

LA HISTÒRIA DEL TEATRE A L'HOSPITALET

Veure d'on venim per saber on som

Beca de Recerca 2017

Coordinada per Josep Maria Solias

Promocionada pel Museu d'Història de l'Hospitalet i l'Ajuntament de l'Hospitalet

Escrita per Esteve Mulero Guinart

Índex

| | |
|--|----|
| Introducció..... | 1 |
| Els orígens del teatre a l'Hospitalet: escenificacions sacres..... | 2 |
| Del drama litúrgic al teatre modern..... | 4 |
| Els inicis de l'associacionisme recreatiu..... | 4 |
| L'Hospitalet es fa ciutat..... | 9 |
| La II República | 11 |
| La guerra: la revolució del teatre i el teatre revolucionari..... | 14 |
| La repressió del primer franquisme: el desmantellament del teixit cultural i associatiu..... | 17 |
| La repressió del segon franquisme: el teatre català com a curiositat regional..... | 24 |
| Comença a bullir una nova teatralitat catalana..... | 27 |
| La llavor del teatre independent a l'Hospitalet..... | 30 |
| Alpha 63..... | 34 |
| Juli Cèsar i la transformació de l'Alpha 63..... | 38 |
| Primera etapa del Grup d'Acció Teatral..... | 41 |
| El teatre de la Transició..... | 45 |
| Democràcia: a la recerca d'un model de teatre a l'Hospitalet..... | 48 |
| El GAT professional..... | 53 |
| Altres iniciatives professionals: el teatre de la Bohèmia, del Repartidor i ACTE..... | 57 |
| L'actualitat: una ciutat de teatre aficionat..... | 58 |
| Algunes conclusions sobre l'estat del teatre a l'Hospitalet..... | 69 |
| Bibliografia..... | 72 |

Introducció

El següent treball pretén donar una imatge panoràmica de la història del teatre de l'Hospitalet. Hi ha períodes en què la informació és abundant i, tot i que he intentat incloure tots els elements que componen el mosaic, necessàriament m'he vist obligat a donar més protagonisme a uns aspectes de la vida teatral hospitalenca que a d'altres. També hi ha períodes de sequera. En aquests casos he hagut de fer hipòtesis tan ajustades com he sabut dels esdeveniments per mantenir el fil conductor d'una perspectiva general de la ciutat i del seu teatre. A pesar dels buits estic convençut que d'aquest text se'n podrà extreure un eix, un *relat*, que respectarà un ordre cronològic i sovint lligarà causalment uns fets amb uns altres. Aquest relat és la meua manera d'organitzar la història del teatre de l'Hospitalet. I per complet, rigorós i encertat que sigui aquest treball no podrà deixar de ser el *meu relat*. Si no som capaços de construir una història objectiva de la nostra pròpia biografia, imagineu-vos quin és el paper del que investiga i després ha de presentar un treball dedicat a explicar "la història del teatre a l'Hospitalet". Però tinc seguretat en que les dades són verídiques: la manera de relacionar-les ha estat la meua feina, inevitablement subjectiva. Per tot això espero que valgui per avançat que la mirada sobre l'estat actual de les coses, la part final d'aquesta recerca, és el desenllaç lògic de la tota feina subjectiva que hauré exposat prèviament.

Tinc confiança que el meu relat pot ser útil perquè ajuda a entendre no només què va passar sinó per què va passar, com va passar i per què va passar com va passar. I dit això algú podria preguntar-se: calia una recerca sobre la història del teatre de l'Hospitalet? Jo li podria contestar que la història, sigui sobre el que sigui, és bonica. O que mai ens hauríem de frenar a l'hora d'investigar-la: mai estarà prou investigada. O que val la pena aturar-nos a pensar sobre l'esforç i dedicació de gent que ja no hi és, dedicar-los un reconeixement que mereixen. Però, donada la naturalesa d'aquest treball, que és fruit d'una beca del Museu d'Història de l'Hospitalet, que any rere any s'esforça per a impulsar recerques concretes com la present, imagino que la resposta vàlida seria: i com vols entendre el que et passa ara, a tu i al teu voltant, si no saps d'on veniu tu i el teu voltant? És important fer relats sobre els segles que carreguem a les espatlles. I si a pesar de tot això algú que està llegint aquesta introducció creu que els relats sobre el passat no serveixen per a res, només em queda una carta per fer-lo canviar d'opinió: com a mínim ens fan estimar-nos una mica més la nostra història i, per tant, a nosaltres mateixos.

Finalment no puc deixar d'agrair la generositat de les persones que han tingut la paciència d'acceptar ser entrevistades. Totes elles han enriquit aquest treball més que els llibres i els fons documentals que he tingut la sort de consultar. Aquestes persones són en Joan Casas, en Juan Cruz, en Germán Gómez, la Rosa Maria Serra i en Joan Soto, tots ells protagonistes directes de la història del teatre a l'Hospitalet.

Els orígens del teatre a l'Hospitalet: escenificacions sacres

Sembla que un document del 908 usa per primer cop el terme de *villa Proventiana*. Més endavant, a finals del XI, retrobem la referència de la *vila de Provençana*. Aquesta vil·la tenia com a centre l'església parroquial de Santa Eulàlia. No parlem d'un nucli urbà sinó d'una agrupació de cases més o menys properes¹. Aquesta església, situada entre el Samontà (la part de muntanya) i la Marina (la zona deltaica) gaudia de terres ideals per al conreu, la pastura i la cacera. Pel Samontà hi passaven les principals vies de comunicació que connectaven tant amb les parròquies veïnes (Sant Boi, Sants, Cornellà, Esplugues) com amb la ciutat de Barcelona. La connexió amb la Marina, però, havia de passar necessàriament per la parròquia de Provençana. Fins al segle XII la població de la parròquia vivia dispersament, però a la segona meitat d'aquest segle l'agrupació de vivendes al voltant de l'església esdevé un assentament de cert tamany.

Durant els segles X, XI i XII la parròquia assumeix un paper vertebrador i central de la societat de la zona, regulant la relació dels habitants amb la propietat i ús i explotació de la terra i, també, organitzant les relacions socials entre homes i dones en base al parentiu i a l'accés a la propietat. La parròquia no només era el lloc on s'administraven els serveis religiosos sinó que, a més, era instrument de control polític i administratiu de la població rural. La seva situació geogràfica era privilegiada per a tals fins. A inicis del segle XII² es produeix la consagració parroquial de l'església de Provençana. Es defineix el seu terme, els límits territorials i jurisdicció espiritual, i s'institucionalitza com a estructura d'organització social. També s'estableix una relació entre la parròquia i el seu immediat superior en la jerarquia eclesiàstica: la canònica de la Santa Creu i

¹ Aquesta informació, i la que segueix, està extreta de "Història de l'Hospitalet. Una síntesi del passat com a eina de futur", concretament del capítol sobre l'edat mitjana, escrit per Montserrat Cabré, Agustín Castellanos i Francesc Descarrega (pp. 37 – 62).

² Segons la troballa dels autors esmentats anteriorment a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB) de *Dotaliarum*, volum VI, part segona, full 53.

Santa Eulàlia de Barcelona. L'església podrà rebre els impostos pertinents en forma de delmes (desena part de la collita anual) i primícies (quantitat indeterminada de la primera collita anual), impostos que mantindran els clergues, la infraestructura i els oficis i serveis litúrgics. I és en aquests darrers on podem començar a intuir la primera teatralitat hospitalenca.

És sabut que el cerimonial ritual litúrgic cristià tenia en si mateix una essència fortament dramàtica. Es produïa un joc d'assumpció ritualitzada de rols i es manipulava l'atenció i percepció dels feligresos a fi de generar-los sensacions relacionades amb un missatge ideològic determinat. En una època com la medieval, una finestra per la que entrava llum de diferents colors era tota una estratègia escènica. De fet la dramaturgia religiosa medieval té els seus orígens en el drama litúrgic o eclesiàstic. El caràcter del teatre de l'edat mitjana difereix radicalment del de l'antic teatre clàssic. Concebut com una ampliació, un complement i una explicitació de les cerimònies rituals de l'Església, d'essència ja prou dramàtica, com hem dit, el teatre religiós medieval era representat pels mateixos sacerdots, amb exclusió de les dones i els estaments seglars. Normalment es desenvolupava davant l'altar, o entre aquest i el cor, d'una manera hieràtica i molt connectada amb les actituds i la frenada gestualitat dels celebrants dels oficis. S'emprava el vestuari sacerdotal i els textos representats eren pràcticament sempre redactats en llatí sobre fonts bíbliques i litúrgiques, majorment evangèliques i escripturístiques diverses, sovint acompanyades amb música pròpia dels oficis habituals. A Catalunya³ l'activitat escènica d'aquesta fase primitiva del drama eclesiàstic o litúrgic fou realment important i creativa. Els drames litúrgics, entesos com sempre com acompanyants de l'activitat religiosa regular, entraven, obedients, dins del calendari litúrgic parroquial. Aquesta tipologia teatral, de marcada religiositat i que coincideix amb el temps de la parròquia de Provençana, va ser el tret de sortida del teatre arreu de Catalunya. Més endavant es va desenvolupar lentament un altre concepte d'escena, més profà, que desemboca en els *misteris*, que no modifica les temàtiques espirituals però admet altres fonts, la participació popular i la realització en llengua vulgar.

No hi ha cap evidència sobre la realització d'escenificacions dramàtiques a l'església de Provençana durant l'edat mitjana, però la popularitat d'aquest tipus de teatre, tant

³ Com explica Josep Romeu a *Teatre Medieval als Països Catalans*.

adequat en la seva condició de complementarietat amb la ritualitat litúrgica eclesiàstica, molt estesa arreu del territori, fa pensar que la història del teatre de l'Hospitalet tindria uns orígens ancestrals en aquests segles i dins de les parets de l'església de Provençana. I aquesta, en funcionar alhora com a centre administratiu i un dels punts neuràlgics de la zona, juntament amb l'Hospital, devia tenir un gran impacte en l'imaginari popular local.

Del drama litúrgic al teatre modern

Al segle XVIII⁴, després de molts anys farcits de conflictes (la Guerra dels Segadors, la Guerra de Successió...) l'Hospitalet es sustenta, fonamentalment, en una xarxa de masies, que són els eixos d'activitat i explotació de la zona. Podem observar un constant increment de la població, tot i que la tendència és irregular, cíclica. Pel que fa al teatre, tenim just al darrera tant el Siglo de Oro com la decadència definitiva del teatre religiós eclesiàstic. Els mestres del Renaixement han resignificat les formes dramàtiques basant-se en estudis sobre el teatre antic grecoromà i ha arribat el moment de floriment de les màximes fites del teatre espanyol. A l'Hospitalet, però, no sembla probable que hi hagués vida teatral. És un moment de màxima efervescència a Madrid o Sevilla, per exemple, però no pas a Barcelona. Al 1714 Felipe V de Borbó controlava el monopoli teatral i concedia permís de representació a una sola sala a Barcelona, que és en essència un espai d'esbarjo de la noblesa vinculada a la corona espanyola. Aquest monopoli estableix un repertori estable fonamentat en drames castellans i òpera italiana. Per buscar els orígens del teatre a l'Hospitalet hem de fer un altre salt endavant.

Els inicis de l'associacionisme recreatiu

El segle XIX⁵ es caracteritza per la seva convulsió social. Amb el Canal de la Infanta, inaugurat el 1819, arriba l'aigua del Llobregat a les terres cultivades hospitalenques. El

⁴ L'Hospitalet de l'edat moderna s'explica més detalladament a "Història de l'Hospitalet. Una síntesi del passat com a eina de futur", concretament al capítol escrit per Isabel Alarcón, Marta de Planell, Conxi López i Carmen Rodríguez (pp. 63 - 79).

⁵ Veure *L'edat contemporània* altre cop a "Història de l'Hospitalet. Una síntesi del passat com a eina de futur", pp. 81 - 235. Aquest capítol fa referència tant al segle XIX com al XX, i jo m'hi referiré a ambdós. L'apartat del XIX està elaborat per Manuel Domínguez i Marcel Poblet, i el XX per Joan Camós, Josep Ribas i Carles Santacana.

ferrocarril, un dels símbols de la Revolució Industrial, s'integra a la vida de la ciutat el 1854. En algunes parts del territori el paisatge rural es transforma en industrial i s'hi estableixen nuclis d'habitants formats pels propis treballadors. L'Hospitalet comença a ser una ciutat on hi conviuen zones proletàries d'obrers i d'altres dominades per masies i camps de conreu. Nous habitants comparteixen municipi amb famílies històriques locals de terratinents, i les dues forces poblacionals tiben la societat local de la vila cap a models socials diferents, fet que originarà una conflictivitat latent constant. És aleshores quan s'engega, i amb força, l'associacionisme, tant l'obrer com el propi de la classe agrària més tradicional. Aquest associacionisme que es fa fort a partir de mitjans del XIX és la base i punt de partida del teatre de la ciutat tal i com l'entenem avui.

La nova societat industrial organitza i compartimenta el temps dels seus treballadors. S'inclou un horari de treball productiu fix i, en conseqüència, les persones que han de viure incloses en aquest nou sistema han de prefixar els horaris del temps de feina i el temps d'oci. Això, sumat a un nou tarannà institucionalitzador i burocratitzador dels Estats Liberals emergents, origina, entre moltes altres conseqüències socials, la proliferació de les entitats als nuclis urbans⁶. Aquestes associacions inicials es basen en valors d'igualtat entre els integrants i s'articulen al voltant d'activitats que duen a terme un conjunt d'individus que comparteixen una o més afinitats i el seu pautat temps d'oci. I entenem que en la conflictivitat social a l'Hospitalet, que de tant en tant explotava (crema de pallers, agressió a vinyes...), les entitats no estaven en absolut despullades de contingut polític.

El XIX és un segle de canvis. Al primer terç es deroga la llei del monopoli teatral, esmentada anteriorment a propòsit de Felipe V dins del context de la regència de la Reina Maria Cristina. Ha començat un fort moviment de societats recreatives que, aprofitant les desamortitzacions, engegaran molts nous teatres: Gran Teatre Liceu (1839), el Teatre Circo Barcelonés (1853) o el Romea (1860). Fins que no hi va haver l'obertura d'aquests nous grans teatres professionals a Barcelona, impulsats per la burgesia de la capital, el teatre arreu de Catalunya era, pràcticament sense excepcions, el que feien els aficionats dins les noves societats recreatives emergents. Però a l'eclosió associativa i les primeres passes dels escenaris professionals s'hi ha d'afegir l'arribada

⁶ Com s'explica més acuradament a *El club deportivo como marco de sociabilidad en España. Una visión histórica* de Xavier Pujadas i Carles Santacana. Aquest article, tot i que es fixa en els clubs esportius, dona moltes dades d'interès per l'associacionisme de finals del XIX i principis del XX.

de les grans corrents teatrals que revolucionen l'art dramàtic arreu d'Europa. El 1880 Émile Zola escriu l'assaig "El naturalisme en el teatre" en què proposa les bases del naturalisme. A Rússia també s'ha engegat el realisme que, com el naturalisme, està fortament influenciades per la científització de l'art i per la intel·lectualització de la creació. Els dos corrents assentaran el drama burgès en les convencions que encara avui perduren, moltes d'elles solidificades a favor de la cerca de "versemblança", tant en les formes com en el llenguatge. A França regna el gènere vodevilesc i, com els corrents anteriors, també s'infiltrarà a Catalunya. Alhora, és l'època de Serafi Pitarra, de vocació popular i, sovint, escatològica, i d'Àngel Guimerà, més distingit per la intel·lectualitat i l'alta burgesia. En aquest magma d'irrupcions internes i influències externes podem contextualitzar l'activitat teatral primerenca que es realitza a l'Hospitalet.

Del 1825⁷ ens arriba la primera notícia sobre l'existència d'una entitat obrera: "Los obreros del altar de San Isidro". Entre el 1838 i 1855 van sorgir diverses entitats, la major part mutualitats, algunes gremials i d'altres veïnals. Aquestes mutualitats eren, en principi, independents dels sindicats i de les societats obreres. El 1851 apareixen dues noves agrupacions: la societat coral El Llobregat i una secció de les Conferències de Sant Vicenç de Paül (aquest darrer il·legalitzat el 1868). Però és en aquest 1868, amb el derrocament de la monarquia isabelina, quan es posen en marxa un seguit de reformes governamentals entre les que hi ha la proclamació del dret de reunió i associació⁸. Fins aleshores ja n'hi havia, com acabem de veure, però es trobaven amenaçades amb la il·legalitat de manera permanent, amenaça que actua com a mecanisme de censura que castra la iniciativa i obliga que les activitats que es duen a terme es facin sempre a mig gas, frenades per una prudència temorosa. Per això, és en el marc legal establert el 1868 que s'impulsa definitivament la vida societària a l'Hospitalet. En el darrer terç del segle broten diverses agrupacions, que podem organitzar en dos grans blocs: mutualistes i recreatives (casinos, principalment). Algunes d'aquestes agrupacions tindran una gran influència més endavant, quan ja haguem canviat de segle. També apareixen les primeres corals i entitats parroquials.

Al 1868, sabem que el Casino Hospitalense tenia 108 socis. Al 1874 es funda el que serà el Casino del Centre, de moment Sociedad Económica, Agrícola e Industrial, lloc

⁷ Seguim amb les dades exposades per Manuel Domínguez i Marcel Poblet a "Història de l'Hospitalet. Una síntesi del passat com a eina de futur".

⁸ Per entendre amb més profunditat l'associacionisme hospitalenc de la segona meitat del segle XIX veure *Aproximación al asociacionismo hospitalense a finales del siglo XIX*, de Pilar Matas i Carmen Pastor.

de reunió i esbarjo dels terratinents locals (al canviarà “Económica” per “Cultural”). El 1869 es legalitza una nova entitat al poble, el Casino de l’Harmonia, que ocupa l’edifici històric amb el mateix nom. Més endavant aquest edifici acollirà una altra entitat de llarg recorregut de la ciutat, l’Ateneu de Cultura Popular, però ja hi arribarem. De moment veiem que l’Harmonia va ser el centre de reunió de la política progressista republicana durant aquestes darreres dècades del XIX, i en dades del 1898 veiem que té 138 socis. Sabem que hi va haver vetllades teatrals en la darrera dècada del segle XIX durant les festes majors, la major part comèdies lleugeres de l’època representades per companyies barcelonines. L’entitat va mantenir aquestes activitats fins el 1919. És en aquests espais recreatius on, pel seu tamany i condicionament, es concentrava l’activitat teatral de l’Hospitalet del XIX. Com senyala Marcé⁹, els espectacles eren representats, normalment, per companyies d’aficionats, algunes de les quals es formaven per iniciativa dels propis socis de l’entitat, però la majoria venien d’altres localitats, sobretot de Barcelona. Hi havia una gran activitat teatral en les festes, sobretot en la festa estiuenca de Sant Roc. La primera notícia que tenim de teatre al Casino (Sociedad Económica, Agrícola e Industrial) és del 1890¹⁰ a mitjans d’agost, es va representar *Lo Lliri de l’aigua* de Serafí Pitarra. El 1892 es fa per les mateixes dates *La tempestad* de Shakespeare. Sí que es conserva un programa de mà de l’obra que fan el 1893, *La pena de mort*, altre cop de Pitarra, i podem saber que la va representar una companyia d’aficionats hospitalencs de l’entitat. Algunes festes de Sant Roc es representen sarsueles com *La Bruja* el 1894 o *Don Lucas del Cigarral* el 1899. Per tot això podem afirmar que en els darrers anys del segle XIX el teatre és ben present a l’Hospitalet, com a mínim a la zona vella.

El 1872 tenim notícia que algunes associacions obreres s’adhereixen a l’Associació Internacional de Treballadors, que declarava tenir 191 federats, una xifra molt alta pel moment. Van escollir com a representants els candidats de tendència bakuninista, minoritzant la representació marxista a la ciutat. Això ja ens dóna pistes de la consolidació de l’anarquisme als barris obrers de la ciutat que seran d’enorme importància durant la Segona República i la Guerra Civil. De fet, al 1890 hi ha onades vaguístiques arreu de Catalunya secundada, a nivell local, pels obrers hospitalencs. A

⁹ A *El Casino del Centro. Apuntes para su historia* del 1972.

¹⁰ Segons un article a *la Vanguardia* de l’11 d’agost del 1890.

continuació cito una de les tesis de Manuel Domínguez i Marcel Poblet a “Història de l’Hospitalet. Una síntesi del passat com a eina de futur” (p.116):

“La duresa del conflicte social en la dècada de 1890 es constata amb la reaparició dels incendis de pellers i fàbriques (1891-92) i el desplegament de la guàrdia civil i carrabiners l’estiu de 1896. La resposta dels grups dirigents no es reduí, però, a la repressió, sinó que es començà a plantejar amb força la necessitat de donar respostes a la “qüestió social”. A nivell municipal s’intensificà l’assistència del consistori als jornalers, i al juny de 1900 fou creada la Junta Local de Reformes Socials, alhora que l’Església, després de publicar-se el 1891 l’encíclica “Rerum Novarum”, inicià una acció més decidida, de la qual és una mostra la fundació el 1904 del Centre Catòlic.”

L’entitat del Centre Catòlic serà el pal de paller que travessarà la història del teatre de la ciutat durant tot el segle XX i el que portem de XXI, sobretot des que s’instal·la el 1926 al seu edifici actual. De fet, és l’única entitat que ha fet teatre ininterrompudament durant el segle XX exceptuant el parèntesi de la Guerra Civil. Que hagi nascut com a resposta conservadora a l’efervescència obrera, que ja comença a dibuixar-se com anarcosindicalista, no voldrà dir que no aculli més endavant les propostes culturals progressistes més arriscades del moment durant certs períodes del franquisme. Tampoc es pot negar que serà receptacle d’iniciatives falangistes que celebrin, per exemple, el “dia de la victòria”. Però això ho veurem més endavant. De moment, al final del segle XIX i principis del XX trobem a l’Hospitalet la posada en marxa de diverses entitats (casinos, cooperatives, mutualitats, ateneus...) i com aquestes, si més no les d’orientació recreativa, enguèn les primeres representacions teatrals a la ciutat, essent el Casino la que té més recorregut teatral durant aquest període. Sembla que es feien tant funcions amateurs com professionals de companyies vingudes de Madrid o Barcelona, i fins i tot es va promocionar un autor hospitalenc, Diví Pañella, que va estrenar obres tant a l’Harmonia com al Casino del Centre. El dramaturg més representat, però, és sens dubte Serafí Pitarra, i pel Casino passen algunes de les companyies de més renom a nivell nacional, quasi sempre en les festes d’agost, i pràcticament totes les obres són sarsueles o comèdies, a vegades acompanyades d’algun sàinet. Quan arribem als anys 30 es comença a popularitzar Sagarra en els escenaris del Casino, però quan comença la guerra l’activitat es paralitza, així com en la resta d’associacions d’orientació conservadora.

L'Hospitalet es fa ciutat

El segle XX a l'Hospitalet és el segle de la immigració i de l'augment desenfrenat de població, a pesar de perdre pràcticament la meitat del seu espai territorial el 1920, amb la cessió de gran part de la Marina per a la construcció del port franc barceloní, i al 1933, quan cedia a Barcelona la part nord-est de la ciutat per a l'ampliació de la Diagonal¹¹. Però anem pas a pas: al començar el nou segle l'Hospitalet seguia essent un petit nucli rural que no arribava als 5.000 habitants. Barcelona ja en tenia mig milió. En el període comprès entre el 1916 i el 1930 es produeix una gran onada d'immigració formada, sobretot, per nouvinguts joves que cercaven la feina que oferien les fàbriques industrials, sobretot les tèxtils. Conseqüentment es dispara la taxa de natalitat i la ciutat comença a viure una forta transformació urbanística. L'Hospitalet, a resultes d'aquest inici de segle, creix però es troba dividit en tres zones clarament diferenciades entre sí: la Vila Vella (o el Centre, on s'hi concentren les famílies hospitalenques tradicionals), Santa Eulàlia, molt relacionada a l'activitat de Barcelona i Sants, i Collblanc-la Torrassa, La Múrcia Chica, on hi ha un gran enraïgament de l'anarco-sindicalisme. La ciutat està dividida i no hi ha un teixit veïnal transversal, fet agreujat per la repressió cultural pròpia de la dictadura de Primo de Rivera (1923 – 1931).

L'associacionisme del primer terç del XX respon d'una banda a la pervivència i floriment d'entitats que ja començaran a ser històriques i, de l'altra, a un procés d'assentament dels immigrants que teixeixen les seves noves identitats col·lectives en tant que veïns arribats de diversos llocs d'Espanya. Tot i el caràcter local i la desorganització urbana, és cert que el moviment associatiu de l'Hospitalet creix respecte el segle anterior. El 1904 el Centre Catòlic inicia la seva trajectòria al nucli antic de la ciutat, i el Casino del Centre, relacionat amb la dreta política catalanista, segueix gaudint de bona salut, fins i tot editant la seva pròpia revista, "La Ressenya", que treu 23 números amb cert èxit entre la població del barri. El 1910 els veïns de Santa Eulàlia aixequen la cooperativa popular de consumidors El Respeto Mutuo. Aquest moviment cooperativista tenia doble finalitat: comercial i social. Fundat com a mesura de protecció obrera, a partir del 1927 engegarà el seu propi grup de teatre, format per

¹¹ Hi ha diversos treballs dedicats a l'Hospitalet del segle XX i la seva evolució política, social i demogràfica. Veure, per exemple, al capítol *El segle XX* de Joan Camós, Josep Ribas i Carles Santacana a "Història de l'Hospitalet. Una síntesi del passat com a eina de futur", el llibre "Victoriosos i derrotats. El franquisme a l'Hospitalet" de Carles Santacana o "L'Hospitalet, la història de tots nosaltres" de Joan Camós.

obrers i treballadors. L'Ateneu de la Unió, també a Santa Eulàlia, va ser construït el 1882 i va esdevenir la seu d'Esquerra Republicana de Catalunya i entitat. A partir de la darrera dècada del segle XIX per les Festes Majors en el local de l'Ateneu de La Unió es feien representacions de sarsueles i drames lleugers, però no sabem si totes les funcions van anar a càrrec de companyies foranies o si hi havia grup de teatre propi. La cultura de les entitats es desenvolupa entre el catalanisme i la immigració, i això no deixa de relacionar-se amb la conflictivitat abans esmentada. Ens trobem amb una ciutat dividida en tres nuclis i dues maneres d'entendre la manera d'habitar socialment una comunitat: modernitat industrial i tradicionalisme rural. La burgesia tèxtil no té incidència en l'equació perquè estaven establerts a Barcelona¹². I el que es pot observar és que en les dues primeres dècades del segle XX la vida política a l'Hospitalet gira al voltant, sobretot, de la Lliga Regionalista, d'una banda, i del progressisme republicà de l'altra, ambdues forces instal·lades al barri Centre i lligades a les entitats amb certa antigor com el Casino o l'Harmonia, respectivament. Però més enllà d'aquests epicentres, s'ha de dir que es funden moltes corals, associacions esportives... Cada un dels barris engega les seves pròpies entitats, cada zona fa la seva festa major, i les convergències puntuals es produeixen, per exemple, per Pasqua o caramelles. Podem veure, per exemple, la Societat Unió la Hortènsia de Santa Eulàlia, que als anys 20 adquireix importància i poder organitzatiu. Aquesta entitat disposava d'un quadre escènic i preparaven festes del barri, on representaven sarsueles i comèdies líriques. També tenien un grup coral, un grup excursionista, equip de ball... Era una entitat relacionada amb el Partit Republicà Radical, un lloc de reunió d'obrers i menestrals.

Quan arribem al 1930 i la primera onada migratòria afluïxa, l'Hospitalet ha passat de tenir menys de 5.000 habitants a uns 37.000. El 1925 l'Hospitalet ja ha obtingut el títol de ciutat i és una població totalment triangular, essent els vèrtexs el Centre i les zones industrials de Santa Eulàlia i Collblanc-la Torrassa. En aquest darrer barri és on s'hi ha establert més de la meitat de la població nouvinguda. El 1930 hi ha una renovació total de càrrecs a l'ajuntament i prenen rellevància la Lliga Regionalista, fins ara reclosa a les activitats que duïen a terme entre les parets del Casino, i la Unió Republicana amb noms associats, sobretot, a prohoms del barri Centre. El moviment obrer organitzat anarquista, relacionat amb el recent període del pistolisme (1919 – 1923), havia desenvolupat una

¹² Tret de sortida del fenomen explicat per Carles Santacana a *Qui ha manat a l'Hospitalet? Poder i estructura social en una ciutat sense burgesia*.

forta xarxa d'acció local contra la dictadura de Primo de Rivera. A més, havien pres el pols a la dreta tradicionalista hospitalenca i creat una forma de contestació a la criminalització que vivien els barris d'immigrants, la major part sud-espanyols. “La Voz de Hospitalet”, diari local ultradretà, distingia el 1929 entre persones “bones” (les del Centre) i “dolentes” (de la Torrassa). En aquest nivell de discussió hi ha latent en certs cercles conservadors un racisme supremacista molt pronunciat que arriba a defensar una “raça catalana” front la figura de “l’immigrant delinqüent” de la Múrcia Chica. La relació d’aquest nou estereotip negatiu es donava més en el barri de Collblanc-la Torrassa que a Santa Eulàlia perquè la població d’aquesta zona, pròxima a Sants, no era tant vinguda del sud d’Espanya sinó, al ser d’una fase més primerenca d’industrialització de la ciutat, d’altres indrets de Catalunya. Aquesta discriminació per barris reapareixerà durant el franquisme, però en els anys que ara vindran quedarà frenat, en certa mesura, des de les institucions de poder municipal. El 12 d’abril de 1931, dins del que es coneix com la “dictablanda” (1930 – 1931) de Berenguer i Aznar a Espanya, es celebren eleccions municipals. A l’Hospitalet s’hi presenten dues candidatures fortes oposades: la Lliga Regionalista i la Coalició Republicana, un front antimonàrquic que engloba gent progressista de tots els barris. Com a quasi tot arreu, van guanyar els republicans, a l’Hospitalet per 17 regidors a 11. El 14 d’abril es proclama la República.

La II República

Durant la II República a Catalunya es va viure un període de gran efervescència ideològica i cultural. S’estén una nova, àmplia i diversificada acció cultural de caràcter popular que s’ha de veure molt en relació amb una gran preocupació per l’educació. Arreu del territori es funden escoles, conferències, biblioteques, ateneus, quadres escènics, publicacions... A l’Hospitalet podem observar tot això de manera local: durant la II República es va produir una vertadera eclosió social. La ciutadania volia assumir la direcció dels recursos i activitats dels seus barris i, per això, la formació d’entitats i agrupacions es multiplica. El barri Centre perd l’hegemonia política i la Lliga intenta confeccionar una llista transversal però es troba amb serioses dificultats. Les esquerres van fent fronts comuns inclusivament i guanyen arreu. Un fet representatiu és el boicot que es fa des de l’ajuntament republicà, amb una presència predominant d’ERC, a

l'anteriorment esmentat diari reaccionari "Voz de Hospitalet", que fins aleshores havia anat fent tot gaudint d'una certa impunitat. Aquesta acabarà quan finalment l'ajuntament republicà obligui als signants dels articles xenòfobs que hem comentat a disculpar-se públicament. Paral·lelament l'activitat anarcosindicalista no afluixa, hi ha un moviment social alternatiu que té molta força, i en alguns cercles es desenvolupa la cultura llibertària, tot proliferant l'aparició d'ateneus llibertaris i racionalistes. Tenim, per exemple, l'Ateneu Pro-Cultura Pau i Amor (anarquista) al 1931 a Santa Eulàlia o l'Ateneu de Cultura Popular (1932). Aquest darrer¹³ era un cas curiós dins de la tònica general a la ciutat: provinents del Casino del Centre, d'arrels tradicionalistes, conservadores i catalanistes, un grup de joves se'n van escindir per a organitzar una associació més progressista i d'esquerres que mantenia el catalanisme cultural però s'inclogué, també, en el cantó ideològic més republicà, estant molts dels seus membres amb un peu a l'Ateneu i l'altre a Esquerra Republicana de Catalunya, partit de nova formació a la ciutat i que tindrà un paper protagonista en la política municipal en els anys de la República. Deia que el de l'Ateneu de Cultura Popular era un cas curiós perquè del Centre sorgia una entitat catalanista que, ara sí, podia establir ponts i lligams amb altres associacions de la resta de zones de l'Hospitalet. Això potser seria extrapolable al paper que jugarà ERC durant la República i la guerra conseqüent del cop d'estat feixista. L'Ateneu de Cultura Popular començarà a representar algunes obres de teatre, el 1933 una per nens i una altra per adults, però sense grup estable, tot i tenir-ne la intenció. Però la fi de la guerra civil paraltzaria aquesta ambició.

Tot i aquesta renovació i l'empoderament dels veïns, a l'Hospitalet encara es patien inundacions per culpa del clavegueram deficient, problemes de salubritat i casos de pesta bubònica per culpa del mal tractament dels fems dels porcs en cria. Aquests problemes de salut pública, alguns arrossegats del segle anterior, eren més pronunciats als barris sorgits de la immigració industrial, que a més patien una greu especulació de la vivenda i, en general, un creixement sense cap planificació municipal. També, amb el fortíssim augment poblacional, hi havia greus mancances escolars. La República i l'ajuntament van engegar mesures socials, com crear 20 noves escoles, però qui va jugar un paper decisiu a l'Hospitalet va ser l'anarcosindicalisme. A la II República hi van haver molts esforços per escolaritzar públicament als infants i es va produir una

¹³ Amplament desenvolupat per Matilde Marcé a "Ateneu de Cultura Popular de l'Hospitalet. 1932 – 2007".

renovació pedagògica de primer ordre, però a l'Hospitalet l'educació no era depenent únicament de la Generalitat. Des dels inicis del XX les escoles del Doctor Robert havien ofert una catalanitat sovint clandestina, i també hi havia la oferta parroquial com l'escola del Centre Catòlic. Ara, però, s'hi sumen les escoles racionalistes (a l'Hospitalet, la Ferrer i Guàrdia i l'Escola Moderna de la Torrassa). El racionalisme va tenir un paper cabdal en la renovació pedagògica que hem esmentat, i, dirigits pels propis docents, els nens i nenes d'aquestes escoles feien representacions i escenificacions com a part integrada en la seva formació acadèmica. Hi havia, aleshores, una forta relació entre ateneus, escoles racionalistes i el sindicat majoritari, la CNT, que, com veurem més endavant, protagonitzarà un gir copernicà sobre la manera d'entendre i fer teatre durant la guerra.

La CNT englobava el 90% dels treballadors industrials, i no van deixar de guanyar presència i pes als carrers durant el període republicà, esdevenint la força hegemònica a les bòbiles i el sector de la metal·lúrgia i tèxtil. Els ateneus llibertaris van impulsar gran part de les tasques culturals i educatives del barri, d'ideologia marcadament anarquista. L'Ateneu Cultural Racionalista de la Torrassa¹⁴, per exemple, apareix el 1932 i es defineixen com a racionalistes, científicistes, naturistes, vegetarians i esportistes. Entitats com aquesta engegaven constantment debats, excursions... i, fins i tot, el 1935 creen la secció "Amigos del arte escénico", on feien teatre aficionat. De fet, durant la II República a l'Hospitalet trobem grups escènics en actiu a quasi totes les entitats: el Casino, el Centre Catòlic, Foment Eulalienc, Respeto Mutuo, l'Univers (que des del 1930 tenia l'ambició d'oferir "cada quinzena una escollida sessió de teatre"¹⁵), als Ateneus Llibertaris, als racionalistes de la Torrassa... A més, durant aquest període, es formen societats pròpiament teatrals com La Pansa o la sala Chevaliers¹⁶. A Barcelona, per la seva banda, el teatre professional s'havia acomodat a un estil carrincló que encara representava drames de Guimerà i exprimia una fórmula vodevilesca repetitiva que ja havia superat la seva data de caducitat. Aquesta teatralitat oficialista volia ser apolítica, conservadora en les formes, innòcua de contingut. Els principals teatres barcelonins arrossegaven des dels temps de Primo de Rivera la manera de fer o, més aviat, d'anar fent, i això no podia encaixar amb l'avidesa cultural i ideològica que, en el context republicà, empenyia Catalunya cap a noves maneres d'entendre l'art teatral. Res fa

¹⁴ Tractat a "Històries de Collblanc-la Torrassa" de Salmerón.

¹⁵ Hi ha molta informació a la revista *Bandera*, fundada per Josep Janés.

¹⁶ Veure a "L'Hospitalet, la història de tots nosaltres" de Joan Camós.

pensar que en els primers anys de la República la teatralitat hospitalenca tingués uns nivells de qualitat fora mesura, no hem d'oblidar que són obres d'aficionats, però és cert que el referent de teatre professional, on l'amateurisme s'hi emmiralla, era pobre, i els processos de creació potser no acabaven essent tant diferents com es podria esperar. Cal tenir clara tant l'efervescència social com aquest estancament artístic per entendre successos que s'esdevindran durant la guerra.

La guerra: la revolució del teatre i el teatre revolucionari

Al juliol del 1936, durant els dies després del cop d'estat militar fallit que desencadena la guerra, a l'Hospitalet es produeixen diversos assalts a parròquies i entitats conservadores com el Casino del Centre, el Centre Catòlic o el Foment Eulalienc, i es viuen esclats de violència i agressions a diverses parròquies. Hi ha un clima de radicalització alhora que una revolta igualitarista, col·lectivitzacions i l'aparició a escena d'un Comitè Local de Milícies Antifeixistes de la CNT. Una fràgil coalició d'ERC, CNT i UGT ocupa el poder de l'ajuntament, però la inestabilitat interna provocarà entrades i sortides dels grups, inclús quedant sola la CNT en el govern de la ciutat durant uns mesos. Aquests fets extraordinaris s'han de relacionar amb el que passa a nivell teatral a Barcelona, que canviaran la percepció del teatre de manera definitiva. I per entendre la revolució teatral hem de considerar al Sindicat Únic d'Espectacles de la CNT, el SUE, que determina la vida escènica durant tot el període de guerra.

Quan el feixisme atempta contra la República i esclata el llarg i cruent conflicte, la Generalitat de Companys signa un decret per a que els espectacles públics puguin prosseguir la seva activitat amb normalitat¹⁷. Amb aquesta finalitat es nacionalitzen el Liceu, el Poliorama i el Palau de la Música. Els professionals del teatre, no obstant, ben aviat es sindiquen i durant l'estiu del 1936 s'adhereixen a la CNT, formant a l'agost l'esmentat SUE. Es succeiran la col·lectivitzacions de les sales i, allà on l'inici de la guerra havia paralitzat els espectacles, es reprendrà l'activitat teatral. Avui, amb perspectiva, podem veure que l'intent de la Generalitat de nacionalització i control de les sales anava enfocat a promoure el teatre català i la llengua com a elements

¹⁷ El teatre a Catalunya durant la guerra està desenvolupat a "La CNT i la política teatral a Catalunya, 1936 – 1938" de Francesc Burguet.

d'identificació nacionals, i que, en canvi, va guanyar la opció cenetista, que exigia un teatre ideològic, pedagògic i popular. Amb aquest objectiu hi ha una rebaixa de preus radical (preu únic universal, sense invitacions ni propines) per a que hi puguin assistir totes les persones que vulguin, siguin de la classe social que siguin, i es vol transformar el paper dels teatres, forçant que abandonin la seva funció de divertiment burgès cap a una funció pedagògica: ensenyar conceptes polítics a la gent des dels escenaris.

Cal que complementem aquesta deriva de la política teatral impulsada per l'anarcosindicalisme amb l'activitat que duïen a terme diverses associacions de joventuts llibertàries¹⁸. Aquestes van tenir molta acció arreu del país durant la guerra quant activitats culturals, però des d'abans, en anys republicans, ja havien començat a entendre l'art i la cultura com a mitjans de gran ressò i eficàcia a l'hora de transmetre missatges ideològics. Vinculades a la CNT i la FAI, les organitzacions de joventuts llibertàries veuen el teatre com una font generadora de pensament crític que s'ha de combinar, necessàriament, amb una educació oberta, lliure i racionalista per a emancipar intel·lectualment les classes obreres. Per tota aquesta aposta per un teatre formatiu, quan arriba el moment de prendre decisions durant l'estiu del 1936 els anarcosindicalistes ho tenen claríssim: s'ha de col·lectivitzar el teatre, començant pel públic que ocuparà la platea. Les propostes d'escenificacions estaran dirigides sobretot per a un públic de classe treballadora. A més d'aquesta nova direcció artística, es suprimirà la figura de l'empresari i s'igualaran salaris, eliminant les jerarquies en les companyies i equiparant el salari dels primers actors i actrius amb els dels tramoies. Aquestes mesures, però, van topar amb un problema: els autors i directors eren gent adinerada que es dedicaven a fer vodevils i melodrames. Podríem dir que eren els professionals responsables del teatre innocu comentat amb anterioritat. I ells també s'havien afiliat a la CNT. Això significa que per més reformes sobre els processos de treball, més debats sobre els continguts i més voluntat d'importar l'avantguardisme dramàtic en boga a Europa que hi hagués, a la pràctica els espectacles que realment seguien funcionant eren les comèdies d'embolics, els Guimerà i la Comèdia Castellana. Hi ha, per tant, un *décalage* significatiu entre el que ambicionen uns i el que estan disposats a fer els altres, una incapacitat innovadora que amb el transcurs dels mesos serà cada cop més evident: la renovació del personal i el potencial ideològic regna en

¹⁸ Per entendre millor el paper de les joventuts llibertàries, veure "Las juventudes libertarias y el teatro revolucionario. Cataluña 1936-1939" de Francesc Foguet.

l'àmbit administratiu i econòmic (l'assistència a teatres es va disparar, les entrades contribuïen enormement a pagar la guerra) però no en l'àmbit artístic. Tot i així s'ha de remarcar que, si comparem el nombre d'espectacles en ciutats en guerra durant la història, la programació i activitats teatrals a Catalunya era inusualment continuada i nombrosa, impulsant el coneixement sobre autors com Lorca o Casona i important per primer cop traduccions d'Ibsen o Shaw. Més endavant el franquisme declararà la guerra al teatre estranger i construirà un aparell burocràtic censor kafià. I fins avui Lorca, assassinat pels feixistes, segueix en una cuneta.

A nivell aficionat, des del 1931 existia la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur, que era una organització que aixoplugava i posava en contacte diversos grups de teatre d'arreu del país. Amb l'esclat de la guerra, no obstant, el SUE se'n fa càrrec. La CNT anuncia que només les entitats adherides i que tinguin permís podran fer representacions, i els diners recaptats aniran a la caixa comuna que ajudava a finançar la guerra. Aquí, aleshores, trobem diverses contradiccions que es podien produir a l'Hospitalet: si bé hi havia una forta presència cenetista a la ciutat, les entitats tradicionals que tenien en funcionament quadres escènics solien estar a l'empara d'institucions conservadores, com el Centre Catòlic o el Casino. A més, aquestes entitats havien estat punt de mira en els fets violents de l'estiu del 1936, i havien paralytitzat durant la guerra les seves activitats teatrals¹⁹. D'altra banda, l'enorme popularitat que va assolir el teatre entre famílies obreres que, per primer cop, se'ls obrien les portes del Liceu, per exemple, i la proliferació d'associacions obreres, sobretot a la zona de Collblanc-la Torrassa, fa pensar que part de la població de l'Hospitalet va descobrir el plaer pel teatre durant el conflicte armat. I també, si bé l'anarquisme no va ser capaç d'afectar el repertori català tradicional (Rusiñol, Pitarra, Guimerà) sí que es van desenvolupar molts projectes teatrals en els seus propis espais, com els ateneus, i hi ha una gran activitat de quadres escènics locals aficionats, donant-se casos curiosos com el de l'Univers. Aquesta entitat, en ser ocupada pels llibertaris durant la guerra, va trobar un espai on assajar i representar el seu teatre al Centre d'Esquerra Republicana de Santa Eulàlia. No és arriscat pensar que en una ciutat que va arribar a tenir un ajuntament governat únicament per membres de la CNT es compartís la visió sobre el teatre que tenien les joventuts llibertàries quan afirmaven que

¹⁹ A cap dels arxius consultats, els propis de les dues entitats esmentades, hi ha cap prova que es realitzés cap funció teatral durant el període de guerra.

defensaven la revolució de l'esperit i veien les manifestacions artístiques com a missions educatives. Per tot això, també a l'Hospitalet durant la guerra el teatre és un actiu que es cuida i potencia tant des del teixit associatiu com del poder municipal. D'altra banda, no hem d'oblidar que durant la renovació i impuls transformador de la República el teatre formava part de l'educació dels infants, i que a l'Hospitalet els nens i nenes escolaritzats durant aquell període en centres afins a la "nova pedagogia" van representar obres als seus companys: el fet escènic era assimilat intensament tant pels infants com pels adults en la dècada dels anys 30 a l'Hospitalet, i en la guerra va assolir gran importància.

La repressió del primer franquisme: el desmantellament del teixit cultural i associatiu

Durant la guerra la conflictivitat social, present des de feia molts anys a la ciutat, s'havia radicalitzat, i les entitats conservadores i relacionades amb les parròquies van patir atacs i assalts. Però a principis del 1939 les tropes feixistes ocupen de manera definitiva el conjunt de l'Estat. I les associacions víctimes de la violència als inicis de la guerra es troben, d'un dia per l'altre, al bàndol guanyador. La repressió va ser ferotge i sovint venjativa, i durant els anys 40 el règim franquista va procurar no afluixar la força sobre el coll dels vençuts²⁰. La nova Espanya de Franco no cercava en cap cas el consens o una lleugera pau social, més aviat perseguia la submissió per repressió. Es succeeixen els informes personals o les acusacions particulars, i els rectors de la ciutat guanyen pes com a figures d'autoritat i poden emetre judicis definitoris sobre l'estat moral de qualsevol veí. Es forma una xarxa repressiva local dotada d'un jutjat militar i organismes de la Falange que s'han d'encarregar de colonitzar cada esfera de les vides dels ciutadans. Centenars d'hospitalencs passen per la presó, i 22 d'ells són afusellats. S'esborra el passat de la ciutat mitjançant la por: en una ciutat on el 1936 un 70% de l'electorat aproximadament va votar el Front d'Esquerres, qualsevol podia ser acusat. Naturalment l'anarcosindicalisme va ser un dels punts calents de la repressió, però n'hi va haver un altre: les entitats. Això entronca directament amb la història del teatre de l'Hospitalet: durant la postguerra la gent no podia agrupar-se entorn a l'activitat teatral sense que un rector, prèvia censura, apadrinés paternalment algun projecte amateur

²⁰ Llargament desenvolupat al llibre esmentat anteriorment de Carles Santacana "Victoriosos i derrotats. El franquisme a l'Hospitalet".

concret. El teatre va ser una víctima directa dels esforços franquistes de reprimir la cultura i la llengua, i es va destruir sistemàticament la xarxa associativa de la ciutat. Allà on les joventuts llibertàries durant la República i la guerra havien vist una eina d'emancipació intel·lectual de les classes baixes, el franquisme hi detecta un enorme perill que desactiva tan bon punt pren el poder. Per motius similars es desmunta quasi tot el sistema educatiu, excepte el que estava sota l'aixopluc de les parròquies. L'empobriment de la vida col·lectiva va ser absolut. El règim feixista sabia que l'efervescència política i social era contrària als seus interessos de control, i també era conscient que les aquestes efervescències havien cristal·litzat precisament en les entitats progressistes, culturals o catalanistes. El 1939 es precinten els locals d'ERC, la CNT, PSUC, UGT i diversos ateneus: el Pau i Amor, el Federal, Racionalista, el de Cultura Popular... Es van prohibir totes les entitats i, per a reprendre l'activitat, s'havia de sol·licitar l'autorització del comandant militar local. L'Ateneu de Cultura Popular inclús va rebre la humiliació de veure el seu espai, l'Harmonia, ocupat per la Falange. També l'edifici de l'Ateneu de la Unió a Santa Eulàlia es convertirà en nova seu franquista, aquest cop com a la delegació de l'obra sindical Educación y Descanso. Aquesta va ser creada el 1940 i va subsistir fins al 1977.

El feixisme franquista no es podia permetre mantenir vives les xarxes socials denses i eficients que havien engegat tantes iniciatives, fossin de l'estil que fossin, perquè qualsevol col·lectiu que no estigués sota un control estricte del règim podia fer renéixer la solidaritat entre els perdedors de la guerra. I el teatre, com l'educació, era especialment sensible a impulsar pensament crític. Les associacions culturals de l'Hospitalet eren, per tant, potencials futurs moviments socials, i el règim va tenir molta cura a desarticlar qualsevol vida col·lectiva al marge de la nova oficialitat. La Falange va ser l'únic partit legal del 1939 al 1975 a l'Hospitalet. Durant la primera etapa franquista, caracteritzada per la postguerra i l'escassetat, tota la població havia de seguir les consignes proclamades per unes poques autoritats que controlaven totes les necessitats bàsiques.

Quant a la demografia, en el primer franquisme la ciutat va continuar amb una tendència de creixement poblacional, si bé no l'englobem dins de cap de les dues grans onades d'immigració de la ciutat. Això es dona a pesar de la mort durant la guerra d'unes 600 persones joves al front: baixa la natalitat però segueix arribant molta gent, sobretot d'Andalusia i Múrcia. La ciutat va seguir creixent fins a doblar la població entre el 1939

i 1957, sense que es modifiqués substancialment la morfologia urbana, és a dir, omplint els barris ja existents (Centre, Santa Eulàlia i Collblanc-la Torrassa) i sense crear-ne de nous. Pel que fa a l'economia, però, l'autarquia del règim va afectar molt la indústria tèxtil, que predominava aleshores a la ciutat. Tot plegat fa que la major part de la població de l'Hospitalet siguin treballadors i obrers no qualificats que sovint s'estableixen en barraques al arribar. L'Hospitalet és percebuda com una ciutat perifèrica i pobre. Es conforma, com és característic de la dictadura franquista, un triple poder: Falange, sindicat únic i Església. A més, com a la resta de Catalunya, la presència falangista abans del final de la guerra havia estat mínima, i els franquistes es van haver d'alinear amb la dreta local tradicional catalana, situada sobretot al barri Centre: a l'Hospitalet mai hi havia hagut cap organització d'extrema dreta i la Falange va haver de buscar la complicitat de la gent que anteriorment havien estat relacionats amb la Lliga o amb les parròquies, és a dir, les víctimes dels fets violents dels anarquistes durant l'estiu del 1936. No hi va haver cap línia ideològica clara comuna i molts oportunistes es van sumar al nou poder municipal, sovint demanant alhora el càrrec públic i l'afiliació a la Falange. I és en el partit únic del franquisme on ara hem de posar una especial atenció.

Inicialment, pertànyer a les joventuts falangistes oferia avantatges laborals i materials. El franquisme també volia que els nois sentissin que obtenien prestigi social, no obstant sembla que a l'Hospitalet, com a Catalunya, aquesta ambició no va prosperar. Al 1942, però, l'afiliació era obligatòria. També es va engegar la Sección Femenina, que revelava quin havia de ser el paper de la dona: la perpetuadora de la tradició a través de la família. Això es complementa amb les Escuelas del Hogar, per a nenes menors de 14 anys. Doncs bé, aquestes iniciatives no volien altra cosa que usurpar el paper social, cultural i educatiu que fins aleshores havien tingut les diverses entitats de l'Hospitalet. No només volien ocupar el buit sinó que, aprofitant-lo, s'havien d'inserir a les llars per a capitalitzar esferes de la vida que les persones, durant la República, havien compartit lliurement i segons uns interessos comuns amb d'altres veïns. Tot això es complementava amb una constant propaganda i un ferotge control. Com ja hem dit, la Falange a l'Hospitalet engega Educación y Descanso a l'edifici de l'Ateneu de la Unió, sota l'auspici del sindicat únic, una mena d'entitat recreativa per obrers. Aquests hi van representar l'agost de 1941, per festa major, un parell d'obres lleugeres i una opereta, i a l'hivern següent van acollir *L'Estel de Natzaret* del quadre escènic del Centre Catòlic.

Educación y Descanso lluitava per a esdevenir epicentre de les activitats culturals de la ciutat. La veritat, però, és que durant els anys 40 hi ha més vida teatral i esportiva al Centre Catòlic i al rebatejat Casino Nacional, que gràcies a les seves connexions amb la parròquia i amb la dreta, respectivament, van aconseguir reprendre el funcionament poc després de la fi de la guerra. Les seves iniciatives, sobretot en aquest primer moment de re-funcionament, eren vigilades de ben a prop per les autoritats corresponents. La primera obra que trobem, *Rosalinda*, la representen al Casino el juny del 1940 els socis de l'entitat amb el beneplàcit franquista. Aquest mateix any es van reprenent les funcions a les festes de Sant Roc i, també, a les de Santa Eulàlia de l'hivern. Contracten companyies de varietats, representen algun Folch i Torres (tot en castellà, naturalment) i basen la programació altre cop en comèdies i sarsueles. Pel que fa al Centre Catòlic, el 6 de gener de 1942 sabem que, aprofitant la festivitat dels Reis Mags, es va representar la "Función benéfica pro-construcción del templo" impulsada per l'esmentada Educación y Descanso la "extraordinaria representación del éxito pastoril L'Estel de Natzaret, a cargo del cuadro dramático del Centro Católico"²¹. Les iniciatives "culturals" falangistes no van tenir massa impacte en la societat hospitalenca, però les entitats conservadores van reprendre les seves activitats durant la difícil postguerra²². Eren les úniques que van quedar aviat lliures de sospita. Al 1942, a la Torrassa, la Parròquia dels Desemparats acull actes culturals i recreatius, i és d'esperar que tingui una bona capacitat de convocatòria al ser el barri, en aquells moments, un desert associatiu. El Centre Catòlic no deixa de tenir una estretíssima relació amb la parròquia de Santa Eulàlia de Mèrida. I aquests són, poc a poc, els nous focus associatius de la ciutat. De la primera en sorgirà la Unión Recreativo Cultural Alianza el 1944 que, sense deixar de ser respectuós amb el que marca el poder municipal i el partit únic, engegarà els seus grups de teatre i prepararà excursions i, inclús, organitzarà sardanes per a "dignificar la barriada". L'Alianza va fer esporàdiques representacions durant els anys 50, comptant a vegades amb una joveníssima Núria Espert. Una anècdota d'aquesta entitat és que el mossèn Busquet, de la parròquia que apadrinava l'Alianza, va tenir una empenyada monumental amb el quadre escènic quan aquests van exigir que en uns Pastorets el paper de Verge Maria el fes una noia. La solució de compromís va ser nomenar una monja supervisora dels assajos. Al Centre Catòlic, a partir del 1944, també reprendrà

²¹ Consultat a l'Arxiu del Centre Catòlic el 20 de juliol del 2018.

²² Sobre aquest primer moment franquista a la ciutat veure *La difícil postguerra. Parròquies i entitats* de Cristina Sala.

una activitat escènica constant. I aquesta permissivitat s'ha d'entendre si veiem els rectors com a figures paternalistes que protegien una certa autonomia de les entitats que gravitaven al voltant del seu espai d'influència. Tanmateix, el cas del Centre Catòlic és especial. El 1939 el grup d'Acció Catòlica es refunda i comença a posar-se en marxa amb el Centre Catòlic com a seu. Molts joves s'hi apuntaran en els anys següents per no haver de passar pel Frente de Juventudes. Per tant, van recobrar l'activitat inusualment ràpid.

Acabada la guerra, els capellans prenen posicions de poder al costat de l'alcalde i cap local de la Falange²³, que en un primer moment és José Wenceslao Marín, del febrer al novembre del 1939, fins que el substitueix Enric Jonama fins el maig del 1944. En els primers anys hi ha una col·laboració estretíssima amb el règim per part dels capellans, sobretot aquells que havien estat afins al cop d'estat i al bàndol feixista durant la guerra. A l'Hospitalet l'Església va tenir una presència constant al carrer. Es reconstrueixen les esglésies malmeses durant la guerra i se n'aixequen de noves amb diners públics i contribucions forçoses. S'obren escoles parroquials i s'organitzen processons constants amb la presència obligatòria dels representants de l'ajuntament. La mobilització permanent, amb tints evangelitzadors, s'explica veient que les noves autoritats entenien que un dels motius principals de l'anarquisme i de la resta dels mals socials era, precisament, la descristianització de la població. Les polítiques socials van desaparèixer de l'ajuntament i les competències van traspassar-se a la beneficència (amb diners públics) per a què el catolicisme franquista penetrés en les famílies pobres o especialment maltractades per la derrota republicana. Per tot això, el nou associacionisme doblegat al paternalisme dels capellans es podia permetre esquivar la Falange per a poder fer activitats col·lectives recreatives, ja fossin esportives o culturals, sempre que al rector de la parròquia responsable li semblessin adequades. També els Casino de Santa Eulàlia i el Casino Nacional van sobreviure a les prohibicions, però aquests per entesa i proximitat amb el poder polític hospitalenc.

La instauració del franquisme va suprimir l'eclosió social, i la majoria dels regidors de l'ajuntament tornaven a estar a mans de gent del Centre, el barri menys poblat de l'Hospitalet. Els habitants es comencen a apropar a les alternatives que pot anar oferint la ciutat després de tota la sotragada, i veurem associacions afins al règim que, en certa

²³ Dades extretes de "Victoriosos i derrotats. El franquisme a l'Hospitalet, 1939 – 1951" de Carles Santacana.

mesura, escapen dels tentacles de la Falange en estar integrades per veïns que no tenen res a veure amb el feixisme de la dictadura. El resultat de tot plegat és que les parròquies acabaran aglutinant i vertebrant la castrada vida associativa de la ciutat, i tenim clar que el teatre d'aquest període no es deu allunyar massa de la “extraordinària representació del éxit pastoril”. Malgrat tot, la censura i la repressió, que es manifesten de moltes maneres, seguien essent aclaparadors.

Com ja hem vist, la implantació de la dictadura escanya les expectatives regeneradores creades al voltant del teatre català²⁴ fins a abocar-lo a una situació de desmantellament absolut. Hi ha una prohibició taxativa en el teatre professional d'usar la llengua catalana, i en espectacles amateurs com els que es feien a l'Hospitalet, principalment al Centre Catòlic, les excepcions seran escasses i sempre associades a un cert aire folklòric. Es tallen les vies de comunicació amb el teatre internacional i es prohibeix traduir obres estrangeres ben bé fins als anys 60. Tot plegat desemboca en la clandestinitat de les obres escrites o traduïdes al català i la des-professionalització de l'escena de Barcelona. L'única iniciativa de qualitat demostrada, si bé que difícil, són les traduccions catalanes de Sagarra de Shakespeare entre el 1941 i el 1945. En definitiva, la censura franquista era una actuació deliberada que, de manera preventiva i institucionalitzada, proposava impedir la difusió de valors polítics, morals, semiòtics o simbòlics considerats contraris a la postura hegemònica del règim²⁵. I la postura del règim provenia de dues fonts: l'església catòlica i el nacionalisme d'extrema dreta. Els efectes directes de la censura són evidents, des de la supressió de fragments de la peça fins a la prohibició total de la mateixa. Però aquí s'han de considerar, sobretot, els efectes indirectes, més profunds i que marcaran generacions senceres de creadors escènics, ja siguin professionals o aficionats: l'autocensura, nascuda de l'obligació constant d'haver de castrar la pròpia creativitat per a tenir possibilitats de resultar “passable” al capellà o falangista censor de torn. Feldman i Foguet no renuncien a definir la censura franquista a Catalunya com a intent de genocidi cultural²⁶. Wenceslao González Oliveros, primer Governador Civil de la Barcelona franquista, va dir que el règim havia de perseguir la re-espanyolització cultural de Catalunya, i a l'Hospitalet s'arriba a donar el cas de la castellanització de l'obra popular nadalenca *Els Pastorets*.

²⁴ Veure *Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939 – 1993* d'Enric Gallén.

²⁵ Tema al qual Sharon Feldman i Francesc Foguet dediquen el llibre “Els límits del silenci. La censura del teatre català durant el franquisme”.

²⁶ De la referència anterior, a la pàgina 10.

Tot i això, el català no acaba desapareixent del tot. Se li cedeixen espais a la sardana a la Torrasa amb l'objectiu de "dissoldre" la immigració, i al Centre Catòlic es fa alguna escenificació puntual en català. Això no és un signe de flexibilitat sinó una estratègia que pretén regionalitzar allò català, fer-ho folklòric i subsidiari a una identitat nacional superior inqüestionable.

I ara, abans de continuar cap al període del segon franquisme, val la pena considerar amb més atenció el paper de l'Església, pilar moral i legitimador de la dictadura, en l'àmbit parroquial local, tan important per la història del teatre i l'associacionisme de la ciutat. Durant els anys de la República, una part de l'Església catalana (la Federació de Joves Cristians de Catalunya i Unió Democràtica, fonamentalment) es va separar de la doctrina espanyola i va apostar per conciliar catolicisme i democràcia, algunes vegades amb molts punts en comú amb el catalanisme del moment. Aquesta part de l'Església a Catalunya va gaudir d'un fort arrelament en certes comunitats, com la de l'Hospitalet. Eren corrents conservadores moderades que s'identificaven amb les dretes polítiques. A la ciutat el grup de la Federació de Joves Cristians de Catalunya s'havia instal·lat al Centre Catòlic. Escrivien articles a favor de la democràcia i contra els totalitarismes i defensaven la pluralitat d'opcions polítiques dels catòlics, tot i que condemnaven les esquerres anti-clericals tan presents als altres barris de la ciutat. Quan al 1936 hi va haver els fets violents a la ciutat, aquestes veus van callar, i quan Franco va guanyar la guerra, es va imposar la línia catòlica intransigent, que es va convertir en única dins la religiositat obligatòria espanyola. És per això que quan parlem de l'Església durant el franquisme no podem generalitzar i agrupar les diverses sensibilitats eclesiàstiques dins del mateix sac, d'igual manera que podem afirmar que l'acoblament entre l'Església, dominada per les doctrines més reaccionaries, i l'Estat franquista, autodefinit com a nacionalcatòlic, era total: la primera legitima i l'altre li concedeix el monopoli sobre el poder de guia espiritual. El catolicisme conciliador no reapareix. Però deixa rastre pels anys que vindran. De fet, l'Acció Nacional que ocupa el Centre Catòlic des de pràcticament el final de la guerra inclou a molts membres de la Federació de Joves Cristians de Catalunya en actiu fins els 1936. Sense perdre la subordinació a les noves autoritats oficials, el grup del Centre Catòlic, integrat per molts joves, manté latent una ideologia conservadora però amb preocupacions socials i d'arrel catalanista. Són ells els que mantenen, de tant en tant i sota vigilància permanent, puntuals manifestacions públiques en català, sobretot en les obres que aixequen. De fet, hi ha constància que

alguns dels membres del Centre Catòlic no eren catòlics, però els companys d'Acció Catòlica devien portar les veus cantants en la presa de decisions. De fet, més endavant Acció Catòlica s'acabarà queixant en junta que molts socis només hi són per les activitats lúdiques i esportives. Tot i així podem dir que el Centre Catòlic, la junta del qual el mateix 1939 es tornava a reunir amb total continuïtat de membres respecte la darrera junta del 1936, va aconseguir reprendre ràpidament les seves activitats escèniques. En la primera postguerra el Centre Catòlic ja havia fet alguna representació, però a partir de mitjans dels anys 40 el teatre de l'entitat va agafar embranzida, fent unes 20 obres anuals i tenint en funcionament els assajos de diverses obres alhora, fet que ens fa suposar que hi havia diferents grups de persones actuant paral·lelament dins del mateix quadre escènic. També comencen a representar autors catalans, sobretot Serafí Pitarra, Folch i Torres, Santiago Rusiñol i, més endavant, Sagarra, però cada peça només es representa un dia o dos i, si tenien èxit, es reposaven un altre més. Un fet que cal considerar quan examinem aquesta entitat és la creació del FESTA²⁷ (Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre Associació) el 1949, que venia a ocupar l'espai de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur d'abans del cop d'estat (espai ocupat pel Sindicat Únic d'Espectacles durant la guerra) però, aquest cop, amb una ideologia marcadament cristiana i moralista. El FESTA tenia com a objectiu dictar quines havien de ser les orientacions de les obres representades en els centres recreatius d'aficionats i, sobretot, en els quadres escènics de les entitats parroquials. El Centre Catòlic es va adherir ràpidament al FESTA.

Però ens estem avançant: al final de la II Guerra Mundial comença el que podríem anomenar com la segona etapa del franquisme, on es faran més habituals les concessions a la llengua catalana dins del teatre aficionat, no pas en els escenaris professionals.

La repressió del segon franquisme: el teatre català com a curiositat regional

La repressió franquista del final de la guerra havia irromput en la realitat d'una ciutat majoritàriament d'esquerres i hi havia trencat totes les activitats socioculturals, intentant que aquestes quedessin sota el control de la Falange i derivats. Tot això va paraitzar quasi completament les activitats de les associacions, com el teatre, però el cert és que

²⁷ Com explica Enric Gallén a *Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939 – 1993*.

la Falange no va aconseguir mai fer el paper d'agent aglutinador que pretenia perquè estaven absolutament desconnectats de la població local i de les seves identitats culturals o nacionals. També hem vist que, de manera natural, el reagrupament associatiu es dona més sota l'aixopluc de les parròquies que no pas per les vies oficials. Cap a finals dels anys 40, es comença a desplegar una tímida i nova xarxa d'entitats civils que, això sí, sempre han d'estar pendents de les autoritzacions de les autoritats franquistes. Qui ha reprès la seva activitat és el Casino Nacional, que torna a estar estretament lligat a l'ajuntament. Els dos casinos, el del Centre i el de Santa Eulàlia, van haver de canviar el nom ja que havien estat fortament associats a la Lliga Regionalista i ara s'han d'adaptar a la nova situació. El Casino de Santa Eulàlia serà l'entitat principal del barri en convivència amb el Respeto Mutuo, mentre el Casino Nacional, al barri Centre, tindrà per veí el Centre Catòlic. Ambdós casinos donen la idea que les elits locals d'abans de la República i les del franquisme van seguir essent les mateixes. A falta de falangistes vertaders, el franquisme va haver de posar als càrrecs públics de l'ajuntament en mans dels conservadors tradicionalistes que ja havien governat la ciutat abans de la II República. Compartien punts ideològics amb el règim, i n'assumien d'altres per adaptar-se als nous temps, però, com hem vist abans, tot i la formal inscripció dels regidors municipals a la Falange, a l'Hospitalet no es pot considerar que el poder local fos hegemònicament falangista ni de lluny.

D'aquest llarg franquisme hi ha dues figures del Centre Catòlic que cal destacar per la seva importància emblemàtica a la ciutat: Miquel Xartó i Andreu Trias. El primer va començar a fer teatre a l'Harmonia i al Casino del Centre abans de la guerra. Acabada aquesta se'n va cap al Centre Catòlic, on participa en els primers Pastorets de postguerra i acaba dirigint el quadre escènic de l'entitat. Després es va professionalitzar, va entrar a la companyia Lope de Vega i va guanyar premis a la direcció i interpretació en diversos concursos locals d'arreu de Catalunya. Va ser un dels encarregats d'organitzar el quadre escènic Margarida Xirgu de l'Ateneu de Cultura Popular durant la Transició. De l'Andreu Trias la primera notícia teatral que en tenim és que al 1945 participa en *L'hereu escampa* al Centre Catòlic i a partir d'aquest moment ja no deixarà d'actuar, essent el Satanàs per excel·lència dels Pastorets en l'imaginari del barri Centre. Actualment dona nom al certamen poètic anual que organitza el Centre Catòlic.

Tornant al primer franquisme després de la postguerra, cal examinar el cas del Club Pimpinela de Tennis de Mesa que es constitueix el 1945 a la Torrassa²⁸. Es va batejar així per a facilitar la seva legalització, ja que els seus interessos eren sobretot teatrals i jugaven com a contraposició a l'Alianza, formada i dirigida per persones afines al sindicat únic. El Pimpinela, en el que podríem veure certa continuïtat amb l'extinta societat L'Univers, també es va alimentar de molts membres vinguts precisament de l'Alianza. Va ser una entitat que, en no comptar amb el suport directe de cap institució parroquial ni falangista, va tenir més problemes amb la censura i el control feixista. Van patir que els tanquessin el local un parell de vegades en què la seva programació va coincidir en el temps amb actes organitzats per l'Alianza, per exemple; o la prohibició de representar *L'Hèroe* de Rusiñol pel seu antimilitarisme. Van haver de plegar al 1963 ofegats pels deutes, però havent fet més de 200 representacions, almenys 89 de les quals en català.

Quan els aliats guanyen la II Guerra Mundial, el règim franquista ha de canviar. No ho fa amb profunditat, però com a mínim necessita un rentat de cara. En el context de tot Catalunya, la derrota del nazisme alemany i el feixisme italià obre una mica la censura i es realitzen representacions professionals puntuals i seleccionades en català arreu, reposicions arqueològiques dels repertoris de pre-guerra. Abans, des del 1941, per respectar la “llengua regional catalana”, el règim permetia certes traduccions de clàssics fetes per persones fora de sospita, i es realitzaven fitxes de cada autor contemporani i de les seves obres prohibides, modificades o autoritzades. Hi havia llistes negres. Però amb l'obertura del 1946 comença a admetre algunes funcions professionals en català. És una petita tolerància tàctica que encara segueix en la línia de voler que s'assimili el català com a curiositat folklòrica regional, estratègia que ja havia començat a funcionar en l'esfera del teatre aficionat. El repertori sovint s'havia de limitar a Pitarra, Guimerà, Rusiñol i pocs més, tots ells autors en actiu durant el segle XIX i, com a molt, inicis del XX. Per a entendre'ns, autors que prèviament ja havien superat les censures del dictador anterior, Primo de Rivera. En el Casino dels anys 50 es comencen a fer les primeres obres en català i hi ha un autor que capitalitza quasi totes les funcions: Josep Maria de Sagarra. El quadre escènic del Casino agafa empenta i, com a curiositat, trobem en alguns papers una Núria Espert fins ara més habitual en els repartiments de l'Alianza.

²⁸ Tant pel Pimpinela com per les altres entitats de la Torrassa és important el llibre “Històries de Collblanc-la Torrassa” d'Inocencio Salmerón.

Però les obres en català eren totes antigues, no se'n permetien de noves, i en el circuit professional quan tenien cert èxit les apartaven la de circulació. L'especial repressió que va patir el teatre no ens ha d'estranyar: és un art viu que es realitza col·lectivament i en societat, i és rebut en societat per un col·lectiu. A més, és capaç d'arribar amb nitidesa a qualsevol estrat social de la població. Sembla, però, que en el teatre amateur les restriccions podien ser més o menys rígides perquè depenien delsensors locals, a vegades no oficials. Pensem, per exemple, en Acció Catòlica, que eren els qui engegaven, o donaven permís per fer-ho, les obres que es realitzessin al Centre Catòlic, que havien de ser de "bon gust" i convenientment moralitzants. El panorama artístic, tant a nivell amateur com professional, era encarcerat i provincià.

A la segona meitat dels anys 50 començaran a obrir-se alternatives, que veurem més endavant, però fins aleshores les obres professionals eren tronades i les millors sales estaven reservades a companyies madrilenyes, que feien melodrames escrits per dramaturgs afins al règim o sarsueles: la renovació no podia venir del circuit comercial majoritari. Tampoc de l'associacionisme, que reeixia sota la mirada i control de parròquies i autoritats municipals falangistes.

Comença a bullir una nova teatralitat catalana

El 1955 es crea l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i al 1960 l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. La primera tindrà una importància cabdal pel teatre català. La segona també, però no només això: tindrà una incidència directa en el naixement del teatre hospitalenc independent, imprescindible pel teatre català el tardofranquisme.

S'ha vist arreu del món i durant èpoques diferents que la censura al servei d'un poder repressor, sobretot si és sostinguda en el temps, acaba tenint certs efectes contraris als pretesos: en comptes d'apagar l'interès per un tema, pot encendre'l més encara²⁹. La imposició de censura sobre una obra d'art crea un estat en la qual la censura esdevé el tema principal de l'obra. Quan una obra pateix opressió censora, la por pesa més que la llibertat, i la peça acaba sent definida per la repressió: Manuel de Pedrolo no hauria escrit els llibres que va escriure sense l'espasa de Dàmocles penjant sobre el seu cap. L'acte creatiu ple, per tant, requereix no només la llibertat sinó la presumpció de

²⁹ La censura com a eina de repressió ha estat estudiada a *Censorship* de Salman Rushdie.

llibertat: si l'artista creador es preocupa si l'endemà serà lliure, avui no ho pot ser. Doncs bé, a tot això hi hem d'afegir que la censura franquista va ser inusualment llarga: va començar en territori ocupat pels feixistes durant el 1937 i es va estendre a tot Espanya el 1939. En acabar la guerra, quan el govern s'instal·la a Madrid, el franquisme genera un aparell burocràtic despersonalitzat que vol substituir capellans i militars per censors d'ofici, una mena de funcionaris grisos estatals, i es formen els nous professionals de la repressió, la major part provinents de les files d'intel·lectuals, crítics i artistes afins al règim. I aquesta classe de censors professionals va existir fins les primeres eleccions democràtiques. Tenim, per tant, una classe professional iniciada durant la guerra que creix i desenvolupa la seva tasca ininterrompudament durant quasi 40 anys. Però a mitjans dels anys 50, després de dècada i mitja de repressió artística i intel·lectual, a Catalunya hi ha veus que no poden aguantar més temps el silenci. Això, sumat a la mínima obertura obligada d'Espanya a Europa, desemboca en una conflictivitat subtil que arribarà al màxim acarnissament als anys 60.

La censura i la repressió tenen una eina fonamental, que ja s'ha explicat anteriorment: la por. Aquesta es pot mantenir indefinidament, però amb el pas del temps deixa de ser paralitzant. Quan el règim es veu obligat a de fer bona impressió per a resultar tolerable als seus veïns vencedors de la II Guerra Mundial, es comença a produir un xoc que resultarà infinit entre els censors i els artistes teatrals. Com més es prohibeixi una temàtica, més maneres es busquen per poder parlar-ne, i més feina de repressió hauran de fer els censors. És com un ball que mai s'atura. Això genera una gran riquesa de "parlar entre línies" i, de retruc, "d'entendre entre línies". La censura prolongada acaba generant autors i públics sofisticats, còmplices en el joc codificat de la comunicació. Els nous professionals de l'escena catalana tenen una perseverança excepcional. I a partir de l'entrada de Fraga Iribarne a escena el 1962, que explicarem en el següent capítol, s'arriba a una nova permissivitat que considera que si en una obra el missatge és apolític i sense denúncia, és a dir, si és teatre innocu, encara que sigui en català se'n permetrà l'estrena. Aleshores començarà la vertadera lluita sense treva entre autors i censors al voltant dels dobles sentits i els significats entre línies.

Com hem esmentat, al 1955 es crea l'Associació Dramàtica de Barcelona, ADB, formada per un grup d'intel·lectuals i particulars vinculats a la burgesia barcelonina que s'ofereixen en el paper de mecenes del teatre. Busquen connectar el teatre català, esgotat i encara encallat en el repertori de pre-guerra, amb els corrents estrangers del

moment. Aquests corrents estan a anys llum del que passa a Espanya en general i Barcelona en particular: acabada la II Guerra Mundial es va viure a Europa un altíssim nivell de producció i renovació teatral, amb noms com Brecht, Beckett o Koltès, que bé poden fer-nos veure fins a quin punt el teatre artificial costumista o melodramàtic que es feia a casa nostra havia quedat desfasat. A l'Hospitalet encara estem amb les sarsueles i els Pitarra, Sagarra i Guimerà. Al circuit professional de Barcelona no es fa gaire teatre en català, i el que es representa no s'allunya gens ni mica del repertori aficionat. L'ADB assumirà de manera precària i retallada, sense proposar-s'ho, les funcions d'una institució pública de teatre nacional. A banda d'una tímida publicació, els "Quaderns de teatre", que són la primera oportunitat de divulgar noves traduccions d'obres universals en llengua catalana durant el franquisme, l'ADB organitzarà durant els seus primers anys simulacres de temporades estables, malauradament amb molt poques funcions, i oferirà una tria programàtica que combinarà teatre estranger clàssic (Molière, Shakespeare, Txèkhov, Strindberg...), actual (el ja citat Brecht, Ionesco, Dürrenmatt...) i, per primera vegada, contemporani català: Brossa, Espriu o Pedroló, per exemple. Quan arribem als anys 60, l'ADB ja ha assentat les bases per a una renovació teatral catalana. Aquesta renovació agafarà un nou impuls amb la creació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) el 1960, dirigida per Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat.

L'EADAG vol respondre al desfasament oficialista de l'Institut del Teatre, dirigit ininterrompudament entre el 1939 i el 1970 pel mateix home, Guillermo Díaz-Plaja. El nou centre de formació artística vol preparar actors i directors segons les tècniques d'Stanislavski, Grotowski o Brecht, tot fent-los participar en trobades i tallers amb els autors catalans del moment, com Salvador Espriu, i començar a fer xarxa i connectar nous actius teatrals que omplien el buit conseqüent al franquisme. L'aparició d'aquesta escola alternativa provoca allò que l'ADB desitjava: el naixement del teatre independent català. És un teatre que es mourà als marges dels espais més institucionalitzats, que es desmarcarà dels circuits tradicionals i acabarà creant, amb molt d'esforç, tot un nou públic teatral. El teatre independent dels anys 60 no arribarà a assolir en gairebé cap cas la desitjada professionalització dels seus integrants, però serà el primer cop des de la fi de la guerra que el teatre esdevindrà un instrument de lluita i pensament crític. És aleshores, i en relació constant i directa amb l'EADAG i els seus directors, que es formarà el primer grup de teatre independent de l'Hospitalet: l'Apha 63.

La llavor del teatre independent a l'Hospitalet

L'aparició de l'Alpha 63 va suposar a l'Hospitalet un gir radical en la manera d'entendre i viure la cultura des de l'associacionisme local, i la situació de la censura i de la ciutat del moment és el marc que hem de tenir present per a poder parlar d'aquest nou grup. L'Hospitalet arriba als anys 60³⁰ amb un ajuntament incapaç de vertebrar cap iniciativa cultural important, més enllà dels folklòrics “Festivales de los pueblos de España”, que veurem més endavant, i altres puntuals esdeveniments. En paraules del regidor de cultura de la segona meitat dels anys 60, Vicenç Capdevila: “Aleshores [quan pren el càrrec el 1964] a l'Hospitalet, les activitats culturals es reduïen a alguna sessió de teatre amateur al Centre Catòlic, alguna activitat cultural en les escasses entitats socials que hi havia a la Torrassa o Santa Eulàlia, alguna cosa específica a les parròquies, algunes interessants iniciatives de l'Agrupació d'Amics de la Música i les celebracions de festes majors”³¹. Vicenç Capdevila oblida, però, que l'entitat Centro Médico Social de la Immaculada va funcionar entre el 1954 i el 1977 a la barriada de Campoamor, a l'actual Bellvitge, i que va acollir un important grup de teatre aficionat però ambiciós. Tot i que les activitats de l'entitat estaven fortament centrades en oferir assistència de primeres necessitats als veïns, com aliments, assessorament jurídic o visites mèdiques gratuïtes, al 1960 van crear el Teatro Popular Amateur. Des del 1969 va prendre el nom de Taller de Teatro de Barcelona, dirigit per Joven Peiró, que s'acabaria professionalitzant a Madrid. El teatre realitzat sota l'auspici del Centro Médico Social va tenir força repercussió en d'altres barriades, com Can Tunis, el Camp de la Bota o Somorrostro. El repertori es constituïa sobretot sobre obres de dramaturgs espanyols, ja fossin del seu moment, com Buero Vallejo o Alfonso Sastre, o clàssics, com Lope de Vega o Valle-Inclán. Van organitzar “Campañas Culturales”. En paraules de la pròpia companyia volien actuar sobre “(...) la necesidad de llevar la cultura a través del teatro a aquellos lugares (barriadas humildes, fábricas, pequeñas poblaciones, etc. etc.) en donde el teatro de calidad rara vez se les dá a conocer. Este ha sido el motivo de crear la 1ª Campaña Cultural contando solamente con nuestro esfuerzo y sin ninguna ayuda oficial, una campaña sencilla, humilde pero con calidad de

³⁰ Sobre la situació a l'Hospitalet als anys 60 hi ha, entre d'altres, el ja esmentat “Victoriosos i derrotats. El franquisme a l'Hospitalet” de Carles Santacana o, d'ell mateix, *Qui ha manat a l'Hospitalet? Poder i estructura social en una ciutat sense burgesia* o a l'article *Política i societat a l'Hospitalet al llarg del segle XX* dels Quaderns d'Estudis nº17.

³¹ Extret de “Capdevila i nosaltres. L'Hospitalet: crònica política d'aquells anys decisius (1964 – 1979)”, de Jesús Vila, a la pàgina 27.

obras y con el deseo de que el teatro llegue al pueblo”³². La companyia de teatre de Bellvitge va representar entre el 1965 i el 1980 diverses obres amb més vocació de difusió dels seus textos que no pas aspirant a una realització professional. Van fer funcions a fàbriques, escoles, centres socials... Allà on consideraven que hi havia la gent que no tenia accés al teatre. Per aquesta vocació pedagògica i popular podem veure que és en aquest grup on podríem situar, amb certes reserves, una certa continuïtat amb les ambicions anarquistes d’abans del triomf feixista. Sembla que les seves activitats teatrals es van anar apagant amb la fi del franquisme i l’arribada al poder dels partits democràtics.

Retornant a les reflexions de Capdevila, és lògic pensar que el poder polític franquista era incapaç de mobilitzar la ciutadania, no havia penetrat en l’ADN social com es va pretendre als inicis de la dictadura. Aquest fracàs marca una qüestió de gran transcendència: les futures elits de la ciutat no seran falangistes. La societat civil tampoc podia esdevenir alternativa al falangisme i engegar grans esdeveniments col·lectius perquè, com ja hem esmentat, la repressió l’havia desarticulat. El règim havia donat a l’Església i al partit únic el monopoli cultural de la ciutat, però només la primera havia pogut marcar els tempos en el teixit social i recreatiu, i sembla que sense l’èxit cristianitzant ambicionat. El seu arrelament i la forta participació es devia al fet d’acollir un associacionisme que fora de les parets parroquials hagués estat ràpidament prohibit. Hi havia alguns quadres escènics a l’Hospitalet, molts d’ells aixoplugats per l’estament eclesiàstic local. El Centre Catòlic era l’entitat amb grup teatral més arrelada i pràcticament sempre havien mantingut el seu quadre escènic. Durant els anys 60 s’hi feien funcions amateurs i sarsueles, en les que es llogaven músics i cantants professionals pels papers principals i els aficionats feien el cor. A la vora també funcionava el Casino Nacional com una mena de club de les famílies benestants de la ciutat, els antics terratinents i els nous petits i mitjans industrials.

A la resta de la ciutat trobem altres grups d’aficionats³³ als centres parroquials de Sant Ramon, els Desemparats i el de Sant Isidre. El Centro Parroquial de la Torrassa al 1959 inaugura el Centro Moral Recreativo Santiago Apóstol, que durant els anys 60 mantindrà en funcionament un quadre escènic propi. Recordem que al barri de

³² En el programa de mà de la “1^a Campaña Cultural 1968-1969” que es pot consultar a la biblioteca de l’Institut del Teatre, dins el Fons de Gonzalo Pérez de Olaguer

³³ Per a saber-ne més es pot consultar l’article *L’associacionisme els anys seixanta* de Cristina Sala.

Collblanc-la Torrassa també hi ha el Club Pimpinela, molt potent i fora del paraigua de l'Església, i l'Alianza. A Santa Eulàlia tenen el seu Casino. Aquests eren els espais del teatre a la ciutat, fortament vigilats i sotmesos a la censura de l'Ajuntament i de les autoritats civils: s'havia de demanar permís per a tot. Aquest estret control, però sobretot la por provocada per anys de rigorosa repressió, feia molt difícil construir una cultura local alliberada i sòlida que anés més enllà de les petites espurnes que el franquisme permetia. Alhora també és el moment de la segona onada migratòria, acompanyada d'un procés d'especulació brutal. Això desemboca en la construcció d'un nou barri, Bellvitge, que neix al 1964 quan l'empresa Inmobiliaria Ciudad Condal S.A. inicia la construcció en uns terrenys que havia comprat prèviament als pagesos de la zona. Els primers edificis van ser ocupats durant el 1965 però les constructors no dotaven al barri dels equipaments previstos i els veïns es van mobilitzar fortament. Així començava la coneguda lluita veïnal del barri de Bellvitge, que va fer front a l'especulació fins que una sentència del Tribunal Suprem del 1980 els va donar la raó. Aquesta política d'expansió demogràfica desmesurada s'entén veient l'alcalde del moment. José Matías de España, un dels únics falangistes de pura sang de la ciutat, va governar l'ajuntament de l'Hospitalet entre el 1962 i el 1973, impulsant una política de creixement demogràfic il·limitat per, presumiblement, arribar als 300.000 habitants que li assegurarien l'accés directe al càrrec de Procurador de las Cortes. Així, en poc temps es duplica la població. Això deslliga i dilueix, encara més, el poder i incidència socials que poguessin tenir les minories del Centre, que controlen la major part dels càrrecs públics, sobre el conjunt de la ciutat. Entre les elits locals i el conjunt d'habitants de l'Hospitalet es va perdre la relació directa, a pesar de seguir existint arreu de la ciutat la força de la censura i repressió. Però això, com veurem, comença a permetre esclatxes en el món local.

Entre 1962 i 1969, època en la que Fraga lidera els esforços per millorar la imatge del règim de cara a la opinió internacional, la censura es flexibilitza una mica i autoritza certs autors fins aleshores vetats, tot i que els paràmetres de repressió no varien. Aquest relaxament es nota, més que en l'àmbit professional, en l'aficionat, sobretot en aquells grups o iniciatives que tenien "padrins" en el món polític o eclesiàstic, i hem de recordar que quasi tot l'associacionisme permès a l'Hospitalet era a l'aixopluc d'una o altra parròquia de la ciutat. Amb la maniobra de Fraga, entren en comptagotes obres estrangeres d'autors com Sartre o Brecht. La repressió sobre els autors catalans segueix

essent salvatge però aquests escassos referents externs són suficient per a despertar la imaginació d'una generació.

Ens trobem, aleshores, en una ciutat on la majoria dels càrrecs de poder municipal els ostenten grups majoritàriament instal·lats al barri Centre amb certa relació tant amb el Centre Catòlic com amb el Casino Nacional. A banda d'aquest barri, la població es multiplica degut a la segona onada migratòria, i el creixement urbanístic és descontrolat i sense cap mena de planificació. En les elits que governen no hi ha, a banda d'uns pocs elements, falangistes convençuts, més aviats conversos conformistes. Aquest nul arrelament de la Falange, que és el fracàs feixista, explica la presència d'un cert catalanisme tolerat perquè ha resultat dòcil al sistema franquista i ha ajudat a reprimir la organització política dels anteriorment predominants anarquistes. Veurem l'exemple d'aquesta situació de falangisme derrotat en la figura de l'alcalde Vicenç Capdevila més endavant. I, a tot això, se li ha de sumar un altre factor importantíssim: l'arribada a la majoria d'edat de tota una generació que no va viure la guerra, la generació nascuda durant els anys 40. Aquesta generació podia ser conscient de la por que s'havia de tenir al règim, però no havien viscut les persecucions i execucions que van patir (o veure com d'altres les patien) els seus pares durant la postguerra. Això pot ser un element que ajudi, i molt, a començar a superar l'autocensura i la por que he comentat anteriorment. La nova generació, a més, té notícies dels moviments de l'ADB i de les activitats de l'EADAG, que aconseguen certa visibilitat, i, gràcies al rentat de cara que ha de fer el franquisme, els joves poden començar a llegir autors teatrals contemporanis estrangers. Això és molt llaminer si recordem que el teatre professional a Barcelona era ranci, gens estimulants, quan va reprendre l'activitat després de la guerra, i en tots aquests anys la repressió no havia pas canviat gaire. Hi ha un estancament cultural generalitzat, les directrius públiques franquistes són les avalades pels sectors més conservadors de l'Església, però ara hi ha pioners en la recerca d'un teatre català independent que, des de la precarietat, demostren que es pot nedar a contracorrent. D'aquesta generació, un grup de joves hospitalencs formaran l'Alpha 63. Són el primer grup de teatre independent de la ciutat.

Probablement els membres fundadors de l'Alpha 63 no tenien contacte directe amb grups que començaven a funcionar a Valls o Reus, però és interessant observar una certa simultaneïtat en l'aparició espontània de moltes noves agrupacions teatrals de

joves de tot Catalunya³⁴: a Reus, Ramón Gomis i Lluís Pasqual funden La Tartana. A Valls apareix el Grup de Teatre Principal. A Centelles, Vermell*4. Els Joglars el 1962, el Globus de Terrassa el 1964. Totes aquestes són companyies a cavall entre el teatre aficionat i professional i construeixen repertoris propis molt allunyats de l'oficialitat: representen a Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Dürrenmatt, Brecht, Ionesco... Que són els mateixos referents que persegueixen els joves de l'Alpha 63.

Alpha 63

Primer de tot cal entendre un fet fonamental: els joves de l'Alpha 63 són els fills de la classe benestant del barri Centre de l'Hospitalet nascuts en els anys 40. Són els hospitalencs que estudiaran cursos d'educació superior, el jovent universitari de la ciutat. Aquesta posició farà que, en el seu cas i gràcies a la laxitud repressora que hi ha als anys 60, les autoritats locals els deixin fer activitats que uns anys abans, o dutes a terme per fills d'altres classes socials, resultarien absolutament impossibles. Dit això, i recollint el context que he exposat en l'anterior apartat, vegem el recorregut del primer grup de teatre independent de l'Hospitalet³⁵, les pretensions inicials del qual eren similars a les expressades pels seus contemporanis Teatro Popular Amateur de Campoamor, a Bellvitge, però partint d'una realitat sociocultural diferent: uns eren obrers d'una barriada de barraques, els altres joves universitaris del barri Centre.

Joan Soto, membre fundador i col·laborador en iniciatives per a recollir la memòria sobre l'Alpha 63, recorda que el grup va ser una iniciativa de joves i per a joves originada per la manca d'espais culturals o de reflexió que hi havia a la ciutat. Un grup de nois i noies havien fet pinya organitzant alguns balls i trobades, i explica que en Ramón Miró, que era uns anys més gran que la resta i ja estava acabant la carrera de Dret, va impulsar la formalització de l'Alpha. De primer es van establir al local de l'Agrupació d'Amics de la Música del carrer Baró de Maldà, presidida pel rector parroquial, i van començar a engegar activitats. L'Hospitalet, com recorda Soto, era un desert cultural on la poca oferta que hi havia venia del món associatiu, que patia fortes

³⁴ Veure l'apartat dedicat al teatre independent català durant el franquisme de l'apartat de Pep Martorell *L'oblit del nostre Teatre Nacional: a propòsit de l'obra dramàtica de Jaume Vidal Alcover* dins del llibre "Jaume Vidal Alcover: humanisme, heterodòxia i geni" de Magí Sunyer i Rosa Comes (eds).

³⁵ A continuació usaré tant les dades recollides en l'entrevista realitzada a Joan Soto el 30 de maig del 2018 com les del llibre de Jaume Botey "Alpha 63. Fets i llegat".

restriccions causades per la situació, amb una censura que ja estava integrada en l'ADN i la quotidianitat dels veïns. El compromís en moviments socials o culturals havia estat enterrat des del final de la guerra per la por a les autoritats locals, ja fossin eclesiàstiques o municipals, però aquests joves del barri Centre havien nascut després de la guerra.

Al setembre del 1963 l'Alpha 63 ha marxat de l'AAM i s'ha instal·lat al Centre Catòlic, on gran part dels seus integrants (els germans Flores, que després fundaran el GAT, però també Miquel Lleida o Fèlix Puig) havien tingut experiències sobre els escenaris al haver format part de la secció juvenil del quadre escènic d'aquesta entitat. En Ramón Miró, en qualitat de president del nou grup, presentava l'Alpha en un butlletí propi. Defineix el grup com a marc propici per a que els joves de l'Hospitalet puguin desenvolupar les seves aspiracions culturals i fa una crida al jovent per a adherir-se al Centre Catòlic. La majoria dels primers integrants encara no han fet la mili. Tots ells havien vist *Els Pastorets* nadalencs i, inclús, alguns hi havien participat: els agradava el teatre. Això es va combinar amb l'ambició de créixer culturalment i expandir uns horitzons de referents, que en aquella època, i en l'àmbit hospitalenc, eren constrenyedors i pobres en comparació a la resta d'Europa. L'Alpha 63 serà un grup eminentment itinerant però amb una alta capacitat de convocatòria, que s'anirà aixoplugant, entre d'altres, en espais com el del ja esmentat Centre Catòlic, els Amics de la Música, l'Harmonia (ara seu d'una secció local de la Falange), la sala d'actes de l'escola religiosa Tecla Sala o, inclús, un local de les germanes franciscanes de l'escola Fàtima. Aquest nomadisme els condiciona i limita moltes opcions, és cert, però alhora, els dóna la llibertat de fer més o menys el que volen.

L'any següent de la seva fundació els joves de l'Alpha 63 formaran el grup de teatre, que complementava altres activitats com excursions o cine-fòrums. Els integrants ja havien començat a anar a la universitat i allà coneixien altres persones en contacte amb el món del teatre independent català fonamentat en l'ADB i, sobretot, en l'EADAG. D'aquesta efervescència naixerà el projecte d'escenificar *Homes i No* de Manuel de Pedrolo, una obra escrita el 1957 i prohibida quan la van representar companyies independents barcelonines. Però els joves de l'Alpha 63 la van fer sense demanar permís a ningú i a sobre, a l'Harmonia, local de la Falange. Segons relata Joan Soto, l'alcalde del moment, España i Muntadas, que també era el líder local del Movimiento, es va alegrar en saber que la gent jove de l'Hospitalet volia fer activitats culturals. I és

que, com diu Soto, l'alcalde i els pares dels integrants de l'Alpha 63 eren veïns ben avinguts. També, el grup de joves del Centre, admiradors del projecte de l'EADAG, que en aquell moment treballava amb Salvador Espriu, va entrar en contacte amb el dia a dia i tota l'oferta teatral independent de Barcelona. De fet, en aquesta època, a mitjans dels anys 60, els membres de l'Alpha 63 coneixien a Maria Aurèlia Capmany, Ricard Salvat, Josep Antón Codina, Paco Candel... és a dir, a les principals veus catalanes del teatre compromès i de denúncia del moment. I, en aquest moment febril d'activitat i descoberta, Manuel de Pedrolo els proposa anar a Tolouse a fer la representació de la seva *Homes i No* pels exiliats catalans. Ricard Salvat no hi va poder anar, i a Manuel de Pedrolo li van bloquejar el passaport, però les autoritats franquistes van permetre el viatge a tots els membres de l'Alpha 63 i a Maria Aurèlia Capmany. Al Casal Català de Toulouse van acompanyar l'obra de Pedrolo amb peces curtes de Salvador Espriu, Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany. Aquesta experiència conformarà el caràcter del grup de joves hospitalencs. Més endavant l'Alpha 63 portarà a l'escenari del Centre Catòlic *Situació bis* i al seu autor, Manuel de Pedrolo, per a realitzar un col·loqui post-funció. També van dur al local del carrer Església altre dels grups independents catalans, els Joglars. Els Joglars havien nascut més o menys alhora que l'Alpha 63 i els dos fundadors, Albert Boadella i Carlota Soldevila, havien estat anteriorment relacionats amb l'ADB. L'espectacle que van representar el feien segons la tècnica del mim clàssic, fet que va provocar maldecaps a les autoritats locals, que es preguntaven què dimonis era allò que feien. Aquestes iniciatives eren freqüents: a banda de fer teatre, portaven els grups independents de Barcelona a l'Hospitalet i realitzaven xerrades en acabat. En aquest sentit, l'Alpha 63 va regar el desert i van brotar plantes salvatges.

També van fer el *Volpone* de Ben Johnson, teatre elisabetià, amb un rerefons de crítica contra aquelles persones que no poden satisfer el seu afany de diners i control per molt que n'arribin a aconseguir. Curiosament, van representar el *Volpone* al Casino Nacional, on s'hi acabaven d'instal·lar. Allà, durant la primera meitat dels anys 50, hi havia una gran quantitat d'obres, la major part representades pels socis aficionats. No obstant, sembla que al 1957 l'activitat teatral s'havia paralytitzat fins que arribà l'Alpha 63. El seu *Volpone* va tenir bona rebuda i van seleccionar l'obra per a participar en un concurs que organitzava el teatre Romea. En Joan Soto inclús va guanyar el premi a millor actor, però estava fent milícies i no el va poder recollir. És significatiu el fet que el propi ajuntament de l'Hospitalet escrivís al coronel pertinent demanant uns dies lliures per a

què el Joan pogués anar a l'entrega de premis. Això fa pensar que el poder local franquista, que d'inici havia donat més facilitats que traves als joves de l'Alpha 63, aprovava aquesta potent iniciativa cultural del jovent del barri. És possible que en una ciutat en constant expansió com l'Hospitalet, les característiques de la qual ja hem vist, aquestes mostres de prestigi social fossin molt preuades per les autoritats municipals. Però això és una hipòtesi. El que segur que és cert és que en l'Alpha 63 hi participaven pràcticament tots els universitaris de l'Hospitalet, i quan es reunien amb l'alcalde o el regidor de cultura aquests sabien qui tenien al davant, què feien i de qui eren parents, tot sovint fills dels seus amics del barri. És per això que l'Alpha 63 rebia els problemes de censura per la banda de les entitats abans que la de l'Ajuntament. Tot i les nombroses activitats que tiraven endavant (a més del teatre, cine-fòrums, conferències, concerts...) i el constant èxit d'assistència de públic (a l'Alpha 63 hi havia més de cent joves, i si les seves famílies venien, omplien qualsevol sala de la ciutat), els responsables de les entitats eren contraris, potser per por, als continguts que els joves de l'Alpha 63 compartien amb la ciutadania: pel·lícules prohibides a les sales comercials de Barcelona, preguntes i respostes amb Paco Candel, debat sobre obres censurades... La situació era paradoxal: sembla que l'Alpha 63 estava més ben vist per les autoritats municipals que no pas per aquells nuclis d'associacionisme que s'havien organitzat en acabar la guerra. La censura que els reprimia provenia de les entitats i era la informal més que la oficial, la que ens constreny des de dins més que la que ens amenaça de fora.

D'Alpha 63 hem de remarcar que va ser el primer grup de teatre independent de l'Hospitalet. No va arribar a professionalitzar-se però tampoc estem parlant de teatre aficionat. Es van relacionar amb les principals veus de la cultura catalana del moment: en Joan Miró va anar a estudiar a l'EADAG, anaven tot sovint a veure assajos i espectacles que feien els grups de l'EADAG a la Cúpula, hi van representar allà fragments de teatre de l'Espriu davant del propi. I després del *Volpone* van fer un pas més: el grup va començar a engegar obres en les que els seus integrants hi participaven però ara eren dirigits per professionals. Representaven esporàdicament al Romea i van mantenir col·laboració amb Josep Anton Codina, que era la mà dreta de Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat. Aleshores van representar el que, probablement, és una de les fites teatrals més importants que s'han esdevingut mai a l'Hospitalet.

Juli Cèsar i la transformació de l'Alpha 63

Al 1968 l'Alpha 63³⁶ ja havia treballat amb el Josep Anton Codina en una adaptació feta per Xavier Romeu del conte de Thackeray *La Rosa i l'anell*, assajada i estrenada al Casino Nacional i presentada en un cicle infantil del Romea. Després d'aquesta bona experiència, l'Alpha 63 i el Josep Anton Codina es van proposar un altre projecte: estrenar *Juli Cèsar* per Sant Joan del mateix any. Era un espectacle de grans dimensions, amb una enorme escenografia de mecanotub que es va muntar just al davant de l'església de Santa Eulàlia de Provençana, amb un ampli repartiment que era una barreja d'actors aficionats locals i professionals vinguts de Barcelona. Era un dels projectes teatrals més ambiciosos de tot Catalunya. Hi va haver quatre funcions i unes algunes més de gira a poblacions veïnes. Aquest *Juli Cèsar* no devia gaudir de guanys econòmics i els seus responsables tampoc cobraven salaris, però pel format i la gent implicada veiem que s'ha transcendit l'etiqueta de "teatre amateur". L'Alpha 63, amb tots els seus esforços, havia empès l'Hospitalet cap a la primera línia teatral de Catalunya.

Després del *Juli Cèsar* l'Alpha 63 va patir una escissió. El grup havia estat actiu durant pràcticament 6 anys i els nois i noies que abans començaven a anar a la universitat ara ja l'havien acabat i iniciaven la seva vida professional. Alhora, durant el seu recorregut, a l'Alpha 63 no paraven d'acostar-s'hi joves de la ciutat, sobretot del barri Centre. I es va donar una situació curiosa: un grup de nois i noies que ara tenien l'edat dels fundadors de l'Alpha 63 quan aquest es va formar com a grup va decidir separar-se'n per agrupar-se independentment. Van plantejar que el tipus de teatre de l'Alpha 63 encara estava molt lligat a la tradicionalitat i volien fer un teatre més agressiu, més directe i més democràtic: amb la perspectiva que ens dóna el temps veiem que volien establir-se en el format de companyia contemporània. L'Alpha 63 havia volgut recuperar la importància de la cultura i de l'art en la formació d'un pensament crític, i havia aconseguit el que semblava impossible a l'Hospitalet de finals dels anys 50: un moviment cultural potent i amb un gran seguiment per part de la població de l'Hospitalet. Però en cap moment s'havia plantejat professionalitzar-se com a grup, renovar estilísticament unes formes teatrals que encara s'arrossegaven del teatre carrincló de postguerra, o d'abans, ni tampoc qüestionar els mecanismes de producció teatral. El grup escindit troba que,

³⁶ Segueixo tant amb l'entrevista realitzada a Joan Soto el 30 de maig del 2018 com les del llibre de Jaume Botey "Alpha 63. Fets i llegat" i, a més, amb l'entrevista a Joan Casas feta el 17 d'abril del 2018.

precisament, aquests aspectes han de ser el centre del debat, i es van anomenar “Grup de Teatre Independent”. Poc després, arran de la lectura de *Per una acció teatral* de Feliu Formosa, escrita al 1970, es rebatejaren amb el nom definitiu: Grup d’Acció Teatral, GAT.

Després del *Juli Cèsar*, i quan ja es produïa l’escissió interna de l’Alpha 63, la situació cultural a l’Hospitalet va canviar arran d’uns moviments de càrrecs a l’Ajuntament. L’alcalde España i Muntadas va deixar l’alcaldia el 1973, i va ser substituït per Vicenç Capdevila³⁷. Aquest havia estat regidor de cultura durant la fase de màxima efervescència de l’Alpha 63 i comptava amb la complicitat del grup, hi havia bona entesa. El cas de Vicenç Capdevila mereix un moment la nostra atenció. Fill de botiguers del mercat del Centre, la seva família va saber viure una postguerra no gaire penosa i el Vicenç va poder triar què i on estudiar, i se’n va anar a Bilbao a fer Dret, a Deusto, la primera universitat privada dels jesuïtes que hi va haver al país, de gran prestigi i missa diària. Quan té 27 anys, ja advocat i altre cop resident de l’Hospitalet, s’incorpora a l’Ajuntament com a regidor de Cultura. A la seva ciutat cultiva l’amistat amb joves universitaris del barri, que les autoritats municipals del moment, sota l’alcaldia d’Espanya i Muntadas, veuen com a relleu generacional que tant els convenia. Matías de España estava permanentment preocupat buscant jovent que donés continuïtat a l’elit local afí al règim, i de fet cercava entre els fills de “bona família” del barri Centre amb estudis superiors. Veiem aquí la inexistència de planter falangista, que ha d’anar a pescar dins les famílies conservadores del Centre. Cal insistir que aquest és un factor clau per a entendre el poc arrelament que va tenir la ideologia falangista tant a l’Hospitalet com a la resta de Catalunya.

En Vicenç Capdevila va impulsar diversos canvis a la ciutat. Per exemple, al 1966 l’Ajuntament, amb el regidor Capdevila, comprava l’edifici de l’Harmonia, tot i que el seguien utilitzant les Juventudes de la Falange i la Sección Femenina. El 1975 es declara l’edifici monument local d’interès històric i l’any següent l’alcalde Capdevila autoritza que algunes corals hi puguin anar amb regularitat setmanal a assajar. També va ser, probablement a disgust, el proveïdor els primers materials d’il·luminació escènica del GAT. En Capdevila tenia contactes entre els alts càrrecs franquistes de Madrid, com

³⁷ Per a saber-ne més sobre el penúltim alcalde de l’Hospitalet durant la dictadura, veure la seva biografia “Capdevila i nosaltres. L’Hospitalet: crònica política d’aquells anys decisius (1964 – 1979)”, escrita per ell mateix i per Jesús Vila.

amb Robles Piquer, que el 1967 havia deixat de ser director general d'Informació per a ser nomenat director general de Cultura Popular i Espectaculos. Arrel d'aquesta sintonia en Capdevila va fer instal·lar el teatre de la Carpa a Can Serra. Eren un parell de casquets esfèrics d'estructura desmuntable de dimensions considerables: més de 50 metres de llargada, quasi 40 d'amplada i més de 10 metres d'alçada. Eren propietat del Ministerio de Información y Turismo, dirigit per Fraga Iribarne, i havien estat instal·lats originàriament a la plaça de María Pita de la Corunya. Uns els anomenaven "las tetas de María Pita". D'altres, "las tetas de Fraga". Capdevila, aleshores encara regidor de cultura, va aconseguir que es quedessin a l'Hospitalet, ja que tant a la Corunya com als altres llocs on s'havien instal·lat abans d'arribar a l'Hospitalet no havien tingut cap èxit. L'estructura tenia un aforament d'unes 2.500 persones. Un cop va ser aquí les autoritats locals van descobrir que el problema no havia estat aconseguir aquest teatre mòbil: el problema era gestionar-lo. La doble estructura va caure en desús i es va quedar molt de temps, més d'una dècada, inactiva i sense manteniment al solar de Can Serra. Va ser aleshores quan, en una nit de tempesta, una ventada va aixecar la lona i uns membres del GAT es van apoderar dels seus primers focus.

Retornant al recorregut de l'Alpha 63, en Capdevila va ser un dels responsables que s'hagués pogut fer *Juli Cèsar* en el context dels "Festivales populares de verano", que explicarem més endavant. Després d'aquesta obra, que va ser un èxit, i veient la relació fluïda que s'havia establert entre alguns membres de l'Alpha 63 i sectors del poder franquista hospitalenc, el grup cultural juvenil va començar a proposar activitats que es podien engegar des de l'Ajuntament, i això va significar el tret de sortida a festivals d'estiu i a les festes de primavera de la ciutat. Amb aquests èxits institucionals s'han trobat els joves formats que ocupen càrrecs a l'Ajuntament i els joves de la següent generació, els membres de l'Alpha 63. Per aquests darrers, però, ha arribat el moment de separar-se. Poden prendre tres camins: plegar i deixar l'activitat en el grup com a un record de joventut, explorar la via transformadora del GAT o jugar des de l'oficialitat segons les normes de les institucions tardofranquistes.

El nucli dur de l'Alpha 63, els seus fundadors inicials, van contactar amb en Ricard Salvat per a obrir a l'Hospitalet l'Escola d'Estudis Artístics, EEA, que havia de prendre el relleu a l'EADAG, dissolta al 1975. La Cúpula, espai per excel·lència de l'EADAG, havia estat clausurada, i Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat ja s'havien distanciat fortament entre ells. La primera no participarà en aquest projecte impulsat des de

l'Alpha 63. En Salvat es proposa fer una escola a l'Hospitalet, l'EEA, a Santa Eulàlia, inspirada en la Bauhaus: aprendre treballant i barrejant múltiples disciplines com teatre, música, cinema i arts plàstiques. Es va aconseguir implicar en el projecte gent de nomenada com el pintor Ràfols Casamada o Hernández Pijuan, la gent de cinema de l'Escola de Barcelona, el músic Gabriel Brncic... Aquest projecte s'havia de complementar amb un Patronat de cultura d'àmbit municipal. Ambdues iniciatives van tenir èxit, gràcies a la mediació de Capdevila. L'EEA va funcionar dos anys i mig, des del 1975 al 1978. En Salvat va impulsar diversos espectacles amb estudiants com *Salvat Papasseit i el seu temps*. La gent de l'Alpha 63, sobretot Joan Miró i Joan Soto, ocupaven els llocs de responsabilitat administrativa del Patronat i de l'escola, i en Capdevila, com alcalde, protegia institucionalment l'EEA, tot cedint "las tetas de Fraga" a Salvat per a que podés representar les obres que muntava amb els alumnes. Si aquesta iniciativa no hagués estat interrompuda, l'Hospitalet podria haver acollit el centre de formació teatral més important de Catalunya. Però l'últim ajuntament franquista, amb l'alcaldia en mans del Joan Perelló, va anul·lar la iniciativa.

Quan Vicenç Capdevila va deixar el càrrec l'abril del 1977 per a anar al Congrés dels Diputats de Madrid per Unió de Centre Democràtic, una de les primeres mesures que pren el nou alcalde, Joan Perelló, va ser eliminar l'EEA. El Patronat, però, seguirà funcionant, i engegarà les Aules de Cultura, una per barri, durant els anys 80 i 90, sense les quals no podríem entendre el teatre del nostre moment actual.

Primera etapa del Grup d'Acció Teatral

Una colla de joves dels que havien estat en l'aventura de l'Alpha 63 van muntar, amb en Josep Antón Codina, el primer grup de teatre independent professional de l'Hospitalet. Si hem situat l'Alpha 63 en la primera fornada de grups de teatre independent, el GAT sens dubte s'hauria d'incloure en la segona fornada. Com ja hem dit, per als membres del GAT l'escrit reflexiu de Feliu Formosa va tenir un pes considerable a l'hora de plantejar la direcció de la nova companyia, però també havia estat un impacte ineludible per a d'altres agrupacions contemporànies. Quan el GAT comença a caminar ens trobem, paral·lelament, amb les primeres passes dels Comediants (1972) o Dagoll Dagom (1974), companyies que, ara sí, tindran en el futur més opcions a professionalitzar-se que no pas les anteriors.

El GAT compartirà amb l'Alpha 63 la seva naturalesa itinerant, establint els seus espais de creació a diversos barris diferents de la ciutat. El primer espectacle que van fer va ser *L'Encens i la Carn*, al Casino Nacional, que era una obra sobre un conjunt de farses medievals i renaixentistes que havia fet en Feliu Formosa. Sembla que els impulsors de la separació van ser els germans Flores i els germans Companys. Després d'aquest espectacle van haver de buscar un altre espai per a assajar, i van anar a parar al Casino de Santa Eulàlia. El grup va començar a ampliar-se i va formar-ne part, de manera puntual, un jove Joan Lluís Bozzo, futur director de la companyia Dagoll Dagom. Va ser el moment de muntar *La Rosa dels Vents*, d'Alexandre Ballester. Aquesta obra li havien canviat constantment el títol original (*Fins al darrer mot*) perquè havia tingut molts problemes amb la censura: es considerava, i amb raó, una paràbola amb lectura política. El GAT primerenc va intentar repetir la jugada de l'Alpha 63 intentant escenificar a l'Harmonia falangista el text *Rosas rojas para mí* de Seán O'Casey, un autor nacionalista irlandès i socialista. No va tenir èxit i la censura els va vetar el muntatge. Veiem, aleshores, un grup de joves que, a diferència de l'Alpha 63, es dediquen exclusivament al teatre sense el suport de les elits locals. El GAT és conscient que fa teatre polític i, com recorda Joan Casas, les discussions entre els integrants de la companyia eren eternes i enceses. En una d'elles van decidir fer el teatre en castellà, a pesar que la majoria dels joves del GAT fossin catalanoparlants. Això s'entén si recordem la situació de marginalitat dels barris d'immigrants d'arreu d'Espanya, antigament cenetistes i revolucionaris, ara sotmesos a condicions de vida duríssimes pel règim franquista, l'especulació immobiliària i la negligent planificació urbana. El GAT va decidir que ja que una bona part del seu públic popular dels barris de l'Hospitalet era castellanoparlant i no havia tingut ni tindria, de moment, l'ocasió d'aprendre el català, ells farien teatre en castellà. Aquesta consideració de treballar pel públic, la voluntat d'intentar arribar a aquella gent exclosa de l'activitat teatral, només s'havia donat durant la guerra, si exceptuem el Teatro Popular Amateur o, com es van fer dir més endavant, Taller de Teatro de Barcelona. El GAT aconseguirà, però, més arrelada social i visibilitat entre el públic de l'Hospitalet, primer, i d'arreu del país més endavant.

Aquí cal establir una diferència fonamental entre l'Alpha 63 i el GAT: els primers volien cultivar la cultura a la ciutat i alliberar-se d'anys de repressió intel·lectual. Els segons feien teatre polític. Van muntar espectacles netament polítics, com *El Proceso de Lucullus* o *La extinción del elefante lanudo*, que veurem a continuació, i també van

jugar amb espectacles ambigus que admetien anàlisis polítiques. Però el més important era que consideraven el mateix fet de fer teatre com a fet polític. Discutien què fer, com fer-ho, com organitzar-se, com excitar l'imaginari del públic. Com recorda Joan Casas, es van apropiari d'una consigna del teatre francès: "el futur del teatre depèn dels que ara no hi van". Els integrants del GAT mai no van estar íntimament relacionats ni amb partits ni amb sindicats opositors al règim, ells havien iniciat la seva lluita des de l'ofici al que volien dedicar-se. El GAT no tenia una direcció política que depengués de cap ideologia externa, però això no evitava un debat polític constant sobre quin teatre fan i com el volen fer. Els membres del GAT tenien una forta sensibilitat política sense que se'n conegui cap filiació política destacada. De fet, en ocasions van patir un cert distanciament amb els partits i sindicats, que aleshores es movien en la clandestinitat, per la següent paradoxa: els joves que formaven el GAT eren de l'Hospitalet Centre i catalanoparlants, i això els relacionava amb les elits polítiques però també socials i culturals locals que es contraposaven amb les gents dels barris formats per immigració espanyola, que eren els que patien la repressió més dura i els efectes més salvatges del creixement urbanístic especulatiu i desbocat. Si el franquisme i les dretes tradicionals locals havien construït durant dècades l'estereotip de l'immigrant anarquista, ignorant, salvatge i allunyat de Déu, a l'altre cantó, i com a conseqüència directa, s'havia generat l'estereotip del català del barri Centre petitburgès amb aires de superioritat. La gent dels barris, sobretot els més organitzats políticament, va haver de superar aquest estereotip abans d'acollir sense reserves les propostes del GAT, que anava fent el seu propi camí i va acabar superant les resistències i prejudicis que generaven al començament.

El GAT va continuar al Casino de Santa Eulàlia. Aquesta entitat, que aleshores es deia Foment Autonomista Eulalienc, va estar lligada el primer terç del segle XX a la Lliga Regionalista, i en l'Hospitalet franquista es va rebatejar com a Casino de Santa Eulàlia. El Casino havia tingut quadres escènics propis però les seves activitats eren molt irregulars: van fer muntatges esporàdics repartits entre el 1941 i els anys 70. Quan s'hi va instal·lar el GAT, el Casino va recobrar l'activitat de cop. Aleshores els rols dels integrants s'havien anat definint, i Enric Flores es perfilava com el director escènic (ho seria fins al final) mentre Josep Anton Codina seguia la seva carrera a Barcelona. Els altres integrants estables eren el germà de l'Enric, Alfons Flores, que ha esdevingut un escenògraf de prestigi internacional, Minerva Álvarez, impulsora incansable del teatre a la ciutat, sigui en l'àmbit que sigui, Pere Piñol, amb una llarga trajectòria en el món de

la producció teatral, i Joan Casas, que després de la seva etapa en el GAT serà crític, poeta, traductor, dramaturg i docent de l'Institut del Teatre. L'espai de Santa Eulàlia era precari, ple de goteres, i hi van estrenar *Los suspiros de la bella Lola, o coples del nunca pasa nada*, un musical que feia crítica econòmica, i un altre espectacle que resultarà molt important per la societat hospitalenca: *El Proceso de Lucullus*, de Bertolt Brecht. Va ser el 1972 a l'envelat de Festa Major, i van aconseguir distreure el censor a la barra del bar del Casino de Santa Eulàlia per poder representar un espectacle anti-imperialista amb dotze cançons basades en poemes del mateix Brecht. Havien esquivat la censura. L'espectacle va girar en condicions de clandestinitat per Santa Coloma i Sant Adrià del Besòs, i va tenir ressò en les primeres organitzacions hospitalenques polítiques contràries al règim de l'època, com un tapat Partit Comunista que es refugiava en entitats falses, o uns primers moments de CCOO i el PSUC, que havien començat a organitzar-se clandestinament des del 1966. Aquests nous moviments tot just començaven a néixer en absoluta il·legalitat i organitzaven xerrades i sortides en les que es van fer populars algunes de les cançons de l'espectacle del GAT. Com recorda Joan Casas fins i tot van arribar a fer circular un cançoner amb les lletres de Brecht adaptades pel Joan mateix.

Cap al 1973, al mateix temps que Vicenç Capdevila pren possessió del càrrec d'alcalde i l'Alpha 63 posa en marxa l'EEA, el GAT s'instal·la a la parròquia de Can Serra, a la Casa de Reconciliació. Els membres del GAT havien de compartir espai amb molts grups locals de tot tipus que feien diverses activitats. Allà reben l'encàrrec de Ricard Salvat de muntar un espectacle per a públic escolar sobre els mites ibèrics, titulat precisament *Mitos Ibéricos*. En aquesta obra el GAT ja va incorporar per primer cop algunes persones de l'Escola d'Adults, i va ser amb aquestes incorporacions quan es crea definitivament el nucli de persones que més endavant faran el salt a la professionalització constituint una cooperativa. Però encara falten uns anys. De moment, el GAT va seguir a treballant amb un text rus que duia per títol *El Dragón*, d'Evgeny Schwartz. Era un conte de fades anti-estalinista que té per protagonista al cavaller Lancelot, enemic de les injustícies. En els seus viatges troba una ciutat que ha viscut 400 anys sota el control i repressió d'un horrible drac i decideix lluitar-hi. Llavors descobrirà que la comunitat que vol salvar està governada per una jerarquia burocràtica que utilitza al drac-tirà per a cobrir el seu propi abús de poder, i que la mateixa població es resisteix a l'acció alliberadora de l'heroi perquè ja s'han acostumat

a la tirania i els fa por el canvi. Quan el GAT va estrenar *El Dragón* a la Casa de la Reconciliació, Franco va morir durant la representació. A vegades els astres s'alineen.

Després de la mort del dictador, el GAT va seguir treballant amb l'Escola d'Adults de Can Serra. És el moment dels Fets de Vitòria, les *Campanades de Mort* del Lluís Llach, les grans manifestacions i la violència repressiva. Els integrants del GAT van respondre tant amb *La política de los residuos* com amb *La extinción del elefante lanudo*, que era una reflexió sobre la fi de l'època dels mamuts, venia el final de l'Era Glacial, i s'iniciava una nova etapa històrica en què la humanitat començava a tenir el dret de conquerir el món. Després d'aquest espectacle entrem en el període de la Transició i el GAT es trasllada al Centre Catòlic.

El teatre de la Transició

El 20 de novembre del 1975 mor Franco i s'inicia una nova etapa a tot Espanya que afecta totes les esferes de la vida dels espanyols. Amb el traspàs del dictador es genera una sensació arreu del país d'il·lusió, d'idealisme: tot està per fer.

En teatre es produeix un gir copernicà³⁸: si durant quaranta anys el teatre professional s'havia centrat en la comèdia burgesa, vodevils i astracanades, més enllà de puntuals esforços de certs autors en la direcció del realisme, els anys 80 i 90 significaran l'auge del teatre independent, format per companyies que ja s'havien estat covant d'amagat durant els anys 70 i que, per fi, veuran l'oportunitat d'arribar al gran públic. Antigues companyies independents semiclandestines tenen l'oportunitat de destapar-se sense por, però també apareixeran nous professionals escènics que començaran la seva carrera sense haver viscut en pròpia carn la censura franquista. El 1975 es crea l'Assemblea d'Actors i Directors a Barcelona. L'any següent l'Ajuntament encarregarà la primera temporada del festival Grec. El mateix 1976 es formarà una cooperativa de professionals arribats de diversos col·lectius de teatre independent, molts d'ells de la fornada de l'Alpha 63, i crearan el Teatre Lliure. El 1981 la Generalitat impulsarà el Centre Dramàtic de la Generalitat, amb els objectius de crear repertori nacional i internacional amb producció pròpia, impulsar la creació contemporània, forçar que el

³⁸ A continuació usaré les dades i conclusions donades tant per Enric Gallén a "Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939 – 1993" com per Carme Fernández Ariza a *La memoria histórica en el teatro de la transición democrática*.

país posi al dia estilísticament, coproduir amb altres teatres i portar espectacles internacionals a Catalunya. La seu d'aquest Centre Dramàtic serà el Romea, el teatre que va apostar pel català durant la guerra, fins que sigui substituït entre el 1996 i 1998 pel Teatre Nacional de Catalunya. Per aquests mateixos anys es reactivarà el teatre comercial oferint una varietat mai vista abans a Barcelona: obren el Mercat de les Flors (1985) i la Sala Beckett fundada per José Sanchis Sinisterra (1988).

A l'Hospitalet també bufen vents de canvi³⁹. S'organitzen diverses associacions de veïns dins les quals es basteixen veritables projectes alternatius de ciutat, si bé sense una visió àmplia i més concentrats cadascú en el seu barri. Tot i això, sense pretendre-ho, aquestes AAVV van fent contraprograma al “desarrollismo” salvatge protagonista de l'urbanisme del darrer ajuntament franquista. Quan comença la transició, els sectors tradicionals, que estableixen la font del seu poder en la victòria de Franco, estaran completament desbordats. És un moment en que la darrera onada migratòria comença a frenar i ara l'Hospitalet està als seus nivells més alts de població, sobrepasant els 280.000 habitants. També es dóna la residualització de la indústria en benefici al sector de serveis, i això provoca una progressiva desaparició de la classe obrera industrial. Hi ha hagut en les darreres dècades una transformació total del paisatge, i ara és moment de reorganització sociocultural dels seus habitants. Les identitats locals canvien, però també es comencen a recuperar associacions d'abans del feixisme. L'Ateneu de Cultura Popular⁴⁰, per exemple, reapareix al 1978, 39 anys després de la seva prohibició. Alguns dels antics socis de l'Ateneu de la República es reuneixen i demanen formalment a l'Ajuntament poder prosseguir amb l'entitat. Els concedeixen l'Harmonia durant 10 anys, espai que hauran de compartir amb tres altres entitats més que hi tindran la seva seu: la secció local d'Òmnium Cultural i les corals Els Matiners i Xalesta. En general, però, la gran eclosió associativa la protagonitzen generacions que no han estat vinculades a la guerra civil, creant així tot un nou teixit social. La ciutadania es mou i s'organitza, planta cara a l'Ajuntament franquista (però sense Franco) des del carrer. El 1975 s'organitza a la parròquia de Sant Ramón Nonat un secretariat local de CCOO que pren el pols al sindicat vertical, i també hi ha traces de la reaparició de la CNT. Al juny del 1976 els sindicats CCOO, UGT, CNT, USO i SOC, tots ells encara il·legals,

³⁹ Com s'explica tant a “Qui ha manat a l'Hospitalet? Poder i estructura social en una ciutat sense burgesia” de Carles Santacana com al seminari del CEL'H *Política i societat a l'Hospitalet al llarg del segle XX*.

⁴⁰ Tret de “Ateneu de Cultura Popular de l'Hospitalet (1932 – 2007)” de la Matilde Marcé.

convoquen una vaga general contra el govern d'Adolfo Suárez. A l'Hospitalet la resposta a la vaga va ser massiva.

És en aquest context quan el GAT s'instal·la al Centre Catòlic. Ho fa amb una doble voluntat: que el grup produeixi espectacles propis i, també, fer una explotació comercial del teatre de l'entitat. En resum: intenten avançar pel camí de la plena professionalització. Recordem que el Centre Catòlic ha estat, fins la construcció del Teatre Joventut, la sala més popular i més ben equipada de la ciutat. El GAT volia aprofitar la seva bona localització i la seva sala, més que decent, per a incloure-la dins dels circuits comercial i independent que ja funcionaven a Barcelona. I la gestió es va realitzar amb força èxit: Pepe Rubianes, per exemple, va estrenar al Centre Catòlic *En resumidas cuentas...* i van passar grups com Dagoll Dagom, amb el seu èxitàs *Antaviana*. Tot i ser un mèrit grupal, hi va jugar un paper molt important Pere Piñol, que més endavant faria una eminent carrera com a gestor i empresari del teatre.

A banda dels espectacles que duïen com a programadors, el GAT també generava obres pròpies, com *Lina Reyes* o *La Zapatera Prodigiosa* de Lorca. Aquesta darrera va ser molt significativa per al grup: la van aconseguir vendre a un programa de teatre per a escoles i això els va impulsar a constituir-se com a cooperativa i atribuir-se els primers salaris. Entre la temporada i la gira van fer unes 180 representacions. El GAT va arribar a assolir un nivell d'organització considerable, amb oficina, un gestor que portava el finançament i la seguretat social, una secretaria que coordinava els "bolos" i les temporades infantils... Els rols artístics també havien quedat estables i establerts. Va ser en aquest moment que feien el salt definitiu al món professional que van marxar a fer una primera gira per Andalusia amb *La Zapatera Prodigiosa*. Com recorda Joan Casas, la companyia anava en una furgoneta i intentaven vendre l'espectacle a les autoritats dels pobles que anaven trobant, regatejant el preu, fins que van arribar a Granada. Allà la família de Lorca no havia permès mai que s'hi fes una obra seva Granada des del seu assassinat perquè consideraven que al dramaturg "l'havia matat la ciutat". És probable que la burgesia i terratinents d'allà l'haguessin entregat al feixisme, però sobre aquest tema encara no hi ha cap certesa. Doncs bé, el GAT va ser la primera companyia teatral que va representar Lorca a la seva ciutat d'origen i on va morir, primer en un local del Partit Comunista i després a la universitat de Granada, amb el beneplàcit de la família.

Democràcia: a la recerca d'un model de teatre a l'Hospitalet

A les primeres eleccions democràtiques de l'estat⁴¹ s'hi van presentar projectes de tota mena. A l'Hospitalet Lluís Layola s'adhereix al continuisme franquista, Vicenç Capdevila es compromet amb la UCD d'Adolfo Suárez i Francesc Codina i Jacint Borràs s'afegeixen a Convergència Democràtica de Catalunya, Julio Morera i Ignacio Pujana s'associen, el primer venint del Moviment Socialista de Catalunya i el segon més afí al projecte del PSOE de Felipe González. El PSUC prenia una nova embranzida fruit de la xarxa que havia anat teixint des de la clandestinitat entorn les associacions i entitats, multiplicant el seu nombre de militants. La participació en les eleccions legislatives del 15 de juny de 1977 va ser alta: va votar un 79 per cent del cens, percentatge a la mitjana de la resta de l'Estat. El resultat, però, va ser diferent: mentre al conjunt espanyol les forces de dreta i esquerra tenen resultats equilibrats, a l'Hospitalet l'esquerra arrasa. El PSC-PSOE guanya amb el 44,60 per cent dels vots, seguit del PSUC (24,10%) i UCD (13,20%). Amb aquest podi ja veiem quin era el pensament polític majoritari dels hospitalencs de finals dels anys 70, però val a dir que l'esquerra extraparlamentària seguiria jugant un paper protagonista en la vida política i social de la ciutat, almenys fins les següents eleccions el 1979. En aquest període entre les legislatives i les municipals encara hi ha a l'ajuntament l'alcalde franquista Joan Perelló, que patirà la mobilització constant a l'Hospitalet, si bé diversificada en els diferents barris de la ciutat: la gent té unes altíssimes expectatives de canvi, i moltes forces antifranquistes creuen en la continuïtat de la seva lluita a la ciutat més enllà de les primeres eleccions.

En les eleccions municipals del 1979 els resultats revaliden una amplíssima victòria dels partits d'esquerra, dins les quals les forces amb representació parlamentària al Congrés dels Diputats acaparen la major part dels vots, condemnant a la marginació a l'esquerra extraparlamentària. Només 4 grups obtenen representació a l'ajuntament de l'Hospitalet: el PSC-PSOE amb 12 regidors, el PSUC amb 11, UCD amb 2 i CiU amb 2. En saber el resultat una concentració de gent va omplir la plaça de l'Ajuntament amb senyeres i pancartes. S'hi van adreçar improvisadament amb parlaments reivindicatius el nou alcalde Pujana (PSC-PSOE), Joan Saura (PSUC) i Enric Vila (CiU). La ciutat va

⁴¹ Tornem a "Història de l'Hospitalet. Una síntesi del passat com a eina de futur", aquest cop en el capítol *El segle XX* en els apartats escrits per Josep Ribas i a "El patrimoni de l'Hospitalet: una història i algunes propostes" de Manuel Domínguez.

viure per primer cop en molts i molts anys un estat d'eufòria col·lectiva: tenien el dret a delegar la seva veu a un partit que els podia representar. La seva veu retronaria dins dels òrgans de poder oficials. La ciutat serà governada per persones que provenen de la lluita antifranquista i la major part de regidors vénen dels barris construïts a conseqüència de les onades migratòries, les zones tradicionalment marginades pel franquisme.

El nou consistori hereta el desastre administratiu del tardofranquisme sortint. La ciutat està hipotecada, els plans urbanístics venuts: les exigències ciutadanes no poden ser satisfetes a curt termini. Pujana, com a alcalde, és incapaç d'afrontar les demandes que ell mateix havia exigít des del carrer. El PSUC, el partit més compromès amb les entitats i associacions, es troba en un atzucac: o renuncia al seu ADN reivindicatiu popular o renuncia a ser part important del poder institucional. Així, s'anirà allunyant progressivament del seu caràcter rupturista amb el llegat franquista. I poc a poc, i prioritizant les activitats dins l'Ajuntament abans que les del carrer, la mobilització ciutadana es va apagant. Amb els partits legalitzats i en exercici de poder passem de la participació directa (AAVV, entitats...) a la delegació de la lluita a les formacions polítiques. El debat abandona el conjunt de la ciutadania i es trasllada al consistori. És l'inici de la devaluació de l'associacionisme i les seves ambicions. El model de ciutadania de l'Hospitalet també canvia en un àmbit determinant: als anys 80 ja quasi no hi queda indústria. La major part dels hospitalencs treballen fora de la seva ciutat. La delegació del poder i la nova i alta mobilitat laboral dels ciutadans afavoreixen un clima de relativització de les conquestes socials anteriors. Al cap dels anys això es traduirà en un clima d'escepticisme paralitzant⁴². Començarem a observar el desmembrament d'algunes de les entitats més actives i la dispersió de diverses veus potents provinents de les associacions: ara el camí vàlid per reivindicar models de ciutat ha de ser dins d'una formació política.

Quan s'inicia el primer ajuntament democràtic a l'Hospitalet un dels temes que s'han de revisar, i amb urgència, és l'estat del teatre a la ciutat⁴³. A tot Catalunya l'activitat teatral s'ha disparat: les companyies que ja estaven en actiu es troben a primera línia mediàtica i darrera seu apareix un públic i unes institucions que volen un teatre públic i

⁴² Aquesta conclusió està extreta de l'article *Política i societat a l'Hospitalet al llarg del segle XX*, escrit com a resultat d'un seminari organitzat pel Centre d'Estudis de l'Hospitalet, i em sembla molt pertinent a l'hora d'entendre l'estat de les coses del teatre a l'actualitat.

⁴³ Sobre aquest període i els fets que relato em baso en les entrevistes realitzades a Joan Casas (17/04/2018) i Juan Cruz (4/06/2018) així com dades extretes del llibre no publicat de Rosa Maria Serra "El teatre a l'Hospitalet de Llobregat".

de qualitat. La dificultat és saber quin és el millor model de funcionament. La Generalitat fa unes apostes i l'Hospitalet ha de fer les seves. El GAT va intentar tenir incidència en el rumb que ha de prendre l'Ajuntament del moment. La qüestió que es va plantejar d'inici va ser sobre la possibilitat que l'Hospitalet tingués un teatre públic propi i potent. El primer ajuntament democràtic tenia la regidoria de Cultura en mans de Paco Candel, cap de llista del PSUC, i va engegar un Pla Especial de Protecció i Conservació del Patrimoni Històric-Artístic de l'Hospitalet. Es van succeir els estudis i informes sobre el patrimoni de la ciutat, i en ells hi va participar Joan Casas, un dels pilars del GAT aleshores. Aquest, amb l'arquitecte Ferran Navarro (que també havia col·laborat amb el GAT anteriorment) van presentar un projecte que defensava la creació d'un teatre municipal públic a Sant Josep que tingués una forta vocació de centralitat. Amb el GAT al darrera, la proposta defensava adaptar unes naus industrials en desús i convertir-les en teatre. L'altra iniciativa paral·lela que hi havia sobre la taula era la de comprar el cinema Joventut i remodelar-lo. El cinema Joventut plantejava problemes de comunicació però la idea del GAT era més costosa perquè es tractava de construir un edifici de nova planta. L'opinió del GAT aleshores era important a l'ajuntament, com ho havia estat abans la de l'Alpha 63, i ja hi havia hagut estretes col·laboracions pel que fa a l'organització de campanyes de teatre escolar. L'Ajuntament, però, es va decantar per l'opció del cinema, que va presentar tot un seguit de dificultats fins que va obrir les portes oficialment el 1991.

Un altre projecte públic molt important al que ens hem de referir és el de les Aules de Cultura⁴⁴, que van gaudir del suport dels anteriors membres de l'Alpha 63 amb més activitat dins dels organismes de poder públic municipals. La primera té origen en el Centre Social la Florida, nascuda al 1961. Vinculada a la parròquia de la Mare de Déu de la Llum, inicialment era un centre que tenia per objectiu alfabetitzar la població local però que va anar ampliant la seva activitat fins a muntar un petit escenari i tenir grup de teatre propi. Més endavant va donar aixopluc a la clandestinitat política i obrera, i fins i tot va ser l'espai on s'organitzà al 1974 l'Associació de Veïns. Però no és fins el 1975 que es converteix oficialment en Aula de Cultura. És dirigida aleshores per Clara Parramón, militant del PSUC i fortament vinculada al GAT. Esdevindrà un espai municipal on s'hi pot fer de tot, una casa d'acollida de grups artístics i socials del barri orfes de local propi. Veient l'èxit i la necessitat, van apareixent altres aules, una per

⁴⁴ A les que s'hi refereix Rosa M^a Serra al seu llibre "El teatre a l'Hospitalet de Llobregat".

barri: la de Santa Eulàlia, la de Bellvitge, Collblanc-la Torrassa, La Bòbila... Ràpidament es converteixen en focus d'atracció per a grups amateurs de teatre. També es fan cursos, tallers, lectures dramatitzades, classes d'iniciació al teatre... Activitats dramàtiques que conviuen amb altres disciplines. Els grups de gent amb interessos diversos es coordinen, fan calendaris, es faciliten la convivència, i això és, indirectament, un focus de veïnatge i de xarxa social als barris basada en la coordinació associativa recreativa i artística. Als anys 90 les Aules de Cultura es rebategen com a Centres Culturals. Més endavant veurem que són importants en la vida de moltes de les associacions de teatre amateur que funcionaran en el període democràtic.

A banda del Joventut i les Aules de Cultura, encara hi ha una tercera iniciativa fonamental per a entendre el teatre a l'Hospitalet d'ara, que és hereu directe d'aquest període de nova organització: les plataformes de difusió primer anomenades "Mostra de Teatre Aficionat de l'Hospitalet", actualment conegudes com "L'H fa teatre". Aquestes plataformes utilitzen fonamentalment el teatre Joventut, però també l'Auditori de la Torrassa i el Centre Catòlic, i tenen els seus orígens al 1966, en una iniciativa de Vicenç Capdevila quan encara era regidor de cultura: els "Festivals populares de verano". En aquests "Festivals" s'havien potenciat des de l'Ajuntament algunes obres de teatre aficionat de grups locals, però sense espai comú: cadascú al seu barri⁴⁵. Tenien una vocació folklòrica i no massa oberta a noves sensibilitats i propostes, no oblidem que era un projecte impulsat i vigilat per òrgans polítics franquistes, però va servir per a donar suport institucional al *Juli Cèsar* del 1968 de l'Alpha 63. La darrera edició del festival va ser l'any 1976. Anys més tard, i ja sota el govern del primer ajuntament democràtic i amb Candel com a regidor de cultura, les festes de primavera del 1979 i 1980 inclouen el I i II Festivals de Teatre de l'Hospitalet, on venen al Centre Catòlic companyies d'altres ciutats, com el Teatre Estable del País Valencià. Aquestes actuacions es completen amb funcions a càrrec de companyies locals com el GAT o veïnes, com la Cubana. És un moment, a cavall entre finals dels anys 70 i principis dels 80, que l'Hospitalet sembla posicionar-se ben a la vora del centre del teatre català, integrada en els nous circuits teatrals que s'estan formant.

Al 1986 s'engega la primera "Mostra de teatre amateur", la principal eina de difusió municipal del teatre de la ciutat. Les actuacions són gratuïtes i hi participen 14 grups de

⁴⁵ Segons la notícia trobada al diari La Vanguardia del 8 juliol 1967.

tot l'Hospitalet al Centre Catòlic. L'any següent en seran 15. Al 1988, 12. L'any 1991 el Joventut pren el relleu al Catòlic com a seu de les funcions, però mantindrà un poder de convocatòria similar. Alguns dels grups amateurs més actius són el Grup de Teatre Margarida Xirgu, el Picarols, i els quadres escènics de Sant Isidre i el Centre Catòlic. Les "Mostres" per primer cop representen un esforç d'aglutinar les teatralitats de tota la ciutat en un sol espai, formar un eix en el que els diversos grups puguin veure's i compartir les seves activitats anualment.

Les dècades dels 80 i 90 són anys on a l'Hospitalet es formen molts grups nous, que s'escindeixen, es multipliquen, alguns dels integrants participen en més d'una companyia aficionada a la vegada... Això és en gran mesura possible gràcies a la feina que es fa des de les Aules de Cultura, i aquest ambient d'efervescència amateur es pot observar en les "Mostres". Alguns dels joves que comencen la seva trajectòria com a aficionats dins d'aquest context acabaran fent el salt professional, però serà fora de l'Hospitalet⁴⁶: és el cas de Juan Cruz i José Corbacho, ambdós companys en el grup aficionat Companyia Sgrata, o del Litus Codina del Centre Catòlic. El primer ha acabat al món del cinema, el segon va deixar l'Hospitalet per formar part de La Cubana i el tercer ha desplegat una amplíssima carrera com a titellaire. Són només tres exemples d'una generació que s'inicia teatralment en el món amateur però que es pot emmirallar en grups professionals de la vora, accessibles, que actuen a l'Hospitalet o, directament, resideixen a la ciutat.

Aquesta ebullició d'activitat teatral a tots els barris crea noves xarxes d'un associacionisme basat en el fet teatral, cosa insòlita fins ara, i molts dels grups exploren noves maneres de fer representacions, exploren estils i formes no convencionals: quan el GAT ocupa l'antiga fàbrica Tecla Sala a la Torrassa i la transforma en espai teatral, què no és possible? La Companyia Sgrata, per exemple, investiga el teatre al carrer i s'acaba emmirallant amb La Cubana. Els interessa generar accions i interaccions amb el públic dins de situacions que podrien ser quotidianes però que es treuen de context. Hi ha nous referents, noves energies. Moltes companyies amateurs del moment aconseguen fer funcions en altres indrets de Catalunya, que viuen un floriment similar, i al seu torn acullen funcions de grups aficionats d'altres indrets del territori.

⁴⁶ Moltes de les dades i reflexions que vénen a continuació són fruit de l'entrevista feta al Juan Cruz el 4 de juny del 2018.

Les noves associacions dramàtiques hospitalenques conviuen en els barris amb els quadres escènics de parròquies, que també reben un nou impuls d'activitats. La facilitat per a organitzar-se en entitat teatral s'ha d'entendre molt en relació amb les Aules de Cultura. L'Sgrata, per exemple, va muntar pràcticament tots els seus espectacles a l'Aula de Cultura de Santa Eulàlia, on assajaven i podien guardar escenografia i vestuari. I tots plegats, agrupacions noves i agrupacions tradicionals, es troben i comparteixen els resultats dels seus treballs a partir de la primera "Mostra". Des d'aleshores aquest va ser un punt de trobada anual amb un gran poder de convocatòria.

Les Aules de Cultura havien estat engegades pel Patronat de cultura⁴⁷, format durant el tardofranquisme per membres de l'Alpha 63. Quan va arribar la democràcia, el Patronat es va posar a disposició del nou ajuntament, i aquest els va confirmar en acceptar el projecte com a programa cultural vàlid per la ciutat i integrant-lo dins la regidoria de cultura. La gent de l'Alpha 63 que havia engegat el Patronat havia tingut la prioritat en facilitar eines per a la gent que volgués fer activitats culturals a la ciutat i establir punts de referència i trobada importants tant als barris: amb aquestes finalitats van muntar les Aules de Cultura. Potser si visitéssim ara les Aules originals ens semblarien austeres però aleshores va ser innovador que una companyia de teatre (o un grup de música o escultura o pintura...) pogués comptar amb un espai on poder desenvolupar les seves inquietuds. Això es va veure fortament complementat amb les "Mostres", que afavoreixen la comunicació i el sentiment de pertinença a la ciutat centralitzant puntualment totes les iniciatives en llocs concrets, punts de trobada recolzats per l'Ajuntament. Sense aquests dos actors municipals, les Aules i les "Mostres", no seria possible entendre el teatre hospitalenc actual.

El GAT professional

Durant la renovació que sotraga el país quan arriben els primers governs democràtics, el GAT va continuar la seva activitat fins a assolir èxit nacional com a companyia teatral professional i hospitalenca. Com hem vist l'Hospitalet bull d'activitat teatral aficionada, però cap companyia tenia el pes de l'experiència o el compromís teatral del GAT. Aquests portaven una dècada explorant, experimentant, fent debat al voltant de la seva professió, i tot això inicialment ho havien hagut de fer dins la repressió franquista.

⁴⁷ Informació extreta de "Alpha 63: fets i llegats" de Jaume Botey.

Després de l'èxit de la *Zapatera Prodigiosa* va venir *La Cabeza del Dragón* de Valle-Inclán, pensada pel públic infantil i juvenil. També va portar als escenaris el *Don Joan* de Molière a partir de la versió de Bertolt Brecht i, l'any 1981, *La hija del capitán* de Valle-Inclán, que també va girar per Espanya. Per a fer aquesta darrera el grup va aconseguir portar com a actor Feliu Formosa, autor del text fundacional del GAT. La voluntat dels membres del GAT era que es quedés a la companyia, però en Formosa va marxar un temps després, quan el Centre Dramàtic de la Generalitat, que ja havia començat a funcionar instal·lat al Romea, li va oferir feina. Després d'aquesta desil·lusió, el GAT va fer un espectacle infantil a partir de *Las historias de Hakim*, de l'autor portuguès Norberto Avila. Era el primer text de traducció pròpia. I aleshores el GAT va fer el seu segon gran examen de consciència ideològica.

Si es vol crear una verdadera alternativa al teatre burgès, i fins aquell moment havia estat predominant a Catalunya des del segle XIX, no és suficient acostar-lo als públics populars ni tampoc modificar el contingut ideològic de les obres representades, que van ser en gran mesura les propostes de renovació llibertàries durant la Guerra Civil. La ideologia s'infiltra i es manté en els mateixos codis de la representació, en els llenguatges que es posen en marxa a escena, en les convencions estètiques que es juguen. El contingut també és en la forma. Només canviar el repertori però sense tocar aquests codis i convencionalismes no fa altra cosa que perpetuar el teatre de sempre sota l'aparença d'un canvi. Aquesta reflexió sobre el teatre és de Joan Casas, escrita a finals dels anys 80 a *Diálogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Beckett*. Amb la perspectiva que ens dona el temps odríem dir que la seva postura no allunyada a la de José Sanchis Sinisterra, un altre autor i pedagog d'ample reconeixement internacional. Aquesta crítica i avís pels grups i professionals del teatre responia a la situació del moment: abans no hauria tingut sentit si pensem en les companyies independents que havien nascut en el franquisme, que havien apostat per fer els textos atrevits (i prohibits), per experimentar en les formes de producció teatral o buscar noves estètiques en els grups contemporanis europeus: senzillament era impensable. Però ara que ha acabat el franquisme i hi comença a haver pressupost públic destinat a la creació teatral apareix un cert constrenyiment, a l'hora de fer els espectacles, desconegut fins aleshores pels grups independents: anar al teatre a veure'ls està deixant de ser un acte polític per a ser un acte d'oci comercialitzat. Les companyies professionalitzades com el GAT s'estaven emmotllant en la nova situació, però els hospitalencs no volien

acomodar-se i seguien perseguint la seva veu. Per tot això el 1983 van buscar aliar-se amb un altre actiu potentíssim del teatre alternatiu espanyol: el Teatro Fronterizo de Sanchis Sinisterra. Aquesta associació volia començar per una adaptació de *Moby Dick*, que va resultar ser l'única col·laboració entre els dos col·lectius. L'obra l'anava escrivint Sanchis Sinisterra a mesura que es muntava. El projecte havia partit d'una idea i feina prèvia del dramaturg valencià, però el Teatro Fronterizo no podia afrontar el pressupost d'una producció així: qui va arriscar els diners per a produir-la va ser el GAT, que aleshores ja tenia un recorregut prou potent i estable com per ser considerat fiable i solvent. Es va estrenar al Festival de Granada amb una dramaturgia experimental que allargassava l'espectacle durant 4 hores. Els membres del GAT van començar a patir perquè tenien acordat fer-la a Barcelona pel Festival Grec i no estaven gens satisfets amb el resultat final, i van demanar al Sanchis que en fes una reducció que la tornés més assequible. Aquest s'hi va negar: aquest era l'espectacle que ell havia concebut i es feia així o no es feia. El GAT es va trobar entre l'espasa i la paret: tenien por que, si estrenaven la versió del Sanchis, perdessin tot el capital de la companyia. D'altra banda, però, es tractava del muntatge original que havia volgut experimentar el prestigiós autor valencià. Finalment, en l'espai de temps que hi havia entre el festival de Granada i el Grec, el GAT va canviar el protagonista i va treure tres quarts d'hora a l'espectacle. L'estrena a Barcelona va tenir èxit però l'obra no es va representar mai més perquè en Sanchis Sinisterra va portar al GAT als jutjats.

El GAT, a pesar dels entrebancs amb en Feliu Formosa i en Sanchis Sinisterra, volia vincular-se amb els grans moviments que hi havia a Barcelona, accedir a un circuit més ampli. Ho van tornar a intentar amb un espectacle de Ruzante, un autor italià renaixentista, que va dirigir per a la companyia José Antonio Ortega, un dels membres de l'equip de la Villarroel. Però la sort aquesta vegada tampoc els va agrair: aquell mateix any, en dates similars, venia al Grec un grup professional italià que s'havia dedicat a recuperar Ruzante i, en les inevitables comparacions, es va acabar enduent la major part dels afalacs de la crítica. El mateix 1983 també van escenificar *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Lorca al Centre Catòlic. Malgrat no repetir les sensacions d'èxit que havien tingut en el passat, en aquests mesos decisius van aconseguir assolir allò que perseguien: consolidar-se en l'escena catalana.

El maig del 1985 el GAT va estrenar a la Villarroel una nova visió de *La Celestina*, aquest cop adaptada per Alfonso Sastre: *Tragedia fantàstica de la gitana Celestina*. Va

ser una obra coproduïda pel Centre Dramàtic de la Generalitat i que aquell mateix estiu van anar a representar-la a Madrid. Aquesta va ser una col·laboració important, però la següent va ser més profunda: el 1986 el GAT va organitzar, conjuntament amb l'Institut del Teatre, el seminari d'una setmana de durada dirigit per Konrad Zschiedrich, director de la Berliner Ensemble, que havia estat la llar teatral de Bertolt Brecht. Poc després en Zschiedrich va començar a dirigir el muntatge de *Santa Joana dels Escorxadors*, de Brecht. Hi van participar actors com Emma Vilarasau o Andreu Benito, i la producció va anar a càrrec del GAT, que es va ocupar, a més, de l'escenografia i construcció. Es va estrenar al Mercat de les Flors el 3 de desembre. L'any següent, al 1987, el GAT va inaugurar el Cicle d'Hivern de Teatre de Tàrraga amb *David, rei* de Jordi Teixidor, que a l'abril va fer-se al Centre Catòlic i més endavant va estar programada al teatre Regina. A l'octubre del mateix 1987 també van estrenar, aquest cop al Romea, *La Balada de Calamity Jane*, de Heider-Costa, espectacle que va estar programat de finals d'octubre a finals de novembre del mateix any al Teatre Condal. Al 1988 van fer al Condal l'obra de Dario Fo i Franca Rame *Joc de dos. Parella oberta*, preestrenada abans al Centre catòlic. El ritme de producció era frenètic. La companyia estava funcionant comercialment.

Del mateix Dario Fo el GAT estrena l'any 1989 *Cláxon* al Centre Metropolità Tecla Sala. Aquest fet és important pel teatre a la ciutat: els hospitalencs veuen com una companyia professional que és de la ciutat ocupa un espai fins ara no utilitzat. El febrer del 1991 representen *Un dia qualsevol* altre cop de Dario Fo al Centre Cultural Tecla Sala, espectacle que després es trasllada a un Teatre Joventut acabat d'estrenar. *Un dia qualsevol* va fer funcions especials per presentar l'obra als alumnes de secundària i, el dia de la dona, a les integrants de les associacions de dones de la ciutat. L'any següent el GAT fa *La Mort* de Woody Allen i el 1994 reestrenen *La cabeza del dragón* de Valle-Inclán, que ja havien fet anteriorment. La mantenen al Joventut quasi tot maig i fins principis de juny i seran reprogramats tot el febrer del 1996. Sembla, doncs, que després del seu pas exitós i productiu per Barcelona, el GAT havia decidit tornar a l'Hospitalet, primer habilitant el Tecla Sala i, després, instal·lant-se al nou gran teatre municipal Joventut, quan aquest va obrir les portes. El 1998 el GAT presenta al Joventut *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán. Serà la seva última obra. Els germans Flores, en direcció i escenografia, van ser els membres que s'hi van mantenir del primer al darrer dia. El GAT va superar una cursa d'obstacles constant que

va durar quasi 30 anys i ha estat el grup de teatre professional hospitalenc més important fins a dia d'avui.

Altres iniciatives professionals: el teatre de la Bohèmia, del Repartidor i ACTE

A banda del GAT, hi ha hagut a l'Hospitalet altres grups professionals de teatre. El primer d'ells, format el 1983 per els actors José Antonio Calderón i Jordi Fàbrega, ambdós titulats en Mím i Pantomima a l'Institut del Teatre, va ser el Teatre de la Bohèmia⁴⁸. Va coincidir en el temps amb l'etapa professional del GAT, i ens consta que els dos grups havien col·laborat en projectes puntuals, tant a la seva ciutat com a Barcelona. Els dos actors havien compartit prèviament un altre projecte, Mím Gest, però la major part de la seva producció es dona ja sota el nom de Teatre de la Bohèmia, tenint com espai d'assaig el Centre Cultural Tecla Sala. Van representar el 1983 *Concerto en divertimento grosso*, de pròpia creació i que barrejava màgia, comèdia clown i mím, per tot l'Hospitalet, en diverses aules de cultura i a la Festa Major de Bellvitge. La següent, *Putiferi*, es va estrenar al Centre Catòlic el 1987 i, després d'una temporada al teatre Regina barceloní, va girar per Catalunya i Espanya. *Putiferi* era una obra que parodiava les històries de novel·la negra amb referents com el dels germans Marx, i entre tres actors (els citats i Begoña Iñurria) interpretaven 13 personatges. Al acabar les funcions, José Antonio Calderón va fer un parèntesi i es va dedicar als monòlegs sota el nom de *El teatre del putiferi*. Per la seva banda, Jordi Fàbrega va continuar amb la Bohèmia i va estrenar *Mambo!* a La Farga el juliol de 1990. L'any següent va ser programada a la Villarroel i a la Fira de Tàrraga. A continuació, altre cop amb el José Antonio Calderón a bord, van muntar *Made in Japan* (1992), *Show Mania*, aquesta estrenada durant les Festes de Primavera del 1994 al Centre Catòlic i programada un mes al Joventut a finals del mateix any, *Electroshow* i *El bizco* (coproduïda aquesta vegada per la companyia Aijafadrim). En total fan milers de funcions, i les fan a llocs tant diversos com sales comercials de Barcelona, Aules de Cultura hospitalenques, El Molino o el Centre Catòlic, fins que es dissol la companyia el 1998, curiosament l'any que també plega el GAT.

⁴⁸ Sobre el Teatre de la Bohèmia es pot veure a "El teatre a l'Hospitalet de Llobregat" a la pàgina web de l'autora: www.rosamariaserra.cat

El Teatre del Repartidor engega la seva activitat en el moment en què millor funcionen comercialment tant el GAT com el Teatre de la Bohèmia⁴⁹. El funden el 1993 Bartolomé Fernández, Francisco J. Basilio i Pepa Calvo, intèrprets anteriorment integrants del GAT i col·laboradors del Teatre de la Bohèmia. Tots ells amb formació teatral, la seva darrera obra amb el GAT havia estat *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, al 1983. Els camins es separen fins que es retroben a principis dels anys 90 i engeguen una companyia pròpia, primerament instal·lats a un local de la plaça del Repartidor i després en altres espais de la ciutat. És una companyia que produeix espectacles tant per a públic escolar com adult, i si bé tenen predilecció pel teatre clàssic espanyol, ja sigui representant textos de Lope de Vega com *La dama boba* o fent versions com en el cas del *Lazarillo de Tormes*. També han abordat autors més pròxims temporalment a nosaltres, com Lorca o Sanchis Sinisterra, i clàssics catalans com Sagarra o Guimerà. La seva producció és molt extensa i segueixen en actiu. Des del 2008 s'han especialitzat únicament en funcions per estudiants de Secundària els quals han voltat per tot Espanya.

Per acabar l'apartat dels professionals, trobem ACTE⁵⁰, Associació Catalana de Teatre Educatiu, fundada i dirigida pel Germán Gómez, actor i director amb un llarg recorregut tant a l'Hospitalet com a Sant Andreu. Es va constituir al 2007 fruit de l'èxit que va tenir l'espectacle *El diari vermell de la Carlota* estrenat al Centre Catòlic. ACTE es manté en actiu actualment. A banda de tallers i casals, han muntat obres com *Súper R*, *Els pastorets de pa sucat amb oli* o d'altres en clau futurista dins del Cicle 2100. Les seves obres, que solen ser d'autoria pròpia, fan gires per escoles i instituts de tot Catalunya, usant com a sala d'assaig i magatzem el Centre Cultural Castellanoleonés, a Sanfeliu. Les activitats pedagògiques solen desenvolupar-se al Centre Cultural de Sant Josep.

L'actualitat: una ciutat de teatre aficionat

Arribats a aquest punt de la investigació encara ens queda oferir una radiografia sobre l'estat del teatre de l'Hospitalet actual. Parlarem d'equipaments, iniciatives, grups i

⁴⁹ Informació sobre aquest grup obtinguda al seu web www.teatredelrepartidor.com

⁵⁰ Les dades sobre ACTE han estat donades pel mateix Germán Gómez en una entrevista realitzada el 28 de juny del 2018.

sinèrgies que o bé ara mateix funcionen o, en alguns casos, ho han fet fins fa poc. Farem un cop d'ull a cada barri de la ciutat sense pretendre, vagi per avançat, anomenar tots i cada un dels grups que fan o han fet teatre a l'Hospitalet. Però la repassada servirà, com a mínim, per fer-nos una idea de l'estat de les coses a la ciutat durant el segle XXI.

Com hem vist, el Teatre Joventut, al carrer del mateix nom a la Torrassa, ha esdevingut des del dia que va obrir les portes, la joia de la corona de l'ajuntament de l'Hospitalet. Havia estat un cinema construït als anys 30 que va haver de tancar al 1972. A principis dels anys 80, l'Ajuntament compra l'edifici i, després d'un remodelament complet, s'inaugura al 1991 amb l'obra de Von Kleist *El cántaro roto* a càrrec de la companyia madrilenya Proyecto Madrid Schena. Té una sala gran de quasi 600 butaques i una sala petita d'unes 170⁵¹. També, però, ens hem de referir a l'Auditori la Torrassa i al Centre Cultural Barradas. El primer⁵² va ser construït al 1999 al carrer Santiago Apóstol i té una sala amb 224 butaques i acull teatre de tot tipus, ja siguin "bolos" de professionals, funcions d'amateurs locals o espectacles infantils. El Barradas⁵³ és un equipament municipal situat a la Rambla Just Oliveras, a la vora del Centre Catòlic, que consta d'una sala d'estudi, una altra d'exposicions i un auditori on s'hi fan xerrades, conferències, concerts i, a vegades, obres de teatre. Va engegar al 1994 i ha acollit sovint tant espectacles amateurs com professionals però, com el Joventut o l'Auditori de la Torrassa, no ha produït material propi.

Pel que fa a les "Mostres" de teatre aficionat, el 1997 seran rebatejades pel nom "l'Hospitalet fa teatre". Seguirà essent un cicle anual de teatre aficionat de la ciutat, que en la primera edició compta amb la coordinació de l'Enric Flores, director del GAT. Es va establir que cada grup participant faria dues representacions en comptes d'una sola, com s'havia fet fins aleshores. "L'Hospitalet fa teatre" va agafar volada i en els successius anys cada cop s'hi han anat apuntant més companyies: en el que portem de segle XXI, hi participen entre 15 i 20 grups cada any en diverses sales hospitalenques.

Tots aquests recursos acabats d'exposar són organitzats i gestionats des del poder públic local: sense el suport de l'Ajuntament ens costaria molt d'entendre com funciona avui dia el teatre a la ciutat de l'Hospitalet. Ara, però, desplaçem-nos cap als grups de teatre

⁵¹ Informació extreta del web oficial del teatre Joventut (<http://www.teatrejoventut.cat>).

⁵² Vist a la pàgina de la Generalitat (<http://serveisoberts.gencat.cat/equipaments/382091>).

⁵³ Vist a la pàgina web de l'ajuntament (<http://www.l-h.cat>).

aficionat de la ciutat, la major part d'ells de nova formació durant la democràcia. Vegem-ho per barris⁵⁴:

Bellvitge, el Gornal i Gran Via de l'Hospitalet

Aquesta zona, el sud de l'Hospitalet, va ser antigament el focus on als anys 60 havia funcionat el Teatro Popular Amateur, rebatejat com a Taller de Teatro de Barcelona al 1969. Amb la democràcia gran part de les iniciatives de les companyies aficionades locals passen pel Centre Cultural d'aquest barri, lloc de trobada cultural que acull assajos i tallers tant de teatre com d'altres d'expressió corporal. Els grups que han usat l'espai per muntar les seves peces també han pogut representar-les pel públic, com és el cas del Tartana o del Teatro de Faralaes. Si volem parlar d'associacions amateurs concretes podem veure la trajectòria del grup de teatre V de B, que va néixer vinculat a la parròquia de St. Joan Evangelista de Bellvitge Nord. El grup es va fundar coincidint amb el 25è aniversari de la parròquia, quan van pensar en fer una obra per explicar la història de la parròquia. L'espectacle va acabar essent *Parroquianos y vecinos*, escrita per Vicente Jorge. Van començar assajant al local de la parròquia fins a traslladar-se al Centre Cultural Bellvitge. A les Mostres han escenificat diverses peces des de finals dels anys 90. També podem parlar de la Unión Extremeña, una associació nascuda al 1992 que ha tingut certa repercussió escènica al barri de Bellvitge. Dins l'entitat apareix el grup de teatre La Unión, que ha preparat diverses obres per als festivals de teatre amateur de la ciutat. El grup La Crítica, emmarcat dins el Centre Cultural de Bellvitge, es va crear al 1992 a l'Aula d'Adults de Bellvitge i volent presentar una obra de teatre cada any, esdevenint habituals en els festivals de teatre amateur de la ciutat. Més recentment va sorgir el Bellgrup, encara en actiu, que es va estrenar el 2009 amb *La casa de Bernarda Alba* de Lorca a "L'H fa teatre". També tenim constància del grup creat el 2011 Amunt el Teló, que ha assajat al Centro Extremeño de Bellvitge.

Més al sud, cap a la Gran Via de l'Hospitalet, podem trobar certa activitat escènica amateur. A finals dels anys 60 es va crear un grup de teatre a Can Pi, que era una barriada pròxima a la Zona Franca. Aquest grup teatral va estar lligat a l'Associació de

⁵⁴ En aquest darrer apartat usaré molta informació extreta del llibre "El teatre a l'Hospitalet de Llobregat" de la Rosa Maria Serra, que va realitzar una extensíssima tasca de recopilació de dades en l'elaboració de la seva investigació.

Veïns local que, pel que sabem, va funcionar uns pocs anys. També trobem no massa lluny la barriada La Bomba, una extensa zona de barraques pels voltants d'on ara tenim el centre comercial Gran Via 2. Allà els immigrants andalusos i extremenys van crear la Unión Deportiva La Bomba el 1963, que va englobar des del 1971 un centre cultural i recreatiu, on consten representacions dels veïns d'obres de Tennessee Williams o Calvo Sotelo. No sabem quina continuïtat va tenir aquesta agrupació. També hi ha constància sobre la Klaka, un grup de la Gran Via Sud. Tenim coneixement d'algunes obres representades, com la *Balada de los tres inocentes*, el 2009 al Centre Cultural de Bellvitge. Si ens desplaçem al Gornal descobrim la companyia de teatre Temporal, activa a partir del 1999, amb el suport del Centre Cívic del Gornal i participant sovint en les "Mostres" locals. El 2000 va engegar el Grup de Teatre Independent Gornal, que potser és l'actiu escènic més important del barri. Ha participat reiteradament als festivals de teatre aficionat de la ciutat i també, en ocasions puntuals, ha realitzat lectures de poesia com la del 2011 a l'Auditori de la Torrassa en homenatge a Miguel Hernández, celebrant el centenari del seu naixement. Un parèntesi el mereix el grup Vendetta Teatre, actiu del 2008 al 2012. En el seu web⁵⁵ es presenten amb la "(...) intenció de trabajar en teatro desde una perspectiva de protesta social y de innovación dentro de las artes escénicas. (...) Vendetta Teatre mantiene una estética revolucionaria y comprometida con la realidad actual, por este motivo defendemos nuestra intención de representar nuestro "teatro de trincheras"". El seu compromís, però, va durar dos projectes.

Sanfeliu, Can Serra i Pubilla Cases

Si viatgem cap al nord-oest de l'Hospitalet ens topem amb aquests tres barris, petits però amb una vida teatral amateur pròpia. A Sanfeliu l'Aula de Cultura comença a funcionar els primers moments dels anys 80. Més endavant, com ha passat amb totes les Aules de Cultura, es rebatejarà com a Centre Cultural. S'hi van organitzant representacions i tallers de teatre, i d'un d'aquests cursos en va sortir el grup Dèries. Paral·lelament a finals dels anys 80 també inicia el seu camí una agrupació teatral sorgida de la parròquia Immaculada Concepció. La seva activitat es manté fins al 1994. Ens hem de referir també a un altre projecte teatral, el Dramatis Teatre, que neix al 1993

⁵⁵ <https://vendettateatre.webnode.es>

a l'institut Apel·les Mestres, format inicialment per alumnes i professors. Al principi fan obres del poc teatre espanyol progressista escrit durant el franquisme, amb autors com Casona o Buero Vallejo, combinades amb d'altres de Lorca o Darío Fo. Han representat sovint tant al Joventut com en d'altres espais de la ciutat dins del context de les mostres de teatre aficionat. La darrera obra que van fer, l'*Othello* de Shakespeare, data del 2006. Al mateix temps, al 2001 i 2002, la jove companyia Pànic va estrenar tres obres, sempre a les Mostres del Joventut. Més endavant una part del Dramatis Teatre es fusiona amb la companyia Pànic per a conformar el grup Teatrae, present en les Mostres de teatre aficionat de la ciutat amb alguns projectes següents. A Can Serra, per la seva banda, podem veure el Grup de Dones de la Casa de la Reconciliació, creat el 1989. També ha tingut activitat l'associació TEATRE & CO, sorgida al 1997 i presidida per l'actor i productor Adolf Baqués. Aquest pretenia fomentar tant l'activitat teatral com altres formes d'expressió mitjançant un curs de teatre impartit per Pepa Calvo, l'actriu i directora del Teatre del Repartidor, en què es treballava a partir de la improvisació per acabar desembocant en un muntatge teatral. En aquesta associació també s'impartien cursos de veu i de mim. Tot plegat s'escenificava amb públic en una sala de petit format a un local de l'Avinguda Can Serra.

A Pubilla Cases també hi ha hagut moviment teatral i pràcticament tot ha passat d'una o altra manera pel Centre Cultural La Bòbila. Aquest espai ha estat usat esporàdicament per les "Mostres" anuals i acull durant tot l'any tant agrupacions amateurs com obres de grups de teatre d'instituts de secundària hospitalencs o "bolos" puntuals de companyies alternatives barcelonines. A més d'aquest servei ofert al barri, la Bòbila organitza els seus propis cursos d'iniciació al teatre i d'altres més especialitzats de màscara o tecnologies de l'espectacle (espai sonor, il·luminació, construcció escènica, manipulació de maquinària...). Algunes de les companyies que han passat per la Bòbila són la Secreta o Komoi. També ens podem referir a l'Associació Somnis, que va néixer el 2004 i organitza tallers i altres activitats relacionades amb el teatre i els espectacles. Té la seu a Can Serra, al carrer de Castellbò, però el gruix de les actuacions les realitza en el barri de Pubilla Cases, tant a la parròquia de Sant Enric d'Ossó com al Centre Cultural de la Bòbila. Dins de l'associació hi ha els Chiquisomnis, grup compost per nens de 3 a 12 anys, i els Mitjans, format per nois i noies de 12 a 18 anys. Una altra companyia amb activitat al barri de Pubilla Cases és El Perro de Baudelaire. Va néixer al 2006 i han

presentat els seus espectacles al Centre Cultural la Bòbila, sovint en el context de les “Mostres”.

La Florida, Les Planes i Sant Josep

Al centre i nord de la ciutat ens trobem tres barris en què els ritmes d'iniciatives dramàtiques han estat desiguals. És interessant parlar del Centre Social la Florida, que durant el tardofranquisme va ser lloc de trobada de persones vinculades a diversos àmbits socials i polítics com la JOC, CCOO, el PSUC o la LCR. D'aquest centre van sorgir líders veïnals, polítics i, el que ens interessa ara mateix, culturals. S'hi feien moltes activitats recreatives de tota mena: cine-fòrum, gimcanes, partits de futbol, curssets formatius, ping-pong, excursions, exposicions, recitals... i també hi havia biblioteca i xerrades sobre sexualitat i teatre. Sorgí d'aquí un grup de teatre que va participar diverses vegades en les Setmanes Culturals de finals dels anys 60 i principis dels 70. Aquest grup va tenir activitat continuada fent obres d'autors espanyols com Casona o Fermín Cabal. Més endavant van usar, quan va ser possible, l'Aula de Cultura de la Florida per als assajos. També durant els anys 70 va funcionar el grup La Barraca, format per aficionats de la Florida, que organitzava activitats i tallers de creació artística al barri, més enfocats als espectacles al carrer que no pas als escenaris convencionals, duent les funcions arreu de l'Hospitalet.

Pel que fa a Sant Josep, des del 1982 la seva Aula de Cultura va acollir tallers de teatre i es va oferir als veïns com un espai lliure per assajar. Esther Formosa i Josep Parramón engeguen iniciatives, incloent la participació d'escoles com l'Institut Torres i Bages. Al 1998, per exemple, el taller de teatre de l'Aula porta a escena *Berlin-Granada* a partir de textos de Brecht i Lorca, dirigit per Minerva Álvarez, exmembre del GAT, molt activa al barri. També funciona com a sala on es presenta la feina de companyies independents d'altres llocs de Catalunya. Sembla igualment destacable la creació del grup de teatre Champagne el 1991 per part de l'Associació de Dones de Sant Josep. El dirigeix la Minerva Álvarez i s'estrenen amb *La casa de Bernarda Alba*. Després de l'obra de Lorca porten les seves funcions a diversos espais de la ciutat. Amb la Minerva tenen una primera etapa centrada en teatre contemporani de contingut social però a partir del 2006 hi ha un canvi de rumb i assumeix el rol de director el Daniel Sarabia. Amb ell el grup es centrarà en l'escenificació de comèdies lleugeres, a vegades

pròximes a l'astracanada. Un altre grup amb recorregut al barri de Sant Josep és La Incubadora, que inicia la seva trajectòria el 1994 sobre les cendres d'un altre grup, Sensa de Somnis. La Incubadora va estar centrada en obres dramàtiques contemporànies fins que es dissolen el 2007.

La Torrassa i Collblanc

Al nord-est de l'Hospitalet trobem el que havia estat zona anarquista per excel·lència la primera meitat del segle XX: Collblanc-la Torrassa. Aquí hem vist desenvolupar la trajectòria a entitats històriques com el Pimpinela o l'Alianza, i ara ens cal veure cap on ha avançat el teatre d'aquests barris. I cal parlar, entre altres, del grup Picarols, amb certa rellevància a la Torrassa. Per fer-ho hem de viatjar enrere, al 1958, quan es va construir el Centro Moral Recreativo Santiago Apóstol. Aquest va tenir quadre escènic propi fins el 1965. Es va reactivar el 1969 i hi va haver certa activitat teatral irregular fins que es transforma en el grup Picarols al 1980, que agafa impuls i desenvolupa una gran activitat durant els anys 80, escenificant sobretot teatre espanyol escrit per autors com Casona o Lorca. També van crear un taller de teatre, Els Barrufets. Passat aquest primer esclat, el grup Picarols ha participat sobretot en les mostres de teatre amateur de la ciutat, tant al Joventut com a l'Auditori la Torrassa, i segueixen en actiu actualment. També podem esmentar l'Ateneu Cultural Catalònia, que es va posar en funcionament el 1986 i fins quasi l'arribada del segle XXI van fer obres i lectures dramatitzades. De més recent aparició són els grups Nexus Teatre, Strómboli i Paranoia, formats per joves del barri, alguns d'ells vinguts del Picarols. L'agrupació Seitán, en canvi, es va traslladar el 2006 de Barcelona a la Torrassa i és habitual a l'Auditori. I un paper destacat també el té, altre cop, l'Aula de Cultura (o Centre Cultural) local. L'Aula de Cultura de Collblanc-la Torrassa va acollir durant els anys 90 els assajos de la Compañía de la Luz, que va representar les seves obres en sales com la del Centre Catòlic o el Joventut per les "Mostres". Finalment podem veure Tots Plegats, un grup que s'origina entre integrants d'una activitat extraescolar teatral a l'institut Provençana i que més endavant canvia el nom a La Contrasenya.

Santa Eulàlia

A l'est de l'Hospitalet trobem un altre dels barris històrics de la ciutat, molt connectat tradicionalment amb els seus veïns de Sants. Aquí sí que veiem, a més de tot el moviment nou sorgit durant la democràcia, certa continuïtat d'entitats tradicionals de llarg recorregut. L'exemple més clar, tot i que amb la trajectòria interrompuda malauradament massa aviat, és el de l'antic Ateneu de la Unió. Hem vist anteriorment com iniciava les seves activitats el 1882 fins que al 1940 el falangisme li ocupava l'espai per a situar-hi la delegació local de Educación y Descanso. Això va durar fins al 1977. Des de llavors l'espai va ser conegut com a Ateneu Les Canyes i s'hi feien representacions de teatre líric sobretot, fins que al 1965 el propietari de l'edifici va sol·licitar-ne la demolició. Una altra entitat amb solera és la parròquia de Sant Isidre, que tot i engegar al 1947 no s'hi estableix un quadre escènic estable fins al 1976. Certament als anys 50 ja hi havia un elenc teatral que feia actuacions en l'escenari de la parròquia, però eren esporàdiques i sense massa continuïtat. Després d'un parèntesi de nou anys d'inacció, es reorganitza un nou quadre escènic, i aquest sí que gaudirà de molta activitat. El 1986 van celebrar el desè aniversari de la creació del quadre escènic i dins el programa d'actes figuraven els grups de l'Ateneu de Cultura Popular Margarida Xirgu, grup de teatre Antany amb *Situació bis* de Pedrolo, *Las galas del difunto* de la companyia Sgratta, molts components de la qual havien passat pel quadre escènic de Sant Isidre, i *La dama del mar* d'Ibsen per part dels amfitrions. Les activitats segueixen tant al seu espai com a les "Mostres" i "L'H fa teatre" fins a dia d'avui, en els darrers anys amb col·laboracions ocasionals amb el Centre Cultural de Santa Eulàlia. Altres grups que han tingut activitat al barri poden ser Craf Teatre, a finals dels anys 90, o Didascàlia, agrupació sorgida a l'Escola d'Adults de Santa Eulàlia. Amb més projectes a l'esquena trobem el grup de teatre La Asunción, format per un grup de dones col·laboradores del Centre La Asunción. Aquest centre va ser fundat al 1991 a l'edifici de La Vanguard. Ben aviat van començar a fer lectures dramatitzades fins que es van atrevir a representar les seves obres, primerament al teatre de la parròquia Sant Isidre i, a partir del 2003, a la "Mostra", al Joventut. Però a banda dels seus aficionats, Santa Eulàlia acull un parell de propostes pedagògiques que val la pena destacar. Tenim l'agrupació Fugireli Teatre, nascuda el 1997 fruit d'un curs de clown ofert per Vicenç Elipe, director del grup actualment, amb el suport de El Drac d'Or (colla de gegants de Santa Eulàlia). El Fugireli Teatre fomenta l'ensenyament del clown al barri i presenta

un espectacle cada any al Centre Cultural de Santa Eulàlia o al Joventut fins a dia d'avui. També hem d'esmentar el Plàudite Teatre-Espai d'Arts Escèniques⁵⁶, instal·lat al Centre Cultural de Santa Eulàlia. Va néixer al 1998 amb vocació pedagògica i social, considerant el teatre com a eina per a promoure la sensibilitat artística, la integració i la cohesió social al barri. Està focalitzat en el teatre físic i gestual, pensant el fet escènic com a canal d'expressió i exploració dels alumnes. Plàudite és un dels principals centres de pedagogia teatral a la ciutat, juntament amb el grup infantil Capsa de Somnis del Centre Catòlic. Plàudite, gràcies al suport de l'Ajuntament, compta tant amb l'espai del Centre Cultural de Santa Eulàlia, on hi són instal·lats, com amb els del Barradas i del Joventut, que poden usar puntualment per a representar les seves obres. Dins del Plàudite trobem el grup de teatre jove Platea. I, finalment, cal dedicar uns instants a una iniciativa teatral, el grup Imagina, que, aquest cop, no es vincula amb l'amateurisme. Aquesta agrupació va néixer al Centre de Dia de Santa Eulàlia el 1998 i experimenta el teatre tant amb fins lúdics com al servei de la rehabilitació psicosocial en el mateix Centre de Dia, sempre a favor de la cohesió social i agrupant espais de col·laboració i treball col·lectiu. El resultat d'aquesta transversalitat ha estat tocar disciplines tant diverses com el teatre de titelles, teatre amb persones que pateixen algun trastorn mental o tota mena d'accions de sensibilització.

El Centre

Finalment viatgem al barri Centre, que és on hores d'ara encara funcionen les entitats amb activitat escènica més antigues de la ciutat. En aquest segle XXI el Casino ha reanimat el seu grup de teatre i es fan esporàdiques obres amateurs, mentre que el quadre escènic del Centre Catòlic gaudeix de molta salut, amb més de 100 membres, la tradició arrelada dels *Pastorets*, el muntatge de més de 10 obres per any, el funcionament del grup intern estable Verba dedicat als recitals de poesia, el certamen poètic anual Andreu Trias, l'escola de teatre infantil Capsa de Somnis... De fet el Centre Catòlic és l'entitat amb més continuïtat escènica al llarg de la història de l'Hospitalet. A banda de sarsueles i obres que ja hem comentat abans, des de ben aviat al Centre Catòlic va començar la tradició d'escenificar anualment teatre nadalenc. Els seus *Pastorets*, de Folch i Torres, van representar-se a l'entitat durant els anys 30 i fins l'esclat de la

⁵⁶ Tant per Plàudite com pel grup Imagina podeu trobar més informació als seus respectius webs (<https://plaudite.org> i <http://gtimagina.blogspot.com/>)

guerra, alternant-se amb l'obra escrita pels socis del Catòlic Gonçal Oliveros i Jordi Parramón *L'esperança d'Israel*. Acabada la guerra al 1942 es prefereix *La Rosa de Jericó* i el 1943 es torna, ara apostant per *L'Estel de Natzaret*. Al 1944 tornem al clàssic *Els Pastorets o l'Adveniment de l'infant Jesús*. Aquestes tres darreres obres conviuen en el temps i hi ha anys que es representen una el dia de Nadal i una altra per Sant Esteve. A principis dels anys 60 encara es fa alguna funció dels *Pastorets de Betlem*, però des d'aleshores ja només sempre l'obra de Folch i Torres. En general, aquesta tradició nadalenca, com la resta d'activitats teatrals, s'han mantingut en el temps de manera ininterrompuda exceptuant períodes de grans reformes i la Guerra Civil, i des dels inicis de Capsa de Somnis també s'ha fet *Pastorets infantils* representats pels més joves de l'entitat.

Una altra associació amb solera que segueix en actiu és l'Ateneu de Cultura Popular. S'ha dit abans que va reaparèixer el 1978, 39 anys després de la seva prohibició, per a instal·lar-se a l'Harmonia, compartint l'edifici amb dues corals i la seu local d'Òmnium. A partir d'aquell moment l'Ateneu va programar activitats molt diverses fins que, el 1981, s'inicia la trajectòria del grup teatral Margarida Xirgu. Molts veïns del Catòlic hi van a donar un cop de mà, un d'ells Josep Montaner, que a banda dels més de trenta anys que havia estat al Centre Catòlic, també s'havia format a l'Institut del Teatre i havia estat part integrant de companyies independents professionals, tant a Madrid com a Barcelona. Dirigeix el Margarida Xirgu del 1981 fins al 1983. D'inici, el grup fa recitals poètics fins al juny del 1982 presenten *Gente bien* de Santiago Rusiñol. A partir d'aleshores fan una obra cada cinc o sis mesos sense comptar els recitals poètics. Veiem com el Margarida Xirgu manté constantment forts lligams amb els actors del Centre Catòlic. A mitjans del 1984 Miquel Xartó, un altre històric del Catòlic, pren el relleu de Josep Montaner. Cada cop hi ha més gent implicada i es comencen a muntar obres paral·leles: a banda de les de Xartó s'assagen d'altres, algunes dirigides per Romuald Monreal, Jordi Artells... Alhora, es presta també especial atenció al teatre fet per infants i comencen a muntar jornades i tallers, amb gran èxit d'assistència. La segona meitat dels anys 80 són de gran efervescència. Durant els anys 90 l'activitat es consolida i el grup aficionat Margarida Xirgu es presenta a diverses mostres de teatre amateur, com la pròpia ciutat, la de Sant Esteve de Sesrovires o la de Tàrraga. A la primera dècada del segle XXI trobem una dinàmica similar, amb la M^a Dolors Hermano dirigint tallers infantils i juvenils de l'entitat i presentant al públic les obres que en surten. També és un

moment en què l'Ajuntament no els permet seguir fent ús de l'edifici històric de l'Harmonia i els concedeix l'espai que usen en l'actualitat al carrer Santa Anna. L'Ateneu de Cultura Popular és l'únic ateneu en actiu de tots els que van sortir durant el període republicà a l'Hospitalet.

A banda d'aquestes tres entitats històriques, a l'Hospitalet Centre també han aparegut agrupacions de més recent formació. Podem esmentar, per exemple, el grup *Play-Back*, que fan varietats i números de vedettes i que va començar a trobar-se a partir del 1988, o Els Inestables, grup de teatre sorgit d'entre pares i mares de l'escola Patufet Sant Jordi que al 2017 van decidir integrar-se al quadre escènic del Centre Catòlic. Els Quatre Arreplegats van ser un grup de persones relacionades amb les entitats històriques del barri però que es van ajuntar per a fer teatre musical, i a partir del 2007 i fins avui funciona el grup de teatre aficionat Banyes, dirigit per Genaro de Otero i que sovint escenifica textos escrits per ell mateix. No podem oblidar esmentar l'associació teatral juvenil Patates amb Suc, en funcionament des del 2006 i que combina *performances* amb espectacles més convencionals de creació pròpia o escenificacions de textos com *Bodas de Sangre* de Lorca. També han organitzat tallers de teatre. Una altra plataforma es va constituir a la ciutat fruit de la col·laboració entre la Coordinadora de Teatre Amateur de l'Hospitalet amb la Comissió d'Actes Culturals i Recreatius Mare de Déu dels Desemparats i el Centre Catòlic: l'associació Teatre per a Tota la Família, que es concentren en escenificar regularment espectacles infantils, sovint portant companyies contractades de fora la ciutat. I una atenció especial la mereixen les darreres iniciatives que han engegat recentment antics membres de l'Alpha 63. Aquests es van organitzar com a nou grup, Amics d'Alpha 63, i han organitzat diverses xerrades i col·loquis culturals. Per commemorar l'any Espriu, al 2013 van aconseguir reunir un nombrós repartiment format per actors provinents tant del Casino com del Centre Catòlic i de l'Ateneu i, instal·lats en l'espai d'aquesta darrera entitat, van muntar la *Ronda de mort a Sinera* de l'autor homenatjat, dirigits pel Joan Soto. Al 2015 el mateix equip va adaptar el llibre de Paco Candel *Els altres catalans* per a escenificar a diverses sales de la ciutat (la Bòbila, Centre Catòlic, Centre Cultural de Santa Eulàlia, Barradas i Centre Cultural de Bellvitge) l'obra *Candel, l'altre català*. Actualment, aprofitant que és l'any de la Maria Aurèlia Capmany, preparen altre cop sota la direcció de Joan Soto l'obra *Feliçment sóc una dona*.

Més enllà de cada barri de l'Hospitalet, i a favor de la transversalitat de les seves activitats, va ser significativa la presència de la Coordinadora de Teatre Amateur de l'Hospitalet⁵⁷, que malauradament no va tenir la continuïtat desitjada. Va originar-se al 2005 a iniciativa d'Antonio Calderón, que va citar les cinc entitats teatrals més actives del moment a fi de fer una programació setmanal conjunta que girés per tota la ciutat. Les entitats eren el quadre escènic del Centre Catòlic, el grup Margarida Xirgu de l'Ateneu de Cultura Popular, el quadre escènic de Sant Isidre i el Grup de Teatre Independent Gornal. Després de constituir-se, la Coordinadora va convidar qualsevol associació teatral hospitalenca a formar-ne part. Va ser un moment únic de comunicació entre diverses entitats de barris diferents, però el cost econòmic que suposava sustentar l'estructura necessària de coordinació entre grups i espais diversos, a més de la falta d'assistència de públic, va fer que la Coordinadora de Teatre Amateur de l'Hospitalet es dissolgués al 2012.

Algunes conclusions sobre l'estat del teatre a l'Hospitalet

D'aquesta radiografia de l'estat del teatre a l'Hospitalet durant els darrers anys en podem extreure tres conclusions. Primerament cal remarcar la gran empenta associativa que hi ha a l'Hospitalet. Des de la fi del franquisme moltes associacions han aparegut per fer teatre aficionat. Algunes encara continuen actives, d'altres pleguen, però el flux d'espectacles amateurs ni s'atura ni es frena. Això no es pot entendre sense comprendre el paper que tenen dos actors locals. El primer són les antigues Aules de Cultura impulsades pel Patronat, ara Centres Culturals, que juntament amb altres espais municipals sovint són posats al servei de la ciutadania. Aquests llocs de trobada acullen i donen la possibilitat d'existir a projectes teatrals impulsats pels veïns de cada barri, que poden gaudir d'un lloc on assajar les seves obres. L'altre actor fonamental és el cicle "L'H fa teatre", que anteriorment ha tingut altres noms però en el fons és el mateix: un projecte impulsat des de l'àmbit públic municipal que connecta els grups amateurs amb el seu públic i possibilita el fet de convertir un material d'assajos en un espectacle representat en sales habilitades per fer teatre en condicions. Això es fa amb la complicitat de diversos espais de l'Hospitalet, entre els que cal destacar els tres

⁵⁷ Dades extretes arran l'entrevista amb el Germán Gómez realitzada el 28 de juny del 2018.

principals equipaments controlats per l'ajuntament: el Barradas, l'Auditori de la Torrassa i el Joventut. Però no totes les notícies són tan bones: la segona conclusió és que l'Hospitalet, que anys abans havia gaudit d'una posició protagonista en el mapa teatral català, s'ha acabat convertint en un teatre de províncies no massa reeixit. L'Hospitalet es troba just a la vora de l'epicentre del teatre català: Barcelona. Als teatres públics de l'Hospitalet es programen obres barcelonines en gira sabent que per la major part del seu potencial públic és més còmode anar a Barcelona mateix. La mala comunicació del Teatre Joventut agreuja el problema. L'alternativa que tindria la ciutat per esdevenir un centre teatral potent seria apostar per un teatre que no es fes a Barcelona, és a dir, engegar produccions pròpies, però aquest és un camí abandonat en l'actualitat. Les iniciatives públiques a l'Hospitalet estan concentrades en cultivar i donar suport al teatre amateur de la ciutat, cosa que aconsegueix, però oblida donar plataformes que donin suport a projectes escènics professionals. És per això que considerem l'Hospitalet com una ciutat de teatre aficionat. El nivell del GAT, que va ser el punt àlgid del teatre hospitalenc, no s'ha recuperat ni sembla que sigui possible. Certament hi ha iniciatives privades de companyies professionals que per qüestions logístiques han acabat instal·lant els seus espais d'assaig a la ciutat, com la Cubana o la Fura dels Baus, però estan completament deslocalitzades de la ciutat, és a dir, perceben els seus espais com "els afores de Barcelona".

Abans de caure en el pessimisme, però, caldrà veure com es desenvolupa el Districte Cultural en construcció, i si aquest és capaç de reaccionar contra la desertització de teatre professional que es pateix a l'Hospitalet. Desertització que de ben segur es pot combatre i superar: hem vist que els hospitalencs superaven tota mena d'entrebancs al llarg de la seva història. Quan les circumstàncies van ofegar la cultura a la ciutat, els propis ciutadans es van organitzar per fer renéixer les inquietuds culturals col·lectives i lluitar contra la repressió. Quan la censura volia aixafar el teatre català, els hospitalencs van formar part de les onades que van respondre amb activitat, profunditat i projectes. L'arrelament de l'art dramàtic a la ciutat és evident, només cal veure la quantitat d'associacions i grups que s'ajunten regularment a cada barri per dedicar hores a una activitat que no se'ls pagarà més que amb la pròpia experiència de fer-la. I per això la tercera conclusió és la següent: la relació profunda i irrompible del teatre amb l'Hospitalet és una constant a la ciutat des que és ciutat. Amb les primeres associacions del segle XIX el fet escènic va penetrar en l'ADN hospitalenc i ha perdurat fins avui,

superant èpoques d'altíssima conflictivitat social, prohibicions i persecucions i, fins i tot, una guerra. I aquest fil irrompible que travessa un segle i mig fins a dia d'avui lliga una continuïtat sorprenent en una ciutat que ha estat construïda a base d'onades de discontinuïtat. El relat que m'he proposat treure a la llum amb aquest treball ha estat protagonitzat per centenars de persones que amb la seva singularitat han aconseguit que, ara mateix, altres centenars de persones que viuen on abans vivien ells estimin el teatre a l'Hospitalet.

Bibliografia

BOTEY, J. (2010) “Alpha 63. Fets i llegat”. L’Hospitalet de Llobregat: Centre d’Estudis de l’Hospitalet.

BURGUET, F. (1984) “La CNT i la política teatral a Catalunya (1936 – 1938)”. Barcelona: Institut del Teatre, Monografies del Teatre.

CAMÓS, J. (1986) “L’Hospitalet, la història de tots nosaltres. 1930 – 1936”.

CASAS, J. (1988) *Diálogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Beckett* a la revista Primer Acto nº222, pp. 33-39.

D. A. (1997) *Història de l’Hospitalet. Una síntesi del passat com a eina de futur*. L’Hospitalet de Llobregat: Centre d’Estudis de l’Hospitalet.

DE FEZ, M. E. (1990) *Movimiento asociativo en Hospitalet (1940 – 1960)*. Borsa d’estudi del Museu d’Història de la Ciutat de l’Hospitalet.

DOMÍNGUEZ, M. (2014) “El patrimoni de l’Hospitalet: una història i algunes propostes” a Quaderns d’Estudi nº 27, pp. 135 – 163.

FELDMAN, S.; FOGUET, F. (2016) *Els límits del silenci. La censura del teatre català durant el franquisme*. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat.

FERNÁNDEZ, C. (2003) *La memoria histórica en el teatro de la transición democrática* a Boletín de la Real Academia de Córdoba nº144, pp. 217-230.

FORMOSA, F. (1971) *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62.

GALLÉN, E. (1993) *Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939 – 1993* a Capdelletra nº14, pp. 11 – 30.

MARCE, M. (2008) “Ateneu de Cultura Popular de l’Hospitalet (1932 – 2007)”. L’Hospitalet de Llobregat: Ateneu de Cultura Popular.

MARCE, F. (1972) *El Casino del Centro. Apuntes para su historia* a “Hospitalet Boletín de Información Municipal”. Ajuntament de l’Hospitalet, Ponencia de Cultura nº75, pp. 9 – 32.

MARTORELL, P. (2001) *L'oblit del nostre Teatre Nacional: a propòsit de l'obra dramàtica de Jaume Vidal Alcover* dins “Jaume Vidal Alcover: humanisme, heterodòxia i geni”, de COMES, R (ed.). Valls: Cossetània Edicions.

MATAS, P; PASTOR, C. (1989) *Aproximación al asociacionismo hospitalense a finales del siglo XIX: los fundadores del Centro Económico Agrícola Industrial, un grupo de poder*. Borsa d'estudi del Museu d'Història de la Ciutat de l'Hospitalet.

PUJADES, X; SANTACANA, C. (2003) *El club deportivo como marco de sociabilidad en España. Una visió històrica (1985 – 1975)* a “Revista Hispania” n° 214, pp. 505 – 522.

ROMEU, J. (2001) *Teatre medieval als Països Catalans*, a ROSSICH, A. (coord.) “El teatre català dels orígens al segle XVIII”. Edition Reichenberger, Kassel, pp. 3 – 15.

RUSHDIE, S. (1992) *Censorship a “Imaginary Homelands”*. London: Granta Books, pp. 37-40.

SALA, C. (1995) *La difícil postguerra. Parròquies i entitats* a Quaderns d'Estudi n°11, pp. 22 – 28.

- (1995) *L'associacionisme els anys seixanta* a Quaderns d'Estudi n°11, pp. 29 – 40.

SALMERÓN, I. (2009). “Històries de Collblanc-la Torrassa”. L'Hospitalet de Llobregat: Arxiu Municipal de L'Hospitalet.

SANTACANA, C. (1994) “Victoriosos i derrotats. El franquisme a l'Hospitalet, 1939 – 1951”. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- (2001) *Qui ha manat a l'Hospitalet? Poder i estructura social en una ciutat sense burgesia* a Quaderns d'Estudi n°17, pp. 119 – 128.
- (2009) *Memòries per a la història cultural del franquisme* a Cercles: revista d'història cultural n°12, pp. 175 – 177.

Seminari, CELH (2001) *Política i societat a l'Hospitalet al llarg del segle XX* a Quaderns d'estudi, (n°17), pp. 175-184.

SERRA, R. M. (2012) “El teatre a l’Hospitalet de Llobregat” a la pàgina web de l’autora: <http://www.rosamariaserra.cat/>

TARROW, S. (1994) “El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política”. Madrid: Alianza Editorial.

VILA, J. (2016) “Capdevila i nosaltres. L’Hospitalet: crònica política d’aquells anys decisius (1964 – 1979)”. L’Hospitalet de Llobregat: Centre d’Estudis.

ZOLA, E. (1945[1880]) *El naturalismo en el teatro* a “La escuela naturalista. Estudios literarios”. Buenos Aires, editorial Futuro, pp. 239 – 272.

Entrevistes

A Joan Casas el 17 d’abril del 2018.

A Joan Soto el 30 de maig del 2018.

A Juan Cruz el 4 de juny del 2018.

A Rosa Maria Serra el 5 de juny del 2018.

A Germán Gómez el 28 de juny del 2018.