

I

Aviat podrem celebrar el centenari de la represa de l'espectacle clàssic a les nostres terres, després d'un silenci que bé podria haver durat quasi 1.500 anys, si ens remuntem a la fi de l'Imperi de Roma -tret que aparegui documentada alguna representació renaixentista o manierista.

Així doncs, la nostra història comença un dia de tardor de 1898 als Jardins del Laberint d'Horta on un nou grup -el Teatre Íntim d'Adrià Gual- estrena el seu segon espectacle, *Ifigènia a Tàuride*, de Goethe, en versió de Joan Maragall. Fou aquell un any significatiu, no només per a l'Estat espanyol -fi de l'Imperi i aparició de la primera generació crítica d'intel.lectuals- sinó també per a Catalunya; Maragall veu publicada la seva *Oda a Espanya*, neix el Teatre Íntim i ambdós enceten una fructífera col.laboració que hauria culminat amb l'estrena de la única obra dramàtica de Maragall de no haver mort l'any 1911.

La renovació de l'escena catalana fou tasca indubtable d'aquest grup de teatre, essent pioner de la reacció naturalista i simbolista davant del teatre burgès del XIX. Però, a més, amb la representació d'*Ifigènia a Tàuride* el 10 d'octubre, el Teatre Íntim es convertí en l'introduïdor a tot l'Estat de l'anomenat «Teatre de la Natura», teatre a l'aire lliure que aprofita l'espai i la llum naturals i que resulta, doncs, íntimament lligat a l'original espectacle grec. Com a decorat es va fer servir el temple neoclàssic que es troba als jardins, i es començà l'espectacle a les dues de la tarda per tal que la llum anés declinant fins arribar al darrer acte «banyat de crepuscul». Per a uns espectadors que devien associar el teatre a l'artificiositat d'un escenari, la impressió de veure els actors en un veritable «bany de realitat» havia de ser aclaparadora. Com va escriure el crític de «La Veu de Catalunya»: «Dintre l'ambient i la llum reals, tebis, biseradors, he vist molt més la dona, los hòmens, hèroes, actors positius d'una acció, d'un fet, que no pas los intèrprets fingits d'una faula».

Posteriorment, el Teatre Íntim va posar en escena dues tragèdies més, ara en teatres de la ciutat i davant del gran públic: *Edip, rei*, de Sòfocles (Teatre Novetats, 10/3/1903) i *Prometeu encadenat*, d'Èsquil (Teatre de les Arts, desembre 1903-gener 1904). En aquests muntatges, la naturalitat deixa lloc a l'artifici; el decorat de Moragas i Alarma representa un món fantàstic de paper pintat; el

vestuari barreja arqueologia i ornament modernista. Tot esdevé una falla imaginària, però així havia de ser: les convencions de l'espai a la italiana ho imposaven.

II

La llavor d'*Ifigènia a Tàuride* arrelarà fins a crear un espai adient per al Teatre de Natura, que donarà els seus primers fruits als inicis dels anys trenta.

La creació de l'actual Teatre Grec de Montjuïc com a espai per a l'espectacle va ser un procés llag i allunyat de la realitat teatral del moment. Sorgit de «l'urbanisme verd», de la teorització del Parc com a espai públic ciutadà que va fer el conservador del Bois de Boulogne de París, Jean C. Forestier, la seva construcció coincideix amb l'aparició d'estudis locals basats en les investigacions arqueològiques sobre el món antic que estaven fent els alemanys. Entre aquests, l'article de Martí Romeu (1) sobre els Teatres Grecs com a espais circulars generats per la dansa, o el llibre de P. Bosch i Gimpera (2) que col·loca com a origen del teatre els ritus imitatius del culte, són exemples de l'interès que per la dramaturgia grega començava a desvetllar-se.

La plasmació d'aquestes teories teatrals en espectacle ve de la mà de tres factors que coincideixen en la, es podria dir, «inauguració» del Teatre Grec de Montjuïc. Un congrés d'arqueologia, la ciència social del moment, més interessada pel teatre grec que el mateix món del teatre; una ballarina influenciada per Isadora Duncan: Aurea de Sarrà -; i un home de teatre de sòlida formació clàssica, escriptor de tragèdies: -Ambrosi Carrion. Durant els estius de 1929 i 1930 organitzen uns «festivals clàssics», posant en escena una sèrie de mimo-drames (*Dèmeter*, *Fedra*) que responen fidelment a les teories de Bosch i Gimpera: basar la representació en l'espai creat per la dansa i en el text cantat pel cor. Volen ser una reconstrucció dels ritus d'Eleusis, tot dins de l'estètica d'arrel alemanya que imperava en la interpretació del món clàssic des de Winckelmann i Lessing.

El mateix 1930, Adrià Gual, que el 1924 havia reprès les activitats del Teatre Íntim, torna a posar en escena al Palau de la Música (9 de novembre) *Ifigènia a Tàuride*. Comparant aquesta posada en escena amb la del any 1898 als Jardins del Laberint, veiem que l'estètica simbolista s'ha imposat i resta lluny el naturalisme de la primera. En última instància, tots aquests espectacles de l'any trenta (*Dèmeter*, *Fedra*, *Ifigènia a Tàuride*) responen a la mateixa «posada al dia» arqueològica des de la perspectiva simbolista d'un modernisme caduc. Tant

Adrià Gual com Ambrosi Carrion, durant els anys foscos del Noucentisme (1913-1924), han resolt el binomi simbolisme-naturalisme refugiant-se en el primer, davant d'una societat conservadora que rebutjava el naturalisme per massa feridor i es lliurava a un convencionalisme plàcid i estereotipat.

Però la veritable estrena del Teatre Grec de Montjuïc com a espai de la tragèdia ve de la mà de Margarida Xirgu, que hi representa *Elektra*, de Hoffmansthal (1932), i *Medea*, de Sèneca, en versió d'Unamuno (14 de setembre de l'any següent). Aquests dos espectacles reprenen els trets essencials del «teatre de natura»: aprofitament de la llum natural (comencen entre les 5 i les 6 de la tarda) i de l'espai sense decorat. Encara que, en castellà, aquests dos espectacles podien haver donat una pauta i esperonat el bon teatre. Però les circumstàncies no ho van permetre: la veritable tragèdia s'estava assajant a les casernes i aviat surtiria als carrers.

III

Acabada la guerra civil, el teatre es va anar refent a poc a poc i, de moment, en castellà. En l'any 1952 s'hi reuneixen suficients elements significatius per a poder considerar-lo com el tret de sortida del teatre de postguerra, en allò que es refereix a la tragèdia. Una estrena en català d'un autor català sobre temàtica clàssica (*Dones de Troia*, d'Albert Corp, al Teatre Capsa, 19/1/52); l'estrena mundial de la *Medea* d'Anouilh pel Teatre de Cambra de Barcelona (28/1/52); i en darrer lloc, però el primer en importància, Mercedes de la Aldea aconseguí reobrir el ja mític Teatre Grec de Montjuïc (tancat des del juliol del 1936) amb l'estrena de *Edipo, rey*, de Sòfocles (6/7/52). L'èxit permeté que es tornés a representar per a les Festes de la Mercè (21 i 25 de setembre), ara amb l'assessorament artístic de J.G. Schroeder i els serveis tècnics de l'Ajuntament. Les representacions es feren segon els principis del «teatre de natura», començant a les set de la tarda i utilitzant l'espai sense cap manipulació. A l'escena imperava el realisme, amb unes multituds on cada actor expressava una acció pròpia i significativa, com en les pel·lícules d'Eisenstein. Aquest espectacle és el primer testimoni a casa nostra de la utilització del realisme cinematogràfic per tal d'acostar la tragèdia clàssica a la sensibilitat contemporània.

La dècada dels cinquanta fou molt rica per al teatre a Catalunya, i significà el primer -i, de moment, únic- intent d'institucionalitzar la representació de textos clàssics, primer amb els «Festivals de España» de 1954 i després amb dos anys de «Festival de Teatre Clàssic Grec» per la companyia Teatre Ciudad Condal, dirigida per Dolly Latz.

Al festival del 1954 es consagren dues gran actrius: Aurora Bautista amb l'*Antígona* d'Anouilh (companyia Luca de Tena, 16 de juny), i Núria Espert amb la *Medea* en versió de J.G. Schroeder. En aquests dos muntatges podem observar el paper que té la tragèdia com a motor de renovació teatral (que també hi era a la *Medea* de Xirgu-Unamuno). D'una banda, són obres de personatge femení principal, que actuen com a «llançadores» de grans actrius. D'una altra, l'actualització de temes i obres clàssiques són veritables conreus d'investigació dramaturgic (tant Anouilh, com Schroeder o Unamuno, van fer les seves tragèdies a partir del material clàssic).

Dolly Latz, alemanya que havia treballat amb Max Reinhardt i es va establir a Barcelona als anys quaranta, va aconseguir que l'Ajuntament de Barcelona financés l'any 1955 un Festival de Teatre Clàssic al Grec, i el seu èxit va permetre que l'experiència es repetís l'any següent. Per desgràcia no es va poder continuar per problemes econòmics i canvi en l'alcaldia. En aquestes dues temporades van posar en escena set tragèdies amb una companyia estable, Ciudad Condal, de nòmina important. Introdueix per primera vegada el decorat en l'espai de Montjuïc, amb una estètica estilitzada i geomètrica que té en Hollywood el seu referent; l'estètica d'una burgesia elegant que comença a reviuir, sempre dins d'una lectura «espanyola y cristiana» (3). Malgrat aquest caràcter ideològic, i per tant estètic, Dolly Latz va fer les dues temporades clàssiques més completes, serioses i homogènies de la Història del Teatre a Catalunya (això sí, en castellà) i a punt va estar d'aconseguir el que sempre ha necessitat Barcelona: un teatre municipal.

Després d'aquesta experiència, l'espai del Grec fou reprès pels «Festivales de España» i, especialment, per la Compañía Lope de Vega de José Tamayo, fins l'any 1962. El paradigma fou la superproducció de *La Orestíada*, representada al Grec el 15 de juliol del 1959. Amb una escenografia exhuberant i grandiosa que arribava fins al cim del cingle que fa de paret i que continuava al semicercle del públic amb tarimes en diversos nivells, tot dominat per una simetria i un hieratisme estrictes, aquest espectacle fou com una gran metàfora de la Dictadura on el poder s'estructura jeràrquicament de dalt a baix: a baix el poble, a dalt la deessa, i, controlant representació i públic, un munt de soldats a dalt del cingle.

IV

Durant els darrers trenta anys, la posada en escena de textos clàssics s'ha reduït

dràsticament. Al període 1960/75 es produeix el divorci entre el teatre oficial, encarcarat i lligat a la cultura del centralisme, i el nou teatre progressista i català que neix i es desenvolupa en multitud de grups independents. Aquests grups difícilment fan textos clàssics, sinò que creen noves versions experimentals (*Edipo en Hiroshima*, de Luigi Candoni, *Antígona 66*, de Muñoz Pujol, *Edip 67*, de J. Richardson) que tenen la seva culminació i paradigma en la «leyenda de Antígona» que va representar el Living Theatre al Teatre Romea (3/11/67). També es representen versions més consolidades, d'O'Neil, Anouilh, Bergamín... essent especialment importants les de Salvador Espriu (l'*Antígona* de l'EADAG, dirigida per Ricard Salvat al Romea i després a la Cúpula del Coliseum l'any 1963).

Així doncs, només es representen set muntatges de textos clàssics, dels quals tres són fets per companyies estrangeres (l'any 1960 ve al «Ciclo Latino» del Romea una joia que anticipa la nova visió del món clàssic que ens portaran els directors grecs a l'inici de la dècada dels vuitanta: *Oedipe, Roi*, dirigit per Rafael Rodríguez-Vigouroux). Un altre és la reposició que Núria Espert fa de la *Medea* amb què triomfà l'any 1954; també trobem un *Edip rei* grotowskià dirigit per Pere Planella el 1970 a la Cúpula del Coliseum, que es pot dir que va ser l'última de les experimentacions dels anys seixanta. Tan sols resten dues posades en escena, el mateix any, de *Les Troianes*: una oficial del Teatro Nacional de Barcelona, Compañía Nacional Angel Guimerà, dirigida per Esteve Poll; una altra d'universitària, del Grup d'Experimentació Teatral de la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigida per J.L. Bozzo (actual director de Dagoll Dagom). Aquests dos muntatges, fets l'any 1974, i la polèmica que produïren, il·lustren les confrontacions del període.

V

El present cop d'ull a la representació de la tragèdia s'acaba l'any 1982, quan Stavros Dufexis crea el seu *Mito de Edipo, rey* (encara que ja el 1979 havia portat al Festival de Sitges *Ifigènia a Aulida*), obrint les portes de Catalunya i també de tot l'Estat a la recuperació de la dramaturgia clàssica com a experiència cultural d'arrel mediterrània i, fins i tot, afro-asiàtica, front a la tradicional visió classicista imposada per les investigacions arqueològiques alemanyes del segle XIX. Durant aquests set anys de transició (1976/82) només es representen 3 tragèdies (*Edip rei*, dirigit per J.A. Codina el 1977; *Les Bacants*, dirigides per Ricard Salvat el 1980; l'última *Medea* de Núria Espert, dirigida per Lluís Pasqual el 1981; totes tres al Teatre Grec), a més de dos Espriu (*Una altre Fedra, si us plau*, el 1978; i la tercera versió d'*Antígona*, el 1979). Però és una etapa molt important, ja que resumeixen els plantejaments dels anys setanta, tot plasmant la dicotomia que dominarà la dels vuitanta.

Comparant les posades en escena de *Les Bacants* i de *Medea*, veiem com la primera recupera els elements tradicionals de la tragèdia, com ara els coturns i les màscares, les danses del cor i, fins i tot, certs aspectes espectaculars com la visualització a dalt del cingle de Montjuïc de l'escena que està narrant el missatge, o l'aparició final de Dionís en el seu veritable aspecte (màscara de bou amb banyes): la influència de la recuperació de la tragèdia com a ritual i com a festa que estan fent els directors grecs (S. Dufexis, T. Terzopulos, S. Evangelatos...) i que marcarà tots els vuitanta, comença a notar-se.

En canvi, la posada en escena de *Medea* recull la proposta de treballar un naturalisme reafirmat pels materials, els objectes i les accions, amb la manipulació del blat, reconstruint d'una manera quasi cinematogràfica el treball a una masia. Amb aquest muntatge, entra en la dècada dels vuitanta la línia, a voltes soterrada, que des de la *Ifigènia a Tàuride* del Teatre Íntim es manifesta en espectacles cabdals com ara la *Medea* de M. Xirgu, o l'*Edipo, rey* de Mercedes de la Aldea, fins arribar a les anteriors *Medea* de la mateixa Núria Espert.

Naturalisme o ritual, la polèmica està servida.

ANTONI BUESO

NOTES

1. A la Gaseta Catalana d'Art Dramàtic del 15 de gener de 1919.
2. Bosch i Gimpera, P., *Las representaciones teatrales en Grecia y Roma*, Publicaciones del Instituto Nacional del Teatro, Barcelona, 1929.
3. J.M. Pemán, al programa de mà de l'*Antígona* representada el 17 d'agost, acaba la presentació dient: «Es la Antígona española y cristiana: la gran tragedia de la libertad y el amor».