

Obertura
del curs acadèmic
2005-2006

HERMANN
BONNÍN



UN TEATRE NACIONAL EXTRAVIAT I SUBMERGIT

Diputació  Barcelona
xarxa de municipis
Institut del Teatre

HERMANN BONNÍN I LLINÀS (Barcelona 1935). Director escènic, actor i professor d'art dramàtic, alterna la vessant artística i creativa amb la responsabilitat de càrrecs públics relacionats directament sempre amb la seva professió. Cursa estudis d'interpretació i de direcció escènica a l'Institut del Teatre, que dirigirà de 1970 a 1980. El 1966 crea companyia pròpia. Concurra per a la càtedra de direcció escènica de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, de Madrid, la guanya i s'instal·la a la capital de l'Estat. El 1968 n'és nomenat director. Ha fet d'actor de teatre i de cinema a les ordres de prestigiosos directors (Pericot, Duran, Bieito, Lavaudant...) i ell mateix ha dirigit textos de Txèkhov, Strindberg, Brossa, Duras, Pirandello, Di Filippo, Albee, Kafka, Vilaregut, Palau i Fabre, Maeterlinck... El 1982 és nomenat director del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, càrrec que exerceix fins al 1988. L'any 1997 va obrir les portes el Brossa Espai Escènic; Bonnín n'és cofundador amb l'il·lusionista i prestidigitador Hausson (Jesús Julve). La fascinació per Brossa els empeny a emprendre l'aventura: promoure l'obra del creador de la poesia escènica i els gèneres que admirava. «Ens vam plantejar –explica– de trobar aquell punt dolç a la frontera entre la cultura popular i l'avantguarda, que era el punt de mira de la generació de Sebastià Gasch o de García Lorca... Gent amb la mirada posada en el futur.» Bonnín ha estat guardonat, entre d'altres, amb els premis Ciutat de Barcelona 2003, ADB a la millor trajectòria artística, el Nacional de Cinematografia i Vídeo, el Premi Butaca de Teatre a la direcció escènica i el Premi Sebastià Gasch del FAD a la direcció.

L L I Ç O N S M A G I S T R A L S

HERMANN BONNÍN

UN TEATRE NACIONAL
EXTRAVIAT I SUBMERGIT

Obertura del curs acadèmic
2005-2006

Diputació  Barcelona
xarxa de municipis
Institut del Teatre

UN TEATRE NACIONAL EXTRAVIAT I SUBMERGIT
va ser pronunciada a Barcelona, el 24 d'octubre de 2005

© Hermann Bonnín i Llinàs, 2006
Primera edició: setembre de 2006

Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Telèfon: 932 273 900. Fax: 932 273 939
i.teatre@institutdelteatre.cat

Disseny i producció: Institut d'Edicions
de la Diputació de Barcelona
Preimpresió: Addenda
Impressió: Winihard Gràfics
ISBN: 84-9803-142-7
Dipòsit legal: B. 43.679-2006

SUMARI

Bonnín, refundador de l'Institut del Teatre	7
Un teatre nacional extraviat i submergit	11
Sis «cantates» a l'ombra de l'Institut	21
Hermann Bonnín i Llinàs	35

BONNÍN, REFUNDADOR DE L'INSTITUT DEL TEATRE

D'un temps ençà, Hermann Bonnín es distingeix, a primera vista, com un home d'imatge singular, amb una estètica personal experimental i intransferible. Avui, és conegut sobretot per la seva condició d'impulsor del minúscul, però gran, Espai Brossa, on pren forma una àmplia gamma de les arts escèniques de petit format, amb un denominador comú: el seu caràcter innovador, de vegades testimonial, sempre honest i intel·ligent. També ha estat conegut, en els darrers anys, com a president de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, funció que ha exercit amb un gran sentit de la mesura i de la mediació, impulsant iniciatives importants en favor del teatre i dels seus professionals.

Hermann Bonnín ve de lluny, però. Si fem una mica de memòria, el recordem encara com a director del Centre Dramàtic de la Generalitat, quan era al Teatre Romea, on va construir algunes de les bases de la nova etapa que obria per al nostre teatre el naixent autogovern català.

Hí ha, però, una faceta anterior de Hermann Bonnín com a home de teatre que no és degudament recordada, encara que sigui inesborrable en l'ànima i en la realitat tangible de l'actual Institut del Teatre. És la seva condició de fundador de l'Institut en els anys setanta (1970-1980). Nomenat

director per tal de satisfer i apaivagar la forta contestació dels alumnes, va encapçalar-hi una transició democràtica *avant la lettre*, trencant amb la immobilitat que se n'havia apoderat, entroncant de nou amb la tradició del període 1913-1939 i fent-ne el gresol del teatre català posterior, l'espai on tindria lloc el gran esclat innovador que està en la base del que avui som. L'Institut del Teatre es reconeix en la voluntat fundadora d'Adrià Gual, l'any 1913, i de Hermann Bonnín, l'any 1970.

Encara que situar l'origen de l'Institut del Teatre en l'any 1913 és molt probablement una simplificació *noucentista* que ens hem empassat incautament (els *noucentistes* unien, al seu gran mèrit institucionalitzador, una no gens meritòria infravaloració dels seus antecessors immediats). Bonnín i jo mateix ens n'adonàvem l'altre dia, en contrastar l'aparent diferència d'edat entre l'Institut del Teatre i la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid –de la qual Bonnín també havia estat director–, que enguany celebra el seu 175è aniversari, enfront dels escassos 93 anys que atribuïm a l'Institut del Teatre. Unes elementals consultes ens van permetre desfer el tòpic. L'edat de la RESAD es compta des de 1831, data de creació del Conservatorio Lírico-Retórico, a partir del qual, l'any 1952, es crearia pròpiament la RESAD. Si ens apliquem igual mesura, l'origen de l'Institut del Teatre cal situar-lo en l'any 1837, data de creació del Liceu Filo-Dramàtic de Montsió –després Liceu Filarmònic Dramàtic i més tard Conservatori del Liceu–, del qual sorgiria el Gran Teatre del Liceu, l'any 1847, i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, l'any 1913, denominada de seguida Institut del Teatre. Això confereix a l'Institut del Teatre una edat de 169 anys. Una edat equivalent, doncs, a la que té la RESAD, si bé amb una diferència paradigmàtica: allò

que a Madrid resolía la iniciativa oficial, a Catalunya ho feia possible la iniciativa social. La conversa amb Hermann Bonnín és rica i interessant i, com en aquest cas, tot sovint en salta alguna llebre. Caçada al vol, m'ha semblat que aquesta era una bona ocasió per servir-la.

Jordi Font

Director general de l'Institut del Teatre

UN TEATRE NACIONAL EXTRAVIAT I SUBMERGIT

Entre els assaigs d'una obra de Jordi Teixidor a la Sala Beckett i el rodatge d'una telemovie a Figueres, aprofito la proposta del director Jordi Font i el professor Jaume Melendres per esbossar algunes consideracions sobre això tan eteri que anomenem «teatre nacional», de fet, per ser més precisos, «patrimoni nacional». I ho faig des de l'assolellada terrassa d'una de les cafeteries que hi ha davant mateix del Teatre-Museu Dalí. Són les tres de la tarda de dissabte, tal vegada les cinc, hora solar, i de sobte em veig envoltat de turistes i anuncis gastronòmics d'Interpizza i Paellador. Però, per damunt de tot, el que m'aclapara és el sumptuós i delirant monument de Salvador Dalí, erigit a la memòria de Francesc Pujols, geni –diu Dalí– de la filosofia catalana. En un marbre incrustat al monument Francesc Pujols hi diu: «El pensament català rebrota sempre i sobreviu als seus illusos enterradors». Davant aquestes exaltades essencialitats teologocopatriòtiques del filòsof i l'exultant teatralitat del teatre-museu de Figueres que tinc davant meu, a molt pocs metres, em sento predisposat a afrontar el repte d'escriure alguna cosa sobre una part del paisatge escènic d'aquest país que –ens diu Francesc Pujols– «rebrota sempre i sobreviu» i fer-ho èpicament des del cor mateix de l'Empordà.

Jordi Font, la darrera nit de lluna plena, em recordava que el Teatre Nacional no és, o més ben dit, no el representa, únicament, la cascada neoclàssica de Bofill a la plaça de les Arts de Barcelona, ni tampoc l'Olimp teatral de Montjuïc somiat per Lluís Pasqual, sinó que el Teatre Nacional, com «la Caixa» o el Barça, som tots. És a dir, tot allò que emana creativament, econòmicament o esportivament d'una cosa que en diuen consciència col·lectiva.

Tanmateix, el meu veritable teatre nacional, el que em motiva ara i que preservo en el meu imaginari és el d'un «patrimoni extraviat», més exactament, «naufragat» i del qual s'ha rescatat, això sí, algun fragment marmori, alguna retòrica acadèmica i algun fetitxe amorosament guardat en el museu sentimental del teatre català clàssic i/o contemporani.

Per cert, un palau de Gaudí va aixoplugar, durant trenta anys, alguna d'aquestes deixalles il·lustres. Ara, davant del Teatre-Museu Dalí entreveig una imponent platea enjardinada d'escenografies dalinianes i una tramoia subterrània reconvertida en cripta-mausoleu per al pintor. I, òbviament, penso que és significatiu i sobretot teatral que tant Gaudí com Dalí, els nostres més universals representants de la monumentalitat escenogràfica, descansin en pau en uns mausoleus tan i tan venerats –el de Figueres i el de Barcelona a la Sagrada Família– com per exemple els de la plaça Roja de Moscou o els de les piràmides de Luxor.

I, consegüentment, penso que la vocació de la nostra teatralitat nacional, teologicofilosòfica a la manera de Francesc Pujols, tindria una digníssima continuïtat amb la reconversió de l'obra del «Bofill-Flotats-Pujol» de Barcelona en una mena de «panteó nacional» cara al sol naixent de la Mediterrània.

Ara bé, ironies del destí a part, el meu, vull dir, el nostre «patrimoni submergit» és d'una altra mena. És un patrimoni nacional, si voleu, modest, a escala humana, acomplexat entre el Segle d'Or espanyol i el Neoclassicisme francès, però que, sobretot, a partir de la segona meitat del segle XX, ha esdevingut, com diria Brossa, «una presència forta».

En la lírica i en l'èpica de tots els temps, incloent-t'hi l'*Atlàntida* de Verdaguer, la fascinació que exerceix l'imaginari submergit és objecte d'emmirallaments poètics i de recerques de tresors perduts. Per tant, em permetreu intuir que l'absència d'un conjunt de noms, obres, creacions, interpretacions, se'm reveli com una «presència forta» invisible, incòmoda, però forta: la presència de l'absent.

Una absència que fins i tot caldria preservar com a tal absència per evitar així sacsejaments presumiblement indigestos per als intestins del nostre organisme teatral. I és que tal vegada el fet de posar a la llum el conjunt d'aquest «patrimoni submergit» ens podria alterar raonaments canonitzats. Aquest patrimoni extraviat representaria tal vegada, en posar-lo al descobert, una mirada «diferent» i potser cohesionada davant la nostra realitat?

M'han demanat que esbossés una mena de lliçó que ritualitzi, com cada any, la inauguració d'un nou curs. Doncs bé, el qui us parla és un exponent viu, com molts dels extraviats o submergits, que pertany al segle passat. Alerta, però! El segle passat, fins fa poc, era sinònim de «decimonònic». Ara, però, no. Avui el segle passat és el d'aquells i aquelles que han fet el seu esclat artístic durant el segle XX. Som, doncs, tots plegats, els qui avui ens trobem aquí reunits, contemporanis dels «teatristes» del XX.

Vosaltres, alumnes de l'Institut del Teatre, sou també, cronològicament, pertanyents al segle passat i, per tant, contemporanis meus i seus amb l'esperança, això sí, que sigueu representants també de la creació interpretativa, dramàtica, escenogràfica, coreogràfica, directiva, del segle XXI.

Ara bé: aquesta mena de divagació pseudoacadèmica que m'ha estat encarregada vull centrar-la, de fet, a convidar-vos, polítics, directius, professors i alumnes, a l'aventura de rescatar aquest «patrimoni extraviat o submergit» de què us parlava i sobre el qual tant hem conspirat amb Jordi Coca i Lluís Solà. Fer paleses certes coses oblidades del nostre present escènic, un conjunt humà d'autors, intèrprets, directors, escenògrafs, que també formen part significativa d'un teatre nacional.

No voldria, tanmateix, en parlar del «patrimoni» (d'aquests conjunts de creadors de la segona meitat del segle XX als quals, de fet, m'estic referint) obviar que hi ha raons generacionals vivificadores i raons generacionals modificadores o momificadores. Les primeres formen part de la dialèctica raó-impuls i les segones dels modismes o modernismes potser més arbitraris.

Edward Albee, als seus més de 70 anys, és un autor contemporani clàssic i de moda al mateix temps; com, per exemple, ho són, entre d'altres venerables homes i dones de teatre, Peter Brook, Dario Fo, Glenda Jackson, Lavelli o Savary, etcètera.

En arts i en ciències, l'acumulació de saviesa i serenor, i, és clar, també d'anys i de vana recerca de l'essencial, és un valor inqüestionable, un valor creatiu i, per què no, també, un valor cotitzable en el mercat de la cultura, sigui plàstica, musical, literària o bé poètica.

Ha arribat ara el moment d'anomenar-vos alguns dels referents d'aquests contemporanis nostres, no pas perduts, si no tan sols extraviats. Uns referents escènics tan nacionals i nostrats com els que representaven el teatre de la primera meitat del XX: Pitarra, Guimerà, Sagarra, Enric Borràs, Adrià Gual, la Xirgu, Soler i Rovirosa, Escudero, Marginyà... Un conjunt d'homes i dones de la segona meitat del XX, tan i tan contemporanis com Benet i Jornet, Sergi Belbel, Anna Lizarán, Lluís Homar, Josep Maria Pou, Paco Azorín i tants d'altres.

Abans, però, de donar pistes més concretes sobre qui són aquests contemporanis extraviats, deixeu-me citar el que Joan Anton Benach deia en el pròleg d'*Els autors de teatre català: Testimoni d'una marginació*, d'Antoni Bartomeus: «L'observació sistemàtica del teatre que es produeix a Catalunya és una font inesgotable d'interrogants. Qualsevol persona dedicada a aquest tipus d'observació descobreix, tard o d'hora, que els judicis i diagnòstics de caràcter general, aplicats a les manifestacions de l'art dramàtic autòcton, sovint són d'una fragilitat i d'una provisionalitat inquietants. El que avui és veritat, demà només ho sembla i demà passat ja no ho és.»

Dit això, amb tota la prudència, o potser imprudència de què sóc capaç, i amb tota la provisionalitat a la qual Benach feia referència, aquí va, doncs, una llista indicativa d'alguns que avui podrien, penso, considerar-se referents d'aquest «teatre nacional extraviat», d'aquest patrimoni dels darrers cinquanta anys del segle XX contemporani a tots nosaltres.

Primerament: un conjunt excepcional de poetes-dramaturgs. Entre d'altres, Joan Oliver, Agustí Bartra, Manuel de Pedrolo, Josep Palau i Fabre, Joan Brossa, Maria Aurèlia Capmany, Llorenç Villalonga, Salvador Espriu i Ramon

Vinyes. Una generació, aquesta, provinent d'exilis obligats o voluntaris, exteriors o interiors.

En segon lloc: els autors de l'«alternativa dels setanta». Els de la resistència, del postfranquisme... Entre d'altres: Jordi Teixidor, Ramon Gomis, Josep Maria Muñoz Pujol, Alexandre Ballester, Jaume Melendres, Carles Reig, Francesc Barceló i Rodolf Sirera.

Parlo de patrimoni extraviat, no pas perdut ni marginat. El retrobament és a les mans de tots nosaltres. No haurem de caure, doncs, en la temptació de transferir-nos mútuament responsabilitats i culpes.

En tercer lloc: he esmentat, fins ara, noms d'autors. Però és que també formen part del patrimoni un conjunt de directors, creadors, generadors tots ells de vida escènica, d'actors, coreògrafs, ballarins, escenògrafs, en plena disponibilitat d'acció creativa. Us parlo, doncs, d'una generació viva, contemporània a nosaltres. No de candidats a les reserves honorífiques i «medallístiques» a les quals ens tenen acostumats els nostres gestors de la cultura.

Per tant, que quedi ben clar que no parlem, en aquest cas, de tradició. La tradició, ho deia Brossa més o menys així, un cop païda cal excrementar-la. O, no tenir-ne, com també deia Pere Quart, és millor que tenir-ne una de dolenta.

I ara, deixeu-me que us transmeti alguns interrogants que podrien formar part de la recuperació d'aquest estoig extraviat:

1. Per què no restituir, recuperar, l'impuls de la transversalitat en el camp de la plàstica escènica entre escenògrafs i pintors? Tenim ben presents els estímuls de l'escola Adrià Gual de Ricard Salvat i del primer Centre Dramàtic en integrar a la poètica escenogràfica noms com els de Ràfols-Casamada, Hernández Pijoan, Antoni Taulé, Tàpies,

Clavé, Viladecans, Perejaume, Llimós, Santos Torroella, Cruspinera, Cuixart, etcètera, i el mateix Iago Pericot, aquí present.

2. Per què no revisar projectes vertebradors d'un autèntic teatre nacional com els sorgits en els anys setanta de l'Institut del Teatre, que teixien complicitats d'una manera natural?

3. Per què s'ha abandonat el significat que, per al teatre català, ha tingut l'escola de pantomima de l'Institut del Teatre dirigida per Pawel Rouba?

4. I la de marionetes, també de l'Institut del Teatre, conduïda per H.V. Tozer? Un referent indispensable del millor teatre d'aquest gènere.

5. I què se n'ha fet del projecte de Ciutat del Teatre de Lluís Pasqual? I de Josep Maria Flotats? I de la nostra Núria Espert?

6. Per quina raó els nostres moviments escènics contemporanis tenen com a referent les peripècies polítiques o sociològiques i no pas les estètiques o culturals? (teatre del «franquisme», de la «resistència», «dels setanta», del «post-franquisme», etcètera). És tal vegada aquesta la característica de les nostres crispades peripècies polítiques i culturals o, com deia Joan Oliver, és que el teatre, que és l'art social per excel·lència, no és sentit a Catalunya, encara, com una necessitat cultural i cívica? O és que no tenim una societat reeixida, verament civilitzada?

És potser, com deia Brossa, que «els xovinistes de l'estranger i els adeptes de l'immediat, el jovent que intenta fer-se sentir, però que confon els estils amb les modes i no troba desllorigador, són els culpables?»

Perquè el teatre dels poetes és el gran extraviat, però de fet, el teatre sempre ha estat obra de poetes, i això es pot

constatar, per exemple, amb Èsquil, Shakespeare, Lope, Lorca, Claudel i Eliot, entre d'altres.

Resumint. Seria, doncs, la fragilitat de la qual parla Benach, la manca d'una societat culturalment reeixida, com diu Pere Quart, o les «modernors», que no els estils, als quals es refereix Brossa, o la marginació de la veu dels poetes-dramaturgs a la qual al·ludeix constantment Palau i Fabre, la raó de l'extraviament?

Pausa.

«Em dic Ningú i ningú no em coneix, sóc un captaire empordanès», em diu un home d'uns quaranta anys, ben plantat, que ven estris «orgasmàtics» davant mateix de la sortida del Museu Dalí. Jo duc a les mans, en aturar-me davant seu, el llibre d'Antoni Bartomeus sobre els testimonis d'una marginació! El captaire, aquest «ningú» venedor de filferros cranials per als turistes, em diu: «Te'n diré tres de marginats: Brossa, Pere Quart i Agustí Bartra, i tots tres ben contemporanis meus, oi?» «O és que –continua dient-me– Josep Maria Muñoz Pujol i Jordi Teixidor no són tan contemporanis com, per exemple, Jordi Galceran i Lluïsa Cunillé? O que Ricard Salvat i Pere Planella no són tan contemporanis com Calixto Bieito o Carlota Subirós?»

Pausa llarga.

I jo (us ho prometo), tot pensatiu, deixo enrere el Museu-Teatre d'en Dalí i el seu captaire empordanès i m'assec en una placeta que hi ha a pocs metres, davant mateix dels pòrtics neogòtics de l'església de Sant Pere, on, fa molt i molt de temps, vaig representar amb els companys i companyes de l'Institut del Teatre del carrer Elisabets uns *Encantos de la culpa* de Calderón i un *Assassinat a la catedral* d'Eliot, i on vaig experimentar, entre les parets de l'antic Hotel París, avui Museu del Joguet de Catalunya, algunes

de les peripècies sentimentals dels vint anys –els meus i els seus– encara adolescents, ignorant, és clar, l'existència d'uns contemporanis meus que, també per culpa meva, amb el pas dels anys, s'extraviarien pel camí.

Pausa molt llarga... i fi.

Gràcies.

Hermann Bonnín
Barcelona, 24 d'octubre de 2005

SIS «CANTATES» A L'OMBRA DE L'INSTITUT

FRANCESC NEL·LO

LA SEDUCCIÓ I EL PODER DE LA FRAGILITAT

Es percep, tal vegada, un cert clam per corregir la desmemòria? Com veuen i senten, per exemple, a Francesc Nello, els néts de l'ADB, de la Gual, del GTI...? Com veuen i senten, per exemple, a Francesc Nello, la jove generació de «l'excès i de la solitud»?

Francesc Nello ha estat, i segueix sent, per al teatre un exemple de mesura i compromís. Com el veu i el sent, per exemple, ara, Dani Nello, crescut, com ell, dins les estranyes sensacions de l'escenari? No responc. Preguntes perdudes tal vegada en els corrals dels lleons.

La generació que ha sobreviscut als pactes constitucionals, al naufragi dels mites... S'ha autoexiliat? Ha estat engolida? Francesc Nello no. Francesc Nello segueix al peu d'un canó que expulsa serpentines i destil·la incandescències. Ell, Francesc Nello, vestit amb fibres naturals i sandàlies de pell, fràgil, silenciós, reconverteix la timidesa en seducció.

El meu Francesc Nello comença allà on acaben les militàncies resistents. El meu Francesc Nello comença un migdia –o tal vegada un capvespre– a la Cuina de l'Institut

quan li caço al vol una brevíssima reflexió sobre el que ara –parlo dels anys vuitanta– caldria fer des d'un teatre públic. Pocs dies després, treballàvem junts. El meu Francesc Nello, doncs, no és només el de la pulcra trajectòria docent, creativa, elegant i respectuosa, per la qual, avui, se li atorga el guardó de l'ADB. És, sobretot, el còmplice, l'amic, el confident.

El percebo com les notes d'una peça de Mompou dins l'harmonia d'un dibuix d'Obiols.

Viu, amb la Maria Antònia, al peu mateix d'una muntanya urbana, al cim de la qual accedeix periòdicament com un *sportman* foixià.

El meu amic, i perdoneu la indiscreció, i amb això acabo, a més del guardó de l'ADB, acaba de ser immortalitzat per Spencer Tunick, nu, damunt l'asfalt d'una avinguda Maria Cristina que, de matinada, esdevé, per uns instants, Ganges sagrat.

Tot el que dic d'ell, probablement no diu res d'ell, però, com diria Brossa, probablement ho diu tot de mi.

Text per a l'acte de lliurament del Premi ADB a Francesc Nello, llegit a l'Espai Brossa. Barcelona, juny de 2003.

IAGO PERICOT

EL JOC I L'ENGANY D'UN AMIC I AMIC DEL BANQUET

El meu primer record de tu, Iago, va associat a un sostre de cordill. A una escenografia de 300 pessetes –això ho he sabut ara– per a les *Balades del clam i de la fam* de Xavier Fàbregas, dirigida per Josep Anton Codina, a la Cúpula del Coliseum. Una escenografia que vaig veure en «picat», vull dir des de l'anella circular que rodejava la part alta.

Això de les cúpules barcelonines, aquesta mena de mames ciutadanes, de matrones urbanes, ajagudes, projectades al cel, t'atrauen, et tempten, sobretot pel que custodien dins. Un dia em vas parlar d'una ascensió furtiva, cap a l'interior del cimbori de la Transmediterrània, i et referies al ventre d'una balena.

Aquesta escenografia de la Cúpula del Coliseum –d'això fa uns trenta anys– anava signada així: «Jordiagopericot», tal com sona. Es tractava, és clar, de la conjunció fonètica i artística –la de Jordi i Iago– de dos dels germans Pericot.

Avui, tanmateix, estic glosant –això és glosar?– un d'ells. En Iago.

Te'n recordes, Pericot, d'un decorat de paper rescatat de les golfes d'un terrat modernista de la Diagonal? Es tractava d'una escenografia pintada, original de Salvador Alarma, que s'havia conservat, plegada, intacta. Ens havia de servir per al meu muntatge de *La gavina*, de Txèkhov, amb versió de l'Oliver, amb la Carme Elias, la Rosa Novell, el Pep Munné... Tots molts joves. I em calia, però, que tu envaïssis d'escèptica blancor l'espai. I t'ho vaig demanar. Tu ja eres professor de l'Institut del Teatre i començaves a exercir d'okupa cultural. I d'aquest jardí luxuriosament modernista de l'Alarma va sorgir un espai més enllà del

temps i la història on la veu de Nina, la protagonista de l'obra, cridant «sóc una gavina!», assolía nítidament la seva dimensió més tràgica.

Quan tu, Iago, vas entrar a l'Institut com a professor (ja havies viscut, becat, com a pintor, a Londres, una temporada), la temperatura emocional d'aquella casa era molt alta. Anys setanta. Fabià Puigserver, escenògraf, acabava de tornar de Polònia. Havíem habilitat els soterranis del Palau Güell del carrer Nou com a tallers. El tàndem Pericot-Puigserver aglutinava estudiants d'arquitectura i de belles arts indiferents, fins aleshores, al teatre.

Tu m'has fet confident –tot un privilegi– d'algunes emocions i sensacions. D'un tanc italià abandonat i tu, nen, jugant-hi dins. De la teva mare, una presència permanent, republicana i pedagoga. Del mar. D'una barqueta menuda que s'hi endinsava. De la mà del teu avi. «Les coses lletges –m'has dit– no són digerides per la mar. Les expulsa».

El teu «Teatre Metropolità» va ser engendrat dins les parets d'aquell Institut del carrer d'Elisabets, amb un amic-amat, Sergi Mateu, interpretant Beckett. Poc temps després, vindria un *Rebel Delirium* a les andanes subterrànies, a mig construir, d'un metro sense vies. Es tractava de l'estació de Sant Antoni. Davant la boca negra d'un subterrani –dins una mena de claveguera urbana– t'havies proposat que el protagonista de l'obra expulsés fantasmes col·lectius: tot un repte.

Algun cop, Iago, t'he imaginat com a Neró, polsant la lira mentre les flames consumien els desordres urbans. «Els d'en Porcioles, sobretot!», em vares dir un dia.

La teva lira emocional, però, sorgeix del color, del tacte, de les textures. En els teus espais mentals i escènics hi ha estructures, sovint abstractes, materials, formes en movi-

ment. L'any 84, vas redactar un manifest que anava –crec– en aquesta direcció.

Per als Joglars vas dissenyar l'escenografia –perdó, vull dir l'espai escènic o emocional– de dos dels espectacles històrics més emblemàtics del grup, *Mary d'Ous* i *Àlias Serrallonga*.

A la teva obra de pintor, hi poden conuiuïre impactes òptics amb espais de serenor. El teu pintor, però, és Paul Klee. Ah! El teu poeta, Martí i Pol, el teu músic, Wagner.

Per a tu, la reconstrucció del Liceu és com preservar la memòria de la nostra burgesia. El MACBA, tanmateix, és l'estereotip d'un museu finlandès a la Mediterrània (prefereixes la Miró d'en Sert!). El TNC te l'imagines reconvertit en una cascada d'aigua davallant per les escales fins a arribar al gran llac de la plaça de les Arts i la Sagrada Família, com un gran pastís de l'Escribà.

Per a tu, la Ciutat del Teatre ha de formar part d'un projecte molt més ampli i ambiciós: el turó de Montjuïc transformat en «Muntanya de les Arts». En un nou Olímp teixit de museus, teatres i jardins. Però és que tu, Iago, t'imagines també que els palaus de la plaça de Sant Jaume i La Moncloa puguin esdevenir, algun dia, residència de poetes. I l'Estat espanyol, una confederació de repúbliques d'idees.

He tingut, com el ja desaparegut amic Marsillach, el privilegi d'interpretar Sòcrates en un muntatge teu del *Banquet* de Plató. I crec estar en condicions d'imaginar-me com tu i amb tu, passejant pels turons d'aquest Montjuïc quimèric, d'aquesta mena d'Accademo pitagòric i atenenc que somnies, entre flors i amb perfums de Sicília.

«L'amor posseeix el que desitja o estima, o no ho posseeix?». «L'amor és amor d'alguna cosa, d'una cosa que li

falta?». El que tu saps, Iago, sobre l'amor, que és molt, t'ha estat revelat per Diotima. Per exemple que aquest, l'amor, engendra veritat i que el déu Eros, com tu, pot ser el millor company de l'home.

Text per a l'acte de lliurament de la Medalla d'or al Mèrit Artístic de l'Ajuntament de Barcelona, al Saló de Cent. Any 2000.

JOAN-ENRIC LAHOSA

UN RECAPTADOR D'INSTANTS CLANDESTINS

Tu, Joan-Enric, ets un generador incontinent d'opinió insonoritzada. Una presència acollidora, una veu estimulante que ens fa obrir interrogant en la formulació de les preguntes i esclatxes en la recepció de les respostes. O potser al revés.

Et vaig conèixer en una tertúlia nocturna, civilitzada, ment conspiradora, al sud de França, a la Catalunya nord, en companyia de Miquel Porter, Xavier Fàbregas i Frederic Roda. Calia en aquell moment aprofitar l'espai de llibertat que ens oferia l'Institut del Teatre dels anys setanta per agitar, des de la comunicació personal i audiovisual, els bodegons pictòrics del nostre avantguardisme. Fer alenar vida, bategar el conflicte, retenir l'instant clandestí des del compromís cívic i polític i raonar, raonar... Des de la interdisciplinarietat.

Ens vàrem retrobar intensament, ja instal·lats a l'Institut del Teatre, elaborant, redefinint un possible teatre públic, dins del marc d'una avortada, potser utòpica, Generalitat de Catalunya amb referents republicans encara vius i, per tant, lliures. Referents canalitzadors dels impulsos d'una societat que despertava. D'uns homes i d'unes dones que, des de la independència, des de la cultura entesa com a educació i la educació com a cultura, reiniciaven l'aventura del raonament.

Tu, Joan-Enric, en aquells moments, exercies com a mestre d'una escola, Eina, integradora i difusora de missatges subliminars que apellaven a la intel·ligència.

Tu, Joan-Enric (ja sé que això no t'ho creus, no ho comparteixes, ni tan sols ho perceps), ets una de les persones

que els nostres gestors de la cultura no han sabut incorporar per fer de la «cosa pública» una empresa estimulante, sacsejadora, vitalment contradictòria.

La teva Alexandria llibresca és un Orient mental (no dubto que també físic) que els aiguamolls estancats de la gestió pública, el cofoisme casolà del discurs polític, han condicionat, condemnat potser a una discreta, elegant, automarginació o, potser –per què no?–, a una confortable, aristocràtica acomodació vital que els que t'estimem, Joan-Enric, no desitjàvem. Tanmateix, tal vegada en això rau la saviesa.

Text per a l'acte de lliurament del Premi Carles Duran a la Creativitat i la Comunicació, atorgat a Joan-Enric Lahosa. Barcelona, a la seu de la SGAE, març de 2002.

CARLOTA SOLDEVILA

LES CONFIDÈNCIES D'UNA ARISTÒCRATA REPUBLICANA I ROJA

Jo, de la Carlota, de la Carlota de la sala d'estar de l'Institut d'Elisabets, més ben dit, del convent d'Elisabets, no en sé gairebé res, certament. D'aquella Carlota, no en sé res de res. Bé, això és el que diu Jaume Melendres. Tal vegada és veritat, ara me n'adono. De la Carlota de la sala d'estar no en sé res de res. La meva veritat és que no sé res de res de gairebé ningú, hagi o no compartit saletes d'estar, *boudoirs* o alcoves.

Tanmateix, de la Carlota que es tancava amb mi (Melendres *dixit*) en un minúscul salonet d'Elisabets, en Jaume Melendres, en Iago Pericot, en Pere Planella, ben segur que tampoc no en saben res. Ignoro, però, si els serveis d'intel·ligència de la Diputació d'en Muller d'Abadal i d'en Samaranch arribaren a saber-ne alguna cosa.

Voldria compartir, aprofitant l'avinentesa d'aquest acte, una significativa dada per a la gran història de l'Institut, la Carlota i la Diputació: el minúscul salonet al qual fa referència en Jaume havia estat la sagristia de la capella del convent d'Elisabets abans de reconvertir-se en urinari de professors i alumnes per esdevenir, amb el temps –època de la Carlota, en Bonín i la revolta–, el minúscul salonet del director.

El despatx institucional del director amb vitralls modernistes i amplis sofàs de color verd que vaig heretar de don Guillermo Díaz-Plaja l'havíem reconvertit en la sala d'estar de la Carlota i dels professors a la que em referia al començar, condicionats, és clar, per raons d'espai i d'estratègia.

Ah! Però aquell minúscul salonet del convent d'Elisabets, que de sagristia original passà a ser l'urinari de la casa,

finalment acollí la Carlota quan el director Bonnín venia de visita domiciliària a Elisabets per despatxar, un cop deslocalitzat definitivament el despatx institucional del director de l'Institut del Teatre i traslladat al Palau Güell del carrer Nou.

I així, aquells quatre metres i mig quadrats de saleta, aquella cel·la cenobítica, encistellava i servia d'evacuació, destil·lació, depuració i defecació inodora de les grans batalles ideològiques i sentimentals dels professors.

Com en Jaume Melendres, i amb això acabo, que ens ha evocat la Catalunya roja de la Carlota, recordo també el dia que, sortint del salonet, atrets pels brogits, crits i altres expansions, topo amb una Carlota exultant, emocionalment descontrolada, vestida de Liceu, que exhibeix, com un trofeu, una seductora botella de xampany francès. Era la tarda del 20 de novembre de 1975.

La nostra reina Carlota, ara, 30 anys després, ens deixa. Visca, però, això sí, la Carlota Soldevila, aristocràtica, republicana i roja.

Text per a l'acte d'homenatge i en memòria de Carlota Soldevila, llegit a la Sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure. Barcelona, abril de 2005.

H. V. TOZER

ELS FILS DE SUSPENSÍO DE LLI TRENAT

De família anglesa, nascut al Paraguai, Harry V. Tozer s'havia instal·lat a Barcelona l'any 1925. El comandament que ha mogut fins ara el seu cos –el cos del titellaire, mestre marionetista– s'ha paralitzat, però, als 96 anys.

Tozer havia fecundat acròbates, malabaristes, alçadors de pesos, ballarines clàssiques. Sirenes, follets del mar, domadors de feres, cavallets marins, esquelets dislocats i jugadors suïcides, fades i pallassos amb fils de suspensió de lli trenat, amb caps i mans tallats en fusta.

Els ninots de Tozer tenien eixos de filferro, de llautó pintat a l'oli que articulaven el seu cos. Personatges, tots ells, que eren prolongació del seu jo. Ell mateix s'havia reproduït a escala reduïda, vestint-se amb camisa a ratlles, davantet, ulleres i corbatí.

Un estel xinès de paper, bastit amb canyes i cordills de cànem, ha estat, tanmateix, la darrera de les seves creacions. Tot un fructífer procés vital i creatiu per arribar a un prodigi de simplificació com aquest.

Harry V. Tozer havia estudiat a fons el titella tradicional català de guant i l'havia projectat al món. El seu món, però, era el de la marioneta de fil, a la qual incorporà innovadors elements de maneig que avui són reconeguts entre els professionals d'arreu amb el seu nom.

L'any 1955, el FAD havia acollit la seva activitat i propiciat la creació del grup Marionetes de Barcelona. No obstant això, dos anys després, la seva obra va ser embalada en vint caixes i reclosa en un magatzem municipal a l'espera infructuosa d'un teatre estable. Setze anys de paràlisi creativa i crisi personal de la que no es referà fins que l'Institut del

Teatre, l'any 1973, aconseguí rescatar-lo de la desídia i l'oblit.

D'aleshores ençà, a Barcelona dotzenes de professionals de titelles s'han format i han contribuït decisivament a consolidar i renovar l'art dels titelles, l'art de la representació amb ninots. De fet, una de les més grans tradicions populars i universals.

Text amb motiu del traspàs de H. V. Tozer. Barcelona, juny de 1999.

FREDERIC RODA

AIXÍ ÉS SI AIXÍ US HO SEMBLA

Frederic Roda, des de la Subdirecció de l'Institut del Teatre, entre els anys setanta i vuitanta, va ser un dels homes fonamentals per vehicular reformes, renaturalitzar principis, reformular objectius. Aquells que emanaven de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic de la Mancomunitat de Catalunya, amb Prat de la Riba, Duran i Ventosa i Adrià Gual, i de la Institució del Teatre de la Generalitat republicana de Mació i Companys, Ventura Gassol i Joan Alavedra. I és que el món del teatre i la cultura ens reclamava obrir esclerxes de llibertat en els murs conventuals de l'Institut d'Elisabets dependent d'una Diputació condicionada encara per tics franquistes i també assumir referents ben pròxims com els de l'Escola Adrià Gual de Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany i de l'ADB del mateix Frederic Roda. Es tractava, en definitiva, que l'Institut creés les bases pedagògiques i culturals sobre les quals bastir un veritable teatre nacional.

Però més que engronxar-me en els records d'aquells anys, durant els quals em va ser possible conèixer i armar complicitats amb en Frederic, voldria fer un salt endavant, des de la ferma convicció de la intemporalitat d'un Roda, home del seu temps, fos aquest el que fos o li hagués tocat viure.

Què hauria fet i significat, doncs, Frederic Roda a les afores del segle XXI? Quin hauria estat el seu rol dins les «ai-gües encantades» dels confortables 2000? Estic convençut que aquest Frederic Roda, avui, seguiria destil·lant savieses, provocant curiositats, agitant estancades placideses i revelant la seva dimensió humana hereva de la il·lustració francesa i del renaixement italià, un cop alliberat de les urgèn-

cies mobilitzadores que la reconstrucció del teixit cultural del país li reclamaven.

Frederic Roda, des de la seva condició de «civilitzat, tanmateix», a la manera de Carles Soldevila, seguiria, avui, convocant veus, potser més enèrgiques que mai, per a la pau i suscitant estudis per aprofundir en els orígens dels conflictes col·lectius.

Amb Frederic Roda desapareix un agitador de consciències i un incontinent generador d'iniciatives. Un home que, des del teatre, l'empresa, la *res publica* i la família, col·labora activament en la mobilització de tota una generació, la de la segona meitat del segle XX. Però també desapareix un home que, des del seu melancòlic «jardí dels cirerers», a Bellaterra, seguia fins fa pocs dies destil·lant socràtiques, inesperades reflexions des del cinisme pervertidor que el caracteritzava.

Adéu, Frederic, místic, cristià, seductor, enamoradís, incòmode, políticament incorrecte. Tu, que ens vares induir a transitar per Pirandello, et recordarem també, com tu volies, pels teus tres petons a la galta, per la branca de boix al trauc i per l'«Infinito» del Leopardi i la Ornella Vanoni que, descalça i amb accent milanès, ens xiuxiuejava «mi sono innamorata di te».

Oi, Frederic, que no et calien autoritats per guarnir el teu comiat?

Text en memòria de Frederic Roda Pérez, amb motiu de la seva mort.
Març de 2006.

HERMANN BONNÍN I LLINÀS

Hermann Bonnín i Llinàs neix al Pla de Palau, al barri de la Ribera de Barcelona, el 1935. Director escènic, actor i professor d'art dramàtic, al llarg del temps alterna la vessant artística i creativa amb la responsabilitat de càrrecs públics relacionats directament sempre amb la seva professió.

Procedents del call de Mallorca –descendents d'argenter, joiers i gravadors–, els avis del pare de Bonnín s'estableixen a Barcelona i hi obren la primera joieria del carrer de Ferran; d'aquest nucli familiar van néixer el músic Joaquim Bonnín, un bon violinista –alumne d'Enric Granados–, que malauradament va morir jove, i un artista plàstic que excel·lí, Lluís Bonnín, un dels dibuixants més originals del Modernisme, el qual va muntar el propi taller de joier a Niça, on finà el 1964. De tradició familiar paterna més aviat artística i intel·lectual, doncs, Hermann Bonnín, que de nen va ser terriblement tímid i inadaptat, tindrà una certa predisposició a dibuixar, a recitar versos i, més endavant, a l'art escènic, «una manera d'afermar-me. Com que no podia fer-ho a la vida real ho feia a l'escenari», explica. De la mare, que procedia de la pagesia mallorquina i que tenia un sentit innat de la simplicitat estètica, l'Hermann n'heretà el gust pel despullament i la senzillesa de l'obra artística que, al llarg de la seva carrera, duu a terme.

L'etapa escolar de Bonnín nen, per la condició personal d'introvertit, és d'una gran inestabilitat: passa per diversos col·legis, acadèmies, pels *hermanos...* a tots s'hi troba malament. Després, cursa estudis de comerç pràctic i, en acabar, anuncia als pares que no es vol dedicar a estudiar, que vol treballar al negoci familiar, a la parada de majorista de fruites i verdures que tenen al mercat del Born. Així ho fa. Aquesta vida li agrada. Hi sap veure el caràcter festiu d'una feina que és brogit, color, ritme, tracte directe amb la gent... Comprar; vendre; moure caixes de pomes, de préssecs, de taronges, de cireres; descarregar carros de mandarines, de tomàquets i d'enciams; també hi fa feines d'oficinista. El cas és que Bonnín s'ho mira amb un cert distanciament i hi sap veure l'atractiu estètic que hi impera. Era a la Barcelona gris de la postguerra, de la vaga de tramvies i el Congrés Eucarístic del 52. Durant aquesta època de primera joventut comparteix «fer de verdureire a l'engròs» amb fer d'actor al teatre d'aficionats del Cercle Familiar Montserrat, on representaven el repertori clàssic, en castellà i en català, i sortien fora de Barcelona per participar en els concursos de teatre amateur organitzats per FESTA. La jornada era llarga: a la feina del Born s'hi posava a les cinc del matí i acabava els assajos al teatre a quarts de dues de la matinada. De fet, però, comença la carrera escènica abans encara, a nou anys, al passadís del pis on viu amb els pares. Hi construeix un escenari amb caixes de fruita de la parada del mercat i, utilitzant narracions i relats històrics que ell mateix resumia i adaptava, hi arriba a fer funcions que protagonitza la filla de la minyona. El procedir d'Hermann Bonnín ha estat sempre del tot vocacional.

En tornar del servei militar obligatori, es matricula a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Ha deci-

dit que vol ser actor i director professional. Ho compagina amb la feina del Born. A l'Institut, que es converteix en el centre del seu interès i de la seva activitat, a part d'aprofitar els ensenyaments que s'hi imparteixen i que segueix amb un gran rigor, té l'oportunitat d'accedir a informació especialitzada, principalment a través de la revista *Primer Acto* –que esdevé una troballa de gran impacte per a ell, que li obra perspectives i el motiva a reflexionar–, d'entrar en contacte amb el món professional –l'atrau de manera principal el treball de les companyies d'Adolfo Marsillach i de Tamayo i els muntatges que són presentats als Cicles de Teatre Llatí que dirigeix Xavier Regàs i obres com *Historia de una escalera* de Bueno Vallejo, *La muerte de un viajante* de Miller i *Enrique IV* de Pirandello– i de compartir coneixements i projectes amb companyes i companys que tenen interessos semblants. Al llarg del darrer curs com a alumne, Bonnín comença a impulsar unes sessions de teatre experimental i a organitzar activitats públiques, que seran incrementades en ser contractat com a professor (Rabindranāth Tagore, Federico García Lorca, Ramón M. del Valle-Inclán, Miguel Hernández, Osvaldo Dragún, Carlos Muñiz, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Alfredo Mañas, Thornton Wilder, Eugène Ionesco, Bertolt Brecht, Edward Albee, entre d'altres, són autors que hi van ser representats). Justament en tornar de Figueres en autocar, on havien posat en escena *Assassinat a la catedral*, de Thomas Stearns Eliot, muntatge que Bonnín havia dirigit, Guillermo Díaz-Plaja –aleshores director de l'Institut– li féu l'oferiment de treballar com a professor auxiliar i ell acceptà encantat (el primer sou va ser de vuit-centes cinquanta pessetes al mes). De fet, a l'Institut ja havien esclatat els primers brots de contestació, molt suaus, que uns anys després havien de provo-

car la destitució de Díaz-Plaja. Bonnín, que en aquell moment no tenia l'esperit contestatari prou aguditzat, no hi participa. Té la sensació que, amb la seva actitud emprenedora, ja propicia un cert canvi a la institució, un canvi dòcil, sense provocacions. L'any 1963 promou la publicació del butlletí *Estudios Escénicos: Cuadernos de Información y Crítica*, on seran tractats problemes d'actualitat del món del teatre, i on edita treballs de crítica de les estrenes professionals amb criteris de severitat; de les ressenyes que fa dels espectacles presentats al Festival del Teatre Grec de Barcelona el 1962 –posem per cas–, només en surten ben parats, molt ben parats, José Tamayo (*Beckett o el honor de Dios*, d'Anouilh) i Juan Germán Schroeder (*Caballero de milagro*, de Lope de Vega).

El 1966, Hermann Bonnín crea companyia pròpia i estrena al teatre Candilejas de Barcelona dues de les peces d'*Historias para ser contadas* (*Los de la mesa 10* i *El hombre que se convirtió en perro*), de l'escriptor argentí Osvaldo Dragún, amb escenografia d'Andreu Vallvé; el grup d'intèrprets és integrat per Adela Armengol, Carles Canut, Juan José Moscoso, José Antonio Rosa, Sílvia Tortosa i Joan Viñallonga, tots procedents de l'Institut del Teatre. Frederic Roda Pérez, a l'extens comentari crític que en fa a la revista *Destino*, considera que l'espectacle és d'un valor notable i totalment positiu.

Bonnín ha pres un altre determini: deixar el negoci familiar i fer el salt a Madrid. Ha comprovat que la pedagogia li agrada i es prepara les oposicions per concursar per a la càtedra de direcció escènica de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, amb seu al Teatro Real. La guanya i s'installa a la capital de l'Estat. Era el professor més jove. A Madrid, lliure de lligams familiars i sense les

obligacions laborals pròpies del comerç patern, viu una nova joventut d'ulls oberts en un món nou que l'acull amb respecte. La Universitat bull: assemblees amb un fort component polític que reclamen el canvi tan desitjat, moviments de lluita per la llibertat... Els desitjos de regeneració també arriben a l'Escola i Bonnín se sorprèn i sent un gran interès; aquells esdeveniments el fascinen i el sentit del compromís amb el col·lectiu s'apodera de la seva voluntat. De manera natural s'integra en les accions dels estudiants; de seguida congenia amb els alumnes, dels quals es guanya la confiança.

Hermann Bonnín ha estat sempre un home conseqüent amb el seu credo –ho va ser a l'època d'estudiant i de professor a Barcelona i ho serà a Madrid. Convençut que la direcció de la Real Escuela, tot i la bonhomia del director Francisco Sánchez-Castañer, no està a l'alçada de les circumstàncies (ni pel que fa a l'actualitat teatral, ni pedagògicament, ni demostra cap sensibilitat per les inquietuds polítiques que tot ho remouen), s'embrancha a fer-ne la renovació. Rep principalment el suport dels alumnes i aconsegueixen la dimissió del director. El Ministerio de Educación exigeix una terna per fer-ne la substitució al més aviat possible. Bonnín és un dels tres candidats. El 1968 és nomenat director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, i n'és el primer elegit democràticament. Ja coneix la bona feina de dos grups madrilenys, el TEI i El Fórum, i, de Barcelona, la bona feina i la projecció de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual dirigida per Ricard Salvat, que li hauran de servir de referents. El primer que fa és incorporar al cos d'ensenyants aquells professionals de l'oposició que havien estat marginats de la vida oficial: José Monleón, Paco Nieva, Ricardo Doménech, entre d'altres,

intervenien en el projecte de renovació. En aquells moments difícils, des del primer instant i al llarg dels dos anys que assumeix la direcció, Bonnín és agosarat. Per exemple, a la Real Escuela s'hi va organitzar el primer recital de Paco Ibáñez a l'Estat espanyol, en el qual també va actuar el cantautor català Xavier Ribalta; a la sala, que era per a tres-cents espectadors, hi havia més de mil persones, i a la plaça d'Isabel II els jeeps de la policia esperaven amenaçadors. L'acte provocà molts conflictes. «Va ser bonic, tot plegat» és el comentari que Bonnín en fa. La solidaritat va estar a l'ordre del dia, i per això fou possible tirar endavant un concepte nou de la institució. Una experiència completament positiva. En dóna testimoni el magnífic actor i home de teatre, reconegut arreu, Josep Maria Pou, el qual en fou alumne i «desembarca» a Madrid –casualment, per complir el servei militar obligatori– els anys que Bonnín també hi arriba i s'hi està. Pou ho escriu a la biografia que inclou a la pàgina amb la qual es presenta a Internet: «Segunda mitad de los 60: desembarco en Madrid en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1967-1970). Buenos recuerdos de excelentes profesores: Manuel Dicenta, Mercedes Prendes, Francisco García Pavón, Hermann Bonnín, Ricardo Doménech, Antonio Malonda, Josefina García Aráez...». Si cal destacar les característiques essencials de «l'excel·lent» professor Bonnín haurem de citar l'honestat, l'entusiasme, el rigor i la generositat; dóna i rep confiança, sap escoltar i s'implica a fons en qualsevol projecte. Un exemple significatiu: l'any 1966, sent alumne de l'Institut del Teatre el popular actor Joan Pera, després de l'estrena d'*Historia del zoo*, d'Edward Albee, dirigida per Hermann Bonnín, manifestava un sincer entusiasme pel treball aconseguit i reconeixia el mestratge del professor que havia

encarrilat el procés creatiu. Això no obstant, Bonnín féu un acte de sinceritat i d'humilitat en publicar al quadern de la revista *Estudios Escénicos*: «Confieso mi inicial desconfianza con la obra, mal guiado por una intuición de “a primera vista” [...] Tuvieron que ser los actores [...] los que insistentemente pusieran la obra de Albee ante mis ojos. Y me puse de nuevo frente a ella con una más sana intención. Y me interesó. Y he llegado a apasionarme después, como pocas veces». Van avançar junts en l'aprenentatge de l'ofici.

L'any 1969 la crisi de l'Institut del Teatre de Barcelona ja era molt greu i insostenible. Bonnín, que en anar a Madrid havia reduït al mínim la dedicació a l'escola del carrer Elisabets dirigida per Díaz-Plaja, rep la proposició de codirigir-la. Tot i que tornar a la seva ciutat li ve molt de gust, s'hi nega dues vegades en no veure clares les intencions i les maniobres del mateix Díaz-Plaja –que pretén mantenir l'estatus fins i tot a costa de dividir la institució– i del president de la Diputació de Barcelona, Muller d'Abadal, el qual volia donar una sortida airosa al cessant. Bonnín no accepta fins que les seves condicions –la principal és que la Biblioteca i el Museu no siguin segregats de l'Escola per tal de no desnaturalitzar l'Institut– són consentides. Cal dir que dos alumnes de l'Institut li havien telefonat a Madrid per explicar-li que en una conversa amb el president de la Diputació li havien proposat Bonnín com a solució del conflicte. Al final d'abril de 1970 és nomenat oficialment director de l'Institut del Teatre de Barcelona i, per tal que la Real Escuela tingui temps d'escollir el substitut, dirigeix les dues escoles fins a l'inici del nou curs. La perspectiva de ser a sis-cents quilòmetres li ha estat molt útil per entendre la realitat cultural i teatral de Catalunya. Els primers mesos completa l'equip directiu amb tres persones de caracterís-

tiques ben diferents i significatives: Andreu Vallvé, sempre ben disposat a col·laborar, és l'home de la casa que entronca amb el passat més immediat; Frederic Roda Pérez, que havia estat un dels membres més actius de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), serà el sotsdirector i representa la voluntat d'incorporar a l'Institut les forces vives de l'anomenat teatre independent, i Xavier Fàbregas, el qual està molt ben relacionat en els ambients culturals del país i és considerat un teòric destacat del moviment teatral més renovador i resistent. Bonnín té la intenció d'activar nous plans pedagògics i de replantejar a fons totes les activitats d'investigació, de documentació i de difusió. Com ja ho havia fet a Madrid, prescindint de filiacions polítiques, des del primer moment i en el decurs dels deu anys al capdavant de l'Institut incorpora al professorat i a les tasques no docents persones principalment procedents de l'anomenat teatre independent, moviment il·lusionat i combatiu: Francesc Nello, Josep M. Espinàs, Jaume Lorés, Antoni Chic, Josep M. Arrizabalaga, Joan-Enric Lahosa, Fabià Puigserver, Carlota Soldevila, Albert Boadella, Coralina Colom, Iago Pericot, Josep Montanyès, Josep M. Benet i Jornet, Joan Abellan, José Sanchis Sinisterra, Joan Castells, Lluís Pasqual, Josep M. Carbonell, Harry V. Tozer, Joan Baixes, Jaume Melendres, Pawel Rouba, Andrzej Leparski, Klara Kmitto, Pilar Llorenç, Emma Maleras, José Laínez, Miguel Montes, Anna Maleras, Avelina Argüelles, Àngel Carmona, Jordi Coca, Anna Vázquez, Miquel Porter Moix... són –a tall de mostra– algunes de les persones (més d'un centenar) que participen en la nova aventura d'una institució que ben aviat obté el reconeixement general. Bonnín aconseguí que hi hagués un ventall molt ample de maneres de fer i de pensar i es produí solidaritat entre sectors polítics diferents, la

qual cosa va suscitar una consciència de servei professional, una consciència cívica, d'independència i de llibertat i una solidaritat interna absoluta de gran benefici. S'inicia la catalització de l'Escola, un dels esculls més complicats d'esquivar (eren èpoques difícils i hom adopta el procedir de fets consumats); és constituïda la Comissió Coordinadora d'Estudis que, a través de debats apassionadíssims, dissenya un nou model de pedagogia teatral; l'Escola de Dansa és dotada de personalitat pròpia i en sorgeix un moviment del qual, poc temps després, se'n veuen els esplèndids resultats; es creen les escoles de Mím i de Titelles i s'incorpora una matèria nova: el món de la imatge i dels audiovisuals. L'activitat desbordant fa que calgui ocupar l'edifici del carrer Pere Lastortras. Al Palau Güell els projectes són fets realitat: es crea el Centre d'Estudis i Documentació de les Arts de l'Espectacle i de la Comunicació (CEDAEC); bo i aplicant un nou concepte d'investigació i documentació, són «desenterrats» fons que havien estat completament abandonats, se n'aconsegueixen d'altres (els arxius d'Adrià Gual, d'Enric Giménez, de Francesc Curet, el de l'ADB, les miniatures escenogràfiques de Jaume Raspall, diversos fons de mestres escenogràfs...) i s'emprenen les tasques de catalogació i d'investigació; són represes les publicacions; es presenten exposicions principalment de caràcter monogràfic que tenen gran ressò; s'activa el Fons de Teatre Contemporani Inèdit; s'organitzen congressos i els festivals internacionals de titelles; s'inicien cicles de conferències i les interessantíssimes Sessions Ixart amb grups i figures del món de l'espectacle de primer ordre, del país, de l'Estat espanyol i d'arreu; es crea la Secció de Cinema Fructuós Gelabert i el Museu del Cinema, i es col·labora en l'elaboració dels documents amb els quals l'Institut contribuí al

Congrés de Cultura Catalana i en els quals s'insinua una possible estructura teatral per a Catalunya. Una altra de les feines que Bonnín emprèn és la descentralització, els primers resultats de la qual són els centres comarcals, el de Terrassa (on hi ha Feliu Formosa, Pau Monterde, Marissa Josa, Josep M. Casanovas... integrants de la companyia El Globus) i el d'Osona a Vic (amb Lluís Solà, Joan Anguera, Ramon Vila... del grup La Gàbia). L'Institut –creu Bonnín– ha de ser integrat a la vida teatral del país, cal una institució injectada de continguts arrelats a la realitat, cal reutilitzar les energies, integrar-les a la vida escènica real; intueix que l'Institut del Teatre podria convertir-se en el Centre Dramàtic Nacional de Catalunya, de tal manera que la pedagogia –gràcies a la qual l'estatus econòmic i laboral dels professors va facilitar en gran manera la professionalització de la gent del món de l'espectacle, i es va procurar que mai no deixessin el teatre en actiu–, que la pedagogia, dèiem, únicament fos una part de l'activitat; mantenir l'Institut aïllat era una cosa desproporcionada. Complicacions burocràtiques i interessos polítics i personals mig disfressats, no pas per raons de model cultural, van pretendre segar d'arrel l'essència del projecte reprès per la persona que havia intentat «...que l'Institut fos allò per la qual cosa havia nascut: posar les bases d'un teatre nacional». Bonnín també explica: «A mi em van cessar... em van dir si volia que fos una dimissió i em van ensenyar una carta on es deia que per raons de salut o de feina... Els vaig dir que si m'havien de cessar que ho fessin, que jo no tenia cap motiu per signar aquella carta. Això ho fan els polítics. Potser la qüestió és que jo mai no he tingut relacions estretes, personals, amb els qui manen; sempre m'he sentit independent i he anat tirant al dret. Naturalment, és possible que m'hagi equivocat, però

va arribar un moment que amb criteris administratius volien fiscalitzar tota l'activitat que duien a terme uns professionals. Això, es digui com es vulgui, no és altra cosa que dirigisme per part de l'administració.»

Hermann Bonnín podria proclamar amb tota propietat el vers de Josep V. Foix «M'exalta el nou i m'enamora el vell». Així ho explica amb el comportament i amb la feina de director, d'actor i de promotor escènic que duu a terme. Bonnín selecciona amb atenció els models que vol considerar, entra a fons a les vides, a les obres, a les accions que li interessin i s'hi implica per fer-se seva l'essència de cada trajectòria. Això l'esperona a triar i a seguir la pròpia ruta. N'és una petita mostra el fet que, no endebades, ha publicat a Rafael Dalmau Editor *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)* i *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)* i que ha escrit, principalment a la revista *Serra d'Or* –la qual, sigui dit de passada, com Bonnín, els anys de lluita per les llibertats també va ser pal de paller– ha escrit, entre d'altres, els articles següents: «El mestre Llongueres i els primers passos de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic», «La Generalitat i el teatre», «Mort i resurrecció del TNP francès o el teatre municipal de Barcelona», «La primera concepció de “posada en escena” moderna a Catalunya», «Béjart, art del segle XX» i «Béjart a Barcelona». El tarannà i el pensament de Bonnín també queden expressats en la selecció que fem de les seves creacions: dirigeix *La gavina*, de Txèkhov; *El guant negre*, de Strindberg; *L'ombra d'un copalta damunt l'asfalt*, amb textos de Foix; *La pregunta perduda* i *El sarau*, de Brossa; *Savannah bay*, de Duras; *És així, si us ho sembla*, de Pirandello; *La gran il·lusió*, de Di Filippo; *Qui té por de la Virginia Woolf?*, d'Albee (també hi actua); *La metamorfosi*, de Kafka; *La mà*

de mico, de Vilaregut; *La confessió* i *Mots de ritual per a Electra*, de Palau i Fabre; *El fabricant de monstres*, de Maurey, Coste i Moitrier, i *La intrusa*, de Maeterlinck; fa d'actor als espectacles escènics *El banquet*, de Plató, dirigit per Iago Pericot; *Abans de la jubilació*, de Bernhard, muntatge de Rafael Duran; *La tempestat*, de Shakespeare, espectacle de Calixto Bieito, *Els gegants de la muntanya*, de Pirandello, direcció de Georges Lavaudant, i *Magnus* de Jordi Teixidor, dirigit per Oriol Broggi, i intervé també com a actor a les pel·lícules *La senyora* i *Els papers d'Aspern*, de Jordi Cadena; *Un negre amb saxo* i *Rateta rateta*, de Francesc Bellmunt; *Les enfants du diable*, de Claude Gagnaire, i *Volverás*, d'Antonio Chavarrías. Protagonitza i dirigeix, conjuntament amb Sergi Mitjana, la pel·lícula *Andrea*.

El gener de 1982, Hermann Bonnín és nomenat director del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, amb seu a l'històric teatre Romea del barceloní carrer de l'Hospital, càrrec que exerceix fins ben entrat el 1988. Designat «per dirigir i omplir el Romea», Bonnín s'inventa un model atípic de Centre Dramàtic, amb el determini que sigui un servei públic i no un instrument de l'administració, i amb una voluntat integrativa clara, que té en compte el major nombre possible de professionals del país (directors, actors, escenògrafs...) i, també, directors estrangers de solvència reconeguda. Procura que arrelhi el concepte teatre nacional de Catalunya i obre el ventall de la diversitat. El Romea és reservat principalment per a la producció i la coproducció d'obres de repertori nacional i universal i crea el Teatre Obert, destinat a promoure i a acollir les experiències teatrals noves i les avantguardes històriques. Comptat i debatut, l'eclecticisme fou la tònica, pel que fa a programacions. Bonnín va tenir un interès especial a contactar amb centres

cívics i culturals, amb centres d'ensenyament i amb organitzacions laborals i professionals, per tal d'arribar a nous sectors de públic.

La voluntat de servei a la societat i, de manera especial, als companys d'ofici ha fet que Bonnín acceptés ser directiu de col·lectius diversos: fou membre del Consejo Nacional de Educación (de 1969 a 1971), membre del Consejo Nacional del Ministerio de Cultura (de 1985 a 1997) i, de 1997 a 2005, president de la Coordinadora de Professionals de les Arts Escèniques de Catalunya, president de la Federació de Professionals de les Arts Escèniques, la Música i el Cinema de Catalunya i president de l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya. Des d'aquest càrrec, amb la junta directiva que presidia es van marcar tres objectius: defensar els interessos laborals i professionals del sector; intentar recuperar la consciència del que ha estat el teatre català en moments difícils, i trobar fórmules de col·laboració amb la gent de teatre de fora de Catalunya per tal d'arribar a constituir una confederació d'associacions a nivell de tot l'Estat. Es van ocupar amb insistència de buscar solucions a problemàtiques diverses que afecten o podrien afectar les persones del món de l'espectacle, amatents per advertir de qualsevol contingència que pogués ser desfavorable. Uns exemples concrets en poden ser il·lustratius: les Jornades de Debat i Reflexió que, al llarg de cinc mesos, van permetre que el sector de la professió i les administracions seguessin al voltant de la mateixa taula; el novembre de 2005 els actors i les actrius i les patronals –la pública i la privada–, després de tres anys de negociacions, van signar el primer conveni col·lectiu de teatre a Catalunya, una eina útil i un precedent important per arribar a la normalitat que ja és activa a altres països, i, finalment, després de la creació

per ordinador de l'actriu virtual protagonista del film *Final fantasy*, Aki Roos, la qual podria rivalitzar amb les actrius de carn i ossos de manera que la frontera entre realitat i realitat virtual s'esborraria, Bonnín expressava públicament i en to d'alerta la preocupació pels danys que la situació podria arribar a provocar, en parar esment que la imatge de qualsevol persona pot ser «robada», «arxivada» i «utilitzada» en el món virtual. «Parlem –deia Bonnín a l'agència EFE– de la pròpia identitat... Un actor o una actriu és una trajectòria vital i una sèrie d'opcions personals ¿Un productor o un director sense escrúpols podrà convertir un actor o una actriu en Hitler sense permís?». També ha impulsat, des de la Plataforma pel Consell de les Arts de Catalunya, un moviment cívic i professional per a la consecució d'un Consell de les Arts i la Cultura independent i amb capacitat executiva.

La impecable trajectòria professional de Bonnín l'ha dut a fer realitat, quasi literalment i per motius diversos, la dita «Roda el món i torna al Born»: feliçment l'any 1997 va obrir les portes el Brossa Espai Escènic, al barri de la Ribera. És un teatre minúscul (una sala per a seixanta espectadors). «Quan hi ets, tens la sensació que et vénen a fer teatre a casa –diu Bonnín– i això crea una màgia especial. La sala petita preserva la màgia de la intimitat. Característica de botiga de barri, de parada de mercat». N'és cofundador amb l'il·lusionista i prestidigitador Hausson (Jesús Julve) el qual, com altres magnífics artistes, havia col·laborat a renovar el music-hall català inspirat pel poeta i dramaturg Joan Brossa, amb qui col·laborà protagonitzant els espectacles *Gran sessió de màgia en dues parts* i *Poemància*. La fascinació per Brossa de Hausson i de Bonnín (aquesta coincidència) els empeny a emprendre l'aventura. En són els promotors. Volen princi-

palment que el Brossa serveixi per oferir al públic l'obra extensa, extraordinària, lamentablement ignorada, del creador de la poesia escènica i, també, per presentar-hi la gran varietat d'altres gèneres que Brossa admirava (la commedia dell'arte, la màgia de prop i la de grans aparells, el gran guinyol...). «Ens vam plantejar –explica Bonnín– de trobar aquell punt dolç a la frontera entre la cultura popular i l'avantguarda, que era el punt de mira de la generació de Sebastià Gasch o de García Lorca... Gent amb la mirada posada en el futur».

Hermann Bonnín ha estat guardonat, entre d'altres, amb els premis següents: Premi Ciutat de Barcelona 2003, Premi ADB a la millor trajectòria artística, Premi Nacional de Cinematografia i Vídeo per *Refugiats i fugitius*, Premi Butaca de Teatre a la direcció escènica per *La mà de mico* i Premi Sebastià Gasch del FAD a la direcció per *Para Federico un son*.

Títols publicats:

Conferència d'Adolfo Marsillach
Acte inaugural
de la nova seu de l'Institut del Teatre,
30 d'octubre del 2000

Problemàtica de la tragèdia a Catalunya
Josep Palau i Fabre
Obertura del curs acadèmic
2003-2004

El meu veritable teatre nacional, el que em motiva ara i que preservo en el meu imaginari és el d'un «patrimoni extraviat», més exactament, «naufragat» i del qual s'ha rescatat, això sí, algun fragment marmori, alguna retòrica acadèmica i algun fetitxe amorosament guardat en el museu sentimental del teatre català clàssic i/o contemporani.

Aquest patrimoni extraviat representaria tal vegada, en posar-lo al descobert, una mirada «diferent» i potser cohesionada davant la nostra realitat?

[Vull] convidar-vos, polítics, directius, professors i alumnes, a l'aventura de rescatar aquest «patrimoni extraviat o submergit» [...], un conjunt humà d'autors, intèrprets, directors, escenògrafs, que també formen part significativa d'un teatre nacional.

Per quina raó els nostres moviments escènics contemporanis tenen com a referent les peripècies polítiques o sociològiques i no pas les estètiques o culturals? (teatre del «franquisme», de la «resistència», «dels setanta», del «postfranquisme», etcètera). És tal vegada aquesta la característica de les nostres crispades peripècies polítiques i culturals o, com deia Joan Oliver, és que el teatre, que és l'art social per excel·lència, no és sentit a Catalunya, encara, com una necessitat cultural i cívica? O és que no tenim una societat reeixida, verament civilitzada?

(Fragments de la lliçó pronunciada per
Hermann Bonnín el 24 d'octubre de 2005)

ISBN 84-9803-142-7



9 788498 031423