



EI TEC

Teatre Experimental Català

segons Vicenç Olivares

per **Sebastià Bennasar**

El Teatre Experimental Català segons Vicenç Olivares

© del text, Sebastià Bennasar, 2016

Primera edició: octubre de 2016

Dip. Leg.: B.21646-2016

Il·lustracions de la coberta: © **Francesc Artigau**

Fotografies: Arxiu Vicenç Olivares

Grafisme i producció editorial: Editorial Meteora

Imprès a Barcelona

SENSE L'AUTORITZACIÓ ESCRITA DE L'EDITOR, QUEDA RIGOROSAMENT PROHIBIDA,
SOTA LES SANCIONS ESTABLERTES PER LA LLEI, LA REPRODUCCIÓ TOTAL O PARCIAL
D'AQUESTA OBRA A TRAVÉS DE QUALSEVOL PROCEDIMENT MECÀNIC O ELECTRÒNIC,
INCLOENT-HI LA REPROGRAFIA, LA DIFUSIÓ PER XARXES TELEMÀTIQUES
I LA DISTRIBUCIÓ D'EXEMPLARS D'AQUESTA EDICIÓ
MITJANÇANT LLOGUER O PRÉSTEC PÚBLICS.

A Àlex Aixelà, Modest Sala i Toni Millà

1962-1969

TRENCANT EL SILENCI

1

EL TEATRE DE POSTGUERRA
ABANS DEL SORGIMENT
DEL TEATRE EXPERIMENTAL CATALÀ

L'hivern de 1939 les tropes franquistes varen entrar a la ciutat de Barcelona i aquella mateixa primavera es posava punt i final a la Guerra Civil Espanyola amb la victòria del bàndol colpista. Entre molts d'altres, un dels objectius del franquisme va ser anihilar qualsevol vestigi de la cultura catalana i unificar-ho tot sota el paraigua de la unitat nacional. Culturalment, va ser un daltabaix de primer ordre. Espanya passava a ser governada per una colla de militars amb al·lèrgia a qualsevol manifestació cultural i amb un menyspreu absolut pels intel·lectuals, per molt conservadors que fossin, una diferència simptomàtica respecte a d'altres feixismes, com el portuguès, que tenia en els intel·lectuals universitaris els seus principals dirigents, com és el cas d'António de Oliveira Salazar, primer ministre d'economia i després dictador plenipotenciari a la República veïna; o sense anar més lluny com en el cas del mateix Mussolini, que es va foguejar en els primers anys de la seva vida com a periodista (curiosament en diaris de caire socialista on es mostrava com un pacifista en contra de l'entrada d'Itàlia a la Primera Guerra Mundial).

Així doncs, els primers anys de la postguerra i de la instauració del règim guanyador, a Catalunya, significaren un desballestament de l'obra de la República i un atac i persecució directa contra la llengua catalana. És clar que la intolerància contra els fets diferencials a Espanya venia de molt lluny, des de finals del segle XVI, amb el seu moment àlgid a començaments del segle XVIII amb la Guerra de Successió i el Decret de Nova Planta. El franquisme només intentava, doncs, sistematitzar un procés d'anorreament que havia començat molt abans, però que no tenia uns mecanismes tan perfeccionats ni unes màquines de repressió tan perfectes (tot i que no es pot obviar l'ensulsiada per al país ni de la derrota en la Guerra dels Segadors ni, sobretot, la desfeta de la causa austriacista en la Guerra de Successió).

En aquestes circumstàncies —adveniment d'un nou règim conservador, militar i amb un poder molt gran de l'església catòlica i, per tant, amb una moral molt rígida i un concepte molt fort de la unió nacional— poder fer alguna activitat cultural a Catalunya i en català va ser quelcom molt complicat. D'una banda hi havia la prohibició d'expressar-se en la nostra llengua, de l'altra hi havia les immenses dificultats per poder assajar per manca de locals on fer-ho, però també per manca de permisos per fer-ho, i després, és clar, hi havia la censura. A més a més hi hem de sumar el drama humà de totes les persones mortes a la guerra i a les rereguardes —entre les quals, per descomptat, hi havia actors i actrius de les companyies teatrals

catalanes d'abans de la guerra— i la partida de cap a l'exili d'un gruix molt important dels intel·lectuals en llengua catalana, entre els quals es trobarà un grup important dels dramaturgs que ja havien estrenat abans de la guerra amb regularitat o que havien començat a fer-ho, amb la qual cosa la desconexió entre les companyies i els dramaturgs es va accentuar encara més.

Així, tota aquella indústria teatral de la Barcelona republicana —amb teatre culte d'una banda i teatre popular i de cabaret de l'altra, que convivia de forma harmònica i que en alguns casos es passaven autors i sobretot actors i actrius— queda amputada de forma definitiva. Per exemple, una actriu de primeríssima fila com va ser Margarida Xirgu, no podrà tornar a actuar a Espanya i tots els seus béns seran segrestats pels franquistes, condemnant-la a l'exili sud-americà. Així, el franquisme acabava amb la carrera de qui, possiblement, hem de considerar com l'actriu més important de l'època republicana.

De fet, fins al 1946 —recordem-ho, l'any en què don Joan de Borbó és a Estoril esperant l'abdicació de Franco que mai no es va produir i que marca un punt d'inflexió en el règim, com també la consolidació de la victòria aliada i l'entrada en el règim de la Guerra Freda que servirà per consolidar Franco en el poder pels interessos geoestratègics dels nord-americans contra el comunisme, amb una presència important tant a Itàlia com a França a més a més de tots els Països que quedaren

sota l'òrbita de poder de l'URSS—, el teatre en català està totalment prohibit, fins i tot pel que fa al teatre d'aficionats.

Així doncs, els dramaturgs de l'exili en molts de casos abandonen la seva producció o es passen al castellà per intentar estrenar en els països d'acollida en el cas dels qui varen anar de cap a Amèrica del Sud, i els qui van tornar més d'hora només trobaran aquesta petita escletxa del 46 no sense grans discrepàncies entre els qui consideraven que publicar en català era fer la gara-gara al règim, mostrant-lo com menys pervers del que era en realitat, i els qui consideraven que sota cap concepte s'havia de contribuir a la neteja de la imatge del franquisme a través de la col·laboració amb les publicacions. Però és clar, el panorama també era francament complicat per als escriptors a l'exili, limitats en moltes ocasions a haver de presentar els seus treballs als Jocs Florals tot sabent que en cap cas les obres no es publicarien o que, amb sort, ho farien en alguna de les efímeres revistes de l'exili, una situació que s'allargarà fins a començament dels anys seixanta i que suposarà la manca d'un gruix d'escriptors que es puguin dedicar professionalment a la literatura en la seva llengua.

Pel que fa a les companyies i als actors de preguerra, el panorama també era complex: o es quedaven a l'exili i per tant tenien immenses dificultats per estrenar l'obra en català i l'havien de fer en castellà, o bé s'abandonava l'activitat teatral perquè calia dedicar tots els esforços a aconseguir alguna mena de feina amb què es poguessin guanyar la vida; o en el cas dels qui

es quedaren al país i continuaren l'activitat, anys de representacions només en castellà i de repertori més o menys clàssic, sense gaires innovacions i poquíssimes traduccions de l'estranger, gairebé com si el règim econòmic de l'autarquia s'hagués d'aplicar també al panorama cultural. Qui tenia sort podia anar a Madrid i enrolar-se en alguna de les companyies que estrenaven comèdies força mediocres, però que feien llargues temporades pels teatres de províncies i que permetien guanyar-se el pa de cada dia. L'alternativa, i això només a partir de mitjans dels anys quaranta, era el teatre de cambra, moltes vegades de funcions úniques i de grandíssimes incerteses.

Veiem sinó què passa quan Josep Maria de Sagarra intenta fer un teatre diferent, més culte, com és el cas de *La fortuna de Sílvia* el 1947 o *Galatea* el 1948: el públic i la crítica li giren l'esquena i haurà de tornar a un teatre molt més popular com serà el de *Les vinyes del Priorat* de 1950, que només té la virtut d'omplir el teatre i fer-ho en català, però amb un nivell i proposta força baix. Una de les grans excepcions pel que fa a la qualitat de l'època és l'obra d'Espriu *Primera història d'Esther*, també del 1948.

El teatre en català no es podia representar —i davant d'això poques perspectives tenien els seus creadors i poques ganes de fer-ne— i també hi havia un aïllament total respecte del que es feia a l'estranger (de fet, primer es van autoritzar les representacions d'obres pròpies en català abans que no pas cap mena de traducció). El circuit professional quedava per a un teatre

espanyol i en espanyol amb molt poques innovacions estètiques i que a més a més arrossegava pocs espectadors i pocs guanys, com palesa la conversió d'algunes sales principals en cinemes, un art més popular i barat que donava rendiment i guanys als propietaris de les sales i que a més a més era ben vist i potenciat pel règim, ja que podia fer arribar els seus missatges de propaganda a través del No-Do, obligatori a totes les sales de cinema a l'Estat espanyol entre el 1942 i el 1976. Així, a poc a poc el teatre va anar perdent la seva batalla contra el cinema com a entreteniment de masses, passant a ser un teatre sense cap mena d'innovació i molt controlat pel règim o bé un teatre per a minories, i més quan tímidament a partir de la meitat dels anys cinquanta els dramaturgs intenten incorporar-se a la normalitat del teatre contemporani: el realisme psicologista de caire social; la mirada política del teatre brechtian; l'existencialisme i el teatre de la metàfora, anomenat teatre de l'absurd, seran el refugi per a aquests nous dramaturgs que tenen públic escàs, control ferri de la censura i companyies que poden fer molt poques funcions de cada una de les obres que estrenen, això quan tenen sort i aconseguen que les pugin als escenaris.

Com és lògic imaginar, l'esquerda que permet la primera mínima obertura del règim, és petitíssima, i per això el teatre que es pot començar a representar molt tímidament des del 1946 és el que es basa en els textos anteriors a la guerra i, per tant, allunyat de nous plantejaments. Tot i això, no li hem de treure cap mena de mèrit, perquè aquest teatre és, a la vegada,

l'únic instrument col·lectiu de recuperació de la llengua, una tímida recuperació que va arribar al seu cim en les primeres programacions regulars a partir dels anys cinquanta del teatre Romea, únic teatre professional a la ciutat de Barcelona on s'estrenaven obres en català.

Sembla com una mica absurd circumscriure les vicissituds del teatre en català a Barcelona, però és que la capital catalana era la que tenia les majors infraestructures i la que exercia com a far de comandament i veritable capital cultural. La recuperació del teatre en català fora de la capital catalana —des del punt de vista del teatre professional i del teatre independent— sempre va anar una mica a remolc del que passava a Barcelona, tot i que no s'han d'oblidar les iniciatives que progressivament s'anaren fent tant a Mallorca primer com a València després, tot i que les repercussions van ser menors i sempre encara dins el context de les limitacions franquistes de l'època.

A mitjans de la dècada dels cinquanta ja es va permetre l'estrena d'algunes peces en formats més petits que incentivaren una certa recuperació del teatre, però es pot dir que en els primers quinze anys des de la victòria franquista el teatre en català de nova fornada no va existir i no es va representar, com a mínim des de l'àmbit professional, tot i que algunes iniciatives privades com les vetllades de Teatre Íntim, promogudes inicialment per un homenot de lletres com en Rafael Tasis i que es van realitzar des del 1954 a l'Orfeó Gracienc, sí que estimularen minsament la producció.

És en aquest context que hem d'emmarcar l'aparició el 1955 de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, crescuda a l'aixopluc del Cercle Artístic de Sant Lluc i formada per elements importants de la burgesia mitjana, que a poc a poc anaren oferint obres de la tradició catalana, traduccions i adaptacions de peces de teatre estranger i molt més escadusserament les obres del teatre contemporani català que havien anat trobant a poc a poc alguns mecanismes de producció.

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona va estar activa fins a l'any 1963 i del seu si va sorgir, el 1962, la companyia Els Joglars (també s'ha de destacar que algun membre va anar a parar al Teatre Experimental Català i algun altre al Grup Adrià Gual) i entre els espectacles que estrenaren hi hagué obres de Benet i Jornet, Jordi Teixidor, Jaume Melendres, Alexandre Ballester, Ramon Gomis, Rodolf Sirera, Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany, Salvador Espriu o Joan Oliver. L'Agrupació Dramàtica va ser una de les tantes iniciatives culturals que varen estar a l'empara del Cercle Artístic Sant Lluc, que també acollirà el TEC. L'Agrupació Dramàtica de Barcelona es va caracteritzar per ser absolutament eclèctica pel que fa als muntatges¹ i per això es varen combinar obres en català i més experimentals amb obres internacionals i muntatges més clàssics.

1. Qui en vulgui saber més pot llegir el llibre de Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, Institut del Teatre, Barcelona, 1978.

Tot i això, a finals dels cinquanta, el gran públic encara girava l'esquena al teatre més arriscat i més europeu. Tímidament s'havia pogut fer alguna recuperació de Lorca o Valle Inclán en castellà, però qui triomfava no era un jove Josep Maria Espinàs que el 1958 creava *És perillós fer-se esperar* o un Joan Brosa hiperproductiu a l'inici de la dècada, sinó en Joan Capri, un model de comunicació fàcil amb el públic que indignava, per exemple, Néstor Luján des de les pàgines de *Destino*, que criticava la feblesa de les seves propostes.

Un altre dels elements de recuperació per al teatre en català serà el cicle de teatre llatí, creat el 1958 per l'Ajuntament de Barcelona i dirigit per Xavier Regàs durant una dotzena d'anys. Regàs (Barcelona 1905-1980) és un magnífic exemple del silenci que va comportar la Guerra Civil: havia aconseguit estrenar la seva obra de debut el 1935 i encara una segona peça, un sàinet, el 1938 i llavors silenci absolut fins al 1947. És el mateix Regàs, pare de la novel·lista Rosa Regàs i d'Oriol Regàs, ànima de les nits de la *gauche divine* amb la fundació de Bocaccio. Aquest cicle de teatre que fundarà Regàs serà molt important per al Teatre Experimental Català, perquè la companyia hi va poder estrenar muntatges de Pedroló (1963), Baltasar Porcel (1966) o Jaume Vidal Alcover (1969). Tot i això, programar teatre en català els anys seixanta a Barcelona era una espècie d'heroïcitat, una aventura que es regia per la incertesa de trobar públic, per programacions molt curtes —la majoria de vegades d'una sola sessió— i per la manca d'un públic estable per a les companyies.

Tot sovint era una qüestió de voluntarismes i moltes vegades emmarcada en el gran front de lluita per a les recuperacions de la llibertat i la democràcia, tal i com passava amb molts de moviments culturals de l'època.

Pel que fa a les col·leccions de teatre on els autors podien anar col·locant les seves peces i fixant-les per escrit, aquestes eren escasses i sotmeses al rígid control de la censura, per la qual cosa moltes de vegades s'estrenaren obres inèdites (i algunes varen patir un llarg camí abans de poder ser editades). L'Agrupació Dramàtica de Barcelona va impulsar els «Quaderns de teatre» que va dirigir Joan Oliver i on es varen alternar obres pròpies —Pedrolo, Benguerel, Brossa...— amb les primeres traduccions d'obres de fora. La col·lecció convivía al mercat amb «Catalunya teatral», que havia sorgit el 1946 i que continuava publicant els textos d'abans de la Guerra Civil que escenificaven sobretot els teatres d'aficionats. Per la seva banda, la biblioteca Gresol, activa entre el 1956 i el 1960 i que dirigí Antoni Picazo, publicava sobretot el teatre d'estrena del moment, però també s'hi va publicar un text fonamental per als nostres interessos: *Cruma*, de Manuel de Pedrolo, que va marcar un punt important de renovació del teatre català i que es va editar el 1957 en obtenir el premi Joan Santamaría.

De fet, aquest premi, impulsat per Rafael Tasis, va néixer el 1956 i l'atorgava la pena homònima. En anys alterns es donava a obres de narrativa i a obres de teatre. En vida de Tasis, varen rebre el premi Manuel de Pedrolo, Alfred Badia i Baltasar

Porcel, però malgrat aquesta iniciativa podem dir que en definitiva el que s'estilava era els pals a les rodes per a la modernitat teatral en la nostra llengua, com no podia ser d'altra manera en ple franquisme.

Cal recordar en paral·lel la feina que van fer bona part dels dramaturgs a l'exili, que no renunciaren a escriure en la nostra llengua, com per exemple ho feren Lluís Capdevila o Ramon Vinyes, que des de Colòmbia va escriure un gran corpus d'obres que en molts de casos romanen inèdites i que mai no s'han estrenat. El repertori d'uns i altres és massa poc conegut i estudiat, i sobretot massa poc representat encara avui en dia, quan els teatres públics haurien de prendre el relleu a la tasca que van fer tots els grups experimentals al llarg del temps.

LA FUNDACIÓ DEL TEATRE EXPERIMENTAL CATALÀ

La història del teatre català de la postguerra, com hem vist, és la història d'una gran frustració, però també és la història d'una fissura en el règim de Franco. A través del teatre i dels seus grups es va poder començar a donar sortida a les obres dramàtiques escrites en la nostra llengua, un element de prestigi i sobretot de suport per a molts dels conreadors d'aquell teatre que havien tingut terribles dificultats amb la censura per poder donar a conèixer les seves obres novel·lístiques, com és el cas de Manuel de Pedrolo².

El Teatre Experimental Català és el grup que farà de baula entre el teatre de finals dels anys cinquanta i el teatre ja clarament professionalitzat dels anys setanta, tot i que el TEC en cap moment no va voler renunciar a intentar ser com més professional millor, tot i que ells buscaven la seva especialització precisament en l'element clau que conforma el nom: experimental. En Vicenç Olivares, el seu fundador, assegura que «nosaltres som com el grup maleït del moment i això ens ha fet

2. Ho veurem amb una mica més de detall en analitzar les obres que estrenà el TEC.

molt de mal a l'hora que es parli del TEC o que se l'estudiï, no ens han tingut mai en compte».

Què era, però, el Teatre Experimental Català? Doncs el propi nom ja explica molt dels seus objectius. Era un grup que volia posar sobre els escenaris les peces dels dramaturgs catalans contemporanis, però que defugien d'allò més senzill que ja s'havia pogut veure: volien obres d'una certa volada i que alteressin el sistema clàssic de representació burgès. Hi havia una voluntat de fer teatre culte, en català, i comptant amb un cert públic universitari. Quelcom que, en principi, no era fàcil malgrat els intents d'obertura del règim franquista i del fet que, a poc a poc, s'havien fet concessions a la llengua —el català, per exemple, es podia emprar a l'església— o del fet que hi havia hagut una minsa represa, com a mínim des del punt de vista editorial (com marca, per exemple, l'aparició d'Edicions 62).

Olivares assegura que «nosaltres vàrem prendre el relleu a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que va començar el 1955 i que llavors era el gran grup de teatre del moment perquè va néixer de la gent bé d'aquí». En aquest sentit assegura que «L'ADB es podria permetre el luxe de fer el que volgués perquè d'alguna manera el grup s'havia fet perquè els senyors es divertissin. Jo no sé si això era positiu, però nosaltres preníem molts riscos en una època on prendre'n et podia comportar anar a la garjola. Era molt fàcil ser valent quan saps que no et passa res i quan tens tota mena de facilitats, com per

exemple poder fer la primera representació al Liceu. És clar, sortia tota la gent important de Catalunya i era el teatre que ells es van animar a fer».

L'any 1962, quan neix el TEC, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona era el grup punter —tot i que li quedava només un any de vida—, però també hi havia nombrosos grups de teatre d'aficionats, de barri. «Nosaltres el que volíem era fer desaparèixer això d'aficionats, volíem fer un teatre professional. L'ADB, de la qual formava part molta gent del món catalanista, estava massa enlairada. I ep, no pretenc atacar el moviment catalanista, al contrari, però cal matisar les coses i explicar-les», assegura Olivares.

Lògicament, el Teatre Experimental Català no va sorgir del no-res ni com un bolet, sinó que hi havia uns precedents. Olivares diu que «nosaltres veníem de dos moviments. El primer era el TEU (Teatro Universitario) de Medicina, que desenvolupava les seves activitats al soterrani de l'Hospital Clínic. Potser fèiem poc teatre, però ja fèiem activitats com recitals poètics. Es deia que el grup de teatre era del règim, però nosaltres no érem franquistes. Això sí, ens en vam aprofitar i a tot ens deien que sí». L'altra branca de la qual van incorporar membres va ser del Teatre Viu, el teatre improvisat en el qual és el públic qui dona el tema i els actors l'han de representar. «Això era un experiment de una càtedra de psiquiatria (psicodrama de Jacob Levy Moreno) i els qui el van introduir a Barcelona varen ser en Ricard Salvat i en Miquel Porter, que en foren

els creadors, però jo el vaig dirigir el 1961 i el 1962 quan ells el deixen, en Salvat perquè ja estava pensant en la creació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, mentre que en Porter es volia dedicar al cine». El Cercle Artístic de Sant Lluç feia, com en tantes ocasions a l'època, de paraigua per a tota aquesta mena d'activitats.

Francesc Balagué, un altre dels fundadors del TEC, explica que «la transformació i la creació del grup no va ser gens fàcil. Passar del TEU al TEC va ser un procés en el qual hi van intervenir també elements que venien de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, on jo hi havia tingut contacte primer com a actor i posteriorment com a director. Les lectures dramatitzades del TEU es feien amb tots els ets i uts, amb els llums de colors, amb tots els moviments. Pensa que en aquells anys, el 1961 o 1962, érem capaços de mobilitzar una gernació i posar més de 400 o 500 persones al paranimf de la Facultat de Medicina». Va ser en aquell context que es va decidir també organitzar un «Primer Cursillo de Orientación Teatral» entre el 12 de novembre i el 7 de desembre de 1962. L'organitzava conjuntament el Teatro Español Universitario (de Medicina) i el Teatro Español Catalán, i aquí ja es fan fitxar alguns autors, com una joveníssima Núria Feliu, que un any després cantarà per primer cop dalt d'un escenari en una de les estrenes de la companyia. «De totes maneres, buscàvem actors una mica a tot arreu, perquè per exemple jo recordo que vaig fitxar la Mercè Guiamet després d'haver-la vista actuar al club de tennis Barcino.»

Mercè Guiamet, que es convertirà de llarg en l'actriu que més obres arribarà a estrenar amb el TEC, explica, però, que «jo des de molt jove estava introduïda en el món del teatre i vaig conèixer molta gent que provenia d'aquest món i amb qui ens unia la il·lusió de desenvolupar una altra mena de teatre, i vivíem molt intensament aquesta situació que va desembocar primer en el TEU de Medicina i des d'aquí vàrem anar passant de cap al TEC, un grup de teatre que des del primer moment es va caracteritzar per la pinya que feia la gent que hi formava part per trobar un camí propi».

Precisament, qui provenia del teatre amateur que es feia arreu de Barcelona era Núria Feliu, una de les integrants del TEC, que sí que va ser un fitxatge. «Jo havia començat essent molt joveneta al teatre amateur de Sants. A l'Orfeó Canigó hi havia un quadre escènic i jo vaig començar amb ells quan tenia dotze o tretze anys. Ells em van veure algun cop i em van fitxar.» De fet, s'ha de recordar que la carrera artística de Núria Feliu arrenca, precisament, amb el teatre. «Primer va ser el teatre, on vaig començar amb dotze o tretze anys i va ser una escola fantàstica perquè actuava cada quinze dies o cada mes. Jo vaig començar a cantar el 1964 i llavors amb el TEC ja estàvem fent *Els justos* de Camus, per exemple, i jo llavors cantava algunes peces ja a les obres.»

El TEC va iniciar l'activitat en castellà amb una primera representació. «Francesc Candel volia dur el teatre als barris i com que qui més hi anava era ell i sabia el què, vam fer *El zoo*

de cristal, de Tennessee Williams. Allà no hi havia cap control i el vam estrenar a la Zona Franca i a Sants», explica Olivares.

Abans de continuar amb la història del Teatre Experimental Català ja en català, convé repassar una mica la pròpia biografia personal de Vicenç Olivares abans de trobar-lo dirigint teatre i fundant companyies a Barcelona. I per poder fer-ho hem de fer un viatge en el temps i un viatge geogràfic. Hem de desplaçar-nos fins al 1955 i traslladar-nos a Guinea.

«A mi això del teatre em ve de família. Un oncle i un cosí n'havien fet, però havien marxat de cap a l'Argentina. La meva passió ve del pas per Radio Ecuatorial, a Bata, l'anomenada 'La voz de España en Guinea'. El 1955 jo era allà i a la ràdio hi fèiem de tot. Jo havia anat a Guinea a treballar i després vaig ser a la ràdio i allà érem només tres persones, o sigui que ja et pots imaginar que hi havia molta feina i que es feia una mica de tot, i fou on va néixer el meu cuquet per la producció. Va ser quan vaig tornar que vaig anar a parar al Teatre Universitari i al Teatre Viu. Però no ens enganyem, jo com a actor sóc molt dolent, perquè no tinc gens de memòria i sempre que sortia a escena era un desastre o un suplici, i com a director no passava de ser poc més que regular, això sí, em divertia fer de productor perquè el productor sempre ha de fer alguna cosa. I mira, està bé que ho digui així: el TEC neix perquè jo ho arrenco i mor perquè jo plego. Nosaltres estem entre l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i el naixement del Lliure, i el que vàrem fer va ser cobrir el forat intentant fer un teatre digne, en català

i que era molt poc vist a Catalunya, apostant pels autors locals i important algunes obres dels autors més importants del moment que no s'estrenaven per múltiples circumstàncies.»

Segons Olivares, la presència del TEC va ser realment incòmoda per a la gent de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. «Ells volien que es notés molt que van plegar i la veritat és que no es va notar tant perquè hi érem nosaltres i això no els va agradar, així que entre tots volien fer desaparèixer el TEC i ens van fer el buit, i de fet nosaltres no teníem ni una ajuda simbòlica. Se'ns va fer el buit perquè vam cobrir un forat que no agradava que es cobrés, però per sort hi va haver dos grans autors com en Manuel de Pedrolo i en Brossa que em van donar suport i vam poder anar tirant endavant.» De fet, Pedrolo serà un dels autors fetitxe de la companyia i n'estrenaran fins a tres peces, mentre que de Brossa en pujaran dues dalt de l'escenari, com també en faran dues de Baltasar Porcel. En total, en set anys, el TEC farà una trentena d'espectacles —fins a vuit el 1965, l'any en què l'activitat de la companyia es desborda.

Francesc Balagué també hi diu la seva. «El TEC era absolutament diferent al que es feia llavors. La companyia oficial representant de la burgesia barcelonina era, per molt que els pugui saber greu, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Hi havia molts diners allà, els recursos eren bestials. Després hi havia també el teatre d'aficionats, que moltes de vegades es feia als orfeons obrers i que representaven les peces molt dignament, però que sovint tenien obres molt casposes en cartell. Nosaltres

sortíem de zero i estàvem al mig dels dos. Les obres les assajàvem moltíssim, moltes de vegades a cases particulars, dissabtes i diumenges i els vespres en sortir de la feina. Tothom hi col·laborava. I encara ara em demano com va ser possible pagar tot allò, perquè moltes vegades només fèiem la funció única i després alguna sortida fora. Jo crec que del TEC no se'n parla perquè no teníem ningú al darrere, perquè la veritat és que oferíem moltíssima qualitat.»

L'elecció de la llengua

Ràpidament, però, el TEC es va adonar de la necessitat imperiosa de canviar de llengua si volien assolir alguna mena d'èxit en les representacions i posicionar-se com a quelcom diferenciat de la resta. «Si nosaltres no fèiem teatre en català, desapareixeria», assegura Olivares. La situació era complexa: el teatre d'aficionats representava les seves obres sempre en castellà i els grups professionals també. «Va ser llavors quan vàrem decidir fer teatre en català i amb autors catalans, una decisió que vàrem prendre amb l'altre fundador, en Francesc Balagué. També vàrem haver de fer nosaltres algunes traduccions perquè llavors no hi havia un corpus gran d'obres de teatre en català.»

Així, a empenyes i rodolons i sense cap mena de suport, el TEC comença la seva singladura estrenant a tot arreu on els demanaven: Cornellà, Sant Feliu, el Palau de la Música, el Romea, el Festival de Teatre Llatí... fins i tot van ser a Tolosa de Llenguadoc fent un Pedrolo, tot i que els van prohibir la representació.

Es tractava de l'obra *Darrera versió, per ara* i malgrat les amenaces que va rebre el grup, ningú no els va oferir cap suport polític. «Ens la jugàvem constantment nosaltres sols, però teníem mà per fer-ho.» En el cas de la representació a Tolosa, el cònsol els va dir que no es feien responsables del que pogués passar a la tornada, «una forma molt subtil d'amençar-nos, és clar!». Tot es va solucionar fent l'obra en un jardí particular... Evidentment la pròpia existència de la companyia ja era un acte de militància antifranquista, com evidentment també ho era l'elecció lingüística escollida per als espectacles.

«Fer les representacions de teatre en català ja era de per si un acte de militància antifranquista, però a més a més nosaltres estàvem bastant implicats en diferents actes. Vàrem fer la representació a Tolosa de Llenguadoc i commemoracions clandestines en alguna església. També actuàrem en la fundació de les Comissions Obreres i vaig fer un muntatge totalment clandestí al Teatre Joventut de l'Hospitalet. Jo crec que ens deixaven fer una mica, però que ens tenien del tot controlats. Ho sé perquè recentment van fer un programa documental a TV3 sobre la repressió franquista i va sortir tot de gent que estava fitxada i vaig veure que jo hi estava, de fet van llegir la meva fitxa. O sigui que sí que ens controlaven», assegura Olivares.

Francesc Balagué també ho té ben clar: «Fer cultura era fer antifranquisme. I fer-ho en català, encara molt més. Vam haver d'aprofitar les esclotxes i lluitar molt amb la censura per poder representar moltes de les obres que férem».

De totes maneres, feta la llei, feta la trampa. En moltes ocasions, elements de la policia es presentaven als assaigs per controlar què es feia, però llavors sempre se'ls deia que allò seria molt avorrit per a ells, que tinguessin confiança i aprofitessin per anar a sopar, que després ja els explicarien l'obra i de què anava. «La majoria de vegades funcionava, o sigui que torejàvem, els uns i els altres, com podíem. Colàvem moltes coses, però per exemple el desembre de 1964 hi havia molt d'interès en què no féssim *Els justos* d'Albert Camus. I és que la seva vídua estava molt ofesa per la relació que havia tingut amb Maria Casares i no volia autoritzar la representació, però li vam enviar un telegrama i al final la vam convèncer i vàrem poder fer-la.»

Mercè Guiamet explica que «és veritat que vàrem fer moltes coses amb una sabata i una espadenya, però tot va funcionar perquè érem molt joves i teníem una il·lusió molt intensa, i si no havíem de dormir, doncs no dormíem, sense cap problema, ens era igual, estàvem plens d'il·lusió perquè estàvem fent coses molt maques. Jo recordo haver-me posat al llit per una hora, però ara ho veus amb perspectiva i dius que valia la pena per tot plegat, entre altres coses també per la llengua i pel model de teatre que volíem fer. Amb la il·lusió vàrem néixer i si vàrem omplir el Palau és perquè ho donàvem tot. No ens preocupava la crítica, que de cap de les maneres podia entendre el que fèiem, sinó que ens preocupava fer teatre de molta qualitat i en català, i això per si sol ja era subversiu».

Els inicis de la companyia

El Teatre Experimental Català va haver de fer-se moltes coses per ells mateixos. Mentre que els assajos es varen dur a terme en el Cercle Artístic de Sant Lluç, gairebé varen haver de muntar la primera temporada per si sols al teatre Guimerà «al teatre que hi havia davant, al carrer del Pi. Allà aprofitarem el forat que deixava el teatre professional per poder fer les nostres primeres obres». Aquestes foren ja una declaració d'intencions, perquè a banda de l'esmentada *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, la companyia va estrenar *Aquí al bosc*, de Brossa, *Desè aniversari*, de Josep Rabasseda, i *Èxode*, de Baltasar Porcel, totes obres d'un sol acte: «Tot era molt complicat, perquè en virtut de les lleis de reunió sempre ens enviaven un agent als assajos. A més a més, els fèiem tard, després de treballar».

Un altre dels problemes, com totes les iniciatives semblants de l'època, va ser el del finançament. Calia trobar gent implicada que pagués una petita quota «i això va anar molt bé, va ser un èxit perquè la gent es va anar apuntant. També vam tenir sort i els autors ens ajudaren i també vam poder fer teatre al Palau de la Música, que en aquest sentit ens va donar molt de suport», assegura Olivares.

El primer muntatge del TEC, *El zoo de cristal*³, es va fer encara sense el nom de la companyia, que no apareixerà com a

3. *The Glass Menagerie* és una de les obres mestres de Tennessee Williams, de les considerades semiautobiogràfiques. Es va estrenar el 1944 a Chicago, i a Nova York el 1945, on es va mantenir durant 563 funcions i es va adaptar al cine el 1950 i el 1987.

tal fins a l'estrena de l'obra a la cooperativa de Sants La Nova Obrera, una de les poques cooperatives que va aconseguir sobreviure a l'arribada de Franco al poder i que havia tingut un gran moment d'esplendor abans de la Guerra, quan estava situada als números 118-120 del carrer dels Jocs Florals, tot i que posteriorment es va traslladar al carrer Guadiana. Aquí serà quan el TEC es bategi amb el seu nom oficial. Tot i això, el 22 d'octubre de 1961 ja se'n van fer funcions encara amb el nom de TEU de Medicina. La direcció era de Vicenç Olivares i en el repartiment hi trobem Alexandre Aixelà, Antoni Millà, Mercè Guiamet i Milagros Carrera. L'estrena a la Cooperativa La Nova Obrera va ser el dia 1 de setembre de 1962, a les 22.30 hores, en el marc de les festes de l'entitat, ja situada al carrer Guadiana de Sants. Aquest es pot considerar definitivament el naixement del TEC, que representarà l'obra en altres ocasions, com per exemple el mes de desembre del mateix 1962 en els actes de la III Jornada Juan Jover del Club Atlético Iberia que llavors militava a la tercera divisió. El club, del barri del Port i de la Zona Franca, va ser fundat el 1939 i entre el 1959 i 1961 hi va jugar l'Eduardo Manchón, exjugador del Barça de les Cinc Copes. També es va estrenar al club de Tennis Barcino el 20 d'abril de 1963.