

# LES COMPANYIES DEL TEATRE INDEPENDENT A BARCELONA DURANT EL FRANQUISME

---

Xavier Padullés

## *Introducció històrica de les companyies de teatre popular*

### *Retrat sociològic*

L'existència i la desaparició del teatre popular s'haurà d'entendre a partir de les evolucions socioeconòmiques de la societat catalana i, en particular, de les bosses d'emigrants de la classe obrera i subproletària.

Els grups de teatre popular van néixer per oferir una activitat al servei d'una ideologia a les classes més desprotegides, llavors dites populars; aquest activisme els portarà preferentment a les barriades marginals de Barcelona i a les ciutats del cinturó. Serà bo recordar la situació de la classe obrera en el moment en què aquestes companyies de teatre es desenvolupen i creixen, és a dir, a la dècada dels anys seixanta.

Catalunya, tot i l'espoliació a què serà sotmesa a partir del 1940, continuarà essent la regió més industrial de tot Espanya. A partir dels plans d'estabilització de l'Opus Dei, l'Estat iniciarà un fort creixement. Catalunya en aquest moment serà líder en la fabricació de béns de consum (en un moment en què començava a haver-n'hi aquest reclam); serà una de les regions més importants en la metallúrgia i la primera en automoció (recordem, per exemple, la constitució de la SEAT als anys cinquanta). D'altres factors importants seran la modernització del camp català i el boom del turisme. D'aquesta manera, la dècada dels anys seixanta serà d'un gran creixement per a Catalunya, ja que en els tres sectors econòmics s'hi produirà un gran desenvolupament, tot i les poques inversions públiques.

Dissortadament, la situació d'altres regions espanyoles no serà tan favorable. La carestia endèmica de certes regions, com ara Andalusia, Extremadura, les dues Castelles o Galícia, comportarà el fenomen de l'emigració. Barcelona serà un dels grans centres d'acollida d'immigrants per causa de la manca de mà d'obra que hi havia llavors.

A causa dels fluxos migratoris, la població catalana es rejuvenirà: els nens menors de 14 anys representaran el 23% de la població, i les persones l'edat de les quals estava compresa entre els 15 i els 44 anys, cap el 44%, és a dir, el 75% de la població tindrà menys de 45 anys.

La dècada dels anys seixanta representa el sostre de la immigració a Catalunya. La població haurà passat de poc més de tres milions d'habitants el 1950 a 4.262.389 habitants el 1960. La taxa d'augment de la població en aquests deu anys va ser d'un 20% (un 14% era producte de la immigració). Les ciutats de més de deu mil habitants faran una forta estirada, bàsicament les de l'actual cinturó de Barcelona, ja que és on es concentraren la majoria d'indústries.

El govern mai no va prendre mesures de millora socioeconòmica. Per aquesta raó, van començar a proliferar barriades marginals, i barriades amb barraques, sobretot durant els anys seixanta, per Barcelona i tot el seu cinturó. Tot plegat va ser culpa de la manca de política en habitatge i per l'especulació del sòl per part de l'Ajuntament de Barcelona i el govern central.

La situació de l'immigrant i de l'obrer al llarg d'aquests anys va ser dramàtica, perquè es van anar creant bosses socials de marginació que van generar un subproletariat nombrós. Això ocasionà la potenciació del barraquisme en espais on hi havia una manca absoluta de serveis. A Barcelona, el dèficit d'habitatges havia passat de 30.000 el 1945 a 55.000 el 1959 i a 80.000 el 1963. El 1960 hi havia unes 8.000 barraques, que acollien quasi 40.000 persones.

El nivell de vida va continuar essent baix a causa de la inflació i els sous baixos. La manca d'escoles (amb un dèficit de 20.000 places el 1960) afavorí l'analfabetisme. Fins els anys setanta, la pluriocupació i la jornada de treball llarga seran necessàries per equiparar els pressupostos familiars amb l'alta inflació, que es dispararà entre els anys 1965 i 1970. Si bé l'atur era baix, les condicions laborals eren dures, i el treball infantil era encara una realitat.

Aquest serà el context en el qual treballaran les companyies de teatre popular, que oferiran espectacles per a les classes socials marginades, la major part analfabetes i vingudes d'arreu de l'Estat (per la qual cosa molts espectacles es feien en castellà). Aquest context farà que molts membres del teatre popular formin part del PSUC, o en siguin companys, o de partits i sindicats afins. Estèticament, tendiran cap a Brecht i Piscator.

La geografia d'aquestes companyies itinerants (per exemple, La Pipironda, Gil Vicente o El Camaleó)<sup>i</sup> se centrarà en barris i ciutats del cinturó, com ara Badalona, Santa Coloma de Gramenet, Sant Adrià de Besòs, l'Hospitalet de Llobregat, Sabadell o Terrassa, i a Barcelona, en barris pobres com ara Montjuïc (Can Valero, Las Banderas, els Tres Pins, Jesús i Maria, Can Tunis, etc.), la Zona Franca, Nostra Senyora del Port, el Camp de la Bota, el Somorrostro, la Perona, el Bon Pastor, el Carmel, les Roquetes, etc.

### *Història dels grups de teatre popular*

Catalunya, a causa de la seva història socioeconòmica de lluita de classes, ha disposat en uns certs moments de moviments de teatre d'agitació; el període més important l'hauríem de situar durant el regeneracionisme, al final del segle XIX i inicis del XX.

Al segle XIX, des dels sectors més esquerrans naixerà un teatre de compromís social, un de més moderat, com és el cas d'Ignasi Iglésias, i un altre de més radical, el teatre anarquista. Si bé el primer tindrà una actitud més possibilista, seran els altres dos els que prendran una consciència política més gran pel que fa a la lluita de classes. Per aquesta raó el seu teatre és de tesi: preconitzaran l'alliberació laboral i de gènere de la dona, l'eliminació de l'explotació infantil, la regulació de les hores de treball i tot un seguit de drets universals per a l'obrer envers l'ensenyament i la cultura. Del teatre anarquista, en sorgiran escriptors com Jaume Brossa o Felip Cortiella. Si bé a partir de Prat de la Riba aquests moviments culturals aniran a la baixa, el fet que la lluita sindical (amb la CNT al capdavant) sigui present fins a la guerra civil del 1936-39 produirà que aflorin diversos intents de



La diada boja o les noces de Figaro, de Pierre Caron de Beaumarchais amb versió i direcció de Francesc NeHo. El Grup de Teatre Independent la va estrenar al Casino de l'Aliança del Poble Nou el 25 de novembre de 1967. (Barceló)

fer teatre revolucionari: *La fam*, de Joan Oliver (1938), en serà la gran creació. El franquisme farà desaparèixer aquest teatre, però les injustícies continuaran presents en les classes més desprotegides. En aquest context sorgiran els grups de teatre popular dels anys seixanta. La diferència amb els creadors del començament del segle serà que molts d'aquests creadors ja no formaran part de la classe obrera i, per tant, no tindran la voluntat revolucionària que es tenia antigament; tot i així, la generació dels anys seixanta serà, en part, l'hereva del teatre anarquista.

El naixement dels grups de teatre popular l'hem de situar el 1960, quan Àngel Carmona, juntament amb altres companys, funda La Pipironda.<sup>2</sup> Aquest nom fa referència a un ball popular del segle XVIII i mostra la vocació de teatre popular i clàssic d'aquesta companyia: crear un grup que seguís velles tradicions, com La Barraca, de García Lorca, però amb un compromís més gran quant al repertori. Les tres propostes per a un teatre popular van ser: una d'artística, una de didàctica i una d'eclèctica. Un dels homes amb més pes intel·lectual del grup, José María Rodríguez Méndez, va apostar per la via artística aprofitant el teatre clàssic espanyol (sense menystenir la crítica social): un dels grans èxits de la companyia l'escrigué ell mateix, *Auto de la donosa tabernera*. Feren muntatges en el mateix estil, com ara alguns entremesos de Miguel de Cervantes. Tot i així,

acabaren apostant per la segona opció (del gust d'Àngel Carmona). Més que no pas fer un teatre popular en el sentit estricte del terme (com volia José Rodríguez Méndez), acabaren fent obres didàctiques i sovint d'agitació: muntatges com *La batalla del Verdún* o *Fuenteovejuna* (tallant la part final del text per fer un al·legat revolucionari) mostraran aquesta actitud.

El grup que tindrà uns postulats ideològics més contundents serà la Gil Vicente, companyia fundada per Feliu Formosa i Francesc Nel·lo l'any 1961. La intenció d'aquest grup fou mirar de fusionar el front universitari amb altres blocs socials (com ara certs sectors de les classes mitjanes i baixes) per tal de donar resposta al franquisme. Els seus muntatges seran dels més ben elaborats i més polititzats, com per exemple *El retablo de las maravillas*, una variació sarcàstica del text de Miguel de Cervantes sobre la realitat espanyola contemporània.

Un altre grup destacat serà El Camaleó, el qual treballarà sobre esquetxos còmics. Fundat pels germans Lucchetti i els Teixidor l'any 1963, tindrà com a dramaturg destacat Jordi Teixidor, amb obres com ara *Un fêretro para Arturo* o *El senyor Llovet*.

Pel que fa a aportacions, podem destacar que La Pipironda va ser la impulsora a casa nostra del teatre d'agitació, de la peça didàctica i de l'esquetx satíric; la Gil Vicente, contràriament, serà una de les pioneres del teatre document, amb el muntatge del 1965 *Poesia-document (poetes alemanys contra la guerra)*.

Traspasat el meridià de la dècada dels anys seixanta, aquests grups entraren en un cert esgotament i retrocés. És interessant de ressenyar el document de Feliu Formosa al llibre *Per una acció teatral*;<sup>3</sup> en l'article «Un canvi d'actitud» (p. 28-29) indica: «(...) la manca de temps de la gent, obligada a fer altres activitats (...). El fet de no poder plantejar clarament el pas a un altre nivell de rigorositat tècnica, fa que el grup no pugui sostenir la seva forma actual.»

A partir del 1965, l'esgotament i una certa manca de creixement artístic van provocar una crisi interna en el si d'aquestes companyies. És simptomàtic el fracàs en el moment de crear una federació de grups de teatre popular aquell mateix any amb La Pipironda, El Camaleó, Gil Vicente, Els Joglars i l'EADAG. Per totes aquestes raons es van començar a dissoldre companyies com la Gil Vicente (1965) o La Pipironda (1967).

La crisi aquí esmentada comportarà la necessitat de reorientar els objectius. A partir d'aquest moment, els espectacles ja no es dirigiran directament a les barriades marginals, o sigui, cap a les classes populars, sinó que ara es dirigiran cap a les classes mitjanes, per la qual cosa comportarà unes dosis més grans de qualitat artística, encara que ja no puguin fer teatre d'agitació d'una manera tan contundent. Jordi Dodero serà un dels pocs que restaran al peu del canó al final d'aquella dècada. La seva companyia de guerrilla fundada l'any 1965 serà la més agitadora de totes, per la qual cosa es crearen classes de teatre i diverses companyies dirigides i interpretades pels mateixos obrers. El seu projecte teatral serà el més piscatorià en relació amb la resta de companyies, en proposar un teatre no dirigit al poble (com la resta de grups), sinó fet pel mateix poble i amb un compromís social quasi revolucionari.

Durant aquells anys és quan arribà a Barcelona una nova manera d'interpretar el teatre èpic, menys solemne i transcendent de com es representava aquí fins llavors. Amb el descobriment de Giorgio Strehler i el Piccolo Teatro de Milano, gràcies a la presentació a Barcelona el 1967 amb *Arlecchino, servitore de due padroni*, de Carlo Goldoni, es coneixerà una nova sistemàtica: el teatre èpic brechtian, a més de ser compromès, podia ser divertit, perquè podia tenir una estètica

popular. Aquesta recepció italiana de teatre popular transformà el concepte de la peça didàctica: ara ja no serà tan agitadora, sinó que tindrà una major càrrega satíricopopular. La farsa serà el gran descobriment d'aquest nou tipus de teatre èpic.

Els precedents per a la implantació de la farsa a Catalunya els haurem de situar a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Tot un seguit de muntatges marcaran aquesta nova pauta, en què destacaran els sainets dirigits per Ricard Salvat, l'any 1964, *La barca dels affigits*, d'Apelles Mestres, *Colometa, la gitana*, d'Emili Vilanova, *En Garet de l'enramada*, de Joaquim Ruyra, i sobretot *L'encens i la carn*, dirigida per Feliu Formosa a la Cúpula del Coliseum el 1965. Aquest espectacle *collage* partirà d'un seguit de textos europeus del teatre popular dels segles xv i xvi, i marcarà un abans i un després, ja que definirà una estètica (la de la farsa) i una ètica (la de la sàtira amb rerefons brechtia) en el teatre popular. El missatge i els receptors ja no seran les classes populars, sinó que ara se centrarà en les classes mitjanes; d'alguna manera, la intuïció de José Rodríguez Méndez de com havia de ser el teatre popular es féu realitat a partir d'aquesta nova reorientació.

Canviant de destinatari (de públic), les ambicions artístiques d'aquestes companyies s'ampliaren. La culminació d'aquest procés s'esdevindrà a la darrerïa dels anys seixanta, amb la creació el 1967 per part de Francesc Nello i Feliu Formosa del Grup de Teatre Independent (GTI). Aquesta companyia trobarà la pauta de com haurà de ser el nou teatre popular: artísticament arriscat i ideològicament valent. La peça d'agitació haurà donat lloc a un discurs igual de marxista, però més moderat, el del realisme històric (molt en voga en aquells moments a Europa i, en concret, a Catalunya). Des de la reflexió històrica, el GTI intentarà mostrar la lluita de classes i fer una denúncia del capitalisme, tot mostrant l'ascens i el comportament de la burgesia. Els seus muntatges, com *Diàlegs d'en Ruzzante* (1967), donaran testimoni d'aquesta realitat, si bé *La diada boja o les noces de Fígaro* (1967), de Caron de Beaumarchais (sota la direcció de Francesc Nello), serà el que ho mostrarà millor; pel fet que palesava la lluita de les classes socials i l'ascens del futur capitalisme i de la burgesia prefigurats en el personatge de Fígaro. Aquest discurs marxista, dialèctic i, pel seu sentit estètic, brechtia tocarà sostre amb *El retaule del flautista*, escrit per Jordi Teixidor el 1968. Primer serà presentat (amb producció d'El Camaleó i el GTI) al Teatre de l'Aliança del Poblenou el 1970 i després amb producció de Pau Garsaball al Teatre CAPSA l'any 1971. Serà un dels grans èxits del teatre independent i romandrà en cartellera durant més d'un any.

Paradoxalment, l'èxit d'*El retaule del flautista* significarà el punt i final per a aquestes companyies. Per exemple, Jordi Doderó liquidà el teatre de guerrilla a l'inici dels anys setanta i se centrà en una companyia de teatre independent amb la seu al barri del Guinardó de nom Equip de Teatre. Les raons del cessament d'aquests grups els hem de cercar en l'esgotament de les companyies i els seus creadors després de molts anys de lluita, i en els canvis substancials en la població (sobretot en les classes mitjanes) per raons polítiques, socials i econòmiques.

Els canvis en la societat espanyola del començament dels anys setanta i els nous comportaments polítics (els del tardofranquisme i la transició democràtica), juntament amb l'entrada de noves estètiques d'agitació teatral (com la del Living Theatre), van conduir a la crisi definitiva de les companyies dites populars, que van cedir l'espai als nous grups de teatre gestual. Les grans diferències entre ambdós seran: els populars eren brechtians i partien del text, els altres jugaran més amb l'avantguarda (sobretot l'americana) i amb el gest; el teatre d'aquests darrers serà menys dialèctic,

menys intel·lectual i més lúdic i festiu. Comediants seran la quinta essència de tot plegat, encara que la companyia que ideològicament apostarà més fort, dins d'aquesta tendència, serà Els Joglars.

En definitiva, podríem dividir els períodes del teatre popular durant els anys seixanta i setanta en tres moments: primerament apareixeran les companyies populars amb espectacles d'agitació política; en una segona època (a partir de *L'encens i la carn*) aquestes companyies es passaran al teatre de farsa i es valdran del realisme històric per finalment cedir la iniciativa al teatre visual, el qual prendrà uns altres referents, sense deixar de ser, però, popular pel seu esperit de participació ciutadana, per les seves tècniques interpretatives (com la *Commedia dell'Arte*, etc.) o per la seva estètica popular.

### *Conclusió estètica*

Les companyies de teatre popular es defineixen principalment des d'un punt de vista ideològic més que no pas estètic. Escènica, era un teatre d'urgència, és a dir, feien les funcions en llocs improvisats; això significava treballar sota conceptes de teatre pobre (una mica d'utilitatge i molt poca escenografia) i amb produccions barates (l'única excepció serà el GTI).



El retaule del flautista, de Jordi Teixidor, amb direcció del mateix autor. Coproducció del Grup de Teatre Independent i El Camaleó que es va estrenar al Casino de l'Aliança del Poble Nou el 31 de gener de 1970. (Barceló. Arxiu Serra d'Or)

Estèticament, on més excelliran serà en la introducció de diverses tècniques brechtianes i piscatorianes. Els directors d'aquestes companyies (i potser aquesta en serà l'aportació més gran) donaren a conèixer el teatre d'agitació política, el teatre document i el didàctic, sobretot gràcies a la recepció de llibres com *Teatro político*, d'Erwin Piscator, i *La política en el teatro*, de Bertolt Brecht, unes edicions vingudes clandestinament d'Europa i de l'Argentina.

L'inici de les tècniques aquí esmentades partirà del teatre d'agitació política amb grups de teatre de guerrilla i uns certs espectacles de La Pipironda. El teatre document arrencarà amb *Poesia-document*, de Feliu Formosa. D'altra banda, el teatre didàctic serà el recurs més utilitzat, des d'esquetxos (recordem-ne els de La Pipironda i El Camaleó) fins a bona part dels muntatges d'aquests grups (*El retaule del flautista* i les produccions del GTI en són un bon exemple).

De totes les companyies de teatre popular serà el Grup de Teatre Independent el que realitzarà unes aportacions més grans en la posada en escena. Feliu Formosa des de l'EADAG, amb *L'encens i la carn*, donarà lloc a la formulació del que podia ser el teatre popular català de to brechtian; aquest to el trobarà en la farsa amb muntatges com *La diada boja* i principalment amb *El retaule del flautista*. Aquest espectacle es convertirà en model dramàtic, de posada en escena i de teatre de to brechtian per a l'escena independent. Malgrat ser un punt final d'aquesta generació brechtiana, el to de farsa es traspasarà a certes companyies de teatre visual dels anys setanta; és el cas de Comediants o dels muntatges produïts per Els Joglars, com *Àlias Serrallonga*.

L'espai escènic en el GTI serà molt important gràcies a la tasca de Fabià Puigserver, el qual portarà a les seves màximes conseqüències l'escenografia estructuralista (sobretot amb *El retaule del flautista*), iniciant un primer trencament amb el teatre a la italiana des del teatre de l'Aliança del Poblenou (lloc on estrenarà el GTI). Serà també un dels participants més importants en la creació del concepte de la posada en escena, concepte que s'estava forjant en aquells moments. L'aventura a l'Aliança vindrà a ser un assaig definitiu amb vista al futur Teatre Lliure. Per tant, el projecte del GTI, des de diversos punts de vista, estarà revestit d'una gran importància històrica.

### *Conclusió política i sociològica*

Políticament, molts dels seus membres tenien una clara adscripció política. La politització teatral era evident. Deixant de banda l'ajuda des de centres parroquials d'uns primers mossos progressistes, eren obrers amb consciència de classe o bé afiliats a partits o sindicats clandestins els qui molt sovint organitzaven aquests esdeveniments. Un exemple el tenim en la sortida que La Pipironda va fer per Espanya gràcies al sindicat clandestí SUT, o el suport que sempre va tenir Jordi Doderó des dels sindicats per fer el seu teatre de guerrilla. No hem d'oblidar que és en aquests anys quan els sindicats UGT i CNT es reorganitzen, i n'apareixen d'altres com l'USO i sobretot CCOO, creat el 1964. D'altra banda, el PSUC esdevindrà la força política d'aglutinació d'esqueres més important del país, sobretot entre el jovent i les classes mitjana i obrera. La incidència que van tenir aquests grups de teatre es donà perquè des dels barris obrers s'estava generant

una política antifranquista, la qual afavoria l'existència d'aquestes companyies, ja que sovint eren cridades per obrers o sindicalistes per tal de potenciar una més gran consciència de classe.

És evident que, en ser fidels als postulats de Bertolt Brecht i Erwin Piscator, van estar pròxims a unes actituds de compromís social de tipus marxista. Fora de rares excepcions, el seu posicionament era clarament socialdemòcrata: socialment volien vincular aquestes masses emigrades a la societat catalana, i políticament feien denúncia social i antifranquista. L'antifranquisme era el valor darrer i subjacent en aquestes companyies de teatre popular, i per aquesta raó es produïa la politització i la utilització de les tècniques brechtianes i piscatorianes.

Sociològicament, aquestes companyies no deixaven de ser un producte de la seva època, i per això el seu objectiu prioritari era transformar la societat en la mesura que poguessin. Aquest compromís, estèticament, serà deutor del realisme, volien crear, des d'un concepte marxista, una consciència de classe per part dels sectors socials més oprimits; muntatges com *La batalla del Verdún*, *Fuenteovejuna* o els espectacles de guerrilla mostren aquest aspecte. El propòsit inicial d'aquestes companyies era agombolar diverses classes socials a favor d'un mateix front activista. Des de la Gil Vicente, Feliu Formosa va veure la impossibilitat d'aquest agermanament, tant des d'un punt de vista polític com artístic; per exemple, el públic menys instruït es decantava per obres curtes d'esquetxos, mentre que el públic format volia espectacles més elaborats, com és ara el cas de *Poesia-document*. Per totes aquestes raons, Formosa en el seu llibre *Per una acció teatral*<sup>4</sup> comenta en l'article escrit el 1965 «Un canvi d'actitud» (pàgina 28) la necessitat de reorientar (quant a recepció de classes socials) «l'activitat teatral si es vol tenir un mínim d'influència política» (i també estètica, com mostrarà posteriorment el GTI). Per aquesta raó el pla d'actuació el desplaçarà del front obrer a la classe mitjana, ja que aquesta classe sí que tenia capacitat per transformar la realitat social del país.

## NOTES

1. Hi haurà grups de característiques similars com Teatro Popular Amateur, creat per Antoni Joven i Francesc Miñana el 1960. Pérez de Olaguer al llibre *Teatre independent a Catalunya* (p. 70) comenta d'aquest grup: «Després de la presentació del grup al teatre Romea l'abril d'aquell any de 1960, (...) començà a treballar amb l'únic objectiu de portar cultura a barriades obreres i petites poblacions. (...) El 1964 el grup quedà sota la direcció general de Joven. En una àmplia i eficaç labor de projecció socio-cultural conquereixen (...) les populars barriades de Can Tunis, Camp de la Bota i Somorrostro. I pel que respecta a pobles, Sant Sadurní d'Anoia, Olesa de Montserrat, Prat de Llobregat i Arenys de Mar. (...) A la temporada present 1968-1969, el grup decideix canviar la seva antiga denominació de Teatro Popular Amateur per la de Taller de Teatro de Barcelona, i continua al davant Antoni Joven amb pràcticament la mateixa gent.» El repertori va ser principalment de dramaturgs castellans com Alfonso Sastre, Rodríguez Buded, Jerónimo López Mozo, Lope de Vega o Agustín Moreto, i d'entre els estrangers O. Dragún.
2. Aquell mateix any es creà el Teatro Popular Amateur.
3. Feliu Formosa. Barcelona: Edicions 62, 1971.
4. Barcelona: Edicions 62, 1971.