



ALTERNATIVES DRAMATÚRGIQUES DEL TEATRE VALENCIÀ DELS ANYS SETANTA

MANUEL MOLINS

L'enunciat de la meua ponència no correspon exactament al títol que s'ha publicat: "Alternatives dramaturgiques dels anys setanta i el seu futur". No sé si ha pogut variar el títol, però els matisos hi tenen un cert interès, perquè el meu intent és molt més modest: em limite al nostre teatre, no en general ("alternatives dramaturgiques"), ni tampoc no hi pretenc aventurar res sobre l'avenir ("el seu futur"). I això, encara, ho faré des de la perspectiva dramaturgica. Tampoc no en parlaré massa de dates ni estadístiques, ni de persones o grups. Hi remarcaré els estrictament necessaris per al meu objectiu, que no és el d'historiador, sinó el de narrador de l'aventura teatral que hi vam encetar plegats. Per això, em valdré, sobretot, de la memòria, els programes i els textos publicats. Al capdavant, crec que tots els que hi hem arriat el muscle ens trobem o ens hauríem de trobar també ací i en podrem parlar després, si hi ha punts foscos o aspectes que no remarque amb l'interés que es mereixen.

Cal dir també, d'antuvi, què entenc per teatre valencià: el teatre fet en la nostra llengua, és a dir, en el "bell catalanesc del món" que deia el clàssic. Hi ha bons escriptors, grups o companyies, directors, etc. que han nascut, viuen i treballen al nostre país, però que han desenvolupat la seua activitat en castellà. Naturalment, són valencians. Però, em sembla obvi que la llengua en aquests afers marca més que no la geografia o l'atzar del naixement.

Potser no calga explicar aquestes obvietats, però hi vull deixar constància per evitar susceptibilitats i malentesos, ja que, amb més facilitat de la que fóra sana, hom diu teatre *valencià* al teatre que es fa en la



nostra geografia sense tenir-hi en compte el component lingüístic. És lícita, evidentment, la realització, des del nostre país, d'espectacles en castellà, en francès o en italià i no per això hem de dir que és teatre *nostre*: s'hi fa, potser, un magnífic teatre castellà, francès o italià, però no valencià.

La meua exposició es limitarà, doncs, al teatre valencià de la passada dècada. Més exactament, al període comprés entre 1970-1978. Hom considera la primera data com el punt de partença del nou teatre valencià. Un teatre que, per una banda, ve a continuar les experiències més lúcides dels anys cinquanta, tot i que a penes no en teníem notícies i que tampoc a hores d'ara en sabem massa, d'aquells anys. Per altra, però, suposa un clar *trencament* amb la tradició sainetera anterior. El sàinet, que a l'època d'Escalante havia tingut la seua justificació social i estètica, al País Valencià dels seixanta o setanta havia perdut tota la raó de ser: ni els temes, ni l'estructura dramàtica ni la llengua servien més que per a mantenir la ideologia joc-floralista, alimentar la falla de l'autoodi lingüístic i entrebancar un procés de normalització i de vertebració col·lectives. Es feia palés i urgent un replantejament que incorporàs els nous corrents dramàtics europeus en una llengua normal, suggestiva i flexible; que arraconàs la *región* dels diminutius i les miquetes, obrint camí a un país amb noves expectatives de futur que havia sofert en la seua configuració sòcio-econòmica importants i profundes modificacions.

Tanmateix, la data de 1970 és arbitrària, una fita simbòlica per a indicar el començ de la transformació, els projectes i les inquietuds d'una nova etapa que jo consideraria acabada el 1978: a partir d'aquest any la vida política, social i cultural entra en una altra fase que obliga, alhora, a una remodelació i evolució de tot allò anterior. Fase en la qual encara hi som i que aquestes jornades haurien d'ajudar-nos a aprofundir per tal de menar-nos a un nou i més esperançador futur.

Aquests llargs vuit anys coincideixen amb l'esplendor i la caiguda de l'anomenat *teatre independent*, ara tan menystingut. Confesse que mai no he sabut ben bé què era això del teatre independent. Com es va demostrar amb escreix al Festival 0, celebrat per primera i única vegada a Donòstia el 1970, el teatre independent no podia ser definit per un contingut específic, una estètica o un llenguatge homogenis, sinó per la voluntat d'acabar amb la ideologia política i cultural dominants, la necessitat de guanyar nous espais de llibertat i expressió i la urgència de crear nous modes de producció i distribució del fet teatral. Més encara: una determinada crítica teatral, que potser tenia més de *política* que de teatral, va anar identificant el teatre independent amb un teatre de combat antifranquista. La qual cosa propicià, després, que els mateixos tau-



maturs aixecaren les forques contra “els independents”. Perquè, és clar, mort Franco i iniciada la reconciliació nacional, calia reforçar la democràcia, sostenir-la perquè no s’aturàs. Ja s’ha vist on ha anat a parar tot aquest messianisme d’atlant parafernàlic, retòric i apoteòsic.

El teatre independent al País Valencià no va ser tant un teatre anti-franquista com volien els taumaturgs insignes, com un teatre de recuperació de la pròpia dignitat. Un teatre més preocupat per elaborar un llenguatge teatral normal que per cridar “Franco, dictador”. Aquesta era una característica quasi abassegadora dels grups que ens visitaven, tot i que, naturalment, ací també tingué els seus seguidors. Com també els ha tingut Lindsay Kemp i els tindrà, si déu no ho para, el *mite* de torn que ens bastesquen les tendències de la moda.

Vull, però, deixar-hi ben clar que el meu no és un informe sobre el teatre independent. Forçosament m’hi havia de referir. Quede, doncs, la referència com a marc de fons.

Abans de parlar de les tendències o alternatives dramaturgiques que són l’objecte propi d’aquesta intervenció, cal referir-se a uns antecedents que, si bé no són teatre valencià en el sentit adés esmentat, van tenir un cert pes damunt alguns grups i homes del moviment posterior.

A part de teatre normal de la revista i l’oficial que ens servien companyies forànies, hi havia les tradicions més o menys arrelades de betlems, misteris, festes, passions i el teatre universitari de *Cámara* y *Ensayo*, que vivia als col·legis universitaris sobretot. Molts d’aquests grups de *Cámara* es transformaren després en grups independents (La Caràtula, La Cassola), d’altres, com ara el TEU d’Antonio Díaz, intentaren la professionalització.

La tasca d’Antonio Díaz va tenir una extraordinària importància. Amb ell, tota la joventut, àvida de nou teatre, va fruir dels corrents més importants de l’avantguarda europea. Antonio va animar la cerimònia teatral amb Beckett, Ionesco, Arrabal, Pinter, Frisch, Dürremat, Alberti, etc. Els seus espectacles fomiren la imaginació i les expectatives de bon nombre de gent que veien en els éssers ficticis dels baixos del SEU la possibilitat d’un teatre menys boirós i mediocre. Al front d’un grapat de bons actors, com ara Empar Calatayud, Carmen Segarra o Merche Chueca, Antonio creà un equip de treball prou sòlid, en el qual no cal oblidar les escenografies de Micha-vila.

És clar que hi mancaven coses. Brecht o el teatre de la crueltat, per exemple, ens era conegut per notícies, lectures i viatges. Llegir *Primer acto* o *Yorick*, o portar un Brecht entre els llibres, era com una mena de senyal secret, de clau per als iniciats, alhora que un cert carnet d’identificació.



A les acaballes de *Cámara y Ensayo* i amb una decidida voluntat de fer una altra cosa, es produïren dos espectacles d'interés: *Dies Irae* (Grup-49) i *La colonia carcelaria* (UEVO/Kafka). El primer aportava una concepció coral, sincrònica i musical de la narració escènica: accions i paraules s'hi combinaven simultàniament configurant un cor que era quasibé sempre damunt de l'escenari. L'estructura de l'espectacle volia ser la d'una peça de jazz. No hi havia *caràcters* ni psicologia, sinó una faula i una moralitat (calia canviar, però la revolució no podia ser individual), cantada amb a penes elements exteriors al cos. L'expressió corporal hi començava amb un clar protagonisme estètic.

La colonia era un món íntim i vigorós on els signes teatrals cobraven una vida fins llavors no presentada entre nosaltres. S'hi reflexionava sobre el mateix discurs dramàtic, configurant una nova praxi escènica enllà de la relació causa-efecte, acció-reacció, en els moviments, els gestos, la posada en escena i el mateix llenguatge. S'hi propiciava la dimensió sonora de la llengua contra el discurs lògic, cercant un efecte circular, abraçador, a base de jugar i conjuguar els mots sobre el protagonisme dels accents, l'agrupament o trencament dels sintagmes, les frases i d'altres procediments.

Res de tot això és encara en català. Tots havíem tingut una formació castellana, fóssem o no castellanoparlants, visquéssim a València o en un poble, a la comarca de l'Horta o a Elx. A poc a poc, però, la llengua també entrà a formar part del camp de les exigències i les recerques. El primer espectacle en aquest sentit fou *La pau retorna a Atenes* (CET/Sirera), que jo també em permet de situar entre els precedents (així *Tirant lo Blanc* de La Cassola o *La infanta Tellina* de Pavessos), perquè pràcticament el mateix equip que hi treballava es va reagrupar després sota un altre nom i amb major rigor i incidència estètica i social. Tanmateix, cal remarcar-hi el caràcter innovador que tenia aquesta versió de Sirera, per agafar un cas, tot i que damunt l'escena es primaven, tribut necessari a l'urgència del temps, els aspectes de combat ideològic per sobre les possibilitats lúdiques de la proposta.

Passem ara a considerar les tendències que naixen, creixen i es diversifiquen durant el període. Tendències que jo anomene *alternatives*, no tant perquè s'exclouen i neguen l'una a l'altra, sinó pel que tenen de reacció enfront del teatre anterior, formant entre si camins diversos i coexistents. L'ordre de presentació no vol dir que una siga més important que altra, sinó que ve determinat pel mateix mecanisme expositiu i per un mínim respecte a l'aparició damunt l'escenari. Ara sí, només hi consideraré les aportacions en la nostra llengua i aquelles que s'han executat, d'una forma o altra, en un espectacle.

a) El *sainet-boomerang*: Es caracteritza per un replantejament signic, social i lingüístic del sainet tradicional, reconvertint el procés con-



tra els interessos polítics i culturals que l'han mantingut depauperadament: és una clara voluntat de canvi i de denúncia. L'espectacle capdavanter fou *Homenatge a Florentí Montfort* (El Rogle/Sirera), el qual, tocat per la folla passió dels miralls valle-inclanescos, posava en solfa tota la parafernàlia dels jocs-florals rat-penatistes i els tòpics de la Renaixença i clausurava així, per la via del mirall endreçat, tota la deformació que havíem rebut.

La tendència, però, es diversifica. D'altres també l'han practicada o la practiquen, amb més o menys virulència, tractant de recuperar el sainet com a fórmula *popular*, replantejant les seues bases. Recordem alguns espectacles: *Memòries de la coentor* (Carnestoltes/Leal), *Barrejat Escalante* (Carnestoltes/Escalante) o el *Supercaminal* (Pluja).

b) *Teatre de l'altra memòria*: Amb aquest rètol em referesc a allò que hom diu teatre *històric*. Si es llegeix amb un mínim de rigor el material publicat, hom podrà deduir-ne les diferències entre allò que habitualment s'entén per teatre històric i el que ací hem practicat, tot i que la *història* hi té una indiscutible importància. Però ara es tracta de jugar una altra història, una altra memòria on, moltes voltes, la *història* no és sinó una coartada.

L'espectacle capdavanter ara és *Dansa de vellatori* (Grup-49/Molins), on, a més d'uns fets històrics d'indubtable interès i vigència actual, s'oferí una reflexió sobre la memòria com a eina del futur. Estèticament, continuava l'experiència de la coralitat i redimensionava alguns aspectes del folklore tradicional. Ara, en lloc d'agafar la tradició i volatilitzar-la, s'entrava directament en una altra via; no s'afirmava negant, sinó assumint allò que el *saineterismo* havia negat i amagat.

També aquesta línia ha estat explorada i conreada per més d'un grup o autor i, naturalment, cadascú hi ha aportat la seua. Recordem *El brunzir de les abelles* (El Rogle/Sirera), *L'hort dels cirerers* (Carnestoltes/Txèkhov), *Jordi Babau* (Carnestoltes/Molière) o *Memòria general d'activitats* (El Rogle). Els espectacles de Carnestoltes tenien una decidida dimensió "històrica", tot i que eren textos amb altres pretensions. Gràcies al treball dramaturgic quedaven valencianitzats i contribuïen a guanyar l'altra memòria. Això mateix passava en el darrer espectacle d'El Rogle (*Memòria general d'activitats*), que reflexionava sobre el quefer teatral en general des de l'experiència com a grup valencià, i quedava així com un document de les contradiccions i de la difícil situació de la nostra pràctica escènica d'aquests anys.

El brunzir i *La dansa*, les més directament històriques, presenten pregones diferències, no solament en la recerca estètica, més pronaturalista *El brunzir*, sinó fins i tot en els pressupòsits teòrics i en el llenguat-



ge. Mentre que *Dansa* s'adcrivia a la concepció que de la burgesia valenciana feia Joan Fuster, *El brunzir* semblava més una paràbola sobre els interessos i els comportaments de la burgesia, en general. La seua localització i datació pareixen més un pretext que una exigència dels fets que es volen contar, tot i que hi ha un gran rigor històric.

c) *Avantguarda*: La postura avantguardista, en el sentit d'una aproximació semiòtica a l'espectacle, ha estat mantinguda per Euevo, Ubú Blau i Actum. Hauríem de recordar *Denotar una cosa o donar indicatiu d'ella* o els concerts-actuació d'obres de J. Cage. Tot i que anaven dirigits a un públic més restringit, han aportat al nostre desenvolupament un rigor de plantejament ben admirable.

d) *El grotesc*: Segons el *Diccionari General* de Pompeu Fabra, "grotesc" és allò "que fa riure per la seua estranyesa, extrema lletjor, absurditat". Jo no parle de grotesc en aquest sentit, sinó com a procediment teatral que, mitjançant un desquiciament de la realitat, ens ajuda a comprendre-la millor. Això també es trobava en el *sainet-boomerang*, però mentre ací hi havia una clara manipulació de referents nostrats, ara no; mentre en el *sainet* es buscava un treball actoral que aprofitàs el vell joc de l'actuació casolana, ara no. Ara el joc parteix d'un esquema general a cavall entre la caricatura, els salts de la *Comèdia de l'art*, els pallsos i el costumisme. *Balazzo traïdor* (PTV), per exemple, anava en aquesta línia. No és l'únic, naturalment, però a mi em sembla el més madur i eficaç: damunt un canemàs de cinema negre, el PTV jugava una faula amb una moralitat social ben senzilla (lladres pobres-lladres rics, explotadors-explotats...), a l'abast del públic al qual es dirigia, i confeccionada amb elements lúdics suficients com per a plaure a un gran sector.

e) *Atenció al xiquet*: No és podia dir que entre nosaltres hi havia hagut teatre infantil tradicional. Els xiquets fèiem teatre a les festes de l'escola o a les activitats de la parròquia, sense que s'hi atengués el món imaginari infantil. És també en aquests anys quan surt un ampli moviment de teatre infantil, bé amb putxincl-lis, bé amb grups d'actors que s'hi dediquen exclusivament (L'Entaulat) o bé per altres grups o companyies que també fan el seu muntatge infantil (PTV, Pluja).

Potser aquesta via siga la menys desenvolupada i la més necessitada d'una major atenció, perquè, a més de guanyar-se la vida, es tracta de formar els futurs expectadors. I això és de molta responsabilitat. En molts dels casos la participació i el joc infantil que s'ofereix no són sinó un fàcil plagi de les bajanades televisives.

Per altra banda, no sé amb quins criteris pedagògics o teatrals hom porta els xiquets a veure espectacles que, d'antuvi, no han estat pensats



per a ells i que, tret de la festa escolar d'anar al teatre, no els desperta cap interès. Sembla, però, que el negoci així rutlla millor.

És clar que tampoc no es pot generalitzar: el PTV, per exemple, ha realitzat treballs de gran rigor i espectacularitat.

f) *El teatre de falla*: Cal consignar-hi també l'intent de dignificació estètica del teatre faller, en el qual han treballat un llarg seguici d'homes i dones. Des de les primeres versions de Rodolf Sirera fins l'esforç d'algunes comissions falleres, hi ha hagut una llarga història que jo no sóc el més indicat per a contar. Només hi vull deixar constància que, estèticament, també s'ha intentat remodelar i millorar el teatre del casalet. Per desgràcia, la cosa no va eixir tan bé com hauria estat desitjable: emprar una llengua normalitzada en aquestes funcions és un gest quasi heroic, i evitar l'exaltació de la pàtria fantasmagòrica i himnica, motiu de vilipendi. Tanmateix, enllà de les denúncies i de les consideracions dolorosament típiques, tòpiques i necessàries, potser caldria afegir que no hem trobat una fórmula adient que arrossegàs aquesta gent: un teatre àgil, amb una llengua correcta, suggestiva i popular, uns problemes i uns personatges, unes situacions i una estructura amb l'empenta suficient per arraconar, per si mateix, el vell i podrit edifici.

És veritat, però, que si els fantasmes que controlen el foc purificador de la València eterna no haguessen barrat el pas al treball que s'havia encetat, potser ara ja comptaríem amb algun que altre indicatiu sòlid. Tanmateix, encara és temps d'heroismes...

Heus ací, breument ressenyades, les alternatives dramaturgiques de la passada dècada. És clar que no tot hi està dit i que hi ha moltes precisions a fer, però deixem-ho com un apunt, un esborrany primerenc que poden completar els altres, més historicistes, que han vist la llum (vegeu, per exemple, els treballs de Josep Lluís Sirera).

Ara voldria tocar, també molt breument, els problemes que van frustrar moltes de les realitzacions concretes de tot aquest moviment bigarrat. Malgrat que es comptava amb els teatre València-Cinema, el Micalet, i que fins i tot es va encetar una xarxa de distribució per pobles i llogarets de daltabaix del país, on es donaven a conèixer alguns noms en els premis d'Alcoi, hi havia un conjunt de problemes que constantment referíem: manca d'escoles, de subvencions o de locals mínimament equipats, atenció per part de les autoritats públiques. Contràriament, tot es girava en contra: la censura, les multes, les prohibicions, la manca de preparació, la quasibé impossible via del professionalisme, les contradiccions internes dels grups, etc.

Hi van haver alguns i reiterats intents de resoldre això, d'aplegar els grups i aconseguir carnets per poder a superar les tres representacions del teatre de *Cámara*, etc. Heus ací les fites més importants:



-1970-1971: Enquesta als grups (CET/Grup-49)

-1972: Assemblea del CEM

-1973: Federació de grups

-1974: SODITEV, Sociedad Valenciana de Distribución Teatral

-1976: Assemblea de Teatre

Els resultats més importants de tot això van ser l'acceptació i la maduresa dels grups i la diversitat de les opcions teatrals, l'assumpció per part d'alguns reticents a la llengua, la programació de la sala del Micalet i les manifestacions i els actes de solidaritat per la llibertat d'expressió, com també les mostres de teatre que aplegaren pràcticament tot el que hi havia al carrer.

Tot això, amb més o menys variants, ha estat semblant a la resta de l'estat. Hi ha, però, un parell de qüestions que ens afecten específicament: la defecció dels intel·lectuals respecte del teatre i la precarietat de la crítica.

De tots és ben sabut el gran esforç realitzat per tal de tenir una narrativa i una poesia importants. En un memorable pròleg al seu *Recull de contes valencians* (1958), Fuster s'hi referia amb la lucidesa que el caracteritza. És ben palés el mestratge i patronatge d'aquest home feraç en la majoria de les iniciatives culturals sòlides del país en els darrers vint-i-cinc anys. Considerem, per exemple, la significació de l'editorial Tres i Quatre o dels Premis Octubre. Si hi pareu esment, observareu que hi ha premis per a narrativa i d'altres gèneres, excepte per al teatre, i que la col·lecció és més aviat minsa i precària. Què passa, doncs, amb el teatre? Per què ha estat sempre tingut com la folla de la pensió?

Fuster ha confessat en més d'una ocasió el seu desinterès pel teatre. Desinterés ben legítim i, fins i tot, explicable. Però, si als Octubre, posem per cas, s'incloués un premi de teatre, ¿no s'hauria donat un major impuls i reconeixement públic a la nostra àrea de treball? ¿No hi haurien aparegut més autors? ¿No s'hauria avançat més en la reflexió ací? ¿L'editorial Tres i Quatre no hauria venut més llibrets i, per tant, hauria pogut ampliar la col·lecció?

Un altre exemple més recent. Àlex Broch no ha parat de traure paperets parlant de la suposada generació dels setanta. Recordem, si més no, el seu llibret: *Literatura catalana dels anys setanta* (Barcelona, Edicions 62, 1980). Doncs bé, que jo sàpiga, mai no s'ha ocupat del teatre. Jo no sóc gens partidari del mètode generacional, però trobe ben significatiu el fet d'ocupar-se de la poesia i de la narrativa i obviar el teatre.



El nostre teatre, tot i que alguns han començat a esbrinar la brossa (Xavier Fàbregas, Josep Lluís Sirera), pateix d'una manca esgarrifosa d'estudis i atenció. Si he posat aquests exemples és perquè, de manera ben diferent, tots dos em semblen il·lustres i admirables. Se'n podrien afegir més, és clar.

Per altra banda, l'anomenada crítica de divulgació tampoc no ha afavorit gran cosa el normal desenvolupament i la consolidació del teatre entre nosaltres. No s'hi tracta, és clar, de pidolar l'aprovat o el cinc des del fullet o la ràdio de torn, això fóra mesquí. Es tracta de clarificar postures i caminar junts, amb les necessàries discrepàncies, per afermar la pràctica teatral. Jo sempre m'he admirat de l'abundància de pseudònims que hi ha entre els nostres crítics i del seu desconeixement de la llengua. És clar que hi ha excepcions, Sirera en seria una de ben notable. Però més d'una vegada m'he trobat amb un crític que no dominava amb una mínima exigència estètica la llengua de l'obra que posava a parir. Fóra desitjable que els crítics conegueren millor la nostra llengua i cultura, que es posicionaren més clarament davant el fet nacional nostrat i el conjunt de problemes que tot això comporta.

Fins ací el disseny del passat. Ara ens trobem en un altre moment, ja ho he dit adés: tenim al davant la possibilitat de consolidar i aprofundir en totes aquelles il·lusions i en la creativitat; encara és possible crear-ne de noves o frustrar-les definitivament, espere, desitge i hi estic disposat a col·laborar perquè anem més i més endavant, perquè desfem i tornem a refer, perquè obrim la casa a més i més claretat i no ens perdem en la quimera estèril d'unes velles andròmines.