶ La palabra aflora públicamente con el Grupo Gogo, Teatro Experimental Independiente (fundado por Santiago Sans en 1965, al amparo del Instituto de Estudios Norteamericanos) y con el GTI, Grup de Teatre Independent (1966), creado entre otros por Francesc Nel·lo, al amparo de un singular organismo llamado Centre d’Influència Catòlica Femenina y que sirvió de tapadera de muchas actividades. Frederic Roda sostiene que, sin embargo, fue inventada por la ADB.

⁷ Salvat, con Miquel Porter y Helena Estelles, inició además una curio-



“Ismenia mia”, espectáculo de Jaume Melendres sobre la obra de Labiche. (1976). En la imagen: Ricardo Moya y Magüi Mira.

sa experiencia llamada “Teatre Viu” (Teatro Vivo), grupo constituido por actores especialmente entrenados para improvisar sobre la base de situaciones planteadas por los espectadores.

⁸ “Éramos ratas de librerías, y nos prestábamos las traducciones sudamericanas como fruto prohibido”, dice Schroeder en el artículo “Teatros experimentales en la postguerra”, publicado en el cuarto de los *Cuadernos el Público*.

⁹ Según Pérez de Olaguer, ya en 1945 el Teatro Estudio introdujo el ciclorama y un cuidadoso juego de luces de carácter impresionista y simbolista en el montaje de *Santa María del Buen Aire*, de Larreta.

¹⁰ Digo paradójicamente porque la ADB contaba entre su núcleo rector con destacados nombres de la burguesía ilustrada barcelonesa (como Ferran Soldevila, Rafael Tasis, Joan Olivé), poco sospechosa de izquierdismo.

¹¹ El ejemplo más representativo es el *Don Juan Tenorio* presentado en el Mercat del Born por la ATE (Asamblea de Treballadors de l’Espectacle, cuyos principales líderes eran Mario Gas, Jordi Mesalles y Juanjo Puigcorbó), un espectáculo refrescantemente paródico construido a la manera del *Orlando furioso* de Ronconi.

¹² “La política es la anécdota de la historia, a nosotros nos interesa la historia” es la frase (tomada de *Olympic Man*) con la que Albert Boadella inicia su artículo “Els joglars, 23 años,

mayoría de edad” en *Cuadernos El Público*, nº 4, mayo 1985. “Éramos sinvergüenzas, decididos a hacer teatro con fuego, dinamita, flores, violines, canciones, dulces, vino, café y copa”, afirman Els Comediants en uno de sus pocos manifiestos estéticos, citado en la misma publicación.

¹³ “Uno tiene la impresión —añade Vildecans— que se trata de una puesta en escena abierta, deliberadamente provisional”. (En *Dagoll Dagom, 1974-1989*. Institut del Teatre, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1989).

¹⁴ Fabià Puigserver: “El Lliure: servicio público, gestión privada”, en *Cuadernos El Público*, nº 4, mayo 1985. Es difícil evaluar cuantas personas constituían este “todos”, pero probablemente no fueron más de veinte mil.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Aunque algunos de sus espectáculos, como *El Despertar de la primavera* o *Lorenzació*, no merezcan este calificativo. En cualquier caso, la compañía Flotats nunca llega a serlo como núcleo estable y, cuando lo exige para el TNC, es demasiado tarde porque la Generalitat ya ha agotado todos sus recursos (y más) con la construcción del mausoleo Bofill.

¹⁷ Sin embargo, en aras a la justicia histórica, hay que reconocer que el primer musical catalán de los tiempos modernos (exclusión hecha de las revistas del Apolo y del Molino) es *El retaule del Flautista*, una zarzuela a la manera de Kurt Weill.