

L'ACTIVITAT TEATRAL A VIC A PARTIR DE LA POSTGUERRA

CARME RUBIO

Després d'emmarcar històricament l'activitat teatral a Osona, l'article ressegueix l'evolució del teatre a la comarca des de la postguerra, analitzant tant les representacions com el ressò social d'aquest àmbit cultural: la represa en els anys posteriors a la guerra, les transformacions dels anys 1960-1980, la importància de grups com La Gàbia, La Troca, Ventall Teatre, Titelles Naip, Sèmola Teatre i la fita que marca la creació de l'Institut del Teatre d'Osona i del Centre Dramàtic d'Osona.

After situating theatrical activity in Osona within its historical context, the article traces the evolution of theatre in the comarca since the post-war period. This includes an analysis of both the productions that have been staged and the social repercussions of this cultural activity: the revival in the post-war years, the transformations of the period 1960-1980, the importance of groups such as La Gàbia, La Troca, Ventall Teatre, Titelles Naip, or Sèmola Teatre, and the milestone that the establishment of the Institut del Teatre d'Osona and the Centre Dramàtic d'Osona represents.

*L'única raó per anar al teatre és tornar a trobar la vida,
però d'una manera més intensa.*

PETER BROOK

Els orígens

La història del teatre a Vic té com a constant la manca d'un gran teatre a la ciutat. En un article sobre aquest tema, Josep Maria Solà Sala¹ parla de l'existència d'un únic teatre a Vic l'any 1801, la teulada del qual va caure l'any 1852. A la meitat del segle xx, l'historiador de Vic J. Salarich escrivia «*En Vich no hay afición al teatro. Va muy poca gente y sólo triunfan las compañías que representan vidas de santos.*» De fet, a la ciutat es feien dos cicles teatrals: el de Nadal i el de Quaresma; és a dir, *Els Pastorets* i *La Passió*, el primer dels quals ha seguit tenint continuïtat fins avui. No obstant això, sempre hi va haver afeccionats que vetllaren perquè es poguessin celebrar sessions teatrals. L'any 1868, la Junta Revolucionària va posar la primera pedra d'un gran teatre a Vic a la rambla Sant

1. SOLÀ I SALA, J. M. «Apuntes para una historia del teatro en Vich». *Vich*, 1963.

Domènec i aquest edifici, que primer es va anomenar Teatre Ausonense i més endavant Teatre Principal, va ser inaugurat el 1869.² El Teatre Principal es va cremar l'any 1919 i, quatre anys més tard, es va construir el Teatre Vigatà. Abans de la Guerra Civil la ciutat comptava ja amb diverses companyies com la d'en Manel dels Ous i la Companyia Ricard Garolera, i més endavant va néixer la companyia Subirana-Garolera, de la fusió de dos grups diferents.³

La postguerra

El 22 de gener de l'any 1939, després de l'ocupació franquista, els teatres de Barcelona van deixar de funcionar. L'escena catalana, tot i haver experimentat un fort creixement i haver engegat un procés d'institucionalització durant el període republicà, va ser prohibida, com qualsevol altra manifestació cultural, i va desaparèixer per decret. Aquesta situació va durar fins a l'any 1946, any en què es va produir una petita obertura un cop acabada la Segona Guerra Mundial. Seguien censurats, però, autors i locals, i es prohibien temes determinats, traduccions, publicitat... encara es trigaria vint anys a arribar a una normalitat relativa.⁴

A Vic funcionava la institució de l'Orfeó Vigatà que comptava amb dues seccions, la de cor i la de teatre, aquesta darrera dedicada a les representacions de teatre tradicional. L'entitat, on actuava la Companyia Ricard Garolera, organitzava cicles teatrals, sobretot a la primavera, i contractava companyies de Barcelona que representaven obres majoritàriament realitzades en castellà. Les representacions en català pràcticament es limitaven a les pròpies dels cicles religiosos.

La premsa d'aquell moment, és a dir, el setmanari *Ausona*, centrada en les qüestions polítiques i religioses, gairebé no recollia ni tan sols la informació que anunciava els espectacles teatrals –probablement per considerar-los poc seriosos des de l'esperit de la victòria– i, en tot cas, reprovava des de les seves pàgines, si ho considerava oportú, la frivolitat d'algunes representacions realitzades pels grups d'Acció Catòlica. Fins als anys cinquanta no comencen a manifestar-se els primers símptomes de la represa. A partir de l'any 1955 hi ha indicis de renovació cultural amb la publicació del primer número de la revista *Inquietud*, que es va interessar per tota manifestació artística contemporània i va dedicar una atenció especial al teatre.⁵ Començaven a aparèixer senyals de canvis que es manifestaven en aspectes diversos, com ara els cursos de català, la celebració de festivals de música i la introducció d'un moviment al voltant del jazz, tot força innovador en aquell temps. A la vegada, l'any 1959 van néixer les Joventuts Musicals i també van començar les sessions de cinefòrum, a través de Cineclub.

En el camp teatral, s'origina en aquests anys un moviment que volia dignificar el nivell de les representacions teatrals. Joan Sunyol, membre del grup d'artistes «Els

2. Per a l'acte d'inauguració es va representar una obra de circumstàncies dels joves vigatans Jaime Collell i Serra Campdelacreu, *Un día de gloria*.

3. NURI CASALS, Juan. «Nuestro teatro. Nostalgia de lo que fue». *Vich*, 1953.

4. ABELLÁN, Joan. «Teatre català 1940-1985». *ADE Teatre*, Set.-Oct. de 2000.

5. FARRÉS, P. «Modernitat i universalitat d'*Inquietud*». *Clot*, núm. 2/3, octubre de 1982.

8», va reunir un petit grup de nois i noies a casa seva per llegir teatre i d'aquesta relació va sorgir el nucli de la Schola Teatral, un grup de persones que van voler renovar el teatre del moment.⁶ Els components de la Schola Teatral es van relacionar amb l'Orfeó Vigatà per mitjà de Joan Sunyol i van ser els organitzadors del Primer Cicle de Teatre Actual, que tenia aspiracions molt ambicioses. Es pretenia representar a la ciutat grans autors europeus desconeguts a la comarca; interessar els joves pel teatre i, a nivell intern, modificar la manera de preparar una obra a partir del coneixement de les principals teories de representació escènica. El cicle no va ser assumit per l'Orfeó i van haver d'acabar pagant les despeses els components de la Schola Teatral i també intel·lectuals que s'havien implicat en l'organització, com ho van ser J. Ralló, J. Gallifa i A. Quintana.

Els integrants de la Schola Teatral no van acabar de complir el seu somni d'esdevenir una companyia de teatre independent, però van ser el principi del moviment renovador autòcton i, en aquest sentit, l'Orfeó, que era la seu del teatre conservador, va ser a la vegada l'origen del teatre independent a Vic.

Les transformacions dels anys seixanta i setanta

A nivell de tot Catalunya els anys seixanta van representar la voluntat ferma de renovació i modernització davant la paralització cultural imposada per la dictadura. Hi havia latent la necessitat de lluitar contra la repressió. Durant aquests anys no es podia fer activitat política explícita, però sí que es va utilitzar l'expressió artística com a vehicle de lluita. A nivell de manifestacions dramàtiques, és el moment de l'aparició d'un nou teatre que va rebre la denominació d'independent. El teatre independent va representar una alternativa a un teatre caduc i tradicional i va crear-se un públic propi, jove i crític, radicalment diferent al que Alfred Jarry havia definit com el que anava al teatre després d'haver sopat bé.

A Vic, l'esperit de canvi que havia començat a manifestar-se amb les activitats de la Schola Teatral va arribar fins al president de l'Orfeó Vigatà, A. Altés, que en un article publicat a la revista *Inquietud* parlava de la necessitat de renovació teatral.⁷ Poc després, l'octubre del 1960, a l'entitat de l'Orfeó es va produir una escissió triple. Una part dels components de la secció de teatre va optar per continuar la línia tradicionalista; una altra, orientats per Lluís Solà, van decidir-se per seguir una línia de teatre d'avantguarda; i una tercera va rebutjar tant l'avantguardisme com la continuïtat i preferí optar per representar obres d'autors europeus

6. Segons es conta en el treball inèdit de RIUS I FABRÉ, M. *Esbós històric del moviment de teatre independent de Vic entre 1958 i 1983*, alguns dels components van ser: I. Alemany, T. Arasa, J. Baranera, E. Canals, J. Canals, J. Castany, J. Doblas, J. Fernández, R. Font, Ll. Guilera, J. Martí, J. Masoliver, P. Puig, C. Pujol, J. Roca, M. Roqué, J. Ros, J. Rovira, A. Solé, R. Tubau, M. Vinyes, J. Vivet.

7. ALTÉS PINEDA, A: «Teatro Forum». *Inquietud*, núm. 15, juliol de 1959, on diu: «El teatro de aficionados de tanta raigambre en Vich, ha entrado desde hace años en un marasmo y en una indolencia francamente pernicioso [...] es imprescindible la creación de una escuela de arte dramático [...] Complementarian la labor las sesiones dedicadas a Teatro Forum [...] Además en las sesiones de teatro forum puede llegarse a una formación del espectador [...] ...para que el teatro en Vich vuelva a recuperar su prestigio con la dignidad que corresponde al teatro de nuestro tiempo.»



Lluís Solà (1981), director del grup La Gàbia i figura clau del teatre a la comarca. (Arx. Ausona)

contemporanis. Una part d'aquest darrer grup, format per membres de la Schola Teatral, tot i no estar plenament identificats amb la línia del teatre avantguardista, va treballar amb Lluís Solà fins a l'any 1975. El primer grup va continuar essent el grup escènic de l'entitat de l'Orfeó; el segon, que va encapçalar Lluís Solà, va ser el que va donar origen al grup de La Gàbia; i mentre que un sector de la Schola Teatral es va integrar en el grup dirigit per Lluís Solà i van formar part de La Gàbia fins a l'any 1975, l'altre va donar origen als Amics del Teatre.

Els Amics del Teatre –nom que van recollir d'una associació teatral que havia existit a Vic entre els anys 1929 i 1930– es va consolidar a partir de 1967, amb el retorn a Vic de Ricard Font. Amics del Teatre va mantenir-se fins a l'any 1971, tot i que esporàdicament els seus components van adoptar d'altres denominacions, com ara Els Enemics. El grup es considerava molt allunyat dels plantejaments que



Actuació l'any 1981 del Grup d'Osona de Teatre Independent, origen de Ventall Teatre. (Arx. Ausona)

dominaven en el grup escènic de l'Orfeó, els quals veien ancorats dins un conservadorisme involucionista. L'any 1962 va ser el moment en què el grup encapçalat per Lluís Solà va passar a denominar-se La Gàbia. La substitució d'un actor de La Gàbia, R. Tubau, l'any 1973, va ocasionar la incorporació de Joan Anguera –que provenia del grup teatral *Vermell x 4*, de Centelles–, que més endavant esdevindria una de les figures destacades del grup. Quan La Gàbia es professionalitzà, l'any 1975, es va produir l'escissió i la separació de la gent vinculada a Amics del Teatre i això va ocasionar que un grup d'actors deixés la companyia.⁸ Aquesta professionalització representava, a partir d'aquell moment, una exigència personal, un compromís econòmic i ideològic que no tothom va estar disposat a assumir plenament. Així, els antics components d'Amics del Teatre van escollir convertir-se en una companyia d'afezionats que fes un teatre modern i digne, pel gust de fer-lo. Aquest grup, que entenia el teatre com una forma de realització personal, va funcionar de manera que el paper del director quedés difós i assumit per tots els integrants. A partir de 1975 van denominar-se Grup d'Osona de Teatre Independent, i en els anys noranta, Ventall Teatre.

8. Alguns d'aquests van ser: Ramon Martí i Pol, Joan Rosaura, Josep Tió, Dolors Bonay, Albert Solé i R. Tubau.

Un grup emblemàtic: La Gàbia

Si el teatre que es realitzava a Osona va ocupar un lloc destacat dins la història del teatre de Catalunya es deu precisament al paper que va representar el grup La Gàbia de Vic. Sembla que el nom del grup el va improvisar Lluís Solà a principis dels anys seixanta.⁹

La Gàbia formava part de tot un moviment de teatre independent que volia crear una alternativa al teatre comercial que es feia a Catalunya. Lluny del moviment cultural que s'estava fent a Barcelona, els integrants del grup de Vic van optar per fer un teatre personal, que no fos localista i que no depengués del que es feia a la capital. La singularitat de La Gàbia consistia a tenir clara una línia teatral concreta que pretenia –en paraules de Jordi Coca–¹⁰ «sacsejar els criteris estètics d'una minoria més o menys àmplia i ben disposada i, de passada, sorprendre la falta d'informació local». Per això es va escollir fer un teatre d'avantguarda, clarament transgressor i críptic, una tendència que es va seguir amb radicalitat. El grup rebutjà les obres realistes i es va posicionar en un compromís estètic i ideològic –que era el resultat de l'encaix entre el teatre avantguardista i de la defensa de la identitat nacional catalana. En aquest sentit, és fonamental el paper directiu de Lluís Solà, que va funcionar com a cervell de la formació, tot i que les decisions es prenguessin per consens.

Lluís Solà, que és per damunt de tot poeta, entenia aquesta opció literària com la de màxim risc i gosadia. Per això, La Gàbia va centrar l'exigència del seu teatre en la densitat literària dels textos dramàtics i en la llengua. El grup, que evidentment va expressar-se sempre en llengua catalana, és una de les poques formacions que va treballar sistemàticament la dicció, ja que es donava molta importància al fet que el text arribés bé al públic. Aquest esforç no es va complementar de la mateixa manera quant al treball del cos, gest i moviment, possiblement per influència de formes d'interpretació del teatre europeu, però sí que es va tenir molta cura de l'escenificació, que s'encarregava a artistes reconeguts, com Joan Furriols i Josep Vernis. La sòlida formació literària de Lluís Solà va fer que, tot i les dificultats que hi havia a Catalunya per accedir a obres d'escriptors heterodoxos europeus, des del grup es realitzés una tasca d'investigació i de traducció important. En aquest sentit, les obres escollides per La Gàbia es poden organitzar en dos blocs diferenciats: en el primer, hi hauria la representació d'obres de grans autors estrangers, que moltes vegades no s'havien interpretat encara en català; en el segon, muntatges d'obres poètiques, en especial d'autors catalans contemporanis juntament amb les de Lluís Solà o d'algun altre integrant del grup. Així mateix, La Gàbia va representar obres d'autors clàssics, grecs principalment, per la capacitat que tenen de reflectir els conflictes de l'ésser humà d'una forma que és vàlida en tots els temps.

9. Quan anava a fer una representació de Joan Brossa amb uns actors –Anna Ricci i Mestres Quadreny–, a Lluís Solà se li va demanar que identifiqués la companyia. Tot i que després el grup va estar temps sense fer res, el nom de La Gàbia es va mantenir.

10. COCA, Jordi. «Programacions teatrals (II)». *Serra d'Or*, núm. 461.

El grup, que va començar a funcionar a principis dels anys seixanta, no va iniciar una activitat ininterrompuda fins a l'any 1971. Les representacions formaven part de l'ambient de lluita antifranquista i, sobretot en els inicis, buscaven la provocació i l'enfrontament amb els elements repressius. Les obres s'havien d'enviar a la censura i sovint eren retornades plenes de guixades que eliminaven els fragments acusats de «*mal gusto*». Les representacions es feien sense tenir en compte les correccions i no va haver-hi gaires problemes perquè moltes vegades es realitzaven fora dels circuits comercials –Savassona, Roda, les Gorgues, un pis, un garatge–, dins una marginalitat que permetia defugir la censura. El grup funcionava amb una certa militància: fins redactava manifestos interns de definicions d'actuació, un dels quals es reproduïx tot seguit, perquè reflecteix perfectament el seu posicionament:

«Esbós d'un manifest per a un teatre no dogmàtic

L'activitat teatral és una relació determinada entre persones. És, doncs, eminentment, un acte i una activitat d'abast social.

Cal comprendre el teatre com una activitat totalitzant, és a dir, com una formidable màquina semàntica que es mou sempre al límit de la consciència de cada època determinada.

Cal superar conceptes com és ara el de «distanciament» brechtia; el «distanciament» bandreja els aspectes lúdics de l'activitat teatral; és, en certa manera, un moment d'especialització.

El teatre no és un reflex de la realitat: n'és una ordenació (lògica o il·lògica) i, per tant, a partir d'aquesta, una creació.

No teatre de tesi, sinó teatre de contestació. El teatre de tesi redueix el món a la consciència. El teatre de contestació pretén d'expressar i manifestar el món de les contradiccions.

Cal elaborar un teatre que recobri la funció de religió (relligament) que ha informat l'evolució psíquica de la humanitat. Cal que el teatre utilitzi totes aquelles funcions creatives de la religió que porten l'home a la llibertat subjectiva i objectiva.

No cal un teatre polític, cal un teatre comunitari. El teatre polític aliena el teatre. No cal servir les necessitats del poder polític, sinó les exigències socials, no cal demostrar, sinó mostrar.

Cal un teatre gruixut, obert a les aspiracions de tot tipus de l'home, un teatre ambigu que no pretengui solucionar res.

El teatre pedagògic-polític és una eina al servei d'un qualsevol poder establert; cal, precisament, superar en el teatre el poder polític acusant-lo; cal presentar no la política, sinó l'alienació política dins la realitat humana col·lectiva.

Cal obrir-se pas entre un teatre místic, orgiàstic, al·lucinògen, i un teatre polític, dogmàtic, didàctic.»

Des dels inicis fins al 1973 el grup assaja formes d'expressió diferents: teatre-document, teatre de carrer o teatre japonès. De 1973 a 1975, La Gàbia es replanteja l'abast i el sentit del fet teatral i elabora un programa teòric propi. La concepció teatral s'expressava en aquests termes en una entrevista a la revista *Oriflama*: «En primer lloc el refús de limitar-se a reproduir obres escrites per autors més o menys allunyats del grup. En segon lloc –i soldat amb l'anterior–

l'íntima convicció que, si un grup és coherent, només pot tenir una forma d'expressar-se, la qual, però, ha d'evolucionar sens dubte constantment.»¹¹

Algunes de les obres de Lluís Solà que La Gàbia va representar fins a l'any 1975 van ser:

Aproximació al grau Zero, 1973, «manifestació de l'elemental»; *Progressió*, 1974, «modulació analítica»; *Situació*, 1975. També es va representar *Fer*, un espectacle preparat per Joan Anguera, i *Porositat ingràvida*, 1974, de Pep Madrenas.¹²

El grup va patir una primera escissió l'any 1975 –en especial, motivada per la intervenció de Joan Anguera–, quan es va proposar als seus integrants la professionalització, deixar de funcionar com un grup d'afeccionats, amb tot el que això suposava d'aventura i de risc econòmic i vital. Una part dels components, que havien estat l'origen de La Gàbia, es va separar –Albert Solé, Dolors Bonay, Ramon Martí..., és a dir el nucli que formaria Amics del Teatre i, més endavant, Ventall Teatre.¹³

La trajectòria de Lluís Solà va experimentar un procés d'oficialitat quan l'any 1976 va passar a ser el director de la seu de l'Institut del Teatre a Osona, gràcies precisament a la tasca realitzada amb la companyia La Gàbia. L'any 1979, a més, va entrar com a regidor de Cultura a l'Ajuntament de Vic durant la legislatura de 1979-1983. Aquesta dedicació la va considerar incompatible amb la de director de La Gàbia i el seu càrrec va passar a Joan Anguera. Els contactes amb el grup continuaven a través de l'Institut del Teatre. No obstant això, es va produir un allunyament significatiu que va acabar amb un trencament quan, en voler tornar Lluís Solà a La Gàbia per haver acabat el període de la regidoria, no va ser acceptat. De fet, algunes de les darreres produccions de la companyia ja no se situaven en la línia programàtica inicial.

La representació de *Laura a la ciutat dels sants*, basada en l'obra de Miquel Llor, 1983, va significar una experiència insòlita per al grup, ja que de cop s'implícaven en un muntatge realista i amb una obra de tipus comercial. Alguna de les

11. SOLÀ, Lluís. «El treball teatral de La Gàbia». *Oriflama*, juny de 1974.

12. A més, s'escenificaren obres d'altres autors, generalment sota la direcció de Lluís Solà: *Poemes civils*, 1961, de Joan Brossa, inici del grup; *Antígona*, de Sòfocles, 1963; *Suite Bufa*, de Mestres Quadreny, 1967; *Homes i No*, de Manuel de Pedrolo, 1967; *És quan dormo que hi veig clar*, de J. V. Foix, 1971; *Poema*, de Miquel Bauçà, 1973, experiència angoixant en què els espectadors no podien abastar els tres espectacles que es realitzaven al mateix temps en tres espais escènics separats l'un de l'altre per un laberint; *Cruma*, de Manuel de Pedrolo, 1974, sobre l'ambigüitat fonamental de l'existència humana; *Treball d'investigació. Poema*, de Samuel Beckett, 1974; *El canari mut*, del dadaïsta Georges Ribemont-Dessaignes, 1974; *Acte sense paraules*, de Samuel Beckett, 1974.

13. Algunes de les obres que el grup va fer des de 1975 van ser: *L'Última cita*, de Samuel Beckett, 1976, amb Dolors Solà i Joan Anguera; *Fragment d'un diari d'infern*, d'Antonin Artaud, amb Ramon Vila; *Escorial*, de Michel de Ghelderode, 1977, amb Rudolf Jarque, Jordi Casadevall, Vicky Sanz...; *El Pintor*, de Roger Vitrac, 1978; *Fi de Partida*, de Samuel Beckett, 1979, ja funcionava l'Institut del Teatre. L'obra va guanyar el primer Premi de "la Caixa". Es van fer moltes actuacions; *La cavalcada sobre el llac Constança*, de Peter Handke, 1980; *La casa d'os*, de Roland Dubillard, 1980. Van aconseguir el segon premi de "la Caixa"; *Memòria general d'activitats*, de Rodolf Sirera, 1981; *Sr. Picasso, carrer Montcada 15-17, Barcelona*, de Vicenç Altaïó (en va fer el guió) i Iva Vigatà. Va ser una creació col·lectiva del grup; *La cavalcada sobre el llac Constança*, de Peter Handke, 1982; *Mitologia*, d'Eduard Naudó.



Actors de La Gàbia durant la representació d'*American Buffalo* de David Mamet, l'any 1993. (Arx. Ausona)

veus de la crítica del moment va alertar el grup per si era conscient del gir que s'estava fent.¹⁴

La representació d'*American Buffalo*, l'any 1993, tanca una altra etapa del grup. Joan Anguera, Ramon Vila i Ivette Vigatà, les figures més emblemàtiques d'aquells moments, abandonen la companyia, que passava un mal moment econòmic –sembla que la determinació del primer va arrossegar els altres. La Gàbia va seguir encara dues temporades més fins a la desaparició amb *El bagul*, de Joan Caballé, 1993, i *Confessions de Marion i Janette*, de Maupassant, 1994.

Dins la història del grup, s'ha de destacar el paper d'autor, director i traductor que hi va realitzar Lluís Solà. La seva personalitat va aglutinar els actors i també tot un públic jove que assistia a les representacions. En aquest temps Lluís Solà també desenvolupava una tasca d'ideòleg polític i de poeta que aglutinava gent diversa. Va defensar sempre una concepció teatral i una exigència, en especial pel que feia a la dicció, que va aixecar el nivell de les representacions teatrals de La Gàbia, donant-los una dimensió d'alt nivell. Lluís Solà va esdevenir una figura de

14. D'altres produccions de La Gàbia van ser: *Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett, 1985; *El berenar dels generals*, de Boris Bian; *Rostres coneguts, sentiments ambigus*, de Botho Strauss, 1986; *Invents a dues veus*, de Ronald Dubillard, 1987; *Set i mig*, 1989; *Invents a dues veus-2*, 1992; *L'art de la comèdia*, d'Eduardo de Filippo; *American Buffalo*, de David Mamet, 1993.

pes en l'àmbit del teatre a Catalunya i va estar vinculat a la implantació a la comarca de l'Institut del Teatre d'Osona i, més endavant, del Centre Dramàtic d'Osona, és a dir, als projectes més ambiciosos que es van emprendre.

La Gàbia va crear un públic i va generar una crítica exigent, que no tenia res a veure amb els comentaris benèvols i complaents que rebien els altres grups que es dedicaven al teatre tradicional. Va ser una companyia conscient del gran distanciament que el separava de la resta dels grups d'afezionats. Necessitava un públic jove i contestatari que acceptés la seva proposta i el va tenir. Per intentar pal·liar la manca de recursos es van inventar propostes noves com ara la creació d'un sistema d'abonaments que va permetre disposar d'un petit pressupost per preparar la temporada, és a dir, es va crear una associació d'espectadors, un conjunt d'entre cinquanta i cent subscriptors que pagaven per endavant la seva localitat. També els espectadors de La Gàbia es trobaven i es reconeixien, conscients de formar part d'un moviment que, alhora que apostava per un teatre renovador en el fons i la forma, també desitjava una transformació de la societat.

L'alter ego de La Gàbia: La Troca

L'hermetisme que caracteritzava les representacions de La Gàbia, el fet que alguns dels membres de la companyia se sentissin expulsats del grup i el creixement de moviments de tipus anticultural van propiciar l'aparició d'una formació teatral atípica que va rebre el nom de La Troca. Formada a finals dels setanta i liderada per Toni Coromina, La Troca va arribar a aglutinar entre vint-i-cinc i trenta persones, de les quals algunes de les que hi van tenir un paper més destacat van ser: Joan Puigdollers, Quim Solà, Carles Pujols i els exactors de La Gàbia Rodolf Jarque i Jordi Casadevall.

En total, La Troca va crear tres obres que van aconseguir congregar un gran nombre de públic en totes les representacions –ells solien dir que el Teatre Vigatà només l'havien omplert Manolo Escobar, Juanito Valderrama i La Troca. Aquestes peces van ser:

Poema bèl·lic.¹⁵ D'inspiració grega, amb cor inclòs –en al·lusió a la devoció de Lluís Solà cap als autors clàssics–, volia ser una paròdia del teatre de La Gàbia. Els actors empraven un llenguatge críptic que ningú no podia entendre i jugaven amb l'absurd. Segons Toni Coromina, la idea de l'obra se'ls va acudir quan, després d'haver presenciat una obra «avorrida», van pensar que ells podien fer el mateix. De fet, el *Poema bèl·lic* posava en entredit un dels autors més emblemàtics de l'anomenat teatre de l'absurd, Samuel Beckett, que plantejava el tema de la comunicació humana per mitjà de la destrucció del llenguatge. Parodiant *Tot esperant Godot*, a l'escenari dos soldats, l'un coix i l'altre cec, esperen un enemic que no es presenta mai.

La segona peça va ser *Don Juan Trenorio, los de Palacagüina y la foca Inés*. El Trenorio es definia com a «Traller de Teatre Trilingüe, La Troca». A l'obra versi-

15. Es van fer representacions d'aquesta obra a la llibreria La Tralla, a l'Escola d'Estiu del Col·legi Sant Miquel i als Trinitaris.



Components del grup La Troca. (Arx. Ausona).

ficada hi apareixien cavalls blancs, motos i missatgers. A la primera part, els homes se situaven a un cantó i les dones a l'altre. Avançant-se a recursos que el teatre actual ha utilitzat, unes monges creuaven l'escena amb patins per fregar el terra. L'argument anava seguint l'esquema de l'original de José Zorrilla i, a la fi, aquest autor apareixia muntat dalt d'un cavall blanc.¹⁶

Pastorets, 40 i una cabra va ser la tercera peça, una mena de zoològic que es definia com a obra ecològica. Els pastorets es trobaven a la lluna i hi havia repartidors de bombones de butà que repartien les blaves als pastors i les vermelles als dimonis. Una pacífica cabra voltava per l'escenari durant la representació.

El públic de La Troca, tot ell format per joves, omplia els teatres per presenciar aquestes obres que tenien una sèrie de constants: tothom moria al final i sempre s'acabaven amb la fi del món. El fet d'incorporar ridiculitzacions de vigatans coneguts, de polítics i de personatges públics despertava la curiositat d'uns espectadors que veien com la transgressió es concretava per la via contracultural amb procediments enginyosos i còmics. El públic que anava a veure les obres de La Troca era essencialment el mateix del de La Gàbia, sols d'aquesta manera es

16. Aquestes representacions podien ser força accidentades a causa d'improvisacions o accidents, com en el cas de Torelló en què els actors no van poder sortir a saludar al públic perquè el cavall es va escapar i van haver de perseguir-lo pels carrers de Torelló.



Actuació a la plaça Major de Vic de la Coral Vajillas, l'any 1995. (Arx. Ausona)

podien entendre totes les al·lusions i caricatures i, en aquest sentit, La Troca va esdevenir l'altre cantó del mirall de la Gàbia.

Després d'aquestes obres La Troca va deixar de fer teatre, però no va abandonar la participació en la vida ciutadana, sinó que va propiciar una mena d'espectacles populars que van tenir força ressò a Vic i que, en ocasions, van ser precursors de manifestacions que més endavant passarien a denominar-se «performances» o «happenings». L'any 1982 van organitzar el *Solàrium a la Plaça*, que va convertir el Mercadal de Vic en una gran platja on lluia un mar pintat de 40 metres; van crear l'associació de Jovent Moderat i Conservador d'Osona, de la qual encara es pot veure una placa al bar El Jardinet amb el lema «La farola il·luminarà Europa», i van fer pasquins i cartells de propaganda de falsos personatges públics. Van fundar l'*Orquestra Sèmola*, amb J. Grau, E. Solà, T. Coromina, C. Pujols, Q. Solà; van ser també els fundadors d'El Periple de Sau –una de les propostes més reeixides– i, finalment, van ser l'origen de La Coral Vajillas, sorgida del cor grec del *Poema bèl·lic*.

Ventall Teatre: teatre *amateur* de qualitat

Ventall Teatre es gesta en els noranta. Després de *La mort d'un viatjant*, dirigida per Manel Gausa al Teatre de l'Orfeó, es vol representar amb rigor i exigèn-



Actuació de Ventall Teatre a *La mort d'un viatjant*, d'A. Miller, l'any 1989. (Arx. Ausona)

cia, fer cultura teatral, un tipus de teatre que no sigui només voler la distracció del públic. L'entitat de l'Orfeó volia el quadre escènic de l'entitat. Primer s'alternava l'anagrama del Ventall i el de l'Orfeó. El grup havia realitzat obres que havien estat escàndol a l'Orfeó, com ara *El retorn a casa*, de H. Pinter, i havien estat els primers a representar obres d'autors com M. Maeterlinck, A. Txèkhov, H. Ibsen, A. Strindberg o E. Ionesco.

L'any 1993 van ser expulsats de l'Orfeó, que va voler recuperar el seu quadre escènic. L'entitat no acceptava l'embranchida del grup teatral que volia adquirir un grau d'independència en les actuacions realitzades fora del local de l'Orfeó. *Revolt perillós*, de J. B. Priestley, va ser la darrera obra realitzada per Ventall Teatre a l'Orfeó, la temporada 1992-1993.¹⁷

A partir d'aquell moment el grup va fer les representacions al Teatre Atlàntida. Ventall Teatre sempre ha estat preocupat per la formació dels joves, i dels cursos realitzats va sorgir –ja durant el temps en què treballaven a l'Orfeó– el grup Pai-Pai, que havia de ser el planter renovador de la formació. Pai-Pai va inaugurar-se amb *Taller de fantasia*, de J. M. Benet i Jornet, sota la direcció de Josep Font.

17. Alguns dels components més significatius de Ventall Teatre són: Quim Estrada, Pep Simon, Albert Solé, Dolors Bonay, Bernat Ricart, Josep Font, Dolo Ramon i Montse Ricart.

Avui el grup ha deixat de funcionar i s'ha escindit en dues petites companyies que funcionen amb força autonomia: Fificomsom, dirigit per Jordi Arqués, i Bambolina Teatre, que s'interessa pel teatre musical.

En l'actualitat, els components de Ventall Teatre, que amb el suport de l'Ajuntament de Vic i el compromís de la Diputació havien estat a punt de tancar el contracte d'un local propi, segueixen treballant per aconseguir aquest objectiu. El grup realitza col·laboracions amb l'Institut del Teatre d'Osona i intenta superar conflictes interns preparant la temporada 2002-2003.

La consolidació de l'ensenyament teatral a Osona: l'Institut del Teatre (1976)

Origen

El prestigi de La Gàbia de Vic va facilitar que a l'inici de la transició s'instal·lés una delegació de l'Institut del Teatre de Barcelona, que es va poder fer a partir d'un conveni entre la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de Vic. En la seva creació hi va tenir molt a veure Xavier Fàbregas, que des de sempre havia seguit la trajectòria de La Gàbia. L'experiència pilot d'instaurar branques de l'Institut fora de Barcelona havia començat a Terrassa, que comptava amb un ajuntament disposat i on hi havia dues figures clau, Feliu Formosa i Pau Monderde. Pel que fa a Vic, també era significativa la presència de Lluís Solà i Joan Anguera, tots dos vinculats al grup teatral La Gàbia.

La seu de Vic va iniciar el seu funcionament amb força precarietat. Calia dotar-la de professorat local, ja que la distància de Barcelona no permetia aplicar la mateixa fórmula que havia funcionat a Terrassa de compartir professorat amb Barcelona. Es van aplicar solucions poc ortodoxes, per limitacions de pressupost, com ara el fet que diversos professors cobressin un únic sou nominal. De seguida en van formar part Montserrat Grau, Josep Vernis i Ramon Vila i van incorporar-s'hi com a professors figures tan reconegudes com Albert Boadella.

A més de l'activitat de formació docent, es van proposar esdevenir una entitat d'animació teatral. Ben aviat als estudis regulars, els d'interpretació, s'hi va afegir l'organització de cursos d'iniciació per a escolars, tant a la ciutat com a d'altres poblacions properes: Torelló, Manlleu, Tona, Centelles, que molt lentament van anar dotant-se d'elements de treball. Amb tot, la precarietat de l'Institut del Teatre quedava manifesta per la manca d'un local adequat.¹⁸

Història d'un projecte frustrat

Lluís Solà va aconseguir de l'Ajuntament un primer compromís d'edifici que havia d'estar situat a l'antic escorxador. Un primer projecte de rehabilitació va

18. El periple que l'Institut ha realitzat és una mostra evident de la inestabilitat amb què es funcionava. En primer lloc, l'any 1976 es van instal·lar a l'Orfeó Vigatà; després van traslladar-se al Col·legi Sant Albert, en l'espai que avui ocupa l'actual Museu de l'Art de la Pell. A principis dels anys vuitanta van passar a ocupar la Casa Comella i més endavant es va aconseguir una mínima estabilitat ocupant els locals de l'edifici Puig Porret.



El banquet de Plató, producció del Centre Dramàtic d'Osona, l'any 1990. (Arx. Ausona)

acabar desestimant-se i va realitzar-se un projecte de debò que va anar complint tots els passos fins a arribar al punt d'execució. Aquest projecte, però, no va arribar mai a culminar-se, ja que va frustrar-se la reunió prevista entre l'alcalde de Vic i el president de la Diputació.

Els esforços que es van fer des de Vic per tractar d'arranjar la situació van ser inútils i l'Institut del Teatre d'Osona semblava entrar en la recta final d'una crisi llargament sostinguda. Lluís Solà va presentar la seva dimissió com a director. En aquells moments, el director general de l'Institut del Teatre de Barcelona era Jordi Coca, que coneixia bé la situació de la seu de Vic per haver format part del seu professorat. El resultat va ser que a Vic va deixar-se d'impartir la carrera de tres anys. Amb aquesta decisió, es va entrar en un període agònic en el qual cada any s'anava reduint un curs. La dimissió de Lluís Solà es va fer definitiva i Jordi Coca va desplaçar-se a Vic a parlar amb els alumnes per recomanar-los que marxessin a Barcelona. Els alumnes de la comarca no van rebre bé la proposta i els de tercer curs van demanar poder acabar els seus estudis a Vic.

La tendència política d'aquell moment havia donat un tomb cap a la centralització i ja no es veia amb bons ulls l'existència o la creació de centres fora de Barcelona. Malgrat tot, Josep Colomer va ser proposat com a nou director de l'Institut del Teatre d'Osona, per un any. D'aquesta manera es va aconseguir que s'ajornés el tancament de la seu de Vic. Des de la comarca es tenia clar que si el tancament arribava a produir-se, seria molt més difícil invertir el procés i tornar-lo a obrir.



Vides íntimes de Noël Coward, producció del Centre Dramàtic d'Osona, l'any 1992.

La seu de l'Institut del Teatre d'Osona va aconseguir una moratòria de dos o tres anys. No obstant això, no es va poder modificar la decisió que impedia que a Vic es realitzessin estudis superiors. Vic va passar a ser un centre territorial on s'havien de realitzar activitats arrelades al lloc.

La crisi de principis dels noranta va estar a punt de fer desaparèixer la seu de l'Institut del Teatre d'Osona. Davant la pèrdua dels ensenyaments reglats es van produir actituds diferents a favor del trencament o apostant per intentar continuar i lluitar per recuperar en un futur l'ensenyament oficial. Aquest darrer criteri és el que domina en l'actual direcció de l'Institut.

Pel juny de 2002 es van inaugurar els nous locals de l'Institut, que ocupen l'ala sud de l'antic edifici del Seminari Vell, en desús des dels anys setanta, i que comprenen una biblioteca, sis sales per a ensenyament de dansa i teatre i un teatre laboratori que en un futur podria obrir-se als ciutadans amb una programació estable. Amb aquestes obres es tanca un llarg període de provisionalitat.

Un centre per a la creació teatral: el Centre Dramàtic d'Osona (1986-1998)

La creació del Centre Dramàtic, com el mateix Institut del Teatre, formava part del projecte de descentralització que es proposava institucionalitzar centres fora



Actuació de dansa contemporània, producció de *Perifèrics*. Centre Dramàtic d'Osona. (Arx. La Marxa)

de Barcelona. Des d'abans de la transició, ja en els anys setanta, es va dissenyar que a Catalunya hi havia d'haver instituts de teatre i també centres de producció teatral. Primer va crear-se el Centre Dramàtic de Barcelona i l'any 1986 es van desplegar els de Vic i Terrassa, les dues ciutats que tenien seu de l'Institut del Teatre. Encara es creia a les altes esferes que s'havia d'institucionalitzar el teatre, una concepció que va durar fins als inicis dels noranta, moment en què la tendència es va invertir i va dominar el replegament cap a Barcelona, és a dir, de nou la centralització.

Durant l'etapa expansiva, l'any 1986, Armand Bonnín, director del Centre Dramàtic de Barcelona, va proposar a Lluís Solà la direcció del Centre Dramàtic d'Osona. El CDO havia de funcionar com a entitat privada amb ajuts de les administracions, i va rebre sempre un pressupost mínim que en els dos darrers anys de la seva existència va quedar reduït a zero. De fet, va ser pràcticament un miracle la quantitat d'obres que es van arribar a programar.

El CDO es va inaugurar amb *Detall de cossos a la sorra*, de Lluís Solà. Protagonitzada pel ballarí Agustí Ros amb Josep Colomer com ajudant de direcció i Enric Pladevall a l'escenografia, l'obra continuava la línia que havia presidit l'etapa de Lluís Solà a La Gàbia. L'autor i director es proposava «fer de la pràctica teatral un instrument rigorosament contemporani». Per a Lluís Solà, el CDO

havia de fer realitat el projecte de crear «productes arrelats a la seva circumstància, però que tinguin una projecció netament nacional», és a dir, tornava a ser possible fer un teatre universal i demostrar que això precisament es troba en la producció local.

El Centre Dramàtic es va configurar en tres àmbits:

L'Espai A, destinat als projectes de producció més ambiciosos.¹⁹ L'espai B, dedicat en especial a la programació d'obres d'autors i de grups catalans.²⁰ I l'espai C, destinat als projectes experimentals.

De tots tres espais cal destacar l'espai C, que es va centrar especialment en la dansa, sobretot a partir de la inclusió de la secció Perifèrics, que s'organitzava conjuntament amb la Generalitat de Catalunya. Les diferents edicions que es van fer de Perifèrics van permetre a la ciutat de Vic tenir la programació de dansa contemporània més avançada de tot el que s'estava fent a Catalunya i, probablement, a tot Europa. En els anys vuitanta van sorgir a Catalunya un gran nombre de grups i artistes que estaven creant una nova forma d'expressió, fusió de dansa i expressió teatral, que es va guanyar el reconeixement internacional. Catalunya i Holanda es van convertir en els dos focus més significatius d'un nou art que es trobava en fase d'experimentació i que, si hagués continuat rebent suport, hauria donat grans resultats. Aquest àmbit, clarament minoritari, però que anava creant-se el seu públic, va ser un dels més afectats per la desaparició del CDO.

El tancament del CDO es va produir, amb paraules de Jordi Coca, «envoltat de silencis que són molt més que sospitosos».²¹ De fet, entre les escasses manifestacions que van sortir a la premsa local hi va haver acusacions contra la Generalitat de Catalunya per no haver-hi aportat pressupost; també contra els partits polítics de Vic, ja que ni el govern ni l'oposició no el van defensar i algun regidor havia manifestat disconformitat amb la línia d'investigació del Centre Dramàtic; i el sector teatral tampoc no va reaccionar i s'apuntaven com a possibles causes el deteriorament de les relacions entre l'Institut del Teatre i el Centre Dramàtic. El teló de fons, però, seguia essent un canvi de rumb polític orientat a la concentració de la producció teatral i a la reducció dels recursos destinats a cultura.

Jordi Coca, després de recordar la tasca realitzada pel CDO, afirma en la part final del seu article: «Els polítics responsables de l'enderroc obliden, però, la necessitat que té Catalunya d'una implantació de les arts de l'espectacle a tot el territori; obliden les raons històriques que havien fet d'Osona un centre de referència obligada durant els anys del teatre independent, i obliden la necessitat de diversificar les estètiques, els repertoris i les ideologies presents als nostres escenaris. Uns i altres, Ajuntament, Consell Comarcal i Generalitat, es cobreixen de glòria deixant que el CDO s'enfonsi lentament.»²²

19. Es van produir obres de Plató, Joan Brossa, Ionesco, Sergi Belbel o Wladyslaw Snorko, entre d'altres.

20. Van produir-se obres de Ferran Soldevila, Puig i Ferrer, Joan Oliver, Neil Simon, Eugène Labiche...

21. COCA, Jordi. «El Centre Dramàtic d'Osona». *Serra d'Or*, núm. 459, 1998, p. 61.

22. COCA, Jordi. *Op. cit.*, p. 62.



Titelles Naip.

El teatre infantil dels Titelles Naip

El grup de teatre infantil més representatiu de Vic va ser Titelles Naip. Es va formar l'any 1973 a partir de la iniciativa d'una colla d'amics i s'integrava dins de tot un moviment naixent a Catalunya que pretenia renovar l'espectacle infantil amb nous recursos que defugissin les simplificacions clàssiques –joc de bo/dolent, cops de garrots, crits dels nens per informar d'on es troben els personatges... Es volia connectar amb una tradició anterior que, en realitat, no s'havia arribat a conèixer gaire. Estaven influenciats pels Putxinellis Claca i també pels Titelles Garibaldi, amb els quals havien col·laborat l'any 1968; tampoc no es pot oblidar el mestratge de Didó, el titellaire de Terrassa que ha estat el pare de la majoria dels titellaires catalans.

Originàriament el grup va estar compost per vuit o deu persones, entre les quals hi havia: Miquel Massallera, Jordi Ricart, Nani Altimiras, Ramon Panicot i Magí Codina.

Ja en el primer espectacle hi va actuar com a col·laborador Manel Ricart, que a partir d'aquest moment passaria a formar-ne part i esdevindria l'ànima del grup;

ben aviat també s'hi van incorporar Dolors Viladomat, Jaume Soldevila, Petra Martín i Joan Grau.

La intenció de Titelles Naip era fer música en directe, divertir i explicar històries. En els anys setanta i començaments dels vuitanta van tenir una època d'èsser esplendor en rebre, com altres grups, el suport d'entitats i institucions per realitzar diferents campanyes, com ara "la Caixa" a les Escoles o bé El Català a l'Escola. Amb aquests projectes van actuar per tot Catalunya, en especial en els llocs on la situació de la llengua catalana era més precària.

Els espectacles de Titelles Naip s'han inspirat principalment en rondalles tradicionals i també s'han centrat en l'obra d'autors catalans –Miquel Martí i Pol, Jacint Verdaguer– o europeus –Rudyard Kipling. El grup va construir els seus propis titelles que, ben aviat, van destacar per l'estil personal, gens realista i molt innovador. Com d'altres grups, probablement influenciats pel grup Bread and Papper, van fer teatre de carrer i van construir titelles gegants, però sense incloure el segell reivindicatiu dels americans, sinó amb el to alegre i festiu que dediquen al públic infantil en les seves creacions.

Amb trenta anys de funcionament, el grup segueix fent nous espectacles de la mà de Jordi Ricart i Manel Ricart, que compten amb el suport tècnic de Gianni Masseroni.²³

La proposta de teatre d'acció de Sèmola Teatre

El grup Sèmola és una proposta teatral que ha sorgit de la comarca d'Osona, però sense situar-se mai dintre del teatre local. La formació es mou en la línia d'un teatre d'acció que es pot relacionar amb el tipus d'expressió teatral que fa La Fura dels Baus, grup amb el qual han fet interpretacions conjuntes. Sense decantar-se cap a la violència de la Fura, els Sèmola han optat per una expressivitat més artística que ha motivat que des de l'estranger se'ls considerés com la «Fura poètica».

El nom «Sèmola» se'l va inventar Toni Coromina envoltat per la gent que es reunia al Cafè Vic, lloc on va néixer el nucli original de l'Orquestra Sèmola, primer, i del Circ Sèmola, més endavant –Quimi Portet, Pep Simon (actualment baix de Loquillo), Fina Solà, Jaume Soldevila, Toni Coromina, Joan Grau i Quim Soler n'eren els components. L'Orquestra Sèmola es dedicava a fer música de carrer tocant i cantant cançons pujades de to o, com deien ells, «guarrindongues». Aviat se'ls van afegir Carles Pujols i Cesc Freixas i també Rodolf Jarque i Jordi Casadevall «El Menut». La primera intenció va ser fer una paròdia del món del circ –un camí que també havien iniciat altres grups, com ara Comediants–: van construir un espectacle, inventaren personatges –«Versus Malaleche»– i adquirir-

23. Algunes de les obres més representatives de Titelles Naip són: 1978, *Enrenou a la jungla*, versió lliure d'*El llibre de la Selva*, de Rudyard Kipling; 1979, *Tanca la tele i conta'm una rondalla*; 1982, *Bon viatge, Caputxeta*; 1984, *Ni Blanca ni Neus*; 1985, *El tres tambors*; 1987, *Canigó*; 1988, *L'arc d'Ulisses*; 1993, *Contes saharauis*; 1999, *Val més, Balms*; 2000, *Les quatre estacions i Roda-Tour*, basat en l'obra de Miquel Martí i Pol; 2001, *El riu daurat*; 2002, *Contes extraordinaris*, basat en contes de Jacint Verdaguer.



Components del Circ Sèmola, l'any 1988.

ren algunes habilitats. L'èxit del Circ Sèmola els va fer continuar fins que, per falta d'algú que els aglutinés, van plegar com a Circ. Una part dels seus components optà per seguir en el món del teatre, van entrar dins els circuits comercials i actuaren intensament durant uns deu anys –des de finals dels setanta fins a finals dels vuitanta– en espectacles de Festa Major destinats a tots els públics.

L'any 1989 estrenen *In Concert*, un espectacle que havia de ser el colofó de tot el que havien après, una proposta diferent que incorporava la música clàssica i elements escenogràfics escultòrics. Aquesta obra, prevista per ser el tancament del grup, va causar un gran impacte. Despertà un gran interès a Tàrrrega i no sols no va ser el cant del cigne, sinó que va iniciar una etapa de projecció internacional que portà els Sèmola a nombrosos viatges d'actuacions per Europa. Amb *In Concert* va néixer una companyia professional dirigida per Joan Grau.

Híbrid, 1994; *Esperanto*, 1998,²⁴ i *Bailamos*, 2000, són les creacions que han convertit els Sèmola en un grup conegut, de ressò internacional. Actualment, després de dos anys d'impàs –per un trencament que ha obligat a la renovació de la plantilla–, el grup prepara la seva reaparició.

24. Els vuit actors que formaven el grup aquest any eren: Joan Grau, Carles Pujols, Fina Solà, Montse Aguilar, Rosa Galbany, Joan Roura, Channie Koksvik i C. L. Esbert de Song.



Albert Vidal a la plaça Major de Vic representant *L'home urbà*, l'any 1985. (Arx. Ausona)

Companyies que han tingut una forta influència a la comarca

Tot i que no es puguin presentar com una companyia de caràcter local, tota la producció d'Els Joglars ha tingut des dels inicis molta repercussió entre els grups teatrals, els mitjans de comunicació i el públic de la comarca. El fet que algunes obres s'hagin estrenat en alguna població d'Osona, la procedència d'alguns dels seus components i la proximitat del lloc que han escollit com a residència els ha convertit en el grup més reconegut a Osona. El cert és que tota notícia vinculada a Els Joglars ha despertat un interès màxim entre la gent i en el món del teatre. A més, alguns dels seus integrants han estat professors i alumnes de l'Institut del Teatre d'Osona i es pot dir que el seu estil ha marcat moltes de les propostes que han sorgit des d'aquí.

Un altre cas que s'ha de destacar, per la influència que ha exercit en el món teatral d'Osona, és Albert Vidal. Entenent l'activitat teatral des d'una perspectiva insòlita, experimental i molt singular, aquest actor ha revolucionat el sentit de l'espectacle amb realitzacions sempre diverses i sorprenents. No sols ha representat a Vic algunes de les seves produccions, sinó que també ha realitzat cursos de creativitat i domini corporal.

Conclusions

Aquest article intenta donar una visió general del desenvolupament de l'activitat teatral a Vic a partir de la postguerra. És evident que el que s'ha fet a Vic és sols una part de tot el que s'ha realitzat a la comarca. Encara està per escriure una història del teatre que mostri l'activitat de localitats tan significatives com Manlleu, Torelló o Centelles, entre d'altres. Algunes de les figures del món del teatre actual han sortit d'aquests llocs, sobretot de Manlleu, i hi ha tota una feina d'investigació teatral que encara està per fer.

Són molts els grups que no s'han citat i que, en canvi, han tingut o tenen un paper en la vida del teatre de la comarca, perquè s'ha presentat sols un nombre determinat de formacions, les que han tingut una repercussió social i una continuïtat en la seva trajectòria.

La situació del teatre actual a la comarca és en part esperançadora i en part desencisadora. Esperançadora, perquè en els darrers temps s'han produït tota una sèrie d'iniciatives interessants com ara la creació de la Coordinadora de Grups Amateurs de Teatre d'Osona, que ha establert el premi d'autors teatrals i que ja ha començat a donar els primers fruits descobrint nous autors: Josep M. Diéguez, Gerard Guix, Amadeu Llopart o Montserrat Mas, que s'afegeixen a d'altres autors als quals ja es consideren dramaturgs: David Plana o Dolors Colléll. També hi ha actors que han arribat a tenir un nom: Xavier Boada, Jaume Colléll, Santi Ricart, Lluís Soler, Ramon Vila, Anna Estrada, Helena Pla, entre d'altres. Però és també desencisadora, perquè cada dia disminueix més la programació teatral que ofereixen els ajuntaments i perquè aquest article mateix mostra que l'ambient que va existir durant uns anys avui dia no hi és, en part perquè les condicions que el van fer sortir han desaparegut. En el moment actual les institucions no aposten per obres de qualitat, sinó que domina el criteri d'afalagar el públic amb peces que tenen ressonàncies televisives i també costa molt que la gent se senti motivada pel tipus de teatre que posa les persones cara a cara amb la vida. S'ha de desitjar que la situació actual sigui una etapa transitòria cap a una recuperació de l'activitat teatral i, en aquest sentit, l'aparició de nous grups joves és la millor prova que això pot ser possible.

No es pot acabar sense agrair els comentaris i les explicacions que han facilitat Albert Solé, Lluís Solà, Josep Colomer, Antoni Coromina, Ramon Vila, Manel Ricart i Joan Grau. Tots ells no han dubtat a respondre generosament les qüestions que se'ls han plantejat i que han estat utilitzades per a la redacció d'aquest article.