Jordi Coca

Hermann Bonnín

El mètode de saber escoltar

Converses, 2

Institut del Teatre

Jordi Coca

Hermann Bonnín

El mètode de saber escoltar

Converses, 2

Institut del Teatre

Barcelona
2018

Primera edició: setembre del 2018

Fotografia de la coberta de Gonzalo Sanguinetti

© 2018, dels textos, els seus autors
© 2018, de les fotografies, els seus autors
© 2018, de l'edició, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Dissenyat i compost per Quadratí
Imprès per Arts Gràfiques Bobalà

ISBN: 978-84-9803-839-2
DL: B 17980-2018

Taula

Introducció 7

Hermann Bonnín entrevistat per Jordi Coca

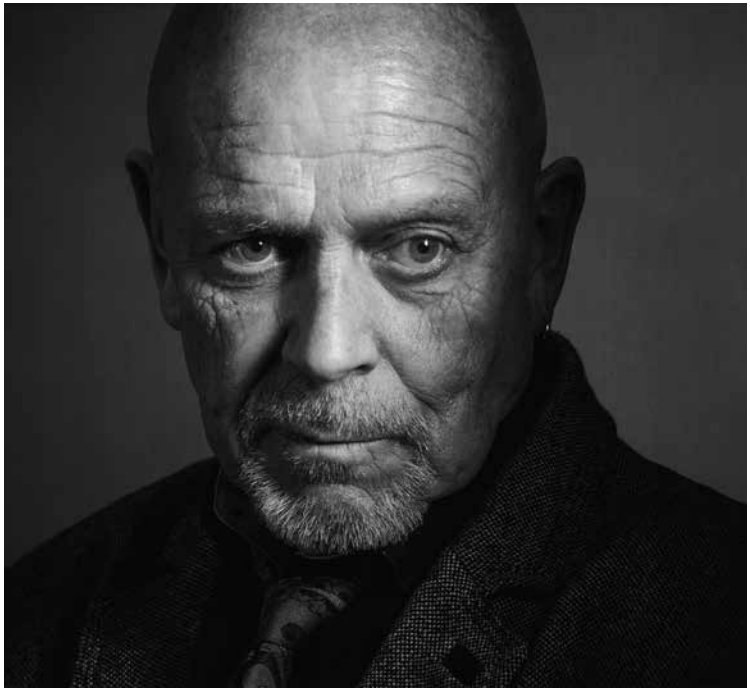
- Els orígens i el teatre amateur 19
- L'Institut del Teatre 29
- L'aventura de Madrid 36
- La direcció de l'Institut del Teatre 43
- El model pedagògic i institucional 48
- Adrià Gual i les altres avantguardes 54
- La crisi de l'Institut i el Centre Dramàtic de la Generalitat 59
- L'Espai Brossa, La Seca i el reconeixement 70

Selecció de textos escrits per Hermann Bonnín

- *Becket o el honor de Dios* (1963) 79
- *Caballero de milagro* (1963) 81
- *La Generalitat i el teatre* (1977) 83
- *El mestre Llongueras i els primers passos de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic* (1980) 95
- *La primera concepció de la «posada en escena» moderna a Catalunya* (1981) 99
- *Sobre Xavier Fàbregas* (1985) 107
- *El setanta-cinquè aniversari de l'Institut del Teatre. Amb Adrià Gual de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic a la Institució del Teatre* (1988) 111

Hermann Bonnín. Trajectòria professional 117

Bibliografia 125



Hermann Bonnín (Foto de Gonzalo Sanguinetti)

Introducció

Sembla que d'uns anys ençà es vol reconèixer a Hermann Bonnín la feina enorme que ha fet per les arts escèniques en el nostre país. I cal dir-ho així: la feina enorme que ha fet per les arts escèniques en el nostre país. En realitat ens equivocaríem si valoréssim les seves aportacions artístiques únicament en el teatre en llengua catalana com a actor i director d'escena; per veure'l en tota la seva dimensió creativa i institucional, i des d'una perspectiva àmplia, també cal tenir present allò que Bonnín ha aconseguit en la docència, en l'assaig de divulgació teòrica i en els aspectes diversos que abasta la gestió cultural: ens referim a la producció, a la direcció de teatres i d'institucions, a la presidència d'entitats representatives i, més recentment, a la vida acadèmia. A tot això encara caldria afegir-hi el suport que directa o indirectament Bonnín ha ofert a diverses especialitats escèniques com per exemple la dansa, el mim, la pantomima, les múltiples formes del *music-hall*, els titelles o la màgia, i el recolzament que ha concedit a molts creadors que començaven les seves aventures artístiques.

Dit d'una altra manera: al llarg de la segona meitat del segle XX són moltes les persones que a Catalunya han fet aportacions cabdals a l'escena catalana en camps com ara l'escenografia, la direcció, els estudis històrics i teòrics, o la gestió, però ningú no ha aconseguit tant com Hermann Bonnín en la línia del seu admirat Adrià Gual que, en un altre context històric, va saber conciliar principis que d'entrada podrien semblar antagònics: d'una banda la creació artística renovadora, vinculada al simbolisme i al Modernisme, i, per tant, diguem-ne avantguardista en un sentit ahistòric del terme, i de l'altra la visió dels canvis que incorporava la novetat tecnològica del cinema.

Naturalment també cal recordar que, pactant-ho amb els noucentismes que ja treballaven per aconseguir la Mancomunitat, Gual va fundar l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, avui Institut del Teatre, una institució que des del primer moment incorporava al programa docent criteris innovadors i de qualitat amb professors com Enric Giménez per la interpretació, Pompeu Fabra per la llengua i la prosòdia, Joan Llongueras que amb el dalcrozisme posava en primer pla el ritme i la música, Ambrosi Carrión que impartia teoria teatral, Pere Bohigas i Tarragó per la intendència quotidiana, i el dibuixant i figurinista Lluís Labarta.

Hermann Bonnín ha obtingut diversos guardons i premis al llarg de la seva vida professional. El 2003, per exemple, se li atorgava el Premi Ciutat de Barcelona d'Arts Escèniques, el 2012 passava a ser acadèmic numerari de la Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, el 2013 obtenia el Premi Nacional de Cultura, i finalment el 2017 s'ha incorporat com a Académico de Honor de la Academia de Artes Escénicas de España. Són aquests darrers reconeixements els que posen en valor allò que Hermann Bonnín ha fet al llarg dels anys i en els diversos camps a què s'ha dedicat. Alhora, sembla que també es vol valorar una cosa que no és gaire habitual en el nostre país: la continuïtat, la coherència i la transcendència de la feina feta fins ara.

Amb tot, i deixant al marge tant els reconeixements públics com l'opinió positiva que Bonnín sol generar al seu voltant, és evident que encara no hem escatit suficientment on comença la seva dedicació a les arts escèniques, com evoluciona el seu pensament i en quines etapes s'hauria d'ordenar el conjunt de la seva vida professional. Un breu resum de la seva trajectòria segurament hauria de dir que és fill d'una família amb negocis al Mercat del Born, que es dedicà en primer lloc a la interpretació en el teatre amateur i que posteriorment passà a estudiar a un Institut del Teatre sense alè —que des de 1939 dirigia Guillermo Díaz-Plaja—, fins a esdevenir-ne professor el 1962. El 1967 Bonnín

va guanyar la càtedra de direcció d'escena de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza (RESAD) del Ministerio de Educación y Ciencia, i pocs mesos després va ser elegit director d'aquest mateix centre, càrrec que va ocupar només fins al 1971 ja que el 1970 també se'l proposa com a director de l'Institut del Teatre, institució que lidera durant una dècada. Del 1982 al 1988 és director del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. El 1997 funda l'Espai Brossa amb el prestidigitador Jesús Julve *Hausson*, i el dirigeix artísticament; el 2011 aquest teatre es trasllada de seu per esdevenir La Seca Espai Brossa. També el 1997 i fins al 2005, és elegit President de l'Associació d'Actors i Director de Catalunya i d'altres entitats professionals. Això de banda, Bonnín mai no ha deixat de ser actor de teatre i de cinema, director d'escena, ocasionalment director de cinema, estudiós i enamorat de la figura d'Adrià Gual, assagista de divulgació de temes escènics… Tanmateix, encara no sabem quina relació va tenir Bonnín amb el conjunt de la vida escènica de Catalunya durant els anys quaranta i la dècada dels cinquanta.

En aquest període, i al marge dels grups amateurs i del teatre comercial, van sorgir iniciatives teatrals amb perfils i objectius diversos. D'una banda hi havia les propostes de Juan Germán Schroeder, Mercedes de l'Aldea i Lluís Tarrau, que van culminar amb la recuperació del Teatre Grec de Montjuïc i en aventures com ara el Teatro de Estudio, el Teatro de Cámara o El Corral. També caldria esmentar el grup Teatro Experimental que dirigien Ignacio F. Iquino i el crític Julio Coll, del qual es té constància que van organitzar una lectura de *Yerma* el 1947, o el grup Thule, dirigit per Mariano de la Cruz Tovar, que el 1948 va preparar dues lectures de la *Casa de Bernarda Alba* al local de FAD (Gallén 1985–2000). Hi va haver l'intent anomenat Teatre Íntim del Club de Divulgació Literària, la proposta mal coneguda de Dolly Latz amb la companyia Ciudad Condal, la singular Pipironda d'Àngel Carmona, que feia teatre clandestí per

les barriades i a les barraques (Gonzalo 1970), el Teatro Experimental de Barcelona i la Companyia Maragall liderats per Esteve Polls, la iniciativa certament sòlida de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), que bàsicament va dirigir Frederic Roda (Coca 1978), Ramir Bascompte amb el grup La Palestra i al teatre Candilejas, i un considerable etc. d'iniciatives en què ara no cal entrar.

Però sí que cal demanar-se fins a quin punt Bonnín coneixia aquest entorn escènic previ al que després seria el teatre independent, i quina relació hi tenia. Estava al cas d'alguna d'aquestes iniciatives o es movia únicament en el teatre amateur i després en l'Institut del Teatre? En sabia res de les sessions de teatre experimental que es feien a casa del doctor Obiols, per exemple? En no tenir clares aquestes relacions i ignorar les seves prioritats artístiques i intel·lectuals en aquests anys de formació, se'ns fa difícil entendre els mètodes pedagògics i artístics que proposa a partir d'un moment determinat. En conjunt, i també per falta de dades, ens costa d'objectivar fins a quin punt Bonnín ha influït en el desenvolupament de la nostra vida col·lectiva. Segurament és per aquesta mateixa raó que de vegades el veiem com un amant del que ell anomena avantguardisme i, en canvi, en d'altres ocasions ens sembla un conservador prudent i amant dels valors i de les formes tradicionals.

De fet, i tenint en compte els orígens modestos de Bonnín, sabent que s'incorpora a la vida teatral des del món amateur i que es forma en un Institut del Teatre que vegetava d'esquena a l'evolució cultural i escènica real de Catalunya, res no feia preveure que esdevindria la persona decisiva que ha estat. Mig de broma, en alguna ocasió jo mateix he comentat que Bonnín va ser l'Adolfo Suárez de les arts escèniques a Catalunya. Que se m'entengui bé: en el que té de superficial aquesta comparació, podríem dir que Suárez va gestionar el pas de la dictadura a la democràcia a l'estat Espanyol perquè, tot i venir d'on venia, va

saber canalitzar de manera suficient la realitat. Bonnín, que era un home proper a Guillermo Díaz-Plaja, també va saber entendre, primer a Barcelona, després a Madrid i novament a Barcelona a partir de 1970, que per dessota de l'aparença hi bategava un temps nou, més complex i més ric, que calia ajudar a néixer. I aquests canvis no podien ser únicament escènics: era una manera de veure el món, eren unes ideologies fins aleshores reprimides, eren unes sensibilitats basades en uns anhels de canvi i de transformació, i eren unes persones que encarnaven aquestes esperances.

A hores d'ara resulta evident que sense fer diferències polítiques, sense imposar els seus gustos personals, sense buscar cap mena de protagonisme, aplicant el que insinua el títol d'aquest volum i que després s'explicarà —és a dir, amb el *mètode* de saber escoltar—, Bonnín va fer possible el miracle de transformar de manera radical la vida escènica de Catalunya tot propiciant que una part significativa dels protagonistes del teatre independent passessin a treballar a un Institut del Teatre renovat. Eren un conjunt formidable de dones i homes que, des d'especialitats diverses, van començar a posar les bases del que avui és el teatre en el nostre país. La realitat entrava en el món de les institucions cinc anys abans que la mort del dictador suposés la transformació si més no aparent de tot l'estat. Però, ateses les característiques d'aquest treball (que es basa principalment en tres llargues entrevistes fetes els dies 8, 17 i 18 de maig de 2017, i en una amistat que es remunta a començaments dels anys seixanta), potser serà millor que aquest canvi l'expliqui Bonnín mateix amb un text escrit el 14 d'octubre del 2013, per commemorar el Centenari de l'Institut del Teatre:

> Aquest conjunt d'homes i dones que [l'any 1970] contribuïren a refundar l'Institut, no venien d'un no-lloc ni d'un no-res. Venien d'una dissortada postguerra, l'ombra de la qual era allargada i durant la qual,

tanmateix, l'Institut sobrevisqué. Venien, també, d'un país que a principi del segle XX començava a obrir els ulls a la modernitat. I d'un nom: Adrià Gual, que repensà la tradició i bastí un projecte d'escola i de teatre nacional. Una generació, doncs, aquesta, la que refundà l'Institut, que tenia noms i cognoms que són referents propers. A títol d'exemple: Ricard Salvat i Mario Gas: la cara i la creu del seny i de la rauxa; el primer des de l'escola Adrià Gual i el segon, des de la mobilització roja i negre del [Saló] Diana. I també una entitat, l'ADB, liderada per Frederic Roda.

Un Institut, preservat això sí, des de l'any 1913, per la Diputació de Barcelona tot i sent sotmesa, aquesta, a les turbulències de la primera dictadura, als tantejos de la segona república i a la foscor del franquisme.

Jo, és a dir l'Hermann, des de la perspectiva de quaranta anys després d'aquell setanta, em veig, en aquells moments, com un ferroviari convençut que calia estar ben atent a una caldera en plena ebullició i, contribuir, per tant, a obrir el regulador que impedia alliberar l'energia reprimida.

La generació del setanta, de la qual jo formava part, intuïa que el canvi de via i de trajecte era pròxim i possible. Amb la complicitat d'alguns diputats oberts al diàleg, vàrem aconseguir obrir les comportes al teatre català més viu, creatiu i compromès. Aquell que s'havia nodrit, més o menys clandestinament, traspassant fronteres en sacsejadores anades i vingudes.

I és així com, des de la força del desig de canvi vàrem fer possible la irrupció, a l'Institut, d'un grup d'homes i dones del mon de l'art, la cultura i el teatre, fins aleshores extraviats o submergits en l'oblit, ben lluny de les llistes dels candidats oficials. Convocats tots ells a partir d'aquest moment, per repensar el «d'on veníem» i projectar el «on volíem anar».

Dit això, se m'apareixen desordenadament els rostres d'uns primers col·laboradors: Frederic Roda, desplega per a l'Institut la seva valuosa xarxa de relacions. Xavier Fàbregas, des de la saviesa, ens rellegeix el passat de la nostra cultura teatral per establir els ponts que cal creuar

per a mirar cap al futur. Andreu Vallvé i Manel Serra, fidels, rigorosos i d'impagables valors humans. Francesc Nel·lo, home d'estil, culte i discret. Pere Portabella, Miquel Porter i Joan Enric Lahosa, des de les arts visuals, el pensament i el compromís polític, contribueixen a obrir l'Institut a nous llenguatges. Anna Maleras, ens proposa olorar perfums nova yorquins per a la dansa contemporània. Fabià Puigserver, de retorn de Polònia, ens obre les portes a una profunda revisió de la dansa clàssica amb l'exigència i el rigor de l'Europa de l'Est, aportant a l'Institut la presencia permanent de pedagogs i pedagogues polonesos. El mateix Fabià que, junt amb Iago Pericot, de nissaga republicana i escola lliure, remodelen el departament d'escenografia. Pawel Rouba es posa al capdavant de l'escola de pantomima i des d'ella, genera tota una tradició de teatre de gest de la qual encara ens nodrim. Joan Baixas, el de «La Claca» i «Mori el merma», i Harry Vernon Tozer consoliden la tradició catalana dels titelles i les marionetes.

Ah! I Jaume Melendres amb la seva inequívoca seducció, injecta els valors de la dialèctica i la disciplina. I també Carlota Soldevila, aquella Carlota fidel que un dia, poc segons després de la mort de Franco, apareix a l'Institut amb el seu característic *glamour* amb copes i botelles de xampany, desfermant així un terrabastall festiu que difícilment oblidarem.

Les aules del carrer d'Elisabet se'ns queden petites, tot i que els tallers d'escenografies es fan en els soterranis del Palau Güell. I vet aquí que un dia, en Joan Font, el de Comediants, que juntament amb Lluís Pasqual tornaven d'un «nord enllà», es posa al capdavant d'una operació *okupa* envaint, en una mena de «no nos moveran», els locals de Sant Pere més Baix que, en aquests moments, la Diputació no utilitzava. I ens instal·lem.

Aquesta generació del setanta, amb la complicitat de l'alumnat (recordo llargues sessions de convivència i debats, tancats en un hotel del Vallès) formula uns nous plans pedagògics, transversals quasi tots ells, que cohesionarien la institució en una sola i clara direcció. I al mateix temps, revifa les cendres d'un projecte de teatre nacional a desplegar a

partir d'una xarxa de centres comarcals. Un teatre nacional vertebrat des de l'autoritat moral i patrimonial de l'Institut del Teatre.

Certament, no es va aconseguir tot allò que es pretenia. És quan Josep Montanyès recull la torxa d'aquella institució i es posa al front amb l'autoritat i energia que el caracteritzava. Més tard, Jordi Coca, «el meu permanent germà petit», assumeix la direcció i consolida moltes de les coses que havien germinat el setanta.

Ara, 2013, cent anys després de la fundació de l'Institut del Teatre i quaranta anys de l'anomenada refundació del setanta (paraula aquesta, segellada pel meu amic i actual director Jordi Font) aquesta casa es troba en el moment propici per afrontar una profunda remodelació. No parlo de refundació. Aquesta ja es va fer. Si no de remodelació. És a dir, donar respostes clares i contundents per al futur. Futur com a país. Futur en relació als nous reptes de la mobilitat. Futur per un teatre en el que la paraula esdevingui viva i el pensament obert. En el que es retrobi de nou la poètica del cos i l'essència de la forma.

La societat ha canviat i molts dels seus valors, també. Ens cal afrontar-ho i això només es pot fer des d'una institució ben cohesionada. Des d'un projecte inequívoc que comprometi a tots i cadascun dels que en formen part com a directius, com a pedagogs i com a alumnes.

Futur en el que, finalment, es doni resposta a les paraules de Josep Palau i Fabre: El desoïment de la nostra tragèdia és només una part de la nostra tragèdia col·lectiva.

Lluny de l'hagiografia, el que aquest llibre pretén és apropar-nos i aclarir els orígens i l'evolució d'aquest Hermann Bonnín que ha treballat des de la perspectiva cívica i adriàgualiana que es desprèn del text que acabem de reproduir: segons això, el seu objectiu era buscar la consolidació institucional i la projecció cap al futur tot introduint en el procés tantes millores tècniques i pedagògiques com fos possible; també volia impulsar projectes innovadors i de recerca que d'alguna manera participessin en algun dels tres esperits avantguardistes catalans que

li agrada de remarcar: el d'Adrià Gual, el de Sebastià Gasch i el de Dau al Set. Per cert: Bonnín ha dedicat a Adrià Gual diversos articles i l'estudi en dos volums *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic* (1913–1934), editat el 1974 i el 1976 (Bonnín 1974–1976).

Vist així, i superats els primers anys de formació, és evident que no hi ha grans diferències entre l'Hermann Bonnín que dirigeix deu anys l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i el que més endavant s'entossudeix a fundar l'Espai Brossa amb Jesús Julve *Hausson* i de fer-ho amb el propòsit central de donar a conèixer la *Poesia Escènica* de Joan Brossa, i, alhora, volent mostrar-nos una àmplia perifèria cultural que inclou gèneres suposadament menors. En totes dues ocasions Bonnín va apostar per la renovació: a l'Institut del Teatre es batallava per una nova pedagogia, per un actor diferent, més ben preparat tècnicament, més dúctil, més conscient del que feia des d'un punt de vista teòric, i, en general, per una visió de l'art escènic en què la literatura dramàtica no fos l'únic element central. A l'Espai Brossa es treballava i ara es treballa a La Seca, per impulsar formes escèniques no necessàriament literàries i per un apropament seriós a la màgia, al cabaret, a la *commedia dell'arte* i a un llarg etcètera de gèneres diversos i suposadament menors.

Si repassem els muntatges teatrals de Bonnín com a director escènic també constatarem de seguida que al costat d'una amplitud de mires considerable pel que fa a la tria dels autors, hi ha igualment l'esperit inquiet a què ens hem referit des del punt de vista institucional. Esmentem aquí únicament alguns títols dirigits per Bonnín: *Voces de gesta*, de Ramón María del Valle-Inclán; *Asesinato en la catedral*, de T. S. Eliot; *Los de la mesa 10*, de Osvaldo Dragún; *Història del zoo*, d'Edward Albee; *La gavina*, de Txèkhov; *El guant negre*, de Strindberg; *L'ombra d'un copalta damunt l'asfalt*, de Foix; *El sarau*, de Brossa; *Savannah bay*, de Marguerite Duras; *És així, si així us ho sembla*, de Pirandello;

La gran il·lusió, de De Filippo; *La metamorfosi*, de Kafka; *La mà de mico*, de Vilaregut; *Mots de ritual per a Electra*, *La confessió o l'esca del pecat*, i *Don Joan, príncep de les tenebres*, de Palau i Fabre i *La intrusa* i *Interior*, de Maeterlinck… També hi ha dues aproximacions dramàtiques a Joan Maragall, una al festival Grec de Barcelona 2006, *Nausica*, i l'altra al Teatre Nacional de Catalunya, *El comte Arnau* (2011). A aquestes referències merament orientatives s'hi haurien d'afegir els muntatges, els tallers i els treballs de recerca dramatúrgica que diversos directors han pogut dur a terme gràcies al generós suport de Bonnín. De tot això parlarem a les pàgines que venen a continuació amb el propòsit de constatar fins a quin punt aquest home tímid i discret ha estat capaç de fer aportacions —potser sovint més des de la intuïció i la creació que no pas des de la raó freda— que han esdevingut centrals en el desenvolupament de la vida escènica del país.

Segons com, podria semblar que les seves aportacions a la pedagogia de les arts escèniques no han estat prou clares, però en aquest punt caldria tenir present dues coses: a) que durant anys s'ha hagut de dedicar a la gestió i que, per tant, és indirectament que Bonnín fa aportacions al model pedagògic de l'Institut del teatre, i b) que ja abans del 1962 el jove professor de l'Institut comença a fer introduir canvis en la docència i en la realització d'uns tallers no reglats en què es treballen textos de Rabindranath Tagore, Federico García Lorca, Ramón María del Valle-Inclán, Miguel Hernández, Osvaldo Dragún, Carlos Muñiz, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Alfredo Mañas, Thornton Wilder, Eugène Ionesco, Bertolt Brecht, Edward Albee…

Hi ha una continuïtat modèlica entre aquests inicis i els criteris actuals del veterà director d'escena que encara dirigeix artísticament La Seca Espai Brossa. Una continuïtat algunes etapes de la qual són la renovació de la RESAD i la literal resurrecció de l'Institut del Teatre que, tal com hem dit, i gràcies a Bonnín,

passà de ser una mena de fantasma a liderar la transformació més profunda que s'ha fet en la història del nostre teatre.

A les característiques de la seva evolució personal, i als motius que el va dur a dedicar-se amb passió a les arts escèniques, Bonnín s'hi va referir al discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, llegit al Saló Daurat de Llotja el 23 de maig de 2012 (Bonnín 2012). A més de referir-se a alguns dels noms que l'han acompanyat al llarg de la vida (Txèkhov, Maragall, Maeterlinck, Strindberg, De Filippo, Pirandello, Albee, Valle-Inclán, Gual, Brossa, Palau i Fabre, el teatre dels poetes, etcètera), diu: «Interpretar, actuar, és jugar. Tornar als orígens, a la infància, a l'espontaneïtat». I, en una síntesi magníficament sincera d'allò que tractarem en aquest llibret, confessa el següent:

> Soc d'una generació informada i en certa manera també formada o mal formada a través de *Primer Acto*, la revista de Pepe Monleón que ens va obrir els ulls a allò que es feia més enllà dels Pirineus i de l'Atlàntic i a la veu i la paraula dels poetes d'exilis interiors i exteriors del franquisme (…) Ho confesso, anava a les palpentes. Parafrasejant Foix, podria dir que m'encantaven les passionals, llibertàries i solidàries creacions de l'amic [Mario] Gas i m'enamoraven les militàncies d'en [Ricard] Salvat. El batec de la vida i el pols de la raó (…) Confesso que no he estat llibresc ni explorador. Els textos del meu fitxer mental són plens d'olors i de colors. De «preguntes perdudes». El meu únic «corral del lleó» han estat les tanques d'alguns, pocs, condicionants: fidelitat, religiositat imprecisa (…) M'han agradat les fires i els mercats. I ben segur que això dels mercats i de les fires ha estat el motor de la meva vocació.

Aquestes diguem-ne confidències d'Hermann Bonnín han de servir, reiterem-ho, per entendre millor l'origen i els camins que han seguit les seves aportacions al món del teatre de Catalunya.

Hermann Bonnín entrevistat per Jordi Coca

Els orígens i el teatre amateur

Per començar la conversa, i tot fent referència als reconeixements que acabo d'esmentar, li pregunto a Bonnín fins a quin punt és conscient de la transcendència del que ha aportat a les arts escèniques. Bonnín és una bellíssima persona, un home bondadós i afable que s'esforça a parlar bé de tothom; les respostes, doncs, aquesta i les que vindran després, sempre són dites en un to amable i respectuós. Tanmateix, segons com, mira fixament i imposta la veu per referir-se amb contundència a fets concrets que ell considera especialment importants.

Ara em sento reconciliat amb mi mateix, i això ho visc com un moment agradable, que fa bona olor, com un moment important, i espero que se m'entengui… Reviso el passat des d'aquests reconeixements a què et refereixes i penso: «Mira, m'han tractat millor del que em pensava…». I també admeto que potser sí que he fet un recorregut que és conseqüent amb allò que creia quan era gairebé una criatura. He evolucionat, he canviat, he après coses de moltíssimes persones, però en el fons em sembla que he estat fidel a mi mateix. Ara, en cap moment no emfatitzo aquests reconeixements. Em gratifiquen, els agraeixo, però res més.

Si haguessis d'assenyalar una sola cosa o un sol moment de la teva vida, què triaries?
Doncs el Mercat del Born durant la meva infantesa i l'adolescència. Per mi allò va ser el despertar de la primavera, el despertar a la sensualitat, si ho vols dir així: el món del Mercat del Born m'ha quedat gravat per les olors, els colors, els crits i els sorolls, les remors i també pels silencis… El pare tenia una parada al Born, ja

ho saps, i a mi m'agradava llevar-me a les quatre de la matinada per perdre'm en aquell món bigarrat que veia com un gran teatre del món. Considerant que jo era un nen tímid i introvertit, no és estrany que m'impactés aquella descoberta d'una vida primària i densa que era, efectivament, tot un món en ella mateixa. També és cert que sempre he viscut malament els ensenyaments reglats, les escoles i les universitats… En canvi, en aquell gran mercat hi vaig aprendre coses essencials, i determinades sensacions d'aquell moment primer s'han anat projectant al llarg de la meva vida en múltiples aspectes de l'activitat creativa.

Una persona que t'odiava especialment, no sé per què, potser per enveja, quan et van nomenar director del Centre Dramàtic va dir: «Mira qué carrera ha hecho Bonnín: de verdulero a excelentísimo señor». Tens la sensació que hi ha res de real en aquesta frase que jo sempre he trobat desagradable?
I no té autor aquesta frase?

Ja te'l diré en un altre moment…
Doncs no ho sé. Al llarg de la vida et trobes amb persones que tenen mirades netes, positives, i amb d'altres que tot ho transformen en negatiu, per les raons que sigui. És gairebé una qüestió de psiquiatre, i segons qui sigui que hagi dit això, no em preocupa. Em preocuparia si fos una persona sàvia, algú que jo he estimat i que m'ha fet viure en l'engany.

Doncs em sembla que no t'has d'amoïnar. Et sents un autodidacte?
Sí, un autodidacte absolut. Però això també és relatiu, i depèn de qui has tingut a la vora i amb qui t'has relacionat. En un altre sentit, també és cert que mai no he fet esforços excessius per guanyar terrenys culturals, ni càrrecs; tot ha anat venint sol, tot ha anat arribant quan tocava, i ara resulta que això ha acabat sent la meva vida.

Centrem-nos en l'àmbit més immediat, el de la família: hi havia algú d'aquest primer cercle que t'apropés al món de la cultura? Recordes què et va despertar l'afecció al teatre?
Jo m'afecciono al teatre molt aviat, de nen. Hi havia una revista que es deia *Chicos* que cada setmana portava un suplement amb una breu peça de teatre basada en algun clàssic, i jo convidava els amiguets de la Plaça Palau al passadís de casa i muntava un teatret amb les caixes que el pare duia del Born. De vegades hi feia d'actor, o bé de director, i ens venien a veure els pares, els tiets i alguns veïns. Estic parlant de quan tenia vuit o nou anys. Després, més endavant, hi ha els famosos teatrins de Seix Barral. Recordo perfectament bé que hi jugava, i que també feia pessebres. Els teatrins per mi eren una joguina, però aquella joguina em va dur al cor del teatre, primer del món amateur, i més endavant a l'Institut del Teatre. Això de banda, els meus avis venien de Mallorca, del call de Mallorca, i sembla que eren joiers, argenters i gravadors. Quan s'estableixen a Barcelona, obren una joieria al carrer de Ferran. D'aquí sorgeixen Joaquim Bonnín, un bon violinista deixeble d'Enric Granados, que va morir jove, i Lluís Bonnín, un original dibuixant que hauríem d'incloure en el Modernisme.

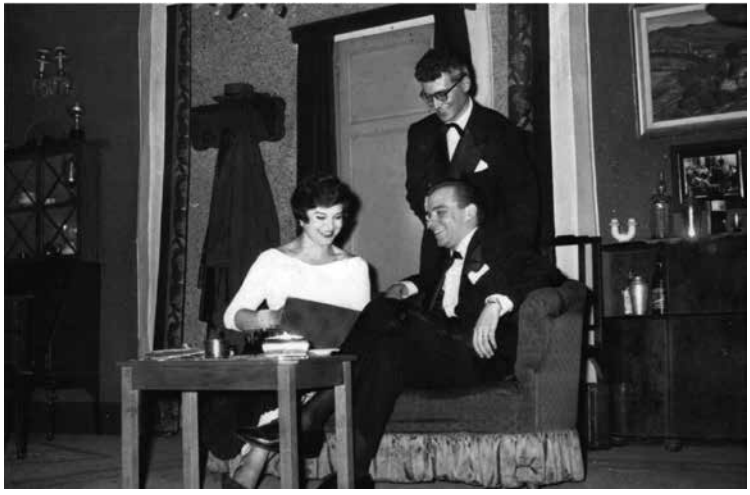
La importància del teatre amateur en el nostre país és anterior a la guerra anomenada civil del 1936–1939. Tanmateix, el desenllaç d'aquest conflicte i la brutal repressió franquista de la llengua i la cultura catalanes, doten d'un especial significat la feina d'aquestes iniciatives no professionals i basades sovint únicament en la bona intenció. A començaments del 1949 es va autoritzar el Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre Associació (FESTA), d'arrel catòlica i que clarament pretenia continuar la feina de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur (FCSTA). Ja l'any 1950 FESTA censa uns tres mil grups de teatre d'aficionats que treballaven regularment a Catalunya. Segons Xavier Fàbregas,

«molts d'aquests grups es limiten a actuar en llur local cada diumenge, després de tres assajos i amb l'ajut ciclòpid de l'apuntador. S'acontenten amb reposar els èxits del teatre comercial de manera submisa i rutinària. Però no hi ha dubte que constitueixen una xarxa molt espessa, [i] que creen uns hàbits» (Fàbregas 1978). FESTA disposava d'un butlletí, Scena*, i d'un arxiu considerable d'obres susceptibles de ser representades. El Centre Familiar Montserrat i el Club María Guerrero eren dues d'aquestes entitats amateurs que van ser importants per Bonnín abans que fes el pas al món professional.*

Com que a les diferents escoles per on vaig passar no anava bé, en part degut a la meva timidesa, el pare, que sempre va estar interessat per diguem-ne la meva carrera —carrera entre tantes cometes com vulguis, és clar—, un dia em diu: «Conec una senyora del Centre Familiar Montserrat, que està al carrer Banys Nous, i sé que allà hi fan coses força dignes». Aquella va ser la meva primera incursió en el teatre amateur. Era un teatre petit, de no més de cinquanta butaques, però jo m'ho vaig prendre molt seriosament. La majoria de persones hi anaven per relacionar-se, però a mi m'interessava el teatre, ho volia fer bé, i recordo que és en aquest centre on trobo els meus dos primers mestres o directors: l'Enric Anglada i el Miquel Boleda. S'hi feia el repertori habitual aleshores, bàsicament en castellà i algunes obres en català. Finalment els pares m'havien fet estudiar una cosa que se'n deia comerç pràctic, però a mi el que decididament m'agradava era el teatre, el teatre i escoltar. Recordo que anàvem a casa d'un oncles i que em meravellen aquells filosofars dels llargs diumenges a la tarda… Després, al cap d'un temps, vaig descobrir que el Centre Familiar Montserrat era carlí, però és veritat que s'hi feien unes obretes prou maques. M'és difícil recordar els títols, però tinc viva l'atmosfera que s'hi respirava, el telonet de vellut, els assaigs que es feien en un salonet del costat… Tot això

em motivava, i haig de dir que de seguida em van donar els papers de galant… Em penso que els vaig interpretar tots els galans d'aquelles obres… Les funcions es feien amb decorats dels germans Salvador —o potser eren d'abans i tot dels germans Salvador, no ho sé…—; uns decorats de paper pintats, inefables, en què es veien els secs del plegat. I vaig començar a sentir el verí de les taules, el verí del teatre. Recordo un dia que estava malalt i havíem d'actuar. La mare em deia: «No et moguis, no hi pots anar tal com estàs…». I jo, malalt i tot, amb febre, vaig fer l'obra. Encara ara, quan passo per aquell carrer, em cau una llagrimeta… També em cau una llagrimeta quan passo pel carrer Elisabets, on hi havia l'Institut del Teatre i on hi vam viure tantes històries… Poc abans d'entrar a l'Institut del Teatre, i més endavant fent totes dues coses en paral·lel, vaig passar al teatre Capsa, on actuava el Club María Guerrero.

El Club María Guerrero (Conde 2012) s'havia fundat el 1930 com a secció recreativa del Club de Tennis La Salut. Poc temps després, una escissió d'aquest grup d'afeccionats al teatre passà a denominar-se Golden Club, que fins el 1936 va actuar en un teatre privat de la família Tolosa. El 1939 canvià de nom i passà formalment a ser el Club María Guerrero i a programar teatre d'octubre a juny. Durant els anys cinquanta escenifiquen els èxits comercials del moment. Entre moltíssims altres títol hi trobem La muralla*, de Joaquin Calvo Sotelo,* El baile*, d'Edgar Neville, textos d'autors aleshores habituals a les cartelleres com ara Jacinto Benavente, Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, i el que aleshores es considerava el repertori del teatre català: Frederic Soler* Pitarra*, Josep Maria de Sagarra, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Carles Soldevila, Santiago Vendrell… També es feien alguns èxits internacionals, com per exemple* Luz de gas*, de Patrick Hamilton,* Llama un inspector*, de J. B. Priestley,* Crimen perfecto*, de Frederick Knott i adaptacions d'Agatha Christie.*



Club María Guerrero, octubre de 1958. Representació de *Crimen perfecto*, de Frederick Knott, amb Anna Maria Berdós, Carles Fruns i Hermann Bonnín. (© Pagès Editors)

Hermann Bonnín s'incorporà al Club María Guerrero l'any 1958, s'hi quedà fins el 1960, i, tal com fa constar Maria Josep Conde Berdós al seu llibre, sempre mostrà «un enorme interès i vocació [i] el recordo com una persona únicament interessada per les activitats teatrals de l'entitat». Immediatament després d'incorporar-se a la companyia, l'octubre i el novembre de 1958, va intervenir a Crimen perfecto *i un mes després a* El diario de Ana Frank*, de Frances Goodrich i Albert Hackett.*

La majoria de socis eren persones de la burgesia mitjana que posaven diners de les seves butxaques per fer aquells muntatges. Allà també hi feia de galant… No sé per què, però arreu on anava em feien fer de galant… Tinc records agradables d'aquella etapa i d'un dels directors, el senyor Pedro Camilleri… Això va ser un segon pas en l'etapa del teatre amateur. Per cert, que no fa gaire em ve una senyora a La Seca amb un sobre i em diu «No

em recorda?». La veritat és que no la recordava. Obro el sobre i em trobo amb tot de fotografies en blanc i negre del Club María Guerrero, i resulta que jo estava fent una escena en què abraçava una senyora, que era la seva mare… Una senyora d'uns setanta anys que em parlava de la seva mare. Emocionen aquestes coses.

Fem una mica de repàs del teatre que es feia aleshores. Per exemple: havies vist treballar Maria Vila o Pius Daví.
Sí, Maria Vila i Pius Daví recordo haver-los vist al Romea, ben aviat. Quan li vaig dir al pare que m'agradava el teatre ell de seguida em va dur a veure tot el que es feia al Romea, i especialment el que dirigia l'Esteve Polls amb la Companyia Maragall: *La paraula de foc*, de Sagarra, *Jo seré el seu gendre*, de Jaume Villanova, *Partits pel mig*, de Xavier Fàbregas… És aleshores quan descobreixo que hi ha un teatre de pes, diferent del que jo feia amb les agrupacions amateurs. Descobreixo Josep Maria de Sagarra i algunes coses de Rusiñol, i descobreixo Pau Garsaball, que era una persona a qui vaig conèixer bé i a qui he estimat molt. I més endavant el director Juan Germán Schroeder, una altra persona que vaig admirar, i sens dubte Fabià Puigserver i Iago Pericot, a qui vaig conèixer de jovenet i que sempre he considerat un mestre, un savi, i amb qui he compartit confidències personals significatives.

Dels intents de fer un teatre seriós durant els anys cinquanta, abans de l'anomenat Teatre Independent, dels grups com Teatro de Estudio o Thule, de les propostes de la Dolly Latz o de l'aventura de la Pipironda, en sabies res?
No, no anava a veure aquest tipus de teatre, i si ens centrem en els primers anys cinquanta, només em venen a la memòria la vaga dels tramvies i el Congreso Eucarístico Internacional. Diràs que són poca cosa, però a mi aleshores em semblaven grans descobertes.

Però anaves al teatre Grec, on s'hi feien els Festivales de España i hi solia actuar la companyia de José Tamayo, de qui parles en una publicació de l'Institut del Teatre? Hi anaves sovint al Grec?
Sí, recordo haver vist alguna cosa al Grec. Ara no et podria precisar quines obres, però hi anava. L'any 1958 sé que em va impressionar *Doña Francisquita*, dirigida per Tamayo. Encara ara, quan vaig al Grec em venen flaixos d'aquella *Doña Francisquita* en què els cors apareixien per la part de l'arbreda que és al capdamunt del rocam del fons… Era la descoberta del teatre a l'aire lliure, sota les estrelles, un gran espectacle en plena nit, i que no tenia res a veure amb el que es feia habitualment, amb cortinatges i decorats de paper… Jo seguia la Compañía Lope de Vega de Tamayo quan venia a Barcelona. És amb Tamayo que descobreixo actors com José María Rodero i actrius com Mercedes Prendes. La interpretació que es feia aleshores en el teatre professional potser era una mica histriònica, però tenia força, i en conjunt eren espectacles d'envergadura, amb grans escenografies que a mi em semblaven impressionants, cosa que em va dur a demanar-me com era el teatre que es feia a l'estranger. Somiava sovint que saltava els Pirineus i veia tota mena de teatres nous… I també anava al petit Windsor on solia treballar la companyia d'Adolfo Marsillach i Amparo Soler Leal. Ell era fill del periodista Lluís Marsillach, i en conèixer-nos ens vam caure molt bé. Anys després, l'Amparo Soler Leal va fer algunes coses amb mi com a protagonista i vam anar cultivant una forta amistat. En tot cas aquell petit Windsor que era com una bombonera, m'atreia molt, però també anava al Candilejas que Ramir Bascompte havia obert el 1957 a la Rambla de Catalunya. S'hi feien obres bàsicament en castellà de William Inge, de Bernard Shaw, de Josep Maria Muñoz Pujol, de José Castillo Escalona… Mentre era al servei militar, i per tant havia de ser el 1956, havia llegit *Historia de una escalera* de Buero Vallejo. Gairebé sempre em tocava fer guàrdia prop d'una cort de porcs… Doncs imagina't: amb fusell, vigilant uns

porcs i llegint l'obra de Buero… Això també va suposar la descoberta d'una altra mena de teatre seriós, però és veritat que res del que veia no m'empenyia a passar del teatre amateur al professional, era únicament la constatació que es feia un teatre més digne, més ben acabat, i que tenia més transcendència pública. Jo vivia aquella realitat com si fos una caixa de bombons de gustos variats, i, un a un, anava agafant tots els bombons que podia.

Estàs definint les teves descobertes teatrals dels anys cinquanta: el teatre a l'aire lliure, les obres socials de Buero Vallejo, els muntatges ben fets al Windsor, les maneres exagerades del teatre professional castellà, l'aventura del Candilejas, el teatre en català de la Companyia Maragall… Ens faltaria, però, localitzar el primer precedent del teatre diguem-ne de recerca que tant t'interessa. No sé si dir-ne avantguarda o de renovació… Abans, però, et volia demanar si coneixies la gent de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), que van esdevenir un dels nuclis inicials del teatre independent.
No. Jo el primer que vaig descobrir a l'ADB va ser *L'Òpera de tres rals* de l'any 62, que s'havia de representar al Palau de la Música i que la policia va prohibir. Però ja era el final de l'ADB.

Dels grups teatrals dels anys cinquanta que treballaven a Barcelona en la semiclandestinitat i que ja hem esmentat (Schroeder, Carmona, Dolly Latz, etcètera), no en sabies realment res?
T'haig de dir que no, o que gairebé no. Del Ramir Bescompte sí, perquè anava al Candilejas, tal com t'he dit.

Coneixies l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), que des de 1960 dirigien Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany?
A la Cúpula m'hi van dur més endavant els germans Pericot, el Jordi i el Iago, i el Xavier Fàbregas, però poc, a veure algun dels tallers que feien.

En un altre sentit, i encara als anys cinquanta, tenies cap relació amb la política? Et senties atret per cap ideologia? Sabies que existia el PSUC?
El franquisme planava damunt de tots nosaltres, era com una gran llosa, però jo no vaig estar temptat de militar en cap partit. Ni m'ho plantejava. El que sí que em plantejava era la necessitat de treure el nas una mica Pirineus enllà, oi que això ja t'ho he dit? Una dia vam anar a Perpinyà —no recordo amb qui exactament— perquè ens havien dit que hi trobaríem llibres que ens podrien interessar i, efectivament, hi vaig descobrir unes revistes franceses de teatre i vaig comprar força llibres, però en passar la frontera me'ls van requisar. Després va venir Avinyó, i, això de banda, vaig establir contacte amb Pepe Monleón de la revista *Primer Acto*. Monleón és una de les persones que més em va influir en aquells moments. Jo col·leccionava els números de *Primer Acto* i em consta que a molts de nosaltres ens ampliava els horitzons. En aquella revista hi descobries què passava al món del teatre d'arreu, especialment a l'Amèrica del Sud: ofertes escèniques noves, amb tendències diferents, sorprenents, companyies estrangeres algunes de les quals temps després van veure a Barcelona… Un dia vaig escriure a Monleón dient-li que m'agradaria fer algun article a la revista. I el vaig fer i me'l va publicar; t'asseguro que va ser emocionant escriure'l a màquina i al cap d'un temps veure'l publicat en aquell *Primer Acto* que jo trobava tan important.

Anaves al cinema? Quines pel·lícules t'agradaven? Ho dic perquè el cinema després ha estat força important a la teva carrera.
Hi anava, sí, però no n'era gaire conscient. Primer els pares em portaven al Cinema Princesa. Hi anàvem els diumenges, a dos quarts de quatre, i vèiem dues pel·lícules, el NODO, Imágenes i en sorties a les vuit del vespre.

Alguna pel·lícula que recordis d'aquell moment?
La pel·lícula que recordo d'aquell moment va ser *Gilda*, i per raons que tenen poc a veure amb el cinema…

L'Institut del Teatre

Adonant-se que més enllà del teatre amateur hi havia mons nous, uns mons que li semblaven fascinants, Bonnín decideix estudiar a l'Institut del Teatre, una institució fundada per Adrià Gual el 1913 i que Guillermo Díaz-Plaja dirigia des de l'any 1939. En realitat, aleshores l'Institut era un centre sense prestigi, marginal, que tenia poc a veure amb les diferents manifestacions escèniques de Catalunya. Tanmateix, comptava amb el mestratge prestigiós de Marta Grau, actriu i pedagoga que hi donava classes, i amb alguns noms de relleu en les seves respectives especialitats, com per exemple Josep Mestres i Cabanes, Artur Carbonell, Bartomeu Olsina, Andreu Vallvé, Josep Maria Damaret, Joan Magriñá…. Les instal·lacions eren en el vell immoble del carrer Elisabets, i s'impartien únicament unes hores de classes a la tarda. Bonnín s'hi matricula, s'hi sent còmode, durant un temps compagina les classes de l'Institut amb les funcions del teatre amateur, i encara ara parla bé de professors com García López o Díaz-Plaja mateix.

Sí, en tornar del servei militar em matriculo a l'Institut del Teatre, i, la primera persona que hi trobo és la Frèsia Coscolla, una empleada històrica i simpàtica que atenia la finestreta, i a qui tu has conegut. Em diu: «Què vols, noi?». «Em voldria matricular», li responc. Jo encara ajudava la família al Mercat del Born, però com que les classes es feien efectivament a les tardes i el dissabte al matí… Alguna de les persones que trobo a l'Institut i amb qui em relaciono de seguida són la Núria Espert, joveneta, que acabava de fer un curs de dansa amb el mestre Magriñá; Julián Mateos, que aviat treballarà al Candilejas i que al

cinema d'aleshores va esdevenir un professional considerable, i Iván Tubau, amb qui vaig establir una llarga amistat i que després serà un destacat periodista cultural. Mateos i Tubau eren crítics amb el funcionament de la casa, però t'haig de dir que jo hi vaig trobar un professorat entranyable. Bartomeu Olsina, que feia classes de veu; donya Marta Grau, era així com l'anomenàvem, tota una institució que et feia dir el vers meravellosament bé… Marta Grau era una mena de Berta Singerman, la gran rapsoda i actriu bielorussa que emigrà a l'Argentina i esdevingué un mite internacional que perllongava la manera de fer de Sarah Bernhard… El cas és que amb Marta Grau aprenies a dir el vers amb una puresa, de manera neta, i amb una musicalitat extraordinàries. També hi havia el Damaret, que ensenyava maquillatge. I don Artur Carbonell, que feia escenografia i a qui jo trobava intel·ligent i bona persona, el mateix Díaz-Plaja i el professor García López, de qui jo aprenia moltes coses, potser perquè no havia anat a la universitat. Em van fer llegir, m'endinsava en la història del teatre contemporani a través del llibre de Guerrero Zamora… Després, amb els anys, si hi apliques una mirada crítica i selectiva, t'adones que aquell casalot fosc, monacal, i el que s'hi ensenyava, estaven lluny del que es vivia al carrer; era el passat, però jo m'hi vaig entregar en cos i ànima, i t'hagi de dir que m'estimaven força, en part perquè era introvertit, sempre obeïa, no criticava ningú i feia les feines que m'encarregaven amb un gran interès. Per a mi, estudiar en aquella casa va ser especialment enriquidor, sobretot els primers temps i, tal com t'he dit, era «el alumno bueno, el alumno fiel», i m'hi dedicava amb un convenciment absolut. Fins al punt que abans i tot d'acabar, Díaz-Plaja em proposa que sigui una mena d'auxiliar seu, ja que ell sempre tenia feines a Madrid. Em deia: «Vigila'm això, fes això altre…», coses així. Era un alumne privilegiat que feia de professor sense ser-ne. Aprenia i traslladava als més joves el que acabava d'aprendre. Per exemple: havia llegit un llibre

d'Stanislavski, i em vaig inventar unes classes no reglades segons aquest mètode, però fet a la meva manera… Els feia jeure a terra, els parlava de les sensacions, i treballàvem la idea de percebre els detalls… «Què hi ha en aquest terra? Hi ha pols? És calent? És fred?» Aquesta especulació els havia de dur a la descoberta del món sensorial, i d'aquí passar a la construcció del personatge, a la definició de les seves motivacions i a la descoberta del seu entorn, a construir un passat… Amb el temps, en acabar els cursos, Díaz-Plaja em va demanar si em volia quedar com a professor. I t'haig de dir que els nous alumnes estaven interessats en el que jo feia, en el que m'inventava, i que segurament era una lectura superficial del mètode Stanislavski. Però els alumnes deien: «Què és això que fa el Bonnín? Abans això no ho fèiem…» I així, amb iniciatives com aquesta, muntant alguna peça de Valle-Inclán, vaig començar a motivar l'alumnat. Per això et deia que quan passo pel carrer Elisabets encara ara m'emociono.

Efectivament, essent encara alumne, Bonnín comença a tenir certes iniciatives que consten per primera vegada a la memòria del curs 1955–1956. Promou, per exemple, uns grups experimentals que el 1956 representen a la Plaça del Rei l'obra d'Eduardo Marquina Las flores de Aragón. *Tal com explica Guillem-Jordi Graells al llibre* Institut del Teatre. Els primers cent anys. 1913–2013, *editat en motiu del centenari de la institució (Graells 2015), la majoria d'aquests «treballs optatius no foren presentats en públic més que excepcionalment (per exemple, una obra del «malogrado autor Agustín, Conde de Foxá», presentada al Palau de la Música Catalana [és tracta de* Cui-Ping-Sing*, estrenada el setembre de 1960], o* Los encantos de la culpa *de Calderón) [que es va fer al Grec del 1961, el mateix any que Juan Germán Schroeder dirigia la famosa* Medea *amb Núria Espert]». Entre altres muntatges, els primers anys seixanta Bonnín estrena* Asesinato en la Catedral *de T. S. Eliot, a Figueres, i més endavant* Los de la mesa

Història del zoo, d'Edward Albee, al Teatre Regina de Barcelona, el novembre del 1983, amb Carles Sales i Manuel Dueso. (© Pau Barceló. MAE, Institut del Teatre)

10 *i* El hombre que se convirtió en perro*, d'Oswaldo Dragun, que l'any 1966 passaran a formar part del repertori de la companyia que Bonnín va crear per dur-les al teatre Candilejas, amb* Las historias del zoo*, de l'Edward Albee, feta amb la gran economia de mitjans que anys després esdevindrà un dels segells del teatre argentí dels temps difícils: l'estètica de contenidor.*

El 1962, ja professor, el petit sou que cobra li permet deixar gairebé del tot les feines que feia al Mercat del Born. Un any després, el 1963, Bonnín promou la publicació d'un butlletí annex a la revista Estudios Escénicos *de l'Institut, que duu per nom* Cuadernos de Información y Crítica*, en què es fan comentaris d'estrenes professionals. Són tractats de manera elogiosa el muntatge que Tamayo va fer de l'obra d'Anouilh* Becket o el honor de Dios*, o* Caballero de milagro *de Lope, dirigida per Juan Germán Schroeder.*

Tot això ens permet visualitzar la ràpida evolució del jove que feia de galant a les companyies de teatre amateur i que ara

dirigeix, s'apropa de manera autodidacta a Stanislavski o critica amb severitat determinats muntatges i fa l'elogi d'altres. També hi ha un salt considerable entre dur a escena Agustín de Foxá, o textos de T. S. Eliot, d'Osvaldo Dragún i del nord-americà Edward Albee, tot i que Bonnín admet que en aquest cas van ser els actors els primers a insistir en la importància de l'obra, que finalment el va entusiasmar. Eliot, Dragún i Albee no són avantguardistes, però sens dubte els podem enquadrar en un teatre que aleshores buscava una fórmula personal en els grans corrents escènics del moment i que en el cas d'Albee va donar fruits considerables.

L'activitat dels tallers que Bonnín havia impulsat a l'Institut del Teatre s'amplia i de seguida es comencen a treballar textos de Lorca, i de Valle-Inclán, als quals posteriorment s'afegeixen Claudel, Pirandello, Synge, Txèkhov, i alguns dramaturgs castellans també compromesos amb la idea de la renovació escènica com per exemple Alfredo Mañas, Fernando Arrabal i Jerónimo López Mozo. Bonnín dirigia la majoria d'aquestes propostes, però també hi trobem treballant-hi altres professors joves, com per exemple Georgina Olivella, o bé estudiants com Joan Potau i Alberto Miralles. Pregunto a Bonnín, doncs, si podem reconstruir el procés que va d'Agustín de Foxá a l'Albee i a aquests autors castellans d'aires absurdistes, passant per Valle-Inclán.

No em voldria repetir, però la revista *Primer Acto* em va influir molt, i molt és poc… És la que m'obre els ulls, i començo a entendre que hi ha un teatre europeu i americà que aquí no s'ha vist, o que s'ha vist poc i en males condicions. És això el que passa. I faig *Los de la mesa 10*, primer a l'Institut del Teatre com a taller, i després al teatre Candilejas. També hi havia projeccions, cosa que jo només havia vist en algunes fotografies… Hi treballaven, entre d'altres, Carles Canut, Adela Armengol, Juan José Moscoso, José Antonio Rosa, Joan Viñallonga… Tots ells encara estaven estudiant a l'Institut o havien acabat feia poc. Recordo

que Frederic Roda, que aleshores feia crítica a la revista *Destino*, va deixar molt bé aquests espectacles. L'amic Canut, sempre que el veig em diu: «Jo vaig començar amb tu! Vaig començar amb tu!» Imagina't, tanta gent ha començat amb mi, i jo també he començat amb altres.

I com arribes a Valle-Inclán?
És curiós, Valle-Inclán no m'ha deixat mai. Al Grec de l'any 62 vaig muntar *Voces de gesta*, i ara mateix segueixo pensant en el gran Valle-Inclán; sempre especulo en la possibilitat de tornar a fer alguna cosa de Valle-Inclán… I estic segur que també el vaig descobrir a *Primer Acto*.

Aquesta és la raó per la qual quan decideixes presentar-te a la càtedra de professor de la RESAD de Madrid fas el treball sobre *Luces de Bohemia*?
Sí, vaig fer el treball sobre *Luces de Bohemia*, i poc sospitava jo que quedaria finalista. Segurament com a conseqüència també de la revista *Primer Acto*, em va semblar que anar a Madrid era fer un salt positiu. D'una banda m'allunyava de casa, i de l'altra tenia la sensació que si sortia bé, ampliava els meus horitzons. El cas és que quedo finalista i vaig a Madrid a defensar la meva proposta de muntatge, i resulta que guanyo la càtedra. I hi ha una petita anècdota. Entre els professors que formaven el tribunal hi havia l'actor Manuel Dicenta i el director José Tamayo. I Tamayo, quan vaig acabar la lectura, em diu: «Me he gustado mucho esta versión que has hecho. Ven, que te enseñaré mi teatro, el Teatro de las Artes». Agafem un taxi i em porta al Teatro Bellas Artes, i, abraçant-me em va dient: «Hermann, Hermann». Bé, tant és, però al cap de poc temps, potser un any, ell fa *Luces de Bohemia* exactament a partir de la meva proposta, i naturalment enlloc no deia que la dramatúrgia era meva. Era un personatge molt de Madrid, de parlar per seduir-te, i que tanmateix tenia autoritat.

Però t'haig de dir que a mi Madrid m'agrada molt. Allí hi vaig conèixer Paco Nieva. Però abans una prèvia: en una ocasió la ballarina Tórtola Valencia ens volia regalar un vestit per al Museu de l'Institut del Teatre. La visito a casa seva i me la trobo ajaguda en una *chaise longue*… Ho dic perquè Paco Nieva em va convidar a casa seva i també me'l trobo *tendido* en la *chaise longue*… El Nieva venia de Viena, on hi havia viscut uns anys, i quan jo ja era director de la RESAD el vaig contractar per portar el departament d'escenografia, que no existia. L'ambient del teatre professional de Madrid era fascinant, i jo m'hi sentia còmode, era el professor més jove de la Real Escuela, notava que lluny del lligam familiar creixia personalment, tenia llibertat de moviments, cada dia hi descobria coses noves…

T'integres bé a la vida cultural madrilenya, doncs.
Sí, sí. Primer vaig viure a Moncloa en una residència de professors. Després, a proposta del Ministeri vaig viure a Pinar, 21, a la famosa Residencia de Estudiantes. Hi havien estat Dalí, Lorca, Buñuel. Encara hi havia vells professors que em parlaven d'aquest passat gloriós. I anava força al teatre, tot i que els meus viatges a Barcelona eren continus. Em vaig sentir molt integrat a la vida cultural de Madrid, més que no pas a la de Barcelona. I tornant a aquestes petites litúrgies personals que dèiem, a això de tenir la casa parada d'una certa manera, de la *chaise longue* i d'altres cerimònies domèstiques que s'han anat perdent, admeto que per a mi tenen un valor… Això de servir bé les coses, de vestir-se adequadament, dóna una altra dimensió a la persona. En canvi ara, i només és un exemple, hi ha gent que va de qualsevol manera al Liceu. I ho dic perquè segurament això també es present a la meva manera d'entendre el teatre. Jo valoro especialment que a Bayreuth es conservi la litúrgia Wagner. Quan ha de començar l'espectacle els trompeters t'avisen, i la gent s'està dreta —dreta, també, perquè si t'asseus ningú no pot passar—, però en

realitat és una litúrgia això d'estar dret fins que entra l'orquestra. I en teatre això és important, les coses s'han de fer bé, amb cura, no val qualsevol cosa…

L'aventura de Madrid

Quin ambient trobes a la RESAD? Tinc entès que entre els alumnes hi havia força militants del Partit Comunista, lògicament clandestí.
D'una banda hi havia un ambient molt conservador, perquè els professors ho eren, i el director d'aleshores, Francisco Sánchez-Castañer, també. Eren professors amb categoria, molts d'ells actors gairebé en edat de jubilar-se. D'altra banda vaig percebre de seguida que hi havia professionals molt joves del món del teatre que no eren a la RESAD, on tal com et deia hi dominava una visió antiga, gairebé obsoleta del que eren les arts escèniques —i que consti que ho dic amb respecte per la trajectòria de cadascú. Fora de la RESAD, per exemple, hi havia l'escenògraf Paco Nieva de qui t'acabo de parlar, o l'actor José Luis Gómez, que acabava d'arribar d'Alemanya i havia passat fugaçment per Barcelona.

En un cert sentit, Bonnín aplica a la capital de l'estat Espanyol els mateixos criteris que havia començat a introduir tímidament a Barcelona sent encara professor auxiliar. És a dir, sense oposar-se frontalment a ningú, amb respecte per tothom, però alhora amb determinació, es posa al costat dels alumnes, els escolta i els proposa o canalitza iniciatives similars a les que havia endegat a l'Institut del Teatre en forma de tallers no reglats.

De fet, podríem dir que és a Madrid on Bonnín comença a aplicar conscientment el seu «mètode de saber escoltar». Un mètode que es basa en el fet d'atendre i respectar tothom i en esforçar-se per detectar els corrents subterranis que circulen per dessota de

l'aparent, cosa que també suposa oferir un generós marge de confiança que permeti treballar en llibertat i responsablement. Això, encara en plena dictadura, en una societat acostumada a les imposicions i encotillada per les pors i l'autoritarisme, esdevé primer sorprenent i de seguida alliberador. Segons el mètode *de Bonnín, els professors, els responsables d'un àmbit, són mers coordinadors d'un col·lectiu, són els agents que fan possible allò que conscient o inconscientment, reclama la majoria.*

Els responsables del Ministeri sabien que alguna reforma calia fer i, per tant, aquest home discret, prudent i afable que de seguida va tenir els alumnes al seu costat, no els anava malament. En qualsevol cas, aquest tarannà dialogant del professor que acabava d'arribar de Barcelona precipita els esdeveniments i duu la RESAD a una reforma radical, no buscada, i precursora del que després Bonnín aplicarà a Barcelona.

La versió breu dels fets és que els alumnes de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid reclamen la dimissió de Sánchez Castañer i que el ministeri vol una terna per elegir la nova direcció, en la qual Bonnín hi és, àmpliament recolzat pel alumnes. I, també inesperadament, es nomenat director de la RESAD on acabava d'arribar, potser gràcies al suport implícit que Guillermo Díaz-Plaja li dona des de Barcelona. Li pregunto, doncs, per què creu que el van proposar per a la direcció de la Real Escuela.

És que no ho sé. Potser perquè venia de l'Institut del Teatre de Barcelona, on havia intentat introduir les reformes de què hem parlat, o pel canvi d'aires que vaig donar a les meves classes a Madrid, i això devia arribar al Ministeri. Admiraven l'Institut del Teatre, tot i que la RESAD és més antiga que l'Institut. Però l'Institut del Teatre sempre els ha produït un gran respecte. Tot va anar molt ràpid, i recordo que quan em van proposar formalment que dirigís la Escuela, el director general de Bellas Artes d'aquella època em crida al seu despatx: «Bueno, Hermann,

tienes una responsabilidad grande ahora. Piensa que estás en un conservatorio que es para quinientos millones de personas. Porque claro la expansión en las Américas del español es decisiva…». Jo pobret, un catalanet allà, escoltant… I li responc: «Claro, por supuesto, por supuesto, seré consciente».

Concreta una mica més en què consistien les reformes que introdueixes a la RESAD, primer com a professor i després com a director.

Com a professor, bàsicament vaig continuar fent el que feia a Barcelona: personalitzar el mètode Stanislavski, promoure tallers de recerca i activitats que fossin innovadores, escoltar els alumnes, escoltar-los molt. I això, a la RESAD d'aleshores, va ser un canvi radical d'estil que es basava en una cosa tan senzilla com obrir finestres, i els alumnes ho van percebre de seguida. Després, com a director, la primera reforma que introdueixo és canviar el professorat. Vaig conservar alguns noms, com per exemple Manuel Dicenta, Mercedes Prendes, i algun altre que ara no recordo. Però incorporo a José Monleón, a qui tan admirava, i també a Paco Nieva, a Ricardo Doménech, a Antonio Malonda, a Josefina García Aráez, que era una escriptora i professora especialista en vers i en Valle-Inclán, i incorporo William Layton… Però cal dir que va ser una renovació pactada amb el Ministeri. En una reunió els vaig suggerir el següent: «Escoltin, si poguéssim jubilar una mica abans aquests grans personatges i els donem una medalla d'honor per reconèixer la seva gran trajectòria…». La qüestió és que el Ministeri m'accepta la proposta. També vaig impulsar la creació del departament d'escenografia, i pel que fa a la dansa vaig incorporar al departament alguna professora amb trajectòria i renom que no havia estat mai convidada a la RESAD… I vaig crear una comissió d'alumnes que pogués proposar coses. Ho reitero, sense por de fer-me pesat: sempre m'ha preocupat la veu dels alumnes com a col·lectiu, i em

penso que tot això va agradar. De fet, em sembla que els alumnes m'estimaven. Es va demostrar el dia que vaig invitar Paco Ibáñez a cantar —quan encara estava a l'exili. Estem parlant del 68, sota la influència del maig francès, amb les universitats en plena ebullició, amb una profunda i clandestina influència del Partit Comunista… Tot això era viu, bategava en el fons de qualsevol decisió que es prengués, i jo era conscient que el millor que hi havia a l'escola estava profundament compromès amb la democràcia i les esquerres.

Un d'aquests alumnes era Gregorio Morán.
Exactament, Gregorio Morán. Quan per iniciativa dels alumnes invito Paco Ibáñez a cantar —naturalment vaig demanar permís al Ministeri, ja que ell encara era a l'exili— tot el Teatro Real estava ple de gent universitària, estudiants, professors, persones molt i molt compromeses… En realitat no tenia permís per fer aquell acte, només tenia permís per invitar-lo a cantar, però no de fer una gran apoteosi d'oposició al règim. I recordo que en un moment determinat Gregorio Morán em diu: «No salgas, yo hago guardia por si viene la policía a detenerte». I li pregunto per què m'ho diu, allò. «Mira por la ventana», em respon. I veig la plaça Isabel II plena de tanquetes de la policia. Va ser emocionant, què vols que et digui. I Paco Ibáñez va cantar, i va dur la platea fins al deliri d'una manera excelsa. Per tant, és veritat que Gregorio Morán liderava una cèl·lula comunista a la RESAD. L'endemà em van fer anar al Ministeri, a donar explicacions, però no va passar res greu. «Esto no puede volver a ocurrir», em van advertir. Més o menys aleshores Raimon també va cantar a Madrid. Tot flairava a maig de París…

Abans t'he preguntat per les reformes que introduïes a la RESAD. Ho hauríem d'ampliar una mica, i no em refereixo al canvi institucional, sinó a la tendència artística, al model

dramatúrgic i als objectius pedagògics que volies impulsar. Suposo, per exemple, que no t'interessava el brechtianisme, aleshores en voga a Barcelona a través de Ricard Salvat i de l'EADAG. Has esmentat unes quantes vegades l'adaptació personal que feies del mètode naturalista de Stanislavski, però i el cos, o la veu? Incorpores William Layton, que era un seguidor del naturalisme de Stanislavski… Com es concreten les reformes?
Ni a Madrid, ni després a Barcelona jo mai no vaig imposar cap mètode concret, en part perquè sempre he cregut que els mètodes són fluctuants. No vull dir que siguin modes, i és veritat que a vegades un corrent artístic es queda força més temps del que duren les modes, però les institucions com ara la RESAD o l'Institut del Teatre han de tenir horitzons pedagògics amplis per no encotillar-se. Ara, també és veritat que costa separar el canvi institucional del projecte pedagògic. Pensant-hi una mica, tant a Madrid com més endavant a Barcelona jo vaig poder fer tres coses que em semblen determinants: *a*) renovar el professorat amb persones que no havien treballat mai a l'administració en part per raons polítiques, i que en conjunt aportaven visions artístiques diverses; si m'ho deixes dir així, eren onades diferents del mateix oceà. *b*) donar la veu tant als professors com als alumnes, cosa que lògicament també suposava integrar la diversitat. I *c*) no imposar cap mètode, deixar que tot fluís de baix a dalt, que fos la pròpia dinàmica de la docència la que generés necessitats. Els professors i els estudiants havien de descobrir des de la pràctica una determinada manera de ser i de fer. A Barcelona, això que et dic es va visualitzar deixant als professors el despatx gran que hi havia al carrer Elisabets i instal·lant-me jo en el que havien estat uns petits lavabos… De tant en tant, un o dos dies a la setmana, anava a despatxar algunes coses significatives al Palau Güell, on tenia un despatx gran, noble, amb una taula que deien que era del president Macià.

No avancem els fet. Parlem primer d'Almagro…

Almagro. Sí, un viatge a Almagro. Marta Santaolalla, una professora que coneixia i s'estimava la Manxa, un dia em diu «Tu no conoces esta zona, te llevaré un día con el coche para que demos una vuelta». També hi havia el professor Francisco García Pavón, escriptor que després va fer famós un personatge anomenat Plinio, protagonista de les seves novel·les policíaques… Jo l'havia nomenat subdirector de la RESAD, i en tornar jo a Barcelona ell va passar a ser el director. El fet és que em porten a visitar aquella regió i que em fan descobrir el magnífic Corral de Comedias d'Almagro, que s'havia construït el 1628. Em sembla que el 1952 havien recuperat l'espai, però diria que quan el 1968 em van dur a visitar-lo estava inactiu. I també em van ensenyar el Palacio de los Fúcares, que és del segle XVI. Els Fúcares eren uns grans inversors i comerciants i inicialment aquest palau era un magatzem per rebre el mercuri que arribava d'Almadén. En tot cas després es va construir el palau, també magnífic, on aleshores no s'hi feia res. I jo, que tenia com a referent el Museu del Teatre de Barcelona, vaig proposar que es fes alguna cosa similar, un museu que posés de relleu tota la tradició teatral renaixentista i sobretot del barroc, el gran Siglo de Oro castellà. I vaig escriure el Ministeri per proposant-los que s'establís una relació entre el Corral i el Palacio de los Fúcares, i em van respondre que ho tindrien en compte. De fet, temps després es va fer un museu a la plaça on hi ha el corral.

Una mica més endavant, el 1970, tu i jo ens vam trobar casualment al Talgo que feia el trajecte de Madrid a Barcelona. Havies estat professor meu a l'Institut de Barcelona i et vaig explicar que era a Madrid fent el servei militar. Durant el trajecte vam parlar de Joan Brossa, a qui jo havia conegut el 1967, i especialment del seu teatre, de la *Poesia Escènica*. Ho dic perquè em vas invitar a fer una xerrada a la RESAD sobre el món i el

El president Muller i el director Bonnín, acompanyats pel diputat Berini i el delegat d'Información y Turismo, després de la inauguració del curs 1970-1971 a l'Institut del Teatre de Barcelona. (Fons MAE. Institut del Teatre)

teatre de Brossa, i, certament, soc testimoni d'aquest ambient que descrius dels alumnes compromesos, molt oberts ideològicament, i que et recolzaven sense fissures. Al cap d'unes setmanes vam anar junts a visitar el Corral i el palau de què parles… Ho recordo perfectament. Sempre he dit que tu ets qui em fa posar en valor l'obra teatral de Joan Brossa.

Podríem dir que l'experiència de Madrid prefigura el que després faràs a l'Institut del Teatre? Com va anar que et proposessin tornar a Barcelona per dirigir l'Institut?
I tant que ho prefigura! Mira, va succeir que un dia em truca el President de la Diputació de Barcelona, José Maria de Muller i d'Abadal, i em diu que tenen els alumnes en vaga a l'Institut de Barcelona, i que Díaz-Plaja pràcticament no hi va mai… I em comenta que tothom em reclama com a director. Jo li responc que només porto dos anys i mig a la RESAD. «Bueno, pero te

reclaman a ti, y tal». Ja t'he dit que jo hi estava bé a Madrid, però també vaig pensar que tornar a Barcelona amb la família, estalviar-me haver d'anar contínuament amunt i avall… I quan vaig anar a dir-li al Director General de Bellas Artes que el President de la Diputació de Barcelona em reclamava, em diu: «Bueno, si quieres irte te vas, claro, pero al menos danos un año más aquí… Mira te proponemos una cosa: tú sigues siendo director de la RESAD y que te nombren también director del Instituto de Barcelona…». Tot allò em semblava una mica com un somni, venint d'on venia, i que tot hagués succeït tan ràpidament, sense que jo m'hagués proposat res en concret, una mica deixant-me dur per intuïcions i mirant de treballar honestament… El fet és que durant dos anys vaig ser director de totes dues escoles! I aleshores sí que va ser anar amunt i avall.

La direcció de l'Institut del Teatre

Durant el mandat de Bonnín a l'Institut del Teatre, que va del 1970 al 1980, i especialment els primers anys, el seu mètode *de saber escoltar i de deixar que les coses flueixin de baix a dalt, que sorgeixin de les necessitats dels professor i dels alumnes, va possibilitar una renovació més profunda que la iniciada a Madrid, i, alhora, un creixement espectacular. L'home que Guillermo Díaz-Plaja havia detectat com un element positiu que l'ajudava a netejar la seva imatge i a millorar algunes dinàmiques internes amb canvis que no semblaven atemptar contra res essencial havia canviat força la RESAD i, de nou a Barcelona, després de la famosa revolta dels estudiants de l'Institut del Teatre contra Díaz-Plaja, repeteix la fórmula. Abans, però, es veu obligat a negociar durant setmanes determinades situacions. Una d'aquestes situacions és que Díaz-Plaja pretenia continuar com a director de la Biblioteca i el Museu de l'Institut del Teatre que eren al Palau Güell. Li demano a Bonnín que comenti aquest punt.*

Sí, vam estar parlant, i ell m'ho va plantejar: «Vens a dirigir això i tal, però per la meva trajectòria m'agradaria seguir vinculat a l'Institut i et proposo quedar-me com a Director del Museu del Palau Güell». I em va sortir del cor dir-li: «No, no. L'Institut és un tot, amb el Museu i la Biblioteca, i, per tant, la pedagogia, la documentació i la recerca han d'estar profundament relacionats». Ho va entendre, perquè era una persona culta. Ell ho volia plantejar al president de la Diputació de Barcelona, però ho vaig tallar aquí, i recordo que tot es va produir amb fluïdesa i sense cap problema.

Una cosa que em costa d'entendre és la situació de quan tornes a Barcelona i apliques una operació similar a allò que havies fet a Madrid. No entenc, per exemple, com connectes tan ràpidament amb un conjunt de creadors i teòrics que eren clau en el teatre independent, gent a la qual has dit que no coneixies, o que coneixies superficialment, i els convences per entrar a formar part del teu nou equip que, de fet, era una autèntica refundació de l'Institut del Teatre. Com es produeix aquest contacte? Quin paper va tenir Frederic Roda en aquesta negociació, ja que ell coneixia perfectament tothom des de l'època de l'ADB? El vas nomenar subdirector precisament per facilitar els contactes? En qualsevol cas, anés com anés, està clar que el mèrit és teu ja que n'eres el responsable, però estaria bé aclarir aquest detall.

Tal com hem dit, i salvant totes les distàncies, és el mateix que va passar a Madrid, però a gran escala. Hi havia unes persones que estaven vinculades al teatre independent o que destacaven professionalment, i a les quals cap administració pública no havia cridat. La sort va fer que hi havia el diputat Berini que va entendre bé la situació i que em va donar carta blanca per proposar professorat nou. I, jo, i dues o tres persones més, vam anar creant el claustre de professors, que anàvem integrant a poc a poc,

amb contractes temporals, fins que finalment gairebé tothom es va quedar a la casa. Éreu el Fabià Puigserver, el Iago Pericot, la Carlota Soldevila, el Xavier Fàbregas, el Jaume Melendres, el Francesc Nel·lo, el Josep Montanyès, el Lluís Pasqual, el Joan Enric Lahosa, el Miquel Porter Moix, l'Antoni Chic, el Guillem-Jordi Graells, el Lluís Solà, tu mateix… Recordo que el Miquel Porter venia a donar seminaris de cinema i que un dia va convidar Pere Portabella a passar *Viridiana* —que estava prohibida— i la vam veure sense que ho sabés ningú.

Per què, en el moment de concretar l'equip directiu, nomenes subdirector Frederic Roda, Xavier Fàbregas responsable de la Biblioteca, les publicacions i la recerca, i Joan Andreu Vallvé secretari? Per què aquestes tres persones?
Amb Xavier Fàbregas m'hi relacionava d'abans d'anar a Madrid, però no tinc clar en quin moment ens vam conèixer. L'Andreu Vallvé —nascut el 1918, i per tant enguany se n'hauria de commemorar el centenari— ja treballava a l'Institut com a professor de perspectiva i d'història de l'escenografia. Era una persona honestíssima, creient, molt obert, i en tant que secretari de l'Institut va ser d'una gran eficàcia. Tenia un taller propi d'escenografia, on per cert hi va treballar el Fabià Puigserver així que va tornar de Polònia. Frederic Roda aleshores feia de crític a la revista Destino, havia dirigit l'ADB, i em sembla que el va suggerir la Carlota Soldevila. El Roda tenia un carisma especial, i a vegades un es deixa seduir per aquest carisma; el cas és que li proposo que sigui el subdirector. I, certament, força professors que entren a l'Institut del Teatre en aquesta etapa venien via Frederic Roda. Em va assessor en aquesta qüestió dels noms. Pel que fa a la Carlota, sempre va tenir un paper importantíssim. La Carlota Soldevila tenia un immens glamur i una capacitat enorme per cohesionar la gent. Jo li vaig demanar un dia «Escolta'm, com que jo he anat als *lavabos* (volia dir que m'havia traslladat

al despatx diminut que abans havien estat uns lavabos) i l'antic despatx és ara la sala de professors, l'espai de comandament, et demano que tu hi siguis com a notària del que s'hi diu.» És a dir, que ens teníem una confiança enorme i, a través d'ella, jo estava al corrent de tot. Era intel·ligent, discreta, i sens dubte el *savoir-faire* li venia de família. La recordo el dia de la mort de Franco entrant amb una copa de xampany. No ens n'havíem assabentat. «La ràdio diu que Franco ha mort…» Era tot un personatge i, de fet, em sembla que és gràcies a ella que es va cohesionar el nucli dur del que després seria el Teatre Lliure. Perquè el Teatre Lliure neix allà, neix a l'Institut del Teatre, i neix amb *sonrisas y lágrimas*. Hi havia concepcions dramatúrgiques i organitzatives diferents, i també hi havia tensions personals, però ella va saber ser el personatge clau. Penso que al carrer Elisabets s'hauria de posar una placa que digués no únicament que allò havia estat l'Institut, sinó que també s'hi va gestar l'origen del Teatre Lliure. En aquell carrer, doncs, en aquell petit edifici que per nosaltres encara ara és entranyable, s'hi va fer la gran renovació del teatre català.

Hi ha una altra versió de com va anar el retorn d'Hermann Bonnín a Barcelona. Frederic Roda, per exemple, en el llibre de Rosa Férez Converses consentides*, editat el 2006, comenta que en produir-se la crisi que reclamava la dimissió de Díaz-Plaja, algú, un tal Sicart [no trobem cap referència fiable de qui podia ser aquesta persona que esmenta Roda], el proposa a ell com a director, cosa que el president de la Diputació, Muller d'Abadal, no va veure amb bons ulls: «li va fer una mica de por perquè jo* no tenía demasiado afecto por el régimen *i va ser quan van anar a buscar en Bonnín». Més endavant Roda afegeix: «tinc la sensació, amb el Bonnín no ho he aclarit mai, que li van indicar que m'anomenés sotsdirector amb la qual cosa complien el compromís que tenien amb mi». I encara concreta: «i el que vam fer va ser incorporar a l'Institut del Teatre tota la gent procedent del teatre independent. Jo vaig fer una carta*

dient que havia arribat el moment del asalto al Palacio de Invierno *i llavors va ser quan van venir l'Espinàs, el Boadella, el Montanyès, la Carlota Soldevila, el Xavier Fàbregas, el Formosa…».*

Al llibre sobre l'Institut del Teatre Guillem-Jordi Graells remarca que en l'elecció de Bonnín es va tenir en compte el fet que era de la casa, sense connotacions suspectes, amb una experiència recent i semblant a Madrid, [i que per tant] «era l'home ideal per a una renovació inajornable, sense ultrapassar els límits de la timidíssima liberalització inspirada pel nebot del dirigent de la Lliga, Ramon d'Abadal». I afegeix que de seguida tot plegat va anar molt més enllà del previst inicialment: es van fer obres, es va produir una catalanització radical, es van multiplicar les activitats externes, es van canviar els plans d'estudis, i, amb les aportacions de tothom, sabent escoltar, Bonnín va fer possible la que sens dubte ha estat l'etapa més transcendent de l'Institut en el seu més d'un segle d'història. Pregunto a Bonnín, doncs, si efectivament es va a anar més enllà del que inicialment s'havia previst.

No, més enllà em sembla que no. Les meves previsions eren integrar a la institució un equip jove, fresc, que fins aleshores hagués estat exclòs de qualsevol activitat teatral en un espai oficial. I, com sempre, jo deixava que fossin els mateixos professors els qui anessin proposant projectes i ampliant iniciatives; jo escoltava i mirava de fer possible les idees que em semblaven positives i realitzables, encara que fos forçant la legalitat. A més dels noms que hem anat dient, ara recordo Josep Maria Espinàs, Albert Boadella, Carme Contreras, José Sanchis Sinisterra, Lluís Pasqual, Joan Font i Joan Abellan que eren alumnes i després van passar a ser professors, José María Arrizabalaga per la música, Carlos Aladro i Joan Baixas pels titelles…

El fet que un nombre important de persones del teatre independent passessin a treballar en una institució oficial

comportava que per primera vegada, un ampli col·lectiu de gent del teatre cobrés per dedicar-se a la seva vocació. Això no havia passat mai, era radicalment nou, i suposava una professionalització *de facto* de creadors que fins aquell moment havien de fer altres feines per malviure a base d'una auto-explotació que no deixava de tenir connotacions polítiques. Què vas fer, però, amb els antics professors?
El mateix que a Madrid: jubilar-los amb grans honors, que d'altra banda se'ls mereixien. De fet, tot es va produir amb poc temps, i d'una manera força natural. Alguna professora que encara era jove per jubilar-se, com per exemple la Georgina Olivella, se'n va anar al Conservatori del Liceu, i d'altres com el Bartomeu Olsina encara es va quedar a l'Institut força temps, i també hi va haver el cas de l'Àngel Carmona, que vam traslladar a la Biblioteca Museu…

El model pedagògic i institucional

Tal com havia fet a Madrid, a més dels professors provinents del teatre independent, Bonnín integrà al claustre un seguit de docents estrangers els perfils dels quals ens poden ser útils per visualitzar què s'intentava fer amb la docència de les arts de l'espectacle i per assajar de definir si es tendia cap a un model dramatúrgic o bé es pretenien potenciar les assignatures tècniques i teòriques per tal de formar uns intèrprets dúctils.

Un cas remarcable, present primer a la RESAD i després a l'Institut del Teatre, és l'actor, director, dramaturg i professor nordamericà William Layton. Layton, que vivia a Madrid des del 1960 i procedia del TEI madrileny, ensenyava tècniques actorals stanislavskianes. Efectivament, a través de la seva relació amb Sanfor Meisner, un dels fundadors del Group Theatre, i de Lee Strasberg i Stella Adler, Layton esdevingué un impulsor de la docència en les tècniques interpretatives naturalistes.

André Roos, i més endavant Roy Hart, experts en tècniques vocals i expressió oral, són a la base del que més endavant esdevingué el potent departament de veu de l'Institut del Teatre, liderat durant anys per l'actriu i professora Coralina Colom. Pel que fa a les tècniques relacionades amb el ritme i el moviment, es va fer un pas important amb la incorporació de diversos professor polonesos: Leszek Czarnota, Pawel Rouba, Andrzej Leparski… Harry Vernon Tozer i Rolf Olden es van ocupar de les marionetes, i, complementant la feina iniciada per Anna Maleras i coordinada per Miguel Montes, s'incorporen a dansa la polonesa Klara Kmitto i més endavant Barbara Kasprowicz, que acabarà sent determinant en la formació dels ballarins clàssics.

Però, lògicament, el canvi que es volia fer a l'Institut del Teatre no es basava en el nom, el prestigi, l'origen o la tendència artística dels professors que s'incorporaven. Bàsicament s'havien d'integrar en el marc conceptual que va quedar clar en la lliçó inaugural que Hermann Bonnín va dictar el novembre de 1970, el seu primer curs com a director de l'Institut. En aquesta conferència Bonnín va explicar que les reformes volien establir una estructura similar a la universitat, que calia crear especialitats noves, que s'ampliaria l'horari de classes i que es tendiria a tenir presents models internacionals de prestigi. Eren uns objectius molt genèrics, oberts, però la rapidesa de la dinàmica endegada, les contractacions de persones i la revisió constant dels postulats inicials, venen a demostrar que, tot i algunes contradiccions, s'estava treballant en una direcció concreta: es tractava de millorar tècnicament la formació dels alumnes de les diferents especialitats, de defugir qualsevol mena de dogmatisme estètic i de demanar-se contínuament on era l'equilibri ideal entre les assignatures teòriques, les tècniques i les pràctiques.

Layton era una de les persones que ja havia tingut a Madrid. Recordo que havia estat bastant a casa, que era molt amable, molt

intel·ligent i amb una gran capacitat pedagògica. Amb ell tot semblava suau i fàcil. I, sí, li proposo que vingui a l'Institut. Venia del naturalisme, seguia l'escola de l'Stanislavski, i jo destacaria la seva gran bondat, la senzillesa aparent del que feia, i com explicava coses complexes amb una gran senzillesa.

En canvi, Brecht no entra a l'Institut…
No entra Brecht perquè cap professor no ho va proposar, tot i que hi havia persones que hi estaven interessades, com per exemple Feliu Formosa. El Feliu era un brechtià per excel·lència, i va fer de professor durant una etapa important, però potser ja era un altre moment, i com que Brecht estava clarament ubicat a l'escola de Ricard Salvat… Amb això vull dir que el brechtianisme era i és absolutament interessant, però no va arrelar a l'Institut.

Quan tornes de Madrid, creus que s'estableix una certa competitivitat entre l'EADAG de Salvat i l'Institut del Teatre? En aquell moment l'EADAG encara estava bé, tot i que ja feia tres anys que n'havia marxat l'Aurèlia. Vas detectar que hi hagués gelosies o competitivitat…?
L'únic que et puc dir és que hi havia distanciament. Potser un distanciament brechtià, dit mig de broma… Jo el Salvat el recordo amb una tendresa enorme un any abans de la seva mort. Recordo un viatge a Sevilla per veure un espectacle del Salvador Távora. Sortint de l'espectacle —la ciutat de Sevilla ens quedava una mica lluny, perquè el Távora estava en una zona industrial— vam caminar i recordo una conversa que devia durar des de les onze de la nit fins a les tres de la matinada. Hi van aparèixer coses personals de tots dos, i és veritat que hi vaig descobrir una persona que no tenia res a veure amb la suficiència que habitualment aparentava. Haig de dir que Salvat era acadèmic a la Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi, i que

després de la seva mort em van proposar a mi; per tant el *silló* que jo ocupo és el que ocupava Ricard Salvat. Els últims anys la relació amb Salvat i la seva família va ser molt afable, tendre, et diria jo. Però és veritat que durant els anys setanta hi havia distanciament.

Vist des d'ara, els professors estrangers que apareixen amb el teu retorn a l'Institut tenen uns perfil especialment tècnics, són persones que s'incorporen per l'especialització d'aspectes com el cos, la veu, el mim i la pantomima…
Sí, jo n'era absolutament conscient. Una de les persones determinants en aquestes incorporacions va ser el Fabià Puigserver. Ell venia de Polònia, a Polònia hi havia una gran tradició teatral, s'hi feia bon teatre, i vam començar a incorporar professors polonesos, i després algun nord-americà. En Fabià sempre va tenir una gran autoritat moral —d'autoritat intel·lectual en tenien molts d'altres—, i sabia mirar enllà de la frontera. Amb dansa era diferent, va ser l'Anna Maleras qui va portar la dansa nord-americana, el *jazz* americà, perquè ella a la seva escola ja treballava en aquesta direcció. L'Anna Maleras va tenir una gran influència, i recordo perfectament les llargues converses que teníem per intentar que la dansa fes un tomb. Es tractava, evidentment, de la dansa contemporània. Pel que fa a la teoria, qui fa aportacions importants és Jaume Melendres, que formava part d'un nucli diguem intel·lectual en què també hi eren Joan-Enric Lahosa, Josep Maria Carandell i José Sanchis Sinisterra. I Xavier Fàbregas, que era una altra cosa, que era investigador, historiador, que també tenia molts contactes internacionals i sabia mantenir-los i fer-los productius… Quantes sortides havíem fet amb el Xavier, a les que tu també venies…

Al marge de la docència estricta, l'Institut del Teatre dels anys setanta s'ocupà també de la implantació territorial de la vida

Una delegació de l'Institut visita Josep Tarradellas a Perpinyà, el febrer de 1977. (Fons MAE. Institut del Teatre)

escènica de Catalunya. Jordi Teixidor comenta que després del 1975 era evident que calia elaborar un nou marc legal per les arts escèniques, i explica que Bonnín va encarregar a Joan Maria Gual, «l'estudi i la recopilació de les legislacions existents a diversos països (…) A partir d'aquest treball l'Institut elaborà i publicà la seva proposta de llei» (Teixidor 1983). Efectivament, la mort del dictador havia propiciat un allau de canvis que es venien gruant des de temps abans i, en aquest sentit, només ens cal tenir present l'evolució del teatre independent, la situació d'extrema penúria del sector de l'espectacle, les vagues d'actors, la mobilització del Grec 76, les Assemblees, les resolucions dels diferents àmbits del Congrés de Cultura Catalana del 1977… (Benach 2010). Al nou Institut del Teatre, on hi treballaven moltes persones implicades en els moviments d'esquerres o que eren directament militants del PSUC, tot això es va viure amb intensitat. Jaume Melendres, Feliu Formosa o Jordi Teixidor mateix, per exemple, van propiciar

que a l'Institut es presentés el projecte teatral del PSUC que posteriorment, ja el 1982, es presentà al Parlament com a Proposició de Llei de Teatre, que no va ser aprovada. Dic això perquè en la teva etapa s'elaborà a l'Institut un projecte d'articulació de la vida teatral del país, i es va plantejar la necessitat de disposar de centres dramàtics vinculats.

Sí, a través d'aquestes persones es comença a elaborar un projecte d'implantació territorial de l'Institut del Teatre amb la idea que esdevingués l'Institut del Teatre Nacional de Catalunya. La concepció central era coordinar la docència, la recerca, la producció i la difusió. Més endavant vam fer una visita al president Tarradellas que encara era a l'exili, la recordes?, per exposar-li aquesta reorganització de l'Institut del Teatre i la necessitat de crear un Consell de Teatre de Catalunya. Però inicialment es tractava de vertebrar les iniciatives que ja existien com ara Terrassa i Vic, tot i que la intenció era que s'expandís cap a Girona i Lleida, cosa que aleshores no es va produir. Es van consolidar Terrassa i Vic, i prou, perquè a Vic hi havia La Gàbia, amb Lluís Solà com a figura aglutinadora, i a Terrassa hi havia El Globus, amb Feliu Formosa i després Pau Monterde.

En conjunt, quin balanç faries del teu mandat?
El meu retorn de Madrid va ser ple d'energia, això és innegable, i el plantejament tenia molta potència. La RESAD havia estat una experiència enriquidora, havia après a treballar amb persones d'ideologies diferents de la meva i a relacionar-me amb el poder polític… A Barcelona, a més de fer això que comentem, vaig voler reactivar un model que venia d'abans, i que m'agradaria remarcar de manera especial: es tracta d'Adrià Gual. Jo he escrit un llibre sobre Adrià Gual, i sempre he sostingut que és una figura altament significativa.

Què suposa Adrià Gual per tu?
Abans d'anar a la RESAD de Madrid la figura de Gual era una mena de fantasma que planava contínuament al meu voltant, que em rondava contínuament. Havia llegit coses sobre ell, el coneixia relativament… De fet, quan l'Institut encara era al carrer Elisabets ja vam batejar la sala gran com a Sala Adrià Gual. Per tant, jo sentia Adrià Gual com una figura de pes, i no únicament pel fet que hagués fundat l'any 1913 el que després va ser l'Institut del Teatre. M'interessava l'origen del Teatre Íntim, que és del 1898, la seva estada a París, on el fascinen amb la mateixa intensitat la Comédie Française i la poderosa proposta naturalista i aleshores innovadora d'Antoine… Gual veia que aquestes dues realitats eren complementaries i no pas oposades. I, precisament per això, també era interessant que un home com ell, que venia del Modernisme, fos capaç de pactar amb els noucentistes —que molt poc temps després van concretar la Mancomunitat, tan difícilment aconseguida— el projecte de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, que amb els anys serà l'Institut del Teatre. Un home que era pintor, decorador, escenògraf, dramaturg, director, pedagog, bàsicament un creador, també ens aportava la institucionalització del teatre amb la intenció de superar les mancances tècniques dels actors catalans. En un país com el nostre, amb una tradició escènica tan feble i maltractada, no deixa de ser veritablement important el que va fer Gual. Gual em semblava, i encara ara m'ho sembla, una figura cabdal per entendre el moviment modernista, la recepció del simbolisme i el que a mi m'agrada dirne el teatre dels poetes. Tot aquest moviment ens relaciona amb Europa, fa que la nostra cultura s'obri al món. El Gual que torna de París es va plantejar la necessitat que els actors parlessin bé, que es guanyés naturalitat a l'escenari, que la sinceritat passés a primer pla sense renunciar a un cert alè poètic… Després, en el

desenvolupament de l'escola real, en el dia a dia i en part a causa de les dificultats de tota mena que tenia, el projecte de Gual es va desdibuixar, però en els orígens la proposta és magnífica, completa, moderna, sòlida, per molt que no s'arribi a concretar suficientment. Recordem que Gual també entra en el món del cinema, i que té una sincera i autèntica devoció per la natura. Gual crea el Teatre de la Natura, a Sitges, fa una *Nausicaa* al laberint d'Horta… Amb Gual i Russiñol ens arriba Maeterlinck, traduït per Pompeu Fabra… Gual també havia elaborat un projecte de Teatre de la Ciutat, i és Gual qui d'alguna manera propicia la construcció del que ara anomenen el Teatre Grec en paral·lel a l'organització del Congrés Internacional del Teatre que es volia fer coincidir amb l'Exposició Universal. Doncs bé, quan vaig tornar a l'Institut jo tenia molt present Gual, en part perquè vivia un moment de fascinació pel pes intel·lectual i artístic del Modernisme i del simbolisme. Naturalment, això calia veure-ho des dels anys setanta, només havia de ser un punt d'inspiració, un punt de partida. La pedagogia havia de ser diferent, havia de ser una altra cosa, més àmplia, més diversa, i el contacte de Gual amb el cinema també s'havia de veure des del present i no des de l'arqueologia…

Sentint el que Bonnín diu de Gual no sembla gaire arriscat assenyalar que amb les diferències que es vulgui, tant l'un com l'altre han dirigit institucions teatrals intentant conciliar la transcendència institucional amb la renovació artística. La tradició seria l'herència i el present és allò que Brossa anomena l'administració de l'herència… O bé, encara amb paraules de Brossa, aquella idea que per conduir bé un vehicle, per dur-lo endavant, sovint s'ha de mirar pel retrovisor… Bonnín ho va fer a la RESAD de Madrid amb el tema del Corral de Comedias de Almagro y la tradició del Siglo de Oro castellà, i poc després ho fa a l'Institut del Teatre pensant en Gual.

En un sentit aparentment diferent, cal recordar l'actitud ferma de Bonnín quan s'oposa a la pretensió de Guillermo Díaz-Plaja,

que volia separar el Museu i la Biblioteca de l'Institut de l'Institut mateix, entès aquest únicament com a centre docent. Vist en perspectiva, aquesta defensa de la unitat del centre és crucial per la institució i pel teatre català, allunya de l'Institut del Teatre el perill de la formació professional, i es concreta una estratègia amb voluntat d'implantar uns determinats ensenyaments superiors, universitaris, però que no perdin els continguts artístics, una voluntat que s'ha perllongat des del 1970 fins ara mateix i al llarg de cinc directors de l'Institut del Teatre, depassant de molt, per tant, el període estricte d'Hermann Bonnín.

Adrià Gual ha estat un dels meus referents importantíssims, no ja únicament pel teatre, sinó per la cultura, per la literatura, i sobretot per aquesta veneració per la natura de què et parlava, cosa en què em sembla que s'ha de reflexionar. I pel teatre dels poetes. No vull dir que el bon teatre el facin els poetes, ja que en el fons això depèn de la perspectiva de cada època. Ara, és evident que els poetes poden fer propostes de futur que sense aquesta condició de poeta es fa difícil. Ara diré tòpics, però tota la generació del barroc castellà, d'alguna manera continua sent vigent, potser perquè eren poetes…

Ja que parles dels *siglos de oro* castellans, m'agradaria fer-te una pregunta que també li vaig fer a Brossa l'any 1971: Lope o Calderón?
És difícil dir un o l'altre, cadascú té la seva dimensió, però acabaria dient-te que per mi és Calderón.

Brossa també va dir Calderón.

Canviant aparentment de tema, li proposo a Bonnín parlar de Txèkhov. Txèkhov és un autor del segle XIX, va morir el 1904, però per la majoria d'espectadors actuals continua sent un autor

perfectament modern. I dic això perquè quan comença el període de més fructífer de Bonnín com a director d'escena, a partir del 79 —no és casualitat que sigui immediatament després de deixar la direcció de l'Institut del Teatre—, munta La gavina. I també li proposo Txèkhov pel que té d'autor bàsicament naturalista, lleugerament tocat pel simbolisme, descobert pel naturalista Vladimir Nemirovitx-Dantxenko i dut a l'escena amb encert per Stanislavski, també naturalista.

Paradoxalment, i en bona mesura partint del simbolisme, es congria una reacció al naturalisme que ens durà a diversos moviments avantguardistes —Meierhold, Vajtangov, Jarry, els expressionistes… D'aquest sotrac, comptant amb la reacció de Brecht i amb la creuada d'Adolphe Appia que proposa una renovació radical de l'espai escènic, en sorgeix tot el teatre del segle XX. Tots ells són interessantíssims, però a llarg termini Txèkhov sembla tenir la força de sobreviure'ls a tots. Estàs d'acord amb aquest plantejament?

Txèkhov és un clàssic. I la paraula *clàssic* pressuposa estar més enllà del temps. Txèkhov aprofundeix en l'ésser humà a partir d'una anècdota o d'un moment de la vida que poden semblar poc importants. Aquelles noies que volen anar a Moscou i s'avorreixen… Per mi Txèkhov és uns dels noms més significatius del teatre, i, si el fas bé, mai no és decadent, sempre va més enllà.

I dels moviments avantguardistes què me'n dius? I aquí em sembla que hauríem d'incloure creadors com Alfred Jarry, amb el seu *Ubú*, que és anterior pròpiament a les avantguardes, o el Vsévolod Emílievitx Meierhold que reaccionava contra el naturalisme i buscava camins diversos, o Piscator… I potser també Gual.

Efectivament, jo veig Adrià Gual i gairebé tot el Modernisme com una avantguarda. El Manifest Groc de Sebastià Gasch, que

està inspirat en Marinetti, és una altra avantguarda, i Dau al Set també és avantguarda. Però és veritat que la paraula avantguarda avui no té gaire sentit. A mi ara m'agrada més pensar en el silenci i en la natura. Gual és el silenci, i Brossa també. Hi ha allò de Brossa que tant m'agrada: «escolteu aquest silenci». Sempre que penso en Brossa em ve aquesta frase.

Brossa també diu que «el silenci és l'original, les paraules són la còpia». Tornant a les avantguardes: què en penses de l'anomenat teatre de l'absurd?
El teatre de l'absurd té el seu moment, però no veig clar si els seus codis són permanents com els dels grans clàssics. Avui hi ha generacions joves que estructuren les seves peces amb un aire d'absurditat, de falta d'il·lació causal, i estàs temptat de dir: «això podria tenir com a referent el teatre de l'absurd», però en realitat aquest referent no és el que sembla, s'ha simplificat massa. En el fons, tendeixo a creure que el teatre de l'absurd ha estat poca cosa més que un sacsejament, i ara sembla anar-se esvaint.

Tornem a esmentar Brecht, ni que sigui un moment?
Brecht és una altra història. Brecht va més enllà, és una altra mena de teatre de poeta. Brecht raona. A mi em sembla que Brecht sí que serà permanent, que perdurarà. Ha treballat en profunditat la condició política de l'ésser humà, dels humans d'ahir, dels d'avui i dels de demà. Per mi, cada vegada més, Brecht és intemporal, tendint a esdevenir un clàssic.

Grotowski, i els moviments que sense tenir res a veure amb Grotowski veuen el teatre des d'una perspectiva no literària, que el fan sorgir del gest, del cos, del moviment, dels *fets*, com per exemple els *happenings* o les *performances*…
Recordo quan vam convidar Julian Beck i la Judith Malina del Living Theatre a l'Institut del Teatre… Hi vam viure una sessió

memorable amb ells, oi? Bé, tot això neix fora d'Europa, ve de l'Amèrica del Nord, i penso en Allan Kaprow, el creador del *happening*, i en John Cage… Ells no tenen les arrels clàssiques que tenim els europeus. Però ha influït, certament. Hi ha coses dels primers moments de Brossa, dels darrers anys quaranta, que són precursores d'aquests corrents; i després hi ha les propostes d'Albert Vidal, algunes coses de les primeres accions de La Cubana, o bé l'origen de La Fura dels Baus, que tant neixen del teatre de carrer com de les accions espectacle, i que jo vaig recolzar des del primer moment… Tot això és una explosió d'emocions, de sensacions, però sovint es fa difícil una articulació profunda del concepte.

La crisi de l'Institut i el Centre Dramàtic de la Generalitat

Cap d'aquests nous corrents internacionals no van tenir una presència pedagògica important a l'Institut del Teatre durant el període de direcció d'Hermann Bonnín. Es volia estar al dia de tot el que s'esdevingués en el teatre i la dansa d'arreu, es va impulsar un plató per explorar les possibilitats aleshores incipients del vídeo, era evident la voluntat de seguir l'actualitat escènica internacional tant personalment com a través de publicacions o d'intercanvis, però, en el fons, i malgrat la procedència tan diferent dels professors que es van aplegar al voltant del projecte Bonnín (diferències estètiques com, per exemple, les que separaven el concepte escenogràfic de Fabià Puigserver i el de Iago Pericot, o diferències polítiques com les que s'evidencien entre Frederic Roda, i, per exemple, Jordi Teixidor, Jaume Melendres, Josep Maria Carandell o Joan-Enric Lahosa), malgrat aquestes diferències, s'acabà imposant el pragmatisme que era prioritari millorar les qualitats tècniques del nostre teatre en qualsevol dels camps. Calia, efectivament, que els actors fossin més naturals, més dúctils, més precisos, que parlessin bé, que sabessin respirar, que controlessin el cos, que tinguessin un

coneixement teòric suficient d'allò que anaven a fer, que sabessin llegir les propostes de la literatura dramàtica, i també calia veure la proposta escènica des de la seva globalitat: escenografia, llums, so, direcció en el sentit de conceptualitzar sòlidament la proposta… La diferència entre els conceptes teatre *i* literatura dramàtica*, que es va imposar aviat en els plans d'estudi, clarifica aquest plantejament. El teatre no era únicament la literatura dramàtica que sovint trobem a l'inici de la proposta.*

Sense haver obtingut el reconeixement formal del nivell universitari o equivalent dels seus estudi, estava clar que l'Institut del Teatre de la dècada dels setanta tendia cap a aquest objectiu. I la paradoxa està en el fet que, sense basar-se en cap model precís, i vivint una revisió constant del projecte, l'Institut dirigit per Bonnín posés les bases per esdevenir realment un centre de nivell superior en tot el sentit de la paraula. Estàvem a anys llum d'aquell Institut heretat de Díaz-Plaja que sobrevivia d'esquena a la realitat; en molt poc temps, l'equip liderat per Bonnín havia convertit l'Institut en una realitat institucional perfectament travada amb la vida escènica real de Catalunya, i, a més, sense deixar de créixer any rere any i esdevenint, ara sí, un model a tot l'estat.

Però la pròpia dinàmica de canvis imparables sorgits des del professorat, aquest creixement en certa manera desordenat i endogàmic de les especialitats i dels serveis que la institució oferia, els problemes d'espai i la dispersió que va suposar instal·lar-se en la nova seu al carrer Sant Pere més Baix, la dificultat de controlar tot aquest procés des de la direcció que bàsicament deixava fer, així com els canvis polítics a la Diputació de Barcelona i el retorn de Tarradellas, que era alhora President de la Generalitat i de la Diputació de Barcelona, acaben desembocant en una crisi interna, gruada a foc lent i que es concreta en unes acusacions absurdes que acaben amb la destitució absolutament injusta d'Hermann Bonnín.

Bonnín, que d'ençà de la fundació per Adrià Gual de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic havia estat sens dubte el director més

rellevant de la casa, és destituït per una petita colla d'arribistes falsament polititzats, i amb això s'inicia un procés convuls de tensions que acabaran amb el nomenament primer d'una gestora i després de Josep Montanyès com a nou director. Però Bonnín no és gens amant de referir-se a aquests períodes tensos i, preguntat sobre aquesta etapa i sobre aquests temes, prefereix ser breu i concís.

Al cap d'uns anys el PSC es posà al front de la Diputació i —no vull dir noms— algunes persones que militaven en aquest partit van creure que els feia nosa. Jo, que sempre he estat apolític en el sentit de no militar concretament amb ningú, era la víctima ideal. Naturalment, quan es produeixen aquests fets tot esdevé lamentable. Una cosa és que et diguin: «Miri, vostè margini's una mica perquè ja s'ha fet gran o perquè el seu moment ha passat, etcètera». Però no va ser això, va ser simplement que a causa del relleu polític a la Diputació, els molestava. Un dia em crida el diputat i m'ho diu així per les bones: «Mira, això hem de canviar-ho, els temps canvien, i, per tant, necessitem un relleu». Això va coincidir amb una anècdota absurda, i és que jo havia cedit uns focus al Teatre Grec per fer un espectacle i tornar-los l'endemà, i segurament no vaig tramitar el permís a la Diputació per tal que aquests focus sortissin de la casa… Imagina't… I em va dir: «Tot això és irregular, no es pot permetre, i cal un canvi». I es produeix el canvi. Alguns professors ho van lamentar sincerament. I primer em sembla recordar que hi va haver una gestora, i no sé quants embolics més. Recordo que va sortir una nota a la premsa dient que Hermann Bonnín havia estat succeït com a director de l'Institut del Teatre per Frederic Roda, però al capdavall tot va anar de manera diferent i el director va acabar sent Josep Montanyès. I jo, durant un mesos, no recordo quants, vaig estar treballant temes relacionats amb Adrià Gual a un petit despatxet del Palau Güell, exiliat… Fins que em truquen de la Generalitat, concretament em truca el Conseller de Cultura

Representació al teatre Romea de l'obra *El guant negre*, de Strindberg, que Bonnín va dirigir l'octubre de 1981. En aquesta escena, Rafael Anglada i Ernest Serrahima. (© Pau Barceló. MAE. Institut del Teatre)

Max Cahner, i em proposen dirigir el Centre Dramàtic, que en una etapa anterior, molt breu, havia estat dut per Xavier Fàbregas, tot i que formalment Xavier Fàbregas era Cap dels Serveis de Teatre de la Generalitat.

Més o menys coincidint amb això, i especialment a partir del 1979, et poses a dirigir grans textos de manera regular. Comences per Txèkhov, fas un muntatge sobre la poesia de Foix, i Strindberg, Brossa, Marguerite Duras, Pirandello, De Filippo, una altra vegada Edward Albee, després de tants anys, Kafka, la Hellman, *La Celestina*… Aquesta tria era un projecte global, eren autors que tenies ganes de fer o tot plegat va anar sorgint sobre la marxa?

Va anar sortint, com tot el que he fet a la meva vida. Recorda que jo no sóc cap intel·lectual, ni mai vaig pensar que seria

acadèmic… Jo més aviat em sento un treballador del teatre que, per atzars de la vida, en uns determinats moments he entrat en la gestió cultural amb el plantejament que ja hem explicat de deixar fer amb la màxima llibertat possible a les persones amb qui treballava. En aquest sentit s'ha de tenir en compte que aleshores es vivia un autèntic esperit de reconquerir les llibertats; calia defugir les verticalitats de què veníem, calia donar confiança a tothom i, certament, és probable que aquest procediment desemboqués en situacions que de bell antuvi no estaven previstes. Per tant, acabada aquella etapa de l'Institut, i com que sempre m'havia agradat interpretar i dirigir, però mai no m'hi havia pogut dedicar tant com volia… Sembla lògic que acabada la feina dura de la direcció de l'Institut, em vingués de gust apropar-me novament a la pràctica escènica, a la pols de l'escenari, a la creació de realitats artístiques. I això encara va ser més fàcil perquè ho vaig poder compaginar amb la direcció del Centre Dramàtic, que en aquell moment era el primer teatre públic del país, i, vist en perspectiva, una etapa prèvia a la fundació del Teatre Nacional. Pel que fa als autors que trio, doncs, segurament faig Pirandello per influència de Frederic Roda, a qui havia cridat novament perquè m'ajudés. Ell havia estudiat el teatre de Pirandello, i acabo fent *Així és, si us ho sembla*. Els altres autors que esmentes, doncs no ho sé… Són lectures personals, i de cop i volta penso «això ho has de muntar», i ho duc a l'escenari, i ja està. No puc anar més enllà.

Comentem com va anar el teu nomenament al Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. És l'any 1981 i et truquen. És Max Cahner, i hi ha una famosa reunió en què es discuteix què s'ha de fer amb el teatre Romea, que acabava de viure una crisi per la dimissió de Xavier Fàbregas a causa d'un episodi de censura que es va produir per l'obra *Els Beatles contra els Rolling Stones*, de Jordi Mesalles i Miquel Casamayor.

Jo diria que, deixant de banda l'estada a la RESAD de Madrid, a Catalunya hi ha hagut dues etapes que m'han motivat fortament. Una és el període de l'Institut del Teatre que com t'he dit potser massa vegades i tot, m'agrada vincular a la figura d'Adrià Gual. Gual no me l'acabo de treure mai de sobre, sempre plana en el meu esperit. L'altra etapa és la direcció del Centre Dramàtic, que també va ser un moment significatiu. De fet, Max Canner va convocar aquella reunió per decidir què es feia amb el teatre Romea. Jo vaig fer un text en què deia que la dramatúrgia catalana estava oblidada, o extraviada. Ho deia en el sentit que encara no s'havia formulat un concepte clar de què havia de ser un teatre públic. A Madrid de teatres públics ja n'hi havia, però aquí no. Hi va haver aquell intent frustrat del Teatre Nacional Català que va dirigir Ricard Salvat després que no quallés la candidatura de Juan Germán Schroeder… Aquí tot eren empreses i aventures teatrals basades en l'autoexplotació, però estàvem lluny del concepte consolidat de teatres públics que es donaven a Europa. I, amb el nom que fos, aquell teatre públic que es volia bastir al voltant del Romea havia de funcionar com una mena de teatre nacional, com un servei públic que ens aportés la revisió del passat amb una mirada contemporània i, alhora, que ens mostrés el present que estàvem vivint. T'haig de dir que aleshores tot això ho tenia molt clar. S'havia de fer el teatre universal, l'europeu i l'americà. El gener de 82 em nomenen director del Centre Dramàtic i comencem a treballar. Ara mateix, sense pensar-hi, recordo *L'òpera de tres rals* dirigida per Mario Gas, el *Peer Gynt*, d'Ibsen, dirigit pel Francesc Nel·lo, i, pel que feia al teatre català, *El cafè de la Marina*, de Sagarra, dirigit per Schroeder, i un llarg etcètera d'altres propostes que em van apareixent a mesura que parlem… Recuperàvem el passat, però tot fent-ne una relectura profunda, com més profunda i actual possible. I ens obríem al teatre d'aquí, al que estava fent la generació més jove, cosa que es va configurar amb el nom de Teatre Obert. Per tant, hi havia

tres línies de treball: teatre clàssic català rellegit avui, teatre internacional contemporani fet en llengua catalana amb actors i directors de primeríssima fila, i les apostes escèniques més actuals. No sé si es va aconseguir poc o gaire, però aquest era el plantejament que hi havia.

Amb el que comenta Bonnín es fa evident la coincidència d'objectius amb el projecte del Teatre Lliure, que venia funcionant des del 76 amb vocació pública i amb un disseny cultural similar, amb l'excepció de la dramatúrgia catalana, que al Lliure d'aleshores sempre va ser una mica l'assignatura pendent. El Lliure continua viu, perfectament viu, però en canvi el Centre Dramàtic va tenir una vida curta, engolit després pel projecte del Teatre Nacional de Catalunya. Cal, doncs, referir-se a aquestes coincidències amb el Lliure i saber si es van discutir o no. De fet, està documentat (Muñoz Pujol, 2009, p. 276) que la Conselleria de Cultura de Max Cahner volia nomenar Fabià Puigserver. Però el Fabià va dir que ell no podia deixar el Lliure, i en un moment determinat va proposar el nom d'Hermann Bonnín, una proposta que va ser acceptada per tothom amb l'abstenció de Muñoz Pujol que no tenia prou informació. En part, el nomenament de Bonnín venia a resoldre un error de concepte de l'etapa Fàbregas en què se sobreposaven les funcions de director d'un teatre públic i les de cap d'un servei que, entre altres funcions, tenia la de distribuir les poques subvencions que es donaven aleshores. En algun moment d'aquesta reunió, i abans que sorgís el nom de Bonnín, també es va plantejar l'opció de convertir el Lliure en el Centre Dramàtic o en el Teatre Nacional del qual, per cert, el Conseller aleshores no volia parlar públicament. Es tractava, només, de penjar un rètol o l'altre a la porta del Teatre Lliure.

Sí, però hi ha un matís: el Fabià tenia molt clar que el Teatre Lliure havia de ser *lliure*, que de cap de les maneres no havia de ser

comprat per la Generalitat. Per tant, això ja marcava unes línies vermelles molt clares, i ell ho va dir amb unes paraules ben amables. Va dir: «si ens cediu el Romea, el Teatre Lliure passa al Romea. Ara, si el Romea esdevé un teatre oficial, no ens interessa; ens quedem allà on som». I ho va dir sense amargor, sense angoixa, de manera simple. Josep Maria Muñoz Pujol comenta tot això a *El cant de les sirenes*, que és una crònica força subjectiva de l'evolució del teatre català de l'any 1955 al 1990.

Quin balanç fas, ara, amb la perspectiva dels anys, de la teva gestió al capdavant del Centre Dramàtic?
Em sembla que durant uns anys es va fer efectiu allò que m'havia proposat i que ara repeteixo: Vam rescatar i rellegir alguns clàssics catalans, vam propiciar que es fessin muntatges dignes amb bons actors i bon directors, vam revisitar el teatre universal i obrir les portes a les generacions més joves… De tot això n'estic content, però per raons similars al que havia succeït a l'Institut del Teatre dels últims temps, al Centre Dramàtic també hi va haver una persona molt propera a mi que va creure que calia un relleu i va actuar des de les aigües subterrànies, des de les clavegueres. Potser és normal que passin aquestes coses, però sens dubte és trist, tot i saber que quan ocupes un càrrec, encara que sigui un càrrec petit, sempre acabes suscitant enveges. Però no vull dir noms, no val la pena. Tot això ja ha passat.

Comenta algun muntatge del Centre Dramàtic que consideris emblemàtic i que ens ajudi a perfilar encara més tant els teus gustos personals com l'evolució institucional d'aquest nova aventura de què vas ser protagonista.
Doncs *El cafè de la Marina*, dirigit per Juan Germán Schroeder, que va fer diana en aquell projecte de recuperar la tradició catalana. Va ser un èxit absolut, important, i va circular per tota Catalunya. Aquell muntatge del Juan Germán va ser extraordinari, com

ho era ell a nivell personal: afable, tendre, intel·ligent, honest… La figura de Juan Germán Schroeder s'hauria de recuperar, va ser importantíssim i ens ajudaria molt a entendre l'evolució que ha fet el teatre a Catalunya en els anys més difícils. I també voldria recordar el *Peer Gynt*, d'Ibsen, que ja he esmentat i que va dirigir Francesc Nel·lo, amb Juanjo Puigcorbé de protagonista. I el muntatge de *L'òpera* de Brecht feta per Mario Gas, un dels homes de teatre més representatius de la *moguda* dels anys 60 i 70… Recordo tot el que va sorgir al voltant del Saló Diana i del Mario, i admiro la seva capacitat creativa i de mobilització contra el franquisme; la seva i la de la seva companya Viky Peña, filla de Felip Peña i Montserrat Carulla… Els he estimat i els estimo, són un mirall per a la meva trajectòria. Però al marge d'aquests espectacles que ara esmento, n'hi va haver molts, molts, només cal mirar el llibre que es va editar per commemorar els deu anys.

També va ser una aposta incorporar com a escenògrafs alguns artistes pintors, com per exemple Antoni Taulé.
Sí, això m'ho diuen sovint. Vaig pensar que calia sacsejar una mica el món de l'escenografia. L'escenografia catalana estava bé, ja no es feien els decorats convencionals de paper, hi havia propostes molt sòlides, un concepte escenogràfic ben estructurat i divers, però jo buscava unes propostes precisament de fora del món de l'escenografia, per introduir-hi varietat i idees noves. I hi van passar tota una colla de nom d'artistes que no eren precisament escenògrafs: Llimós seria un altre dels noms. Tot això encara tenia més sentit si penses que, des de la perspectiva d'aleshores, el Centre Dramàtic era concebut com una aventura prèvia al Teatre Nacional, que encara no existia.

És aleshores quan tu dirigeixes alguna obra de Brossa. Segons tu, com s'havia de fer Brossa? Després, quan parlem de l'Espai Brossa, es farà evident que una de les coses que proposes

Representació de l'obra *Diumenge*, de Joan Brossa, l'abril de 2017, amb Àngels Bassas, Àlex Casanovas i Abel Folk. (©J&S La Seca Espai Brossa)

és justament assajar diverses maneres de muntar Brossa. Però aleshores, quan la temporada 1984–85 encares *La pregunta perduda*, des de quina perspectiva decideixes muntar-lo? Ho dic perquè recuperes Josep Mestres Cabanes com escenògraf —amb el jove Pep Duran fent els figurins—, i perquè en aquell moment no se sabia com plantejar el teatre més literari de Brossa. Ara, fa ben poc, tu has dirigit de manera brillant un altre Brossa a La Seca, *Diumenge*… Això de banda, el recentment traspassat Carles Santos i Jordi Oriol van fer el maig del 2017 al TNC, amb alumnes de l'Institut del Teatre, *Esquerdes Parracs Enderrocs* (inicialment titulada *Collar de cranis*), cosa que ens planteja novament el dilema de sempre: d'una banda el Brossa de la literatura dramàtica i de l'altra el Brossa de les accions, del teatre dit irregular.

En aquell moment, tractant-se d'un teatre públic i disposant d'unes relatives bones condicions per treballar, el primer que

havia de fer era agafar actors de primeríssima fila, que diguessin bé i fessin bé les pauses, tal com dei sempre Brossa, i incorporar al projecte la millor part visual possible. Jo aleshores ja tenia moltes referències que m'ajudaven a entendre Brossa. La teva, per exemple, que venia del 1970, i la de Xavier Fàbregas, que havia fet el pròleg a la *Poesia Escènica* de Brossa. Però no sabria què dir-te més enllà que vaig intentar una lectura honesta. En el teatre professional, em sembla que vaig ser dels primers a estrenar Brossa, i també vaig propiciar que des del Teatre Obert Jordi Mesalles fes la meravella que va titular *Brossàrium*. Ara, hauria de quedar clar que jo no feia cap relectura de Brossa, senzillament perquè mai no n'havia vist cap muntatge. Únicament intentava apropar-me el màxim possible a allò que a mi em semblava que era l'esperit essencial de la seva *Poesia Escènica*. Per exemple, vaig intentar ser fidel a les acotacions de l'autor, a les pauses que indicava el text, a les referències d'espai… A *La pregunta perduda* s'havia de reproduir la Cova del Drac, i, tal com deies, efectivament vaig demanar l'escenografia a Josep Mestres i Cabanes. Va ser la seva darrera obra, i el recordo com si fos ara al taller dels germans Salvador tot pintant aquella cova… Va fer un teló extraordinari, i, de fet, l'aportació de Mestres i Cabanes va ser aplaudida amb el públic dempeus.

En aquest període del Centre Dramàtic també recuperes la teva faceta d'actor, t'apropes al cinema com a intèrpret i dirigeixes una pel·lícula… L'aventura del cinema comença amb *La senyora*, l'any 1987, però després has intervingut en una trentena de pel·lícules com actor.

Sí, en vaig fer moltes com a actor, alguna com a director, alguna altra com a codirector amb Sergi Casamitjana. ***Andrea***, on també actuava al costat de Judith Magre. Com a actor, el cinema m'ha interessat molt. Dirk Bogarde ho deia d'una manera molt precisa: «El cinema penetra en l'ànima humana a través

del primer pla». A partir de la mirada no cal que diguis res ni et plantegis grans moviments; la càmera mostra al teu subconscient a través dels ulls. Potser és una formulació massa simple, però és veritat que quan jo m'he posat davant d'una càmera he sentit una atracció especial. Potser tinc uns ulls que van bé pels primers plans, no ho sé, però a mi m'agrada, i m'hi sento còmode.

L'Espai Brossa, La Seca i el reconeixement

Aquest llibre s'ha planteja bàsicament per deixar testimoni de les aportacions diverses que Hermann Bonnín ha fet a la dramatúrgia catalana, i, en particular, en tot allò relacionat amb l'Institut del Teatre. És tractava d'evidenciar directa o indirectament, però sempre de primera mà i a través d'ell mateix, quines eren i quines són encara les seves preferències i els seus objectius al llarg dels anys. Precisament per això no podíem deixar fora l'aventura, certament fructífera i perfectament coherent amb les altres activitats, que va suposar la fundació de l'Espai Brossa i la nova etapa de La Seca Espai Brossa.

Amb la direcció artística d'aquests espais que Bonnín ha impulsat amb Jesús Julve Hausson*, es fa igualment evident una determinada manera de treballar que es basa en la voluntat constant de renovació i en el consens. Tal com ell mateix ha reconegut, el seu no és un projecte intel·lectual ni acadèmic; no era aquesta la seva intenció quan va començar a fer de professor a l'Institut del Teatre com a ajudant de Díaz-Plaja; no ho era tampoc quan impulsà al mateix Institut un seguit d'activitats extraescolar en forma de tallers i muntatges no reglats, i tampoc no ho era res del que va impulsar a la RESAD de Madrid, i després a Barcelona quan ocupà la direcció de l'Institut durant una dècada.*

Bonnín sempre s'ha definit com un creador, encara que no utilitzi aquesta paraula, com un creador que accidentalment ha hagut d'assumir la direcció d'algunes institucions. I, de fet, em

sembla que aquesta seria la millor manera d'accedir a tot allò que ha fet i ens ha llegat: una feina feta amb el cor, des de les emocions, sincerament, buscant sempre de sumar i mai de restar, aprenent de tothom, fent confiança als seus col·laboradors i propiciant que cadascú aportés el millor que tenia. La pregunta ara és: ¿per què la fundació de l'Espai Brossa? Com sorgeix aquest projecte? Per què el nom de Brossa?

L'Espai Brossa sorgeix d'una manera senzilla, tot berenant a casa del Jesús Julve i la Marga, amb Lluís Permanyer i Brossa mateix. En aquell moment Brossa admirava de manera incondicional persones com per exemple la Christa Leem, la Núria Candela o el *Hausson*. Tenia, doncs, molta relació amb el Jesús. Abans d'això, jo havia fet un taller a l'Institut amb alumnes de Terrassa. Era *Al Canigó ja no hi ha àguiles*, de Brossa, i el vaig invitar, amb Jordi Maluquer i uns quants amics, i, després de la funció vam quedar per anar a fer una copa i picar alguna cosa a un bar que hi havia a la vora. I va ser fent aquesta copeta de vi que sorgeix —amb el Brossa al davant— per part meva, del Maluquer o del *Hausson*, no ho recordo, allò de: «Joan, què passa que no es fa res teu de teatre?». I Brossa respon: «Ah, no, jo ja ho tinc escrit, i està publicat, per tant, a la gent que els interessa que ho llegeixin». No li preocupava gaire que no s'estrenés res del que tenia escrit per al teatre. Jo devia recordar-li que li havia muntat algunes coses quan era al Centre Dramàtic, i aleshores va sorgir el tema: «Escolta, i per què no trobem un espai en el qual puguem fer coses teves?». Brossa: «Ah, sí, molt bé, molt bé». Llavors la Marga, l'esposa del Jesús, diu: «Això és interessant… Ja miraré si trobo algun espai». Jo i la Sabine vam comentar que potser estaria bé que fos al barri de la Ribera, i tot plegat es va anar lligant amb l'assentiment de Brossa mateix.

El segon pas va ser aquell dia a casa de *Hausson*. S'havia trobat un espai, on abans hi havia el teatre Tantarantana, i jo vaig

suggerir que hi poséssim el nom de Brossa. Però ell va reaccionar de seguida i va dir: «No, no… Poseu-li Sebastià Gasch, o Teatre de la Princesa». Però finalment el vam convèncer tot explicant-li que l'espai estava dedicat a ell, bàsicament per fer el seu teatre. I així neix l'Espai Brossa, que es va inaugurar formalment el 1997. I encara hi ha una altra anècdota. Quan comencem a pensar en la programació li preguntem què li semblaria millor que muntéssim en primer lloc. I ens respon: feu flamenc. Tots ens vam quedar una mica parats, però a causa d'això comencem amb una primera setmana de flamenc amb un Miguel Poveda encara molt jovenet. Quan Brossa i Poveda es van conèixer, al Taller de Músics, Brossa estava fascinat: un jove català que cantava flamenc d'aquella manera… Fins i tot va suggerir d'escriure-li un poema. I després d'això, després del flamenc, jo vaig fer un petit muntatge en què la Carlota Soldevila recitava Sebastià Gasch i tot seguit apareixien unes *drag queens* amb botes altes, i tothom veia visions, perquè aleshores no era exactament com ara… Aquests van ser els primers passos de l'Espai Brossa.

Però l'objectiu no era fer únicament Brossa, sinó màgia i tot aquest món que a ell li agradava i que d'alguna manera queda explicitat en aquestes primeres representacions prèvies a la inauguració formal de la temporada.

A Brossa li agradava la *commedia dell'arte*, l'*striptease*, la màgia, el transformisme… Ell venia sovint al teatre, i un dia em diu: «Escolta, Hermann, hauríem de fer alguna cosa del Palau i Fabre». «Ah, sí, bé. És clar, tens tota la raó». Jo gairebé no coneixia Palau i Fabre, en tenia el referent, però poca cosa més. Dies després, la Sabine i jo anem a casa de Palau i Fabre per dir-li: «Palau, escolta, al teatret que hem obert hi voldríem programar alguna obra teva». Era un pis sensacional, amb disseny déco i mobles de l'època, i Palau ens apareix amb bata d'estar per casa. Li expliquem com havia anat tot, el que ens havia dit Brossa, i li

demanem què podríem programar del seu teatre. Llavors Palau treu uns papers escrits a màquina, amb moltes esmenes fetes a mà, i ens proposa de llegir-nos aquell text. Era *La confessió o l'esca del pecat*. La Sabine i jo vam quedar al·lucinats, i la vam programar tan aviat com va ser possible. Més endavant vam fer *Mots de ritual per a Electra.* En aquell moment la Generalitat i l'Ajuntament s'hi van posar seriosament, volien que tirés endavant aquell teatret dedicat a Brossa, podíem fer produccions, ni que fos relativament, però teníem un certs mitjans…

I també comences a organitzar el Barri Brossa, que seria un equivalent del Teatre Obert, aquesta constant teva d'apropar-te al més nou, a les propostes dels joves.
Sí, exactament això. El Barri Brossa era un intentar d'explicar Brossa, de difondre tant com fos possible el seu esperit pel casc antic de la ciutat. Des del primer moment, el Barri Brossa ja no es feia al nostre teatre; es feia al Museu Picasso, al MACBA, al CCCB, a centres cívics… En aquell moment tal com t'he dit, teníem una economia que ens permetia dirigir obres amb actors de primera fila, estrenar obres amb directors de primer nivell… Hi havien passat directors de tota mena, tots molt interessants.

És el moment de la Sala Beckett, de l'Espai Brossa, del Tantarantana, del Versus…
Sí. I més endavant rebem una trucada de Jordi Martí, que aleshores era coordinar de l'ICUB. Ens explica que estan remodelant alguns espais industrials de la ciutat per convertir-los en fàbriques de creació, i ens diu que una d'aquestes fàbriques seria La Seca, que estava literalment en ruïnes. I ens comenta el següent: «Com que La Seca està molt a prop de l'Espai Brossa…». Era un espai ruïnós on a l'època del Zeleste s'hi havien fet xous de música durant un any però que es va haver de tancar perquè els veïns es queixaven. Van passar un parell d'anys, allò es va remodelar,

i vam participar en un concurs públic, que vam guanyar. Total, que ara ja han passat uns anys d'existència de La Seca i la veritat és que tot allò tan brossià que es va fer a l'Espai Brossa s'ha anat evaporant. Coincideix, és clar, amb una davallada dels pressupostos, i, per tant, ja no tenim la possibilitat de fer produccions pròpies. Hem mantingut els programes de màgia, i s'han fet coses interessants, però ja no és el que era. A veure si amb el Centenari Brossa de l'any 2019 tot canvia.

Parlem un moment de la Presidència de l'Associació d'Actors, una altra de les teves aportacions al món de l'escena a Catalunya. En aquell moment el món sindical, fos el dels actors, com el dels forners, tenia una autoritat que avui també s'ha diluït. Ara els sindicats no tenen cap pes, o tenen el pes mínim. En aquella època tenien força. Per tant, quan em proposen la presidència de l'Associació d'Actors i Directors, començo a demanar reunions amb la Generalitat, els ajuntaments, i també amb altres entitats i empreses. Una d'aquestes empreses és Focus, presidida per Daniel Martínez, i a tots ells els plantejo que calia millorar els sous dels actors i dels directors, que tot allò s'havia d'homologar. És a dir, que l'Associació actuava com una mena de sindicat. Alguna reunió amb el Daniel Martínez va ser difícil. Jo li deia: «Daniel, mírame a los ojos, por favor». En fi, ara som molt amics, i ens ha ajudat moltes vegades, ens respectem, coneix la meva trajectòria, però allò va ser difícil.

En realitat res no ha estat fàcil a la vida d'Hermann Bonnín. La seva és una història de superació, d'esforç constant i de dedicació tenaç al que ell sentia com una clara vocació. De mica en mica, ajudat per la bona sort i pel seu tarannà gens conflictiu, sabent aprofitar les ocasions que se li oferien, ha anat construint una carrera en què l'Institut del Teatre ha estat una mena d'eix vertebrador. I, també de mica en mica, ha aconseguir realitzar els somnis que tenia

quan d'infant jugava a fer teatre al passadís de casa els seus pares, amb les caixes del Mercat del Born: efectivament, ha estat actor, ha dirigit, ha liderat canvis històrics tant a Madrid com a Barcelona, ha treballat al cinema, ha presidit associacions professionals, ha lluitat pels drets dels homes i dones del món de l'espectacle…

Fascinat per la figura històrica d'Adrià Gual, buscant també de conciliar la vida institucional i la creació innovadora, Bonnín ha aconseguit de realitzar aquesta síntesi certament difícil entre la llibertat i l'obligació. D'una banda la llibertat imprescindible del creador, i de l'altra el comprimís cívic de qui era conscient que vivia un temps de canvis profunds i ineludibles.

Vist des d'ara sembla fàcil endevinar que durant els anys setanta no es podia fer altra cosa que escoltar les veus diverses que la dictadura havia negat, menystingut, prohibit o manipulat. Ell ho va saber fer, va saber envoltar-se d'altres homes i dones que lluitaven pel mateix, i, entre tots, tal com ell ha reiterat en aquestes pàgines, van saber traduir les tensions del moment en fets concrets que ajudaven a construir un futur millor. I el mètode *per aconseguir-ho ja s'ha explicat: saber escoltar, defugir el dogmatisme, mostrar-se obert i col·laborador, generós, i ser conscient que calia administrar adequadament les herències del passat des de perspectives actuals.*

Potser encara podem insistir en el fet transcendental que Bonnín ha sabut donar confiança a aquells que començaven, que ha ofert oportunitats als més joves, que ha fet de pont entre persones, generacions i institucions, i que mai no ha permès que les diferències ideològiques dels equips separessin els qui treballaven. Al capdavall, potser sí que aquesta haurà estat la gran aportació conceptual de Bonnín, una aportació basada en el senzill mètode de saber escoltar, de voler i saber escoltar aquelles opinions i propostes que intentaven fer el món una mica millor del que era.

Selecció de textos escrits per Hermann Bonnín

Becket o el honor de Dios

Tamayo, asiduo «cliente» del Griego, realizó esta temporada estival una rapidísima escapada con una de las obras que llenaron durante varios meses las butacas del Español madrileño. ¡Lástima de prisas! La obra de Anouilh merecía ser presenciada por el público barcelonés. De habérsele ofrecido durante algunos días hubiera, sin duda, acudido en masa. Ha sido quizá la fugaz presencia de *Becket*, en su trágica lucha entre amistad y el deber, la más importante novedad veraniega.

Anouilh, sin duda uno de los más conscientes dramaturgos actuales, ilumina los personajes del drama —caracteres reciamente dibujados— con un finísimo pincel de suave ironía. Conceptos transcendentes se barajan en este inevitable choque de dos almas al pretender romper las convenciones humanas a que están sujetas. Una de ellas, la de Becket, lo consigue, pese a tener que enfrentarse con la más sublime concepción de la amistad.

Anastasio Alemán nos ofreció un *Becket* desprovisto de toda grandeza, pese al entusiasmo que constantemente demostró. Tamayo no debía asignarle este papel. Lemos, por el contrario, hizo «brillar», en constantes muestras de divismo, a un personaje que, pese a su innegable fuerza, no debe apagar jamás la interpretación del Tomás Becket de Anouilh. Consecuencia, todo ello, suponemos, de una inexistente labor directriz unificadora de tonos.

Un discreto movimiento escénico realzó el primordial valor de la palabra sobre la acción. La escenografía, acertada y convincente a su adaptación al aire libre.

Publicat a *Estudios Escénicos. Cuadernos de información y crítica* (Barcelona: Institut del Teatre [ESAD], Diputació de Barcelona), núm. 1 (1963), p. 12.

Caballero de milagro

Patrimonio de verdadero genio es el «milagro» de la lozana y briosa actualidad de Lope. ¡Qué frescura y viveza en el verso! ¡ Qué atrayente y dinámica la acción! El Lope que denuncia y acusa valientemente en su tragedia, satiriza y divierte en la inteligente sencillez de su comedia. Es admirable observar cómo se eleva Lope, con su inigualable ingenio, por encima de épocas y estilos, y comprobar, en el fervor del público, su patente superioridad en programaciones en las que se barajan consagradas creaciones de nuestro siglo XX.

Las picarescas andanzas de este *Caballero de milagro* —en una genial refundición y dirección escénica de Schroeder—, salpicadas de agudas y punzantes ironías, fueron la nota más destacada de estos festivales, no solamente por su acertada inclusión en el ciclo, sino por la justa, inteligente y matizada valoración escénica de la pieza en sus más mínimos detalles. La magnífica escenografía (de las mejores que hemos visto últimamente), sencilla y sugestiva en su atrevida estilización, se apuntó uno de los mayores éxitos de la velada.

Publicat a *Estudios Escénicos. Cuadernos de información y crítica* (Barcelona: Institut del Teatre [ESAD], Diputació de Barcelona), núm. 1 (1963), p. 13.

La Generalitat i el teatre

> La necessitat d'estimular i protegir el Teatre Català és prou evident perquè les disposicions adreçades a aquesta finalitat requereixin ésser gaire argumentades. Si la funció que el Teatre en general exerceix en els pobles és arreu reconeguda i tots els òrgans rectors de la vida col·lectiva procuren atendre-la dintre llurs possibilitats, quan es tracta de teatre en llengua catalana és un deure inexcusable del Govern de la Generalitat assegurar-ne la persistència i el prestigi.

Aquest text amb el qual encapçalo l'article que escriuré forma part d'un Decret de la Conselleria de Cultura, signat amb data 11 de novembre de 1937; és l'equivalent d'una expressa declaració de principis en matèria de política cultural i de govern d'una evidencia tan explícita i d'una intemporalitat tan evident que avui, al moment en què Catalunya veu la possibilitat de recuperar la seva autonomia, és un precedent programàtic a tenir en compte i, alhora, un futur compromís de govern. La declaració de la Conselleria de Cultura, aleshores presidida per Carles Pi i Sunyer, fou, d'alguna manera, l'expressió teòrica d'una política teatral significada per una discordança entre els propòsits i la realitat, excusada per les limitacions temporals del període 1931–1939 i les excepcionalitats pròpies del bienni de suspensió estatutària i dels anys de la guerra civil, pero que, malgrat tot, plantejà algunes de les qüestions més bàsiques per a la normalització del teatre català i, fins i tot, canalitzà alternatives autènticament revolucionàries.

La política cultural de l'esquerra republicana i liberal aquests vuit anys tenia, evidentment, un pretèrit no massa llunyà al qual fer al·lusió i al qual acudir: el de la xarxa institucional bastida per la Mancomunitat durant els deu primers anys d'aquest segle, amb possibitats reals, bé que modestes, d'autogovern. Durant aquest període foren creats l'Escola Catalana d'Art Dramàtic —més

Adriá Gual, director de la Institució del Teatre des de 1913, presentà, el 1931, un projecte de Teatre Oficial que fou desestimat.

tard Institució del Teatre—, l'Associació Catalana d'Art Dramàtic, el Foment del Teatre Català, el Museu del Teatre, el Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, i es consolidaren les bases per a un Teatre Municipal.

L'obra cultural represa pel govern de la Generalitat és, malgrat totes les dificultats, remarcable per la seva capacitat de vigoritzar i aprofundir les institucions existents, de suscitar noves propostes i de recollir i reordenar tota mena d'accions. L'Esquerra Republicana de Catalunya és l'eix que configura l'hegemonia reformista i socialitzant de la nova obra de govern. El triomf del Front Popular, el 1936, no impedí la continuïtat d'una tasca de transformació temperadament moderadora, que assolí a Catalunya, a través de l'autogestió, la col·lectivització i l'autonomia nacionalista, uns trets realment significatius de caire quasi federal dins l'Estat espanyol. El president Companys aconseguí assumir les revolucionàries propostes cenetistes i, alhora, fer-les, en la mesura del que és possible, compatibles amb les de tendència marxista. Després dels fets de maig, pero, la CNT/FAI restà definitivament exclosa del govern, el qual fou compartit per l'Esquerra tradicional i pel PSUC, de moderada tendència revolucionaria.

Del 1931 al 1936 la Generalitat convocà anualment un concurs per a subvencionar una temporada de teatre català; fins el 1937,

s'atorgà cada any el Premi Ignasi lglésias; el 1936, es reformà el pla docent de la Institució del Teatre, es crea —al Comissariat d'Espectacles de Catalunya, fou invitat Piscator, i s'intervingué el Liceu, constituït Teatre Nacional de Catalunya; el 1937, es creà el Teatre Català de la Comèdia, primera experiència de teatre nacional, i, el 1938, és creada la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya.

Les darreres gestions d'Adrià Gual

El Consell de Govern de la Generalitat, en la reunió del 9 de juny de 1931, va designar nou patronat per a la lnstitució del Teatre que dirigia, des de la seva fundació, l'any 1913, Adrià Gual. Constituïren el Patronat Pere Coromines i Joan Puig i Ferreter, com a diputats, i Pompeu Crehuet i Josep Millàs Raurell, per l'Ajuntament, sota la presidència del conseller de Cultura, Ventura Gassol. El Museu del Teatre, i amb ell Marc-Jesús Bertran, s'incorporaren a la Institució. Gual, però, quan realment semblava que els moments eren propicis per al redreçament de la Institució, no aconsegueix d'imposar-se. Els propòsits de la nova política d'Esquerra no passaven pels projectes i les idees del fundador del Teatre Íntim. Malgrat això, però, Gual aconseguí, a les darreries del mes de setembre de 1931, presentar al Patronat una proposta per a l'establiment d'un Teatre Oficial de Catalunya: «La Direcció que subscriu, davant de la imminent implantació de l'Estatut, que atorga a la Generalitat de Catalunya la facultat d'organitzar els serveis de Cultura de la nostra terra, es creu en el deure de cridar l'atenció del Patronat sobre la conveniència que els elements dirigents d'aquella Corporació estiguin convenientment informats del que es podria fer en ordre a l'art dramàtic. I, per tant, es permet de proposar que s'acordi pregar del senyor Conseller de Cultura de la Generalitat el nomenament d'una Ponència, presidida pel mateix Conseller, i formada pels senyors Pere

Coromines, Lluís Nicolau d'Olwer, Joan Puig i Ferreter, Ferran Valls i Taberner, J. Millàs i Raurell, Carles Soldevila i E. Jordana, a més d'Alexandre Galí i l'infrascrit, aquests darrers com a assessors, amb l'encàrrec de redactar un projecte d'organització i funcionament del Teatre Oficial de Catalunya, amb els seus serveis i elements annexos, com l'Escola, la Biblioteca, etc., el qual projecte podrà ésser tingut en compte pel dit senyor Conseller en les resolucions que proposi al Govern de Catalunya». Desestimat, però, pel Patronat, el projecte de Gual, s'acordà la creació de dues companyies: l'una per a la ciutat, i una altra per a circular per Catalunya. L'alternativa, però tampoc no prosperà. Per encàrrec directe del Patronat, Millàs i Raurell redactà un avantprojecte de reorganització de la Institució, i Puig i Ferreter en projectà la reconversió en Teatre del Poble, per al qual es pensaven invertir 350.000 pessetes anuals i habilitar, per a instal·lar-lo, el Palau de Projeccions i el Teatre Grec de Montjuïc.

Gual dimiteix el càrrec a principis de 1934 i Joan Alavedra el substitueix, a proposta de la Conselleria de cultura, presidida per Gassol.

La CNT sota el signe del col·lectivisme

La CNT, fundada a Barcelona l'any 1911, fou, fins a les darreries de 1936, l'organització obrera amb més poder de convocatòria i la sindical d'explícita influència anarquista més important del món. Al llarg dels dos primers anys de vida de la Generalitat republicana s'accentuaven novament les diferències entre els cenetistes i l'UGT, d'orientació socialista, que ja s'havien fet paleses temps abans.

La col·lectivització dels teatres a Catalunya seria una de les moltes conquestes, de caire revolucionari, abastades per la CNT. El nou ordre econòmic entrà en vigor el 15 d'agost de 1936 i afectà la totalitat dels espectacles: teatre, cinema, circ i varietats

El 1934, Joan Alavedra va prendre el relleu d'Adrià Gual, que dimití.

El 1936, Josep Tarradellas, interinament conseller de Cultura, eixampla les funcions de la Institució del Teatre.

La guerra fa del Liceu el Teatre Nacional.

foren sotmesos a llurs Comitès Econòmics, dependents del Sindicat Únic de l'Espectacle. El Comitè Econòmic del Teatre comprenia agrupaments per a la programació, la propaganda i els subministraments, i el salari únic quedà establert en quinze pessetes, la qual cosa provocà no pocs problemes.

El Sindicat Únic de l'Espectacle havia estat creat l'any 1931. Cinc anys després, les condicions revolucionàries afavorien la

consecució definitiva dels objectius col·lectivistes. Tretze mil cinc-cents treballadors de l'espectacle en serien beneficiaris o, en el seu cas, afectats. El fet és que el nou ordre modificà les estructures, deixant, però, intactes els continguts tradicionals. A excepció d'alguna experiència de teatre revolucionari, com ho són els espectaculars muntatges del *Danton* i del *Riego*, a l'Olímpia, pel Teatre de Masses, i el *Venciste Monákof!*, al Circ Barcelonès, pel Teatre del Poble, les cartelleres continuarien oferint el repertori tradicional; el gènere líric, la revista i el teatre de Santpere gaudien encara de les millors recaptacions.

Pel novembre de 1937, amb el suport de la CNT i l'UGT, hom creà la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya, que obeïa a la necessitat excepcional, pròpia d'una situació de guerra, de posar la indústria en pla d'explotació unificada: se substituïa, així, l'autogestió per una intervenció orgànica.

L'UGT, impulsora de la nacionalització i de la municipalització

L'UGT, de caire socialista, fundada l'any 1888 a Barcelona, fou, amb la CNT, la central sindical més important de l'Estat espanyol. La unió de les dues grans sindicals obreres de fet no arribà mai, malgrat la valuosa experiència de 1908 amb la Solidaritat Obrera. El Sindicat d'Espectacles Públics de l'UGT fou partidari de la municipalització dels teatres i els cinemes. Es construí poc temps després de la revolta del 18 de juliol de 1936, aplegant catorze seccions. A la primavera de 1937 el Sindicat ja integrava més de vuitanta agrupacions locals i controlava una bona part de les sales de teatre i de cinema. És en aquesta època que l'UGT, recolzant en el Decret de la Generalitat de 9 de gener de 1937, inicià una àmplia campanya per a la municipalització de la indústria de l'espectacle. Són municipalitzades les sales de Tarragona, Lleida, Tortosa, Manlleu, Vic, Olot, etc., i es proposa que la Generalitat valori i fixi un cànon o percentatge a través d'una comissió d'experts.

El Secretariat Cultural de l'Associació de Treballadors de Banca, Borsa i Estalvi de l'UGT, sota l'advocació de Piscator —invitat de la Generalitat a les darreries de 1936—, estableix el Teatre Internacional Revolucionari —TIR—; la sindical socialista mateixa sosté l'organisme Teatre del Proletariat, que pretén reviure els Proletarische Theater berlinesos dels anys vint; «Espectáculo» és la revista portaveu del Sindicat. No és, però, fins el 2 de juliol de 1938 quan té lloc el congrés constitutiu de la Federació Catalana d'Espectacles Públics de l'UGT, dins el marc de la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos, en el qual es contempla l'economia de guerra, el teatre experimental, el d'agitació i propaganda, el teatre català, etc.

Piscator a Catalunya

Incitat pel president de la Generalitat, arriba, el 4 de desembre de 1936, Erwin Piscator, el significat director teatral antifeixista alemany. El creador del «teatre polític» diu, referint-se al teatre que aleshores es fa a Barcelona: «Deploro que, malgrat uns esforços de gran mèrit, els teatres de Barcelona no s'hagin col·locat encara a l'altura de la situació, posant-se completament, francament i amb entusiasme al servei de l'aixafament del feixisme». El 13 de desembre dóna, al Teatre Barcelona, una conferència: «L'altre dia —hi remarca—, amb motiu d'una visita al magnífic Palau de la Generalitat, em van ésser mostrades unes pintures del Saló de Sant Jordi, posades per la Dictadura, i que són absolutament dolentes. Així serien l'art i la cultura dels feixistes».

Piscator parlà també, a l'Ateneu Enciclopèdic Popular, on desenrotllà el seu pensament, i se sotmeté, després, a un col·loqui. El 12 de desembre, al Tívoli, se celebrà un festival en honor seu, i durant els deu dies que restà a Barcelona assistí a representacions del *Danton*, a l'Olímpia, *Lenin*, a l'Apol·lo, i *Ombres del port*, al Teatre Català de la Comèdia.

La vinguda d'Erwin Piscator a Barcelona, a la darreria de 1936, fou tot un esdeveniment. No és cert, però, que hi muntés *Terra baixa* com algú ha dit, bé que sembla que el projecte existí.

El número 2 dels butlletins del TIR, en parlar de la vinguda de Piscator a Catalunya, diu: «Obeeix al desig del gran escenògraf de viure l'atmosfera revolucionària que es respira a Barcelona. Piscator, a més, com a president de l'Associació Internacional de l'Espectacle, porta a Catalunya l'adhesió i la simpatia de tots els treballadors de l'espectacle d'arreu del món per a la causa que el nostre poble defensa avui amb les armes a la mà. De passada, durant la seva estada a casa nostra, en proposa fundar a Barcelona el grup català de l'esmentada associació i reestructurar el grup espanyol que fou creat a Madrid sota l'advocació del gran poeta Rafael Alberti».

El doctor F. Oliver Brachfeld, que, a Barcelona, serví d'intèrpret a Piscator i contribuí a la creació del TIR, se n'anà, com a secretari seu, a París.

El teatre amateur

És del tot coneguda l'expansió del teatre d'aficionats a Catalunya; ateneus obrers i culturals, gremis; centres parroquials i altres associacions professionals, polítiques i artístiques foren promotores d'activitats escèniques. Una xarxa d'empreses teatrals no professionals com aquesta —única al món—, desplegada per

tot Catalunya, constituïa un entreteixit recreatiu i cultural que reclamava ésser coordinat i protegit. L'any 1932 es creà la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur i, amb data 15 de desembre de 1936, la Generalitat hi nomenava un delegat. Més tard, el 21 de juliol de 1937, decretava patrocinar-la plenament.

El comissariat d'espectacles de Catalunya

Es creava per Decret de 26 de juliol de 1936 i n'era nomenat comissari Josep Carner i Ribalta. El Comissariat d'Espectacles de Catalunya intervingué en l'elaboració del «nou règim de treball per a l'explotació de teatres», decretat per la Generalitat amb data 12 d'agost de 1936, establí relacions d'intercanvi cultural amb la Unió Soviètica, fou l'organisme interventor del govern català en entitats de propietat col·lectiva de tant de prestigi com el Palau de la Música Catalana, el Gran Teatre del Liceu i el Poliorama. Carner i Ribalta, però, decebut davant l'acumulació de dificultats que se sumaven en la gestió moderadora del Comissariat, sol·licità una excedència i fou substituït per Lluís M. Bransuela. Malgrat tot, el Comissariat d'Espectacles de Catalunya fou el primer, i l'únic fins ara, organisme dependent d'un govern autònom que intentà assumir la tasca executiva d'una política teatral d'obediència catalana.

La Institució del Teatre de la Generalitat

La Institució del Teatre, després de la forçada dimissió de Gual, l'any 1934 —en veure desestimats, per part del Patronat, projectes com el del Teatre Oficial de Catalunya, i, alhora, impulsades reformes alternatives elaborades d'esquena a ell, com ara les de Millàs Raurell i Puig i Ferreter—, sota la direcció de Joan Alavedra, l'any 1936, passà a dependre directament de la Conselleria de Cultura, en ésser dissolt el Patronat. Amb data 29 d'octubre

de 1936, el conseller primer i interí de Cultura, Josep Tarradellas, dictà un Decret pel qual es reorganitza substancialment la Institució. S'hi integren les ensenyances d'art dramàtic del Conservatori del Liceu; s'assenyala que les orientacions pedagògiques emanaran del Consell de l'Escola Nova Unificada i es creen noves especialitats de formació professional, com ara les de Direcció d'Escena i Interpretació Lírica, amb la qual cosa la Institució es col·loca a l'avantguarda dels millors centres dramàtics europeus.

La Institució estigué present i participà per delegació expressa de la Generalitat, al desè Congrés Universal del Teatre que tingué lloc a París del 5 al 10 de juny de 1937.

El teatre nacional de Catalunya

El dia 27 de juliol de 1936, l'endemà de l'establiment oficial del Comissariat d'Espectacles de Catalunya, la Generalitat promulgà el Decret següent: «El Govern de la Generalitat de Catalunya havia intentat en diverses ocasions acostar al poble de Catalunya el Gran Teatre del Liceu. En representacions i festivals populars, en reduccions extraordinàries de preus, aquest teatre havia començat a ésser accessible als nostres obrers, que estimen la música. Ara que la Generalitat s'ha incautat de tots aquells edificis que són en realitat patrimoni del poble de Catalunya i que poden contribuir a la seva formació i a enfortir la seva cultura, és el moment que sigui el Teatre del Poble de Catalunya el que havia estat fins ara Gran Teatre del Liceu. A proposta, doncs, del Conseller de Cultura, i d'acord amb el Conseller Executiu, Decreto: Art. 1. El Gran Teatre del Liceu passa a ésser Teatre Nacional de Catalunya, i serà designat des d'ara amb aquest nom. Art. 2. És autoritzat el Conseller de Cultura de la Generalitat per a estructurar la nacionalització de l'esmentat teatre i organitzar-ne al seu dia el funcionament. Barcelona, 27 de juliol de 1936. Lluís Companys.»

La nacionalització del Liceu era una mesura de gran efecte públic, plena d'ambició encara que, malauradament de resultats pràctics discretíssims donada l'excepcionalitat del moment. Tot amb tot, malgrat no poder-se acomplir satisfactòriament tots les propòsits, hom hi organitzà una primera temporada lírica que començà a la primera de març de 1938 i acabà el mes d'agost. El 12 d'octubre, s'hi inicià una segona temporada amb l'actuació de Joan Magrinyà, que presentà el ballet de *Barcarisse*, amb decorats de M. Muntanyola.

El Teatre Català de la Comèdia

«Queda incorporat a la Generalitat el Teatre Poliorama de Barcelona, annex a l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, el qual serà destinat a teatre català i s'anomenarà Teatre Català de la Comèdia. Aquest Teatre serà regit per la Generalitat i al servei sempre del teatre i de la llengua catalana.» Amb aquest Decret, de data 13 d'agost de 1936, el govern de la Generalitat reconverteix la seva política de subvencions al teatre iniciada l'any 1931 en un acció interventora inèdita fins aleshores. Amb data 29 de gener de 1937 nomena directors de la companyia Enric Borràs i Pius Daví. El Teatre Català de la Comèdia constitueix la primera empresa pública estable que ha bastit un govern català per al teatre nacional. Al llarg de tres temporades, l'empresa hi mantingué una programació substancialment coherent amb l'esperit del que ha d'ésser un teatre oficial català, culte i, alhora, popular.

L'any 1938 hom convocà el Premi Teatre Català de la Comèdia, dotat amb cinc mil pessetes, el qual fou atorgat a l'obra de Joan Oliver *La fam*, estrenada el 15 de juny de 1938.

Publicat a *Serra d'Or* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat), núm. 217 (octubre 1977), p. 53–56.

El mestre Llongueras i els primers passos de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic

Avui que l'expressió del cos és revaluada com a llenguatge essencial per a l'actor, i és contemplada com a matèria bàsica als programes de qualsevol escala d'art dramàtic, és significatiu per a la historia de la cultura teatral comprovar que, als propòsits fundacionals i als primers plans d'estudi de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic[1] —cursos 1913 a 1915—, ja hi figurava com a assignatura la «Nació musical i gimnàstica rítmica», sota la responsabilitat de Joan Llongueras.

L'especial sensibilitat d'Adrià Gual, fundador i primer director de l'ECAD, acollia així a les aules de la primera institució aplicada a la docència de les arts de l'espectacle, els coneixements i l'experiència pedagògica del creador de l'Institut Català de Ritme i Plàstica, el mestre Joan Llongueras, el centenari del qual commemorem. Gual aplegava així, en aquell moment, un claustre professoral format per Joan Llongueras, Pompeu Fabra, Ambrosi Carrión i Enric Giménez. Hom assignava a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic la responsabilitat de bastir els fonaments d'un modern teatre nacional de caire europeu.

El barceloníssim Llongueras, nascut al barri de Ribera, a l'ombra dels convents de Sant Pere de les Puelles i de Sant Agustí, estudià a Ginebra, on es diplomà a l'Institut Jacques-Dalcroze. De tornada a la nostra ciutat, tot seguit s'incorporà als moviments catalans de renovació pedagògica, aportant a les noves concepcions educatives els programes de formació pel ritme, per la música i per la dansa.

1 Actualment Institut del Teatre.

Retrat que ens recorda el Llongueras poeta, autor de *Del meu viure a muntanya*.

L'any 1917 Alexandre Galí escrivia: «En Joan Llongueras ve dient la paraula del ritme i de la dansa, pero no creiem que sigui prou entesa. Cal dir-ho amb tota claredat, car algú pot creure que es tracta d'alguna forma nova de música o de pedagogia de la música, quan és essencialment una creuada d'educació en el terreny de les últimes conquestes de l'educació». Educar a través del ritme. Aquesta seria, doncs, l'eina que el mestre aportaria a l'evolució pedagògica del nostre país i la que, alhora, aplicaria a la formació de l'actor dins l'ECAD.

La polifacètica personalitat de Joan Llongueras, el seu humanisme i la significació i el ressò populars de la seva obra docent han merescut que se'l consideri des de molts punts de vista. És per això que voldria remarcar la seva particular aportació al camp específic del teatre.

Gual, primer a través de l'Íntim i després amb l'ECAD, assentaria les bases d'un teatre d'art modern, en superar els encarcaraments d'un repertori pairalista i postromàntic i els tics i els models d'actuació vuitcentistes, encara vigents a primers de segle. Ell havia conegut de prop, a París, l'obra de Lugné-Poe i de Paul Fort, i, en tornar al seu país, amb l'obra cultural de la Mancomunitat de Catalunya —Prat de la Riba, Duran i Ventosa— tindria l'oportunitat d'institucionalitzar una plataforma d'ensinistrament seriós per a l'actor. «Pel tema, a l'esperit; pel color, als ulls

i a l'esperit; per la música, a l'orella i a l'esperit encara» seria un dels més reveladors postulats de l'obra artística i docent de Gual.

El dia 4 de febrer de l'any 1913 s'obria l'ECAD. El mestre Llongueras aleshores acabava d'arribar de Hellerau. La seva aportació a l'ECAD és expressada per Gual mateix de la manera següent: «Crec que la gimnàstica rítmica és un mètode poderós. Per això he demanat la col·laboració de Joan Llongueras de l'Institut de Hellerau; per tant, en l'Escola, s'hi practica el sistema de Jacques-Dalcroze».

Les relacions música–teatre són per a Gual una constant que confirma la incorporació de Llongueras al primer deis equips de l'ECAD. En un deis seus estudis llegim que «l'art del teatre deu sostenir-se principalment en els preceptes musicals». La feina pedagògica de la primera de les etapes de l'ECAD és conseqüent, doncs, amb els propòsits, i situa la institució a l'avantguarda.

Les formulacions teòriques i pràctiques de Llongueras en l'àmbit del teatre i de la dansa conduïren a una exaltació de l'estètica que es corresponia amb l'ideal noucentista del classicisme pur. Aquesta idea, òbviament, havia d'ésser «contestada» per l'avantguarda intel·lectual i artística, tot condemnant el que hi havia de manierisme i cartró pedra. Els valors de la Grècia antiga, deien, es confonen amb la plàstica de les nostres ballarines pseudo-clàssiques. I, això, evidentment, era tan perillós com els folklorismes pairals i jocfloralistes que els mateixos noucentistes pretenien superar.

De fet, el mestre Joan Llongueras només va coprotagonitzar els primers passos de l'ECAD. El curs 1915–1916 deixà de col·laborar-hi, segons Gual, «per raons de criteri personal».[2] Els dos

2 Amb motiu de la reaparició del Teatre Íntim (temporada 1926–1927), però, tornaria a col·laborar amb Adrià Gual. Aquest, programaria al Coliseum Pompeia el «Tribut a Beethoven», espectacle a càrrec de l'Institut de Ritme i Plàstica, dirigit per Llongueras.

cursos durant els quals formà part de l'equip docent foren, però, quasi constituents, i s'hi articularen els fonaments d'un projecte inèdit de formació tècnica i humana per a l'intèrpret.

Aquell contacte episòdic de Joan Llongueras amb el teatre s'estendria i es definiria més tard a través de la influència que el seu mestratge exerciria damunt la dansa. Ballarins d'escola clàssica acadèmica, com per exemple Joan Magrinyà, confessarien haver sentit desvetllar-se'ls la vocació professional a l'art de la dansa gràcies a Llongueras. Aquest els hauria revelat les infinites possibilitats comunicatives del cos, i l'harmonia psicomotriu del ritme.

Com a acte de cloenda del primer dels cursos de l'ECAD, el 1913, a la Sala Angelus Hall, es presentà un recitatiu deis «Goigs de la Verge de Núria», de Joan Maragall, amb expressió musical a «boca closa» a càrrec dels deixebles, composta i dirigida per Llongueras. I a la inauguració oficial del curs següent, l'1 de febrer de 1914, s'estrenava *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps*, d'Adrià Gual, amb cants corals del mestre.

Tanmateix, la col·laboració de Joan Llongueras amb l'ECAD i més concretament amb Gual fou accidental i episòdica, però, a l'hora d'estudiar els inicis de la primera de les institucions aplicades a la docència teatral, l'empremta de Llongueras resultà extraordinàriament indicativa dels significats pedagògics de l'Escola. En efecte, l'any 1913 l'ECAD introduïa la música i la gimnàstica rítmica als seus plans de formació de nous homes de teatre. L'ensenyança de les arts dramàtiques adquiria una dimensió globalitzadora degudament sistematitzada i la interpretació assumia la totalitat del cos com a vehicle d'expressió.

Publicat a *Serra d'Or* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat), núm. 255 (desembre 1980), p. 87 i 89.

La primera concepció de la «posada en escena» moderna a Catalunya

A casa nostra, Adrià Gual (1872–1943) és qui primer formula teòricament i pràctica un determinat projecte de «posada en escena» —terme d'origen francès— aplicada al teatre i, malgrat el seu pudor intel·lectual a reconèixer-ho, adaptable a un cinema encara pueril i, aleshores, nítidament ambivalent com el que durant uns anys va conrear. Vull dir un cinema que tant servia per a «fotografiar» teatre (línia realista) com per a reclam de fira (línia imaginativa).

En tractar d'assenyalar algunes claus per tal d'interpretar les característiques d'una «posada en escena», hauríem de referir-nos al concepte en un sentit genèric que el fes aplicable a qualsevol vehicle expressiu, sigui teatre —drama, opera, dansa— o cinema.

El Modernisme en la «posada en escena»

Allò que avui entenem per direcció, en el cas de Gual caldrà inscriure-ho dins les convencions del Modernisme. Hipòtesi admissible a la qual arribarem a través d'un lleuger cop d'ull a la seva obra. Pero justament perquè això és una simplificació, acceptada bàsicament per extensió a partir de l'estudi de l'obra literària i pictòrica, caldrà demostrar-ho, també, per a la «posada en escena» —o escriptura escènica—, sigui fílmica o teatral.

No pretenc pas demostrar-ho ací. Però un examen mínimament detingut del que sortosament resta de la seva obra filmada i dels documents —pròlegs, notes, teoria general, fotos— relatius a la seva obra teatral ens permet aventurar estimacions anàlogues. Ens trobem davant d'una idea de «posada en escena»

genuïnament modernista i d'una ortodòxia modernista —i això és el més singular i, sobretot, original— estilísticament, caŀligràficament, sistematitzada.

Crec que aquest ha d'ésser el punt de partida a l'hora d'iniciar qualsevol història de la «posada en escena» a Catalunya. Certament que abans de Gual ja existien unes determinades maneres de posar damunt l'escenari un text; maneres, tanmateix, condicionades pels especials dots histriònics dels primers actors i —fet que mereix d'ésser destacat— per la tradició barcelonina dels mestres pintors escenògrafs. Subordinades, doncs, a un ofici ben après. Si volem, però, fixar una frontera històrica que ens permeti reconèixer a Catalunya els inicis, de la «posada en escena» com a element globalitzador de l'espectacle, com a component constitutiu, com a ingredient vertebrador del teixit escènic, i alhora autònom respecte a l'obra literària, musical o pictòrica de la qual procedeix o s'inspira, trobem Gual.

Malauradament, per afirmar-ho no disposem d'altres documents que la fotografia —òbviament estàtica i sense color— i algun fragment de film. No disposem, per tant, pel que fa al teatre, de cap mena de registre àudio-visual que ens permeti d'analitzar el moviment escènic i el so de la paraula o el ritme dels silencis, elements consubstancials amb el fet escènic. Per tant, hem de recórrer a les notes i als textos teòrics de Gual mateix sobre el tema i a la crítica més solvent que s'ocupà dels seus muntatges.

Influències

Gual mateix, i alguns dels seus contemporanis també ho asseveren, sembla adjudicar-se influències del simbolista Lugné-Poe i del meticulós reconstructor de la realitat, el naturalista Antoine. Aquestes influències hi són, però no decisives. Gual té de Lugné-Poe i d'Antoine un coneixement més aviat incidental. La

seva estada a París, per exemple, és posterior als primers preceptes de l'«Íntim» i a la seva concepció de «posada en escena», expressada sobretot a *Nocturn*, l'any 1895, obra sobre la qual tractarem més endavant. Zola, per exemple, és quelcom d'assumit i, en certa mesura, superat.

Entenc que durant aquell període rep la influencia intel·lectual més pròxima de Joan Maragall i del nucli de l'«Avenç». Però sobretot del messianisme teòric de Wagner. El wagnerisme, introduït a Catalunya per Josep Letamendi i conreat obsessivament per Joaquim Pena, representa un bon cultiu per a l'obra de Gual i, en general, per a la de tots els modernistes. Ell, però, en aquest cas, expressa el seu compromís amb el moviment, rebel i marginat en els seus inicis, a través de la «posada en escena», alhora que hi reflexiona i hi teoritza. La «posada en escena» s'erigeix, així, en el centre d'interès, en el nucli vivificador de tot el seu corpus creatiu (pictòric, literari, etc.), fins a subjugar-lo a allò que simbolitza la figura romàntica de l'artista únic intèrpret, preconitzada per Wagner i que Gual té l'aspiració d'encarnar.

La tradició pictòrica a Catalunya era aglutinada per Ramon Martí Alsina i Josep Lluís Pellicer. La sensibilitat i els dots plàstics de Gual, a més dels musicals, expliquen bona part de la seva formulació dramàtica. Els Urgell, Masriera, Brull, Baixeras, Graner…, constitueixen el seu entorn «familiar».

Ibsen ja és editat en català l'any 1894. Strindberg crearia, l'any 1907, el «Teatre Íntim» a Estocolm, on finalment posaria en pràctica les teories expressades l'any 1888, al prefaci de *Senyoreta Júlia*. La influència cultural més notòria, doncs, Gual l'ha de rebre més aviat del món germànic i escandinau.

En resum, allò que Gual aporta a la «posada en escena» és la seva capacitat d'assimilació i sobretot de reflexió. La qual cosa finalment significa una possibilitat de metoditzar-la.

Nocturn (andante morat), primera de les seves obres publicades i que mai no va muntar[1] és una mena d'exultant, quasi «luxuriós» deliri modernista.[2] Al pròleg, titulat «Teoria escènica», a les acotacions, al suggestiu codi de signes expressius i les notes finals sobre la interpretació i l'escenografia és on desenrotlla per primera vegada la seva teoria: «pel tema, a l'esperit; pel color, als ulls, i a l'esperit; per la música, a l'orella i a l'esperit encara», a la qual restarà fidel fins al manierisme la nostàlgia i el ressentiment enfront dels nous vents noucentistes i avantguardistes que, amb els anys, li hauran de bufar en contra.

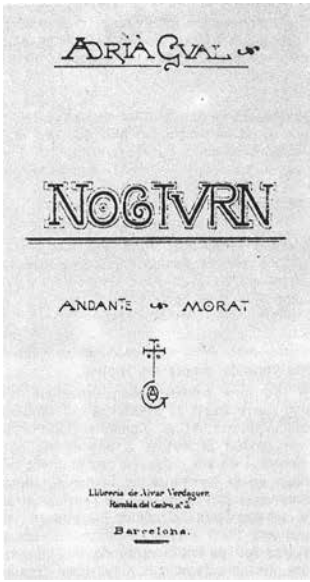
En aquests textos teòrics annexos a *Nocturn*, Gual sintetitza tot allò que progressivament aplicarà i anirà aprofundint. Per a ell, la «posada en escena» constitueix la possibilitat d'integrar en un «tot» música, color, moviment i volum i una vindicació de l'autonomia d'aquest «tot» escènic.

Això que raona a *Nocturn*, crec que determina el punt de partida d'una nova manera d'expressar-se i, per tant, de veure i d'escoltar el drama. Amb Gual, doncs, neix a Catalunya la «posada en escena» com a fet artístic independent, amb capacitat de fer escola, més enllà dels inevitables estilismes formals propis de l'època.

En les més primerenques creacions de Gual es reconeix la presencia del tàndem música-pintura. «Dos elements poderosíssims havien ja arribat a posseir-me per complet, i no em deixaven cap moment de lleure en el transcurs de la meva faŀlera d'innovar i de servir així la causa teatral de la meva terra: la música i la pintura…», assevera Gual mateix. I afegeix: «*Lluna*

1 Representada per l'EADAG, del FAD, a la Cúpula del Coliseum.

2 Llibreria Àlvar Verdaguer, 1896, 76 pàgines. Lletra d'or damunt cobertes morades; d'acuradíssim disseny i pulcra impressió, s'hi reflecteix la influència professional del Gual grafista.



En l'edició d'aquesta obra, un exultant deliri modernista. Adrià Gual expressa la seva concepció de la «posada en escena».

de neu fou ja una sospita de les influències musicals damunt la meva visió dramàtica. La música de la paraula, d'una banda, i els afalacs de l'expressionisme del color, de l'altra, descobrien un món als meus ulls d'autor novell (…) la paraula és música —em deia— com la música és paraula. El color és música i paraula alhora; res no viu deslligat de res i el tot, precisament el tot, constitueix la màxima expressió teatral».

Finalment, *Nocturn* apareix, dones, a la darreria del segle XIX, com la solució interpretativa d'una «posada en escena» modernista, però, sobretot, com a primera aportació teòrica sobre el que haurà d'ésser, en el futur, l'espectacle escènic concebut com a llenguatge harmònic i com a unitat rítmica, sonora i visual. Com a composició orquestral degudament instrumentada.

Més tard, a «Idees sobre el teatre futur», Gual s'hi referma: «No hi ha orquestra possible sense la concepció única, i els teixits instrumentals no són més que les derivacions d'aquella (…)

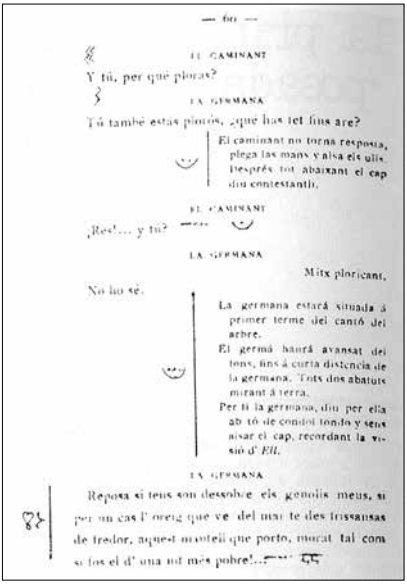
el color i la línia no reconeixen llei de separació i estan subjectes a una sola vibració.» Unitat conceptual que deriva, doncs, en harmonia orgànica. «La concepció d'idees, de fons, de línies, d'ambients, de sorolls, d'acords, de silencis; això és el drama; cos, com el cos humà…» Adrià Gual, de fet, ratificarà l'autonomia representativa de la «posada en escena», tàcita en les conjectures wagnerianes.

Teoria escènica

La noció de «posada en escena» és la de l'arranjament d'un espai de representació, d'un univers nou respecte a l'objectual i quotidià. Eisenstein ja l'aplicava a «l'organització de l'acció i del recitat dins una determinada escenografia», ja sigui reconstruïda en un estudi o tingui lloc en ambients naturals, i amb independència de l'àmbit d'expressió a emprar en la projecció posterior; tant se val que sigui la pantalla com l'escenari.

És precisament a *Nocturn (andante morat)* on Gual exposa per primer cop una «teoría escènica» en la qual defineix la influència crucial del color, amb la seva aplicació al drama, i la palesa musicalitat de la paraula: «Atraure —l'espectador— per la part òptica i trobant-hi, a més, certa música en la part parlada (…) suggestionar-lo amb l'acústica». Ací Gual esbossa les característiques de caire físic i sensitiu de tota «posada en escena» i afirma que cal sotmetre-la a una disciplina cromàtica adient i a una estructura musical, determinada en cada cas pels continguts del drama, amb moments d'andantes, allegros, fortes o pianos. Els personatges —el seu propi ritme físic i psíquic— hauran d'ésser els instruments musicals de l'«orquestra escènica». Una codificació dels ritmes anímics i sensorials del drama és introduïda, gràficament i complementàriament, al text literari. Un codi de senyals que, em penso, haurà d'ésser d'interès per a posteriors estudis semiòtics sobre el teatre modernista.

El codi de signes mitjançant la utilització dels quals el text imprès de *Nocturn* és també el «llibret de direcció» del muntatge de l'obra.



Una plana de *Nocturn*, exemple de l'aplicació dels signes establerts.

Per a la interpretació, Gual reclama de l'actor contenció, intimisme i consciencia d'estar immers dins un «tot» atmosfèric al qual s'ha de supeditar. I tot seguit descriu la presència i la psicologia del personatge.

Per a la composició escenogràfica demana simplicitat. Concretament per a la decoració de *Nocturn* diu: «he procurat que dominessin en ella tres línies horitzontals». I afegeix «que se suplirà lo teló per cortina verdadera, que se suprimirà per complet la conxa i les bateries proscèniques, com també bambolines i bastidors».

El seu resum és: «La qüestió és apartar-se en tot lo que es pugui de lo que recordi teatre». Un rebuig de les convencions

vigents que, d'altra banda, confirma el radicalisme propi de tot bon modernista.

Nocturn constitueix, doncs, un significatiu «llibret de direcció escènica» confegit l'any 1895, en el qual el text literari del drama —el pre-text escènic— és il·lustrat amb uns signes prèviament codificats. De fet, una mena de partitura musical. Hi ha, a més, els esbossos escenogràfics i els figurins, amb notes per a la possible interpretació i la «posada en escena».

Gual també anuncia que aprofundeix la teoria del color i de la música aplicada al drama per a l'obra escènica que prepara, *Llyria (Sonata núm. 1)*, en tres tempos i amb tres entonacions musicals i cromàtiques.

Unitat estilística de l'espectacle, teatre total. Teories que contemporàniament, fora de Catalunya, desenvolupen Adolphe Appia, primer, i Gordon Craig, després. Tot plegat, un bon testimoniatge de les concepcions escèniques que Gual conreà a casa nostra, i un sòlid fonament per a entendre l'evolució posterior del llenguatge escènic, de la gramàtica escènica moderna a Catalunya.

Publicat a *Serra d'Or* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat), núm. 260 (maig 1981), p. 52–55.

Sobre Xavier Fàbregas

Era l'any quan vaig conèixer professionalment en Xavier. Aleshores ell feia classes a l'escola «Adria Gual» —a la Cúpula del Coliseum, de la Granvia— i començava, amb Joaquim Molas, a articular una recerca metòdica dels greus forats que encara presentava la història del teatre català. Vaig demanar-li que formés part del nou equip de l'Institut del Teatre, que en aquells moments iniciava un procés de renaturalització dels seus objectius fundacionals.

Xavier Fàbregas era el minuciós notari de tot aquell moviment teatral de resistència cultural escampat arreu de Catalunya. Però, a més, lligava caps, estimulava iniciatives i feia ressonar públicament, des de qualsevol de les tribunes escrites que se li oferien, els primers passos de grups com Els Joglars, Comediants, Claca, El Globus i La Gàbia; festivals i premis catalans com els de Granollers, i l'obra contemporània d'autors com Benet i Jornet, Rodolf Sirera i Carles Reig.

I mentre s'obria pas per arxius, fins aleshores inexplorats, que il·luminaven aspectes de la història del teatre català, llegia l'obra encara inèdita i manuscrita a llapis de Joan Brossa i formulava el primer discurs teòric sobre el teatre català modern.

Aglutinava iniciatives i persones. No pas pel joc carismàtic d'una personalitat singular, sinó per la incandescència d'un tarannà d'home de fer feines a cavall entre el seny i la rauxa, entre l'ascetisme i la passió.

Des de l'institut, i com a responsables de la Biblioteca del Museu, a l'aixopluc del Palau Güell, impulsà edicions i relacions i restituí publicacions aturades l'any 1939, inspirà estudis històrics i investigacions, racionalitzà els fons documentals i «conspirà» per fer emergir un teatre català arrelat a la seva tradició, i

A València, davant un dels «miracles». (Foto: Pau Barceló.)

alhora compromès amb la lluita antifranquista, amb la contemporaneïtat i amb els corrents de fora. De fet, Xavier Fàbregas, en aquella època i des de l'Institut, vertebrava l'aparell cultural indispensable per a un teatre nacional modern.

Fou el meu confident acollidor i animador. Era d'expressió planera i esquitxava el seu saber de menudes o quotidianes observacions.

No es feia notar mai per la superioritat dels seus coneixements. El seu únic pedestal, com el d'en Brossa, eren les sabates, i el seu únic reialme, com el del Pròsper shakespearià, era la seva biblioteca.

Contagiava la seva febre viatgera. Amb un bloc de notes i una ploma amb tinta verda com a equipatge principal, voltava per

Festa del llibre català a París, el 1967.

terres catalanes a la recerca de manifestacions i ritus parateatrals sobrevivents o anava a congressos i festivals, a l'estranger, a prendre bona nota de tot allò que es feia nord enllà.

En Xavier era un company de viatge excepcional. No calia sinó deixar-te dur per la seva afecció a l'imprevist. La planificació dels viatges, recordo, deixava amples zones per a la sorpresa.

Encara veig com, en aquella època, en Xavier freqüentava una tertúlia amb el seu amic Candel, els dissabtes al matí a l'hora d'esmorzar, prop del casalot del vell lnstitut del carrer d'Elisabets. I d'aquella època li recordo afeccions al joc d'escacs i a l'esperanto, que de fet no són sinó altres expressions de la seva lògica mental.

El recordo a Campins, al Mas Pitarra, mirant papers i manuscrits de Frederic Soler, i a l'arxiu de l'Hospital de Sant Pau, obrint els plecs dels vells documents del Teatre de la Santa Creu, i resseguint, pam a pam, l'itinerari de teatres, teatrets i sales d'espectacles, molts d'ells desapareguts, de la Barcelona del XIX.

Xavier Fàbregas tenia una ironia, a cops amb mordent, i uns ulls bellugadissos d'infant entremaliat. Tendia a desmagnificar-ho

tot. A preservar del farciment allò que era essencial. I fugia del protocol com del dimoni.

Deu anys després de la «subversiva» aventura institucional dels setanta, fou cridat pel conseller Max Cahner per tal que posés dempeus, prop d'Albert Manent, la política teatral de la Generalitat. Les subtileses navegatòries que exigeix la funció administrativa toparen, pero, amb la seva radical independència, i al cap de poc temps abandonà la casa pública. Havia portat la seva llibertat professional i personal, de nedar sense carbasses, al terreny institucional del qual administrativament depenia.

I torna a l'Institut del Teatre, a fer feines i a l'exercici del seu personalíssim consultori teatral, al qual tots plegats, en un moment o altre, havíem de recórrer. I torna a fer amb dignitat la crítica d'urgència i la informació teatral en periòdics i diaris.

El seu camp d'interessos i curiositats tenia, però, l'amplitud de la seva generosa i contagiosa vitalitat.

lnvitat pel director d'escena italià Benno Mazone, Xavier Fàbregas tornà a Sicília aquest estiu. I a la ciutat de Palermo ha tancat els ulls definitivament.

Damunt les taules dels seus despatxos dels carrers Nou de la Rambla i de Viladomat, de Barcelona, resta ara, violentament interrompuda, una feina per a la qual no hi ha previsible substitut.

I resta però, també, l'esperit, l'energia que l'animà i que ens esperona.

Publicat a *Serra d'Or* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat), núm. 313 (octubre 1985), p. 21–22.

El setanta-cinquè aniversari de l'Institut del Teatre. Amb Adrià Gual de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic a la Institució del Teatre

Adrià Gual i la Mancomunitat de Catalunya

Gual, en fundar l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, tenia quaranta anys. Quedaven enrera els significats renovadors de la seva teoria, els reveladors postulats del Teatre Íntim, el desvetllament d'Ibsen i de l'obra de Wagner de cara a un poble en procés d'afirmació. I quedaven enrera, també, les seves experiències teatrals de primera mà a París, i la represa de l'Íntim en tornar a Barcelona, l'any 1903.

Tota l'empenta de l'Exposició del 1888, que engega Barcelona cap a una accelerada incorporació de la cultura europea, va solidificant-se a poc a poc, mitjançant la creació d'institucions autòctones adients. «Durant el mes d'agost del 1912, trobant-me fora de Barcelona, un bon amic va invitar-me a entrevistar-nos per parlar d'un projecte, que reclamava un canvi d'impressions amb mi. L'amic que acabo d'al·ludir era en Lluís Duran i Ventosa (…). El resultat de la nostra entrevista va ésser d'encarregar-me l'esbós d'una memòria encaminada a la fundació d'una institució que s'anomenaria Escola Catalana d'Art Dramàtic, per a la direcció de la qual segurament se'm proposaria.»

Així comença a prendre forma l'empresa proposada per Lluís Duran i Ventosa, aleshores president de la comissió d'Instrucció Pública i Belles Arts de la Diputació. Adrià Gual era l'home de teatre en qui confluïen les condicions necessàries per a portar a cap el projecte.

L'any 1909 havia tingut lloc a Barcelona l'anomenada Setmana Tràgica. El 1911 es fundava la CNT. El 1912 era assassinat

Canalejas, president del govern espanyol. L'any 1914 esclata la Primera Guerra Europea. El 1917 hi ha vaga general i Assemblea de Parlamentaris. El mes d'octubre d'aquest any, la revolució russa assenta el socialisme. Joan Maragall mor l'any 1911. Els nous plantejaments literaris i els aires que arribaven d'Europa entronitzarien el Noucentisme. El 1912, Dalmau organitza a Barcelona una exposició de pintors cubistes i es coneix l'obra de Duchamp i de Juan Gris. L'any 1916 és fundada a Barcelona la revista literària «Trossos», i l'avantguardisme és un fet. El 1906 Meierhold havia trencat amb Stanislavski, funda el Teatre Dramàtic i crea el «biomecanicisme». L'any 1917 Picasso pinta a Barcelona l'*Arlequí*. Aquestes dades són quasi contemporànies de l'obra pedagògica de Gual i hauriem de tenir-se en compte al moment d'esbrinar la capacitat receptiva de l'Escola i la intensitat de l'arrelament i de la fidelitat del seu director al credo modernista i als principis de l'Íntim, i el que això significaria d'obstacle per a la dinàmica de l'Escola.

L'any 1912, el Conservatorio del Liceo Filarmónico-Dramático Barcelonés de Isabel II va sol licitar a la Diputació una quantitat de diners. El president de la comissió d'Instrucció Pública i Belles Arts aprofitaria l'ocasió per a proposar la creació d'una institució autònoma aplicada especialment a l'art dramàtic.

A la «Memoria» redactada per Adrià Gual per a la creació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, hi destaca el seu bon sentit pedagògic i el seu alt concepte de l'actor. Gual proposa d'ordenar racionalment el procés educatiu de l'actor i l'acte de creació teatral, i hagué de lluitar amb l'obscurantisme de l'època en matèria de formació artística. A ell es deu en bona mesura la reconsideració intel·lectual de l'home de teatre.

Amb aquests propòsits va ésser fundada l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Podem parar-nos i donar un cop d'ull a les possibles diferencies i limitacions de concepte que poden establir-se entre la noció que es deuria tenir d'una Escola com aquella,

aplicada principalment a la formació d'actors, i la idea de Centre teatral, encaminat a aplegar forces disperses i a fomentar la invenció d'accions teatrals concretes, com sembla que pretenia d'assolir el programa de Gual. Si el primer punt —l'Escola—, l'aconseguí amb prou bons resultats, el segon objectiu —constituir-se en la institució que la corporació provincial, amb esperit mancomunat, posava a les seves mans per conduir i alhora promoure una acció teatral a Catalunya—, no l'aconseguiria. Li feia falta, a Gual, una dosi suficient d'eclecticisme i d'objectivitat que el portés a incorporar la representativitat que l'Escola reclamava per abastar la tasca col·lectora d'engrandir el teatre català.

De la dictadura de Primo de Rivera a la Generalitat republicana

La lluita de la institució per a sobreviure en un nou ambient advers i les claudicacions a què hagué de sotmetre's són alguns deis afers més destacats als inicis de la nova etapa. Per evitar suspicàcies de catalanitat, s'engega un procés accelerat de desnaturalització d'alguns dels trets més significatius de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, igual que a gairebé totes les institucions de la Mancomunitat.

La Mancomunitat de la Dictadura va constituir-se el dia 30 de gener de 1924, sota la presidència del governador civil, general Losada. Fou nomenat president el terrassenc Alfons Sala. L'any 1925 s'inicia, finalment, un procés de liquidació de la Mancomunitat i apareix una nova consolidació jurídica de la Província.

Els esdeveniments polítics dimanats del cop d'Estat provocaren una llarga etapa de desori en les directrius de l'Escola. El 2 de juny de 1925 la institució perd definitivament l'oportunitat d'arranjar un Teatre de la Ciutat, en desistir l'Ajuntament del projecte de construcció del Teatre, a través del dictamen del tinent d'alcalde delegat d'Obres Públiques, P. Nebot.

Les circumstàncies eren força adverses per a la continuïtat de l'Escola. Aleshores, Adrià Gual i Pere Bohigas i Tarragó es posaren en contacte directe amb el ponent de Cultura de la Diputació, senyor Robert, sol·licitant alguna solució. Tanmateix, els propòsits i els objectius que durant deu anys Gual havia subscrit per a l'Escola quedaven, en bona part, eludits, o, si més no, desvirtuats.

L'Instituto del Teatro Nacional fou reorganitzat amb aquest nom a través d'un dictamen aprovat per la Diputació, en sessió del 8 de març de 1927. Les accions més importants de l'Instituto del Teatro Nacional en aquest període foren: la participació al Segon Congrés Internacional de Teatre a París; l'organització de l'Exposició Internacional de Teatre, en el marc de l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1929, i l'organització del Tercer Congrés Internacional de Teatre, a Barcelona.

El govern Berenguer, que havia de precedir la República, reintegrava als seus llocs membres de les corporacions locals desaparegudes amb l'adveniment de la Dictadura. És nomenat president de la Diputació l'ex-degà del Col·legi d'Advocats, Joan Maluquer i Viladot. Hom projecta un nou Estatut de Catalunya. El 14 d'abril de 1931, pero, és proclamada la II República espanyola.

La Generalitat de Catalunya és presidida per Francesc Macià. El Consell de Govern, en la seva reunió del 9 de juny del 1931, va designar nou patronal a la lnstitució del Teatre, constituït per Pere Coromines, Joan Puig i Ferreter, com a diputats, i Pompeu Crehuet i Josep Millàs i Raurell, per l'Ajuntament; la presidència correspongué al conseller de Cultura, senyor Ventura Gassol. El Museu del Teatre, i amb ell el senyor Marc Jesús Bertran, s'incorporaren a la lnstitució.

Però quan semblava que els moments eren propicis per al redreçament de la lnstitució, Gual no aconsegueix d'imposar-se. En la reunió del Patronal del 23 de febrer del 1934, sota la presidència de Ventura Gassol, es dona compte de la dimissió de

Gual; foren designats per a substituir-lo, provisionalment, els membres del Patronal, senyors Masriera i Millàs-Raurell. El 2 d'abril, el conseller de Cultura, Ventura Gassol, va dictar la resolució següent: «Primer: Acceptar la dimissió del càrrec de Director de la lnstitució del Teatre de la Generalitat, que per circumstàncies d'ordre personal que l'impossibiliten de continuar en les seves tasques, ha presentat el senyor Adrià Gual i Queralt. Segon: Mentre altra cosa no es disposi, i en atenció als serveis prestats pel senyor Adrià Gual a l'escena catalana i a la nostra lnstitució, li és concedida una pensió de 250 ptes. anuals. Tercer: L'esmentada quantitat li serà pagada amb càrrec al cap. VI, art. 9, part. 815 del Pressupost de la Generalitat actualment en vigència.» En la mateixa data, el conseller de Cultura dicta la resolució següent: «Nomenar director de la lnstitució del Teatre de la Generalitat de Catalunya el senyor Joan Alavedra, el qual percebrà el sou de 6.000 ptes anuals, que expressament figura consignat en l'ordre que regula la inversió de la part. 812 del Pressupost de la Generalitat, actualment en vigència.»

Amb aquest nomenament s'obrí una nova etapa per a la lnstitució del Teatre. Hom resolgué que el Museu estigués controlat per la lnstitució, i decidí un augment de la dotació pressupostària, la qual passà de 48.200 ptes. anuals a 64.500. També, per acord de la Comissió de Govern del 7 de juny del 1934, el Palau de Projeccions de l'Ajuntament és cedit a la lnstitució del Teatre. El 6 d'octubre, pero, els projectes de reforma romandrien suspesos.

Publicat a *Serra d'Or* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat), núm. 341 (març 1988), p. 57–58.

Hermann Bonnín per Anna Solanilla

Hermann Bonnín. Trajectòria professional

Formació i activitat docent

1962	Hermann Bonnín es graduà a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
1962–2000	Professor d'Interpretació escènica de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
1967–1977	Catedràtic numerari de Direcció d'Escena de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid del Ministerio de Educación y Ciencia.
2001–2007	Professor emèrit de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Càrrecs i gestió pública

1968–1971	Director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid del Ministerio de Educación y Ciencia.
1969–1971	Membre del Consejo Nacional de Educación a proposta del Ministerio de Educación y Ciencia.
1971–1980	Director general de l'Institut del Teatre.
1982–1988	Director del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.
1985–1997	Membre del Consejo Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura.
1997–2005	President de les entitats: Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya; Coordinadora de Professionals de les Arts Escèniques de Catalunya;

	Federació de les Arts Escèniques, la Música i el Cinema de Catalunya;
	Plataforma per a un Consell de les Arts.
1997–2011	Cofundador amb Jesús Julve *Hausson*, i director artístic del Brossa Espai Escènic de Barcelona.
2006–2008	Delegat de la Organización de Sindicatos de Actores y Actrices de l'Estado Español (OSAAEE) per a l'elaboració del Plan General de Teatro del Ministerio de Cultura
2011–act.	Director artístic de La Seca Espai Brossa, Fàbrica de Creació de l'Ajuntament de Barcelona.

Director d'escena. Alguns muntatges destacats

1956 *Las flores de Aragón*, d'Eduardo Marquina. Plaça del Rei.
1960 *Cui-Ping-Sing*, d'Agustín de Foxá. Palau de la Música Catalana.
1961 *L'alegria que passa*, de Santiago Russiñol. Institut del Teatre.
1961 *Los encantos de la culpa*, de Pedro Calderón de la Barca. Festivales de verano de Figueres.
1962 *Voces de gesta*, de Ramón María del Valle-Inclán. Teatre Grec de Barcelona.
1963 *Asesinato en la catedral*, de T. S. Eliot. Església de Sant Pere de Figueres.
1963 *Los de la mesa 10* i *El hombre que se convirtió en perro (Historias para ser contadas)*, d'Osvaldo Dragún. Institut del Teatre de Barcelona. Al teatre Candilejas el 1966.
1966 *Historia del zoo*, d'Edward Albee. Traducció William Layton. Institut del Teatre de Barcelona i Teatre Candilejas.
1979 *La gavina*, d'A. Txèkhov. Adaptació de Joan Oliver. Institut del Teatre de Barcelona.
1980 *L'ombra d'un copalta damunt l'asfalt*, amb textos de J. V. Foix. Festival Grec de Barcelona.

1981 *El guant negre*, d'August Strindberg. Traducció i adaptació de Lluís Solà. Teatre Romea de Barcelona.

1985 *La pregunta perduda o el corral del lleó*, de Joan Brossa. Teatre Romea de Barcelona.

1986 *Savannah Bay*, de Marguerite Duras. Traducció de Marta Pessarrodona. Teatre Romea de Barcelona.

1987 *És així, si us ho sembla*, de Luigi Pirandello. Traducció de Bonaventura Vallespinosa. Adaptació de Santiago Sans. Teatre Romea de Barcelona.

1988 *La gran il·lusió*, d'Eduardo de Filippo. Traducció de Narcís Comadira. Teatre Romea de Barcelona.

1990 *Qui té por de Virginia Woolf?*, d'Edward Albee. Traducció de Jordi Arbonès. Teatreneu de Barcelona.

1992 *El sarau*, de Joan Brossa. Olimpíada Cultural, Teatre Poliorama de Barcelona.

1992 *Cartas a nenes*, a partir de textos de Lewis Carroll. Traducció i dramatúrgia de Sabine Dufrenoy. Teatre Malic de Barcelona.

1993 *Amanda*, de Carsten Ahrenholz. Sala Beckett de Barcelona.

1993 *La metamorfosi*, de Frank Kafka. Teatre Borràs / Focus de Barcelona.

1993 *Joan Miró, l'amic de les arts*, amb textos de J. V. Foix, Joan Miró, Joan Brossa i Sebastià Gasch. Teatre Romea de Barcelona.

1993 *Gran i petit*, de Botho Strauss. Taller de l'Institut del Teatre.

1994 *La loba*, de Lillian Hellman. Traducció de Julio Kaufmann. Teatre Goya / Focus de Barcelona.

1995 *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Teatre Condal / Focus de Barcelona.

1996 *L'Anunciació a Maria*, de Paul Claudel. Versió de Joan Oliver i Ferran Canyameres. Taller de l'Institut del Teatre.

1997 *Carrer Sebastià Gasch*, amb textos de Sebastià Gasch i J. V. Foix. Espai Escènic Joan Brossa.

1997 *Al Canigó ja no hi ha àguiles*, de Joan Brossa. Taller de l'Institut del Teatre.

1998 *Para Federico un son*, amb textos de Federico Garcia Lorca. Espai Escènic Joan Brossa.

1998 *Sis peces breus*, de Tennessee Williams. Taller de l'Institut del Teatre

1999 *La mà de mico*, de Salvador Vilaregut. Versió de Jordi Coca. Espai Escènic Joan Brossa.

1999 *Els cecs*, de Maurice Maeterlinck. Traducció de Jordi Coca. Taller de l'Institut del Teatre.

1999 *El combat de les sorpreses*, espectacle de màgia de *Hausson*. Espai Escènic Joan Brossa.

2000 *La confessió o l'esca del pecat*, de Josep Palau i Fabre. Espai Escènic Joan Brossa.

2001 *El far del maleït*, de Paul Autier y Paul Cloquemin. Traducció i dramatúrgia de Sabine Dufrenoy. Espai Escènic Joan Brossa.

2001 *El criptograma vermell*, espectacle de màgia de *Hausson*. Espai Escènic Joan Brossa.

2001 *Piezas breves de juventud*, de Federico García Lorca. Taller de l'Institut del Teatre.

2001 *El pelicà*, d'August Strindberg. Taller de l'Institut del Teatre.

2003 *Mots de rituals per a Electra*, de Josep Palau i Fabre. Espai Escènic Joan Brossa.

2003 *El fabricant de monstres.* Espectacle de Grand Guignol de Max Maurey, Paul Coste i Charles Moitrier. Traducció i dramatúrgia de Sabine Dufrenoy. Espai Escènic Joan Brossa.

2003 *Teatro inconcluso*, de Federico García Lorca. Taller de l'Institut del Teatre.

2005 *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck. Traducció i versió de Jordi Coca. Espai Escènic Joan Brossa.

2006 *Preludium de magia en si major*, espectacle de màgia de *Hausson*. Espai Escènic Joan Brossa.
2006 *Nausicaa*, de Joan Maragall. Versió lliure de Jordi Coca. Festival Grec de Barcelona.
2008 *Don Juan, príncipe de las tinieblas*, de Josep Palau i Fabre. Traducció d'Andrés Sánchez Robayna i Clara Curell. Teatro Español Madrid.
2010 *Retorn a Andratx*, de Baltasar Porcel. Espai Escènic Joan Brossa.
2011 *El comte Arnau*, de Joan Maragall. Dramatúrgia de Joan Casas, Lluís Solà i Sabine Dufrenoy. Teatre Nacional de Catalunya.
2013 *La meva Ismènia*, d'Eugène Labiche. Traducció de Jaume Melendres. La Seca Espai Brossa de Barcelona.
2014 *La dama de les camèlies*, d'Alexandre Dumas fill. Traducció d'Anna Soler Horta. Dramatúrgia de Sabine Dufrenoy. La Seca Espai Brossa de Barcelona.
2015 *La cena del rey Baltasar*, de Pedro Calderón de la Barca. Festival de Teatro Clásico de Almagro.
2016 *Interior*, de Maeterlinck. Traducció de Jordi Coca. Dramatúrgia de Sabine Dufrenoy. La Seca Espai Brossa de Barcelona.
2017 *Diumenge*, de Joan Brossa. La Seca Espai Brossa de Barcelona.

Actor de teatre, entre d'altres muntatges

El Banquet, de Plató. Direcció de Iago Pericot. Teatre Romea de Barcelona i Festival de Mérida.
Qui té por de Virginia Woolf?, d'Edward Albee. Direcció d'Hermann Bonnín. Teatreneu de Barcelona.
Els aprenents de bruixots, de L. Kleberg. Direcció de Josep Montanyès. Teatre Alegria de Terrassa.

Electra, d'Eugene O'Neil. Direcció de Josep Montanyès. Teatre Lliure de Barcelona.
Cartes a nenes, dramatúrgia a partir de textos de Lewis Carroll. Direcció d'Hermann Bonnín. Teatre Malic de Barcelona.
Abans de la jubilació, de Thomas Berhnard. Direcció de Rafael Duran. Sala Beckett de Barcelona.
La Tempestat, de William Shakespeare. Direcció de Calixto Bieito. Festival Grec i Mercat de les Flors.
Els gegants de la muntanya, de Luigi Pirandello. Direcció de Georges Lavaudant. Teatre Nacional de Catalunya i Théâtre de l'Odéon de París.
Magnus, de Jordi Teixidor. Direcció d'Oriol Broggi. Sala Beckett de Barcelona.

Actor de cinema i televisió, entre d'altres

1987 *La senyora*, de Jordi Cadena. Virginia Films.
1988 *Es quan dormo que hi veig clar*, de Jordi Cadena. Septimània Films.
1988 *Un negre amb un saxo*, de Francesc Bellmunt. Fair Play.
1989 *Miguel Servet*, de José María Forqué. Orfeo (TVE).
1989 *Entreacte*, de Manel Cussò. Kronos Films.
1990 *Rateta, rateta*, de Francesc Bellmunt. Fair Play.
1990 *Altamira*, de Daniel Herranz. TVE.
1990 *Le retour d'Arsène Lupin*, de Jordi Cadena. Fígaro Films (Televisió francesa).
1991 *Els papers d'Aspern*, de Jordi Cadena. Virginia Film.
1991 *El largo invierno del 39*, de Jaime Camino. Tibidabo Films.
1991 *La fiebre del oro*, de Gonzalo Herralde. Trasbals.
1992 *Les enfants du diable*, de Claude Gagnaire. Cyrk Films i FR3 (França).
1992 *Monturiol*, de Francesc Bellmunt. Fair Play.

1995 *Andrea*, d'Hermann Bonnín i Sergi Casamitjana. Escándalo Films.
1998 *Laberint d'Ombres*. Sèrie de TV3.
1998 *Le loup.* Hamster Productions. ICC.
1999 *La ciudad de los prodigios*, de Mario Camus.
2003 *Volverás*, d'Antonio Chavarrías. Oberon Cinematográfica.
2005 *I figli strappati*, de Massimo Spano. Factotum.
2005 *De sangre*, de Miquel Garcia Borda. Iris Star.
2012 *El don de las lágrimas* (curtmetratge), de Manuel Polls. 2 Ángeles Films.
2013 *Neckan*, de Gonzalo Tapia. Gaia audiovisuals.
2014 *L'assaig*, de Lluís Baullida. Erasmus films.
2016 *Antonio el demiurgo*, de Manuel Polls. 2 Ángeles Films.
2016 *L'amant del silenci*, de Jordi Cadena.

Director de cinema

1995 *Andrea*, codirigida amb Sergi Casamitjana. Escándalo Films.

Alguns premis i distincions

1981 Premi ADB a la millor trajectòria artística.
1994 Premi Nacional de Cinema i audiovisuals de la Generalitat de Catalunya per *Refugiats i fugitius.*
1999 Premi Sebastià Gasch del FAD a la millor direcció escènica per *Para Federico un son*.
2003 Premi Ciutat de Barcelona d'Arts Escèniques.
2012 Acadèmic numerari de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
2013 Premi Nacional de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
2017 Académico de Honor de la Academia de las Artes Escénicas de España.

Bibliografia

Benach, Joan-Anton. «L'hora bona de l'activisme sectorial.» *La revolució teatral del setanta. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Edició a cura de Francesc Foguet i Núria Santamaria. Lleida: Punctum: GELCC, 2010, p. 17–33.

Bonnín, Hermann. «Apuntes en torno a la dirección de escena como instrumento de actuación». *Estudios Escénicos*, núm. 13 (1969), p. 7–34.

——. «La comunitat entre la festa i el drama: per a una sociologia de l'espectacle popular». Inèdit, 1970.

——. *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913–1923)*. Barcelona: Rafael Dalmau editors, 1974. (Episodis de la història; 186–187)

——. *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923–1934)*. Barcelona: Rafael Dalmau editors, 1976. (Episodis de la història; 206–207)

——. «L'obra de Xavier Fàbregas a l'Institut del Teatre». *Estudis Escènics*, núm. 30 (1988), p. 167–182.

——. *Un Teatre Nacional extraviat i submergit.* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2006.

——. *L'art de l'escena. Heterodoxos i poetes. Brossa, Palau i Fabre i Maragall.* Discurs d'ingrés a l'Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2012.

Coca, Jordi. *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional Català 1955–1963*. Barcelona: Institut del Teatre: Edicions 62, 1978. (Monografies de teatre; 9)

Conde i Berdós, Maria Josep. *El teatre d'aficionats a Barcelona: el Club Maria Guerrero*. Lleida: Pagès, 2012.

Fàbregas, Xavier. *Història del teatre català*. Barcelona: Millà, 1978.

Férez, Rosa. *Frederic Roda. Converses consentides*. Barcelona: CEGE, 2006.

Gallén, Enric. *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939–1954)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1985. (Monografies de Teatre; 19)

——. «Censura i moral en el teatre representat a Barcelona durant el primer franquisme». A: *Les literatures catalana i francesa: postguerra*

i engagement. A cura de Ferran Carbó, Dolores Giménez, Elena Leal, Ramon X. Rosselló. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 167–186.

Graells, Guillem-Jordi; Febrés, Xavier. *Institut del Teatre. Els primers cent anys. 1913–2013*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2015.

Muñoz Pujol, Josep Maria. *El cant de les sirenes. Petita crònica del teatre independent a Catalunya (1955–1990)*. Barcelona: Edicions 62, 2009.

Pérez de Olaguer, Gonzalo. *El teatre independent a Catalunya*. Barcelona: Bruguera, 1970.

——. *Memòria crítica. Els anys difícils del teatre català*. Tarragona: Arola, 2008.

Permanyer, Lluís. «Un teatro Candilejas que marcó época (1957–1967) contado por su tenaz promotor Ramiro Bascompte». *La Vanguardia* (11 octubre 1987), p. 26.

Teixidor, Jordi. «Una frustració: la Proposició de Llei de Teatre». *Estudis Escènics*, núm. 23 (1983), p. 19–48.

Hermann Bonnín (Foto de Gonzalo Sanguinetti)