

escoltaven a les aules i que alhora il·luminaven la realitat que els envoltava i els dotaven d'eines d'intervenció. El compromís amb la ciutat i les seues gents es forjava per mitjà d'aqueix intercanvi constant entre experiències personals i formatives. En l'àmbit restringit de la història de l'arquitectura, tot açò es materialitzà en un creixement exponencial, qualitatiu i quantitatiu, de la recerca sobre temes valencians.

Les escoles d'arquitectura asseguraren que els nostres arquitectes conegueren i respongueren acuradament a les necessitats de la seua societat. I han de seguir assegurant-ho. Mentre que les assignatures d'urbanisme i projectes, en ubicar usualment els seus temes de treball en municipis del País, contribueixen decisivament a assolir aquest objectiu, les d'història no ho fan. Per fer-ho podrien explorar almenys dues vies. Com ja he apuntat abans, podrien incloure temes valencians en les assignatures generals sobre arquitectura occidental, en peu d'igualtat amb els d'altres latituds, ja que, repetisc, nosaltres també formem part de la història mundial. Un altre camí, eventualment complementari de l'anterior, seria el d'oferir un curs obligatori sobre l'arquitectura del País Valencià —impartit segons els principis explicats al llarg d'aquest epígraf. La seua sostinguda absència és incomprendible, més encara si advertim que se n'han ofert d'altres de monogràfics, recolzats en un altre marc geogràfic i polític, l'espanyol.

Açò sols serà possible si les universitats, les escoles d'arquitectura singularment, i al seu si les professores i els professors d'història, prenen consciència plena dels seus deures envers els valencians. A la generació de Tomàs Llorens, Trini Simó, Emili Giménez, Alberto Peñín i d'altres hem d'agrair-li l'esforç pioner d'encetar la moderna història de l'arquitectura moderna al País Valencià. Els animava la convicció de dur el projecte cultural —és a dir, polític— fusteria, de renovament intel·lectual i d'autoconeixement, al cor de l'escriptura i l'ensenyament de la història dels nostres edificis i ciutats. Després d'una absència danyosa i llarga, seria bo que el valencianisme retornàs, com està fent-ho en altres institucions, al cor de l'Escola d'Arquitectura. Hi duria la seua tradició de racionalisme desmitificador, de cosmopolitisme arrelat, d'alta ambició intel·lectual, d'ampla cultura i de precisió respecte als seus objectius i mitjans. Seria l'antídot necessari contra l'agnosticisme ideològic, contra el rigorisme disciplinari, delusòriament neutral, refugi de les mediocritats i de les ignoràncies que ens ofeguen. ◀

FRANCESC FOGUET

Maria Aurèlia Capmany i el teatre dels anys seixanta

Cada dia, hem de prendre partit en la nostra vida d'escriptors, en els nostres articles, en els nostres llibres. Que es faci sempre tot conservant com a principi director els drets de la llibertat total, com a síntesi efectiva de les llibertats formals i materials. Que aquesta llibertat es manifesti en les nostres novel·les, en els nostres assaigs, en les nostres obres de teatre.

JEAN-PAUL SARTRE, *Situacions, II*

1

Maria Aurèlia Capmany participà d'una manera activa en els prolegòmens del teatre independent de la dècada dels seixanta. La seua curiositat insaciable l'emmenà, des de la filosofia i la narrativa, a l'aventura teatral, seduïda sobretot pel que té el teatre de projecció immediata en el públic i de tribuna de difusió i, doncs, atreta per la possibilitat d'incidir en una realitat incipient, des d'uns postulats emmotllats per l'existencialisme sartrià i perfectament compatibles —via *engagement*— amb l'apropiació del teatre èpic brechtià. Ella mateixa declarà: «Nunca he creído en los géneros literarios. Si un autor tiene cosas que decir y lo que dice es importante, me gustaría que fuese mi caso, da lo mismo que lo haga valiéndose de una fórmula que de otra. Lo realmente importante es que lo manifieste» (Saladrigas, 1965).

Francesc Foguet i Boreu (Linyola, Pla d'Urgell, 1971), és professor de Literatura a la Universitat Autònoma de Barcelona. Autor, entre altres, de *Maria Àngels Anglada. Passió per la memòria* (2003), *Teatre, guerra i revolució. Barcelona (1936-1939)* i *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite* (2010)

Al seu entendre, «el teatre no és un misteriós *sancta sanctorum* amb unes lleis que cal respectar, és simplement una tribuna, com poden ser-ho les pàgines d'un diari» (Capmany, 1968: 22). El seu lligam amb el teatre independent, que sempre considerà decisiu per a la renovació teatral davant de la migradesa de l'escena professional, es materialitzà en obres que responien a les exigències de la praxi del moment, amb una utilitat immediata i com a resposta a unes circumstàncies històriques determinades.

Malgrat la desoladora grisor del teatre professional, ofegat també per la censura i només acolorit pel teatre de cambra, en les perifèries del voluntarisme, a la dècada dels seixanta, sorgiren diversos grups teatrals (La Pipironda, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, Gil Vicente, Teatre Experimental Català, Bambalinas, Gogo). Segons Capmany (1968: 26), el seu propòsit era el següent: «Dir alguna cosa, construir alguna cosa nova en aquest panorama declinant del teatre barceloní. Potser en realitat aportar a aquest públic evasiu un repertori i una problemàtica que el teatre professional moribund no podia o no volia aportar.» Capmany concebé la seva dedicació apassionada i vocacional al món del teatre des de la seriositat i l'entrega i amb una decidida voluntat de recerca i compromís. De primer, participà en l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), fundada l'any 1955 i, en especial, en els nuclis més dinàmics, més experimentals, de l'avantguarda teatral, que, amb el seu activisme, havien de posar els fonaments del decisiu moviment del teatre independent (Graña, 2011 i 2012).

2

La seva primera obra original, *Tu i l'hipòcrita*, estrenada dins de la programació del II Cicle de l'ADB, el 28 de gener de 1959, al Teatre Romea, significà la incorporació al teatre de text dels sectors vinculats al Teatre Viu, una de les iniciatives més innovadores que, nascuda al marge de l'ADB, s'hi integrà el 1957 com a secció de teatre experimental (Ciurans, 2008: 232). Acabdillat per Miquel Porter i Ricard Salvat, el Teatre Viu, a més de promoure un «teatre d'assaig», s'erigí en una «acadèmia» en què s'apostà per la renovació dels procediments en ús en l'escena catalana i es posaren a prova «les experiències i els sistemes formatius de les modernes escoles teatrals: Brecht, Kazan, Stanislawski i Piscator» (Coca, 1978: 70).

Com és sabut, l'ADB fonamentà les seves activitats en una mena d'eclecticisme culturalista, d'ascendència mesocràtica burgesa, i agombolà l'escenificació de la dramaturgia universal tant d'autors clàssics —William Shakespeare, Molière, Carlo Goldoni, Alfred de Musset, Eugène Labiche, August Strindberg, Anton Txékhov— com contemporanis —George Bernard Shaw, Paul Claudel, Jean Giraudoux, Bertolt Brecht, Jean Anouilh, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Friedrich

Dürrenmatt—, molt sovint oblidats per l'escleròtica escena comercial coetània. Paral·lelament, també vetllà per la dramaturgia catalana tant d'autors de la tradició —Emili Vilanova, Santiago Rusiñol— com més o menys consagrats —Josep Maria de Sagarra, Josep Maria Millàs-Raurell, Carles Soldevila, Joan Oliver, Ferran Soldevila— o pràcticament desconeguts que encarnaven, doncs, les possibilitats de continuïtat —Salvador Espriu, Joan Brossa, Llorenç Villalonga, Manuel de Pedrolo, Baltasar Porcel, Alfred Badia— (Fàbregas, 1976a: 192-194; Casas, 2011). Sense anar gaire lluny, durant la temporada 1958-1959, l'ADB sol·licità l'aportació textual d'un bon esplet d'autors catalans, entre els quals, a part de Capmany, hi havia Salvador Espriu, Josep Palau i Fabre, Manuel de Pedrolo, Baltasar Porcel, Joan Brossa, Blai Bonet, Jordi Sarsanedas, Joan Perucho i Josep Sebastià Pons (Coca, 1978: 92).

En opinió de Capmany (1968: 27), l'ADB «es proposava fer un teatre arriscat, estrenar autors que l'engranatge professional no s'atrevia a presentar, incorporar a la llengua catalana les grans obres europees». Ara bé, encara que la seva trajectòria no marqués un «estil teatral» concret, a causa de l'eclecticisme en la programació, aconseguí, «gràcies al seu impuls, que s'escrivissin obres, que es fessin traduccions exemplars, que el públic, una petita zona de públic revifat, conegués obres vigents en el món actual» (Capmany, 1989: 209-211). Amb clara consciència del seu paper substitutori, el propòsit de l'ADB era promoure un teatre de qualitat que els sectors professionals no volien o no podien fer i crear un públic nou que es delectés amb un teatre d'art.

3

Bertolt Brecht esdevingué un dels autors de ressò internacional més cotitzats durant la dècada dels seixanta i setanta. Significativament, l'ADB clogué per força major les seves activitats amb el dramaturg alemany, encara que denotà diverses limitacions en la seva recepció, ben reflectides en els dos motius que, segons declarava en una entrevista Frederic Roda, director de l'entitat, havien condicionat la tria de *L'òpera de tres rals*: d'una banda, el fet que fos inèdita a l'Estat espanyol i, de l'altra, l'adscripció de Brecht dins del «teatre més important, sobretot per la seva facultat crítica», encara que, al seu entendre, les seves obres se salvessin «per llur extraordinària poesia, no per l'exposició i realització de les teories escèniques» (Marfany, 1963: 49).

Sigui com vulgui, una de les darreres activitats de l'ADB fou l'organització de diverses conferències, que coincidiren amb la Diada Mundial del Teatre, entre les quals hi havia una «Introducció a Bertolt Brecht», per Feliu Formosa, el 5 d'abril de 1963, i la polèmica estrena de *L'òpera de tres rals*, en versió de Joan Oliver, que

provocà nombrosos problemes burocràtics. Al capdavant, l'estrena de Brecht en català al Palau de la Música el 12 de novembre de 1963, entrebancada per les dificultats de la censura, es convertí en una qüestió socialment reivindicativa contra l'arbitrarietat oficial, però l'acceptació entusiàstica d'una part del públic més jove sembla que no feu gaire gràcia a la burgesia il·lustrada de la platea. En tot cas, de resultes del ressò públic que obtingué, la policia clausurà per ordre governativa els locals del Palau Dalmasas, amb la consegüent suspensió de les activitats de l'ADB (Coca, 1978: 160-167; Melendres, 1978; Orduña, 1988: 87-90; Foguet, Santamaria i Saumell [eds.], 2011: 219-223). Una ADB que, en aquells moments, encarava una difícil crisi de definició interna, un cop superada una primera fase de relatiu consens ideològic, atès que, com indicava Jordi Carbonell (1960b), hi convivien dues tendències generals: un corrent conservador i un altre de renovador. La fractura generacional entre la «vella guàrdia» i els «joves» estava servida (Graña, 2012: 75).

Des d'una perspectiva històrica, l'ADB aspirà a situar el teatre català en les coordenades estètiques internacionals, com en el període modernista o en la preguerra des dels paràmetres d'un teatre d'art, i, alhora, revalorar la tradició teatral i la dramaturgia pròpia des d'uns supòsits de normalitat (Gallén, 1993: 15; Foguet, Santamaria i Saumell [ed.], 2011). Era, fet i fet, el primer intent seriós de postguerra de dignificar el teatre català —des del règim no professional—, bo i situant-lo a uns nivells d'exigència i de qualitat insòlits en l'escena coetània, i, en la mesura del possible, de dotar-lo d'un repertori de *teatre nacional* amb autors clàssics i contemporanis. A més d'incorporar aventures experimentals com el Teatre Viu, l'ADB seduí, malgrat les tensions, la intel·lectualitat escènica més inquieta del moment, com ara Capmany o Salvat. Sense tenir en compte la baula de l'ADB en el contínuum històric de l'escena catalana contemporània, és difícil de concebre —salvant totes les distàncies i les singularitats— l'existència de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, el teatre independent, el Teatre Lliure o, fins i tot, el Teatre Nacional de Catalunya.

4

L'any 1960 Ricard Salvat, que es delia per introduir la descoberta que feu a Alemanya de la dramaturgia brechtiana, abandonà l'ADB per fundar, amb Maria Aurèlia Capmany, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG). A banda de les contradiccions ideològiques de l'ADB, de les lluites internes, de les diferències generacionals o dels motius més estrictament personals que podien motivar la decisió (Coca, 1978: 92; Salvat, 1971: 9-20; Pons, 2000: 160; Graña, 2011 i 2012), hi havia també, en particular, la necessitat urgent de renovar repertoris i procediments, i alhora de buscar vies de professionalització. Arrecerada inicialment en l'Escola d'Art del Foment de

les Arts Decoratives, una mena de Bauhaus a la catalana que dirigia Alexandre Ciriaci Pellicer, l'EADAG partia d'una concepció nova del treball escènic que maldava per posar el teatre català al nivell d'investigació dels països europeus en la línia, fonamentalment, del mètode stanislavskià i de les teories dramàtiques d'Erwin Piscator i Bertolt Brecht (Benach, 1976: 7-25; Salvat, 1985: 46-47). En aquest aspecte, Salvat proposà el teatre èpic com la solució més adequada per a la presa de consciència de la situació històrica en què vivia la societat del moment, i plantejà no una mera adopció de les troballes brechtianes, sinó una adaptació a la sensibilitat i a la problemàtica específiques de la societat catalana (Sarsanedas, 1963: 41-42).

Segons els seus fundadors, l'EADAG ambicionà la renovació en profunditat del teatre coetàni, en què els motlles d'interpretació continuaven una tradició periclitada en les escenes europees i en què el conformisme dels autors en cartellera els menava a preocupar-se només «d'omplir el limitat horitzó a la nostra burgesia i d'afalagar els seus gustos no massa exigents» (Salvat, 1961: 23-24). A diferència de l'ADB, l'EADAG tingué com a objectiu prioritari determinar un «estil teatral» d'acord amb els nous temps que abraçés el conjunt de l'escenificació, seguint les coordenades del teatre èpic (Capmany, 1968: 28). Com testimonià amb simpatia Jordi Carbonell (1960a: 20), els muntatges de l'EADAG es caracteritzaven per «un estil de representació molt sobri, sense gairebé cap gest i amb una supressió total de tons elevats en la dicció».

Entre 1960 i 1968, durant els anys en què Capmany hi estigué implicada activament, la programació de l'EADAG inclogué l'escenificació en català o en castellà de la dramaturgia universal. D'una banda, d'autors clàssics: William Shakespeare (*Trabajos de amor perdidos*, 1961; *El mercader de Venècia*, 1964), Lope de Vega (*La Dorotea*, 1962), Georg Büchner (*Leonci i Lena*, 1963), Federico García Lorca (*Los títeres de cachiporra*, 1964; *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, 1965) o Brecht (*La bona persona de Sezuan*, 1966). De l'altra, de dramaturgs contemporanis: Eugène Ionesco (*El rinoceronte*, 1960), John Richardson (*La corrida*, 1962), George Bernard Shaw (*Santa Juana*, 1963), Harold Pinter (*El portero*, 1962) o Jean-Paul Sartre (*Les mosques*, 1968). En paral·lel, s'interessà també per la dramaturgia catalana, tant d'autors de la tradició —Apel·les Mestres (*La barca dels afligits*, 1964), Emili Vilanova (*Colometa la gitana*, 1964), Joaquim Ruyra (*En Garet a l'enramada*, 1964), Santiago Rusiñol (*L'auca del senyor Esteve*, 1966)— com d'autors actuals —Salvador Espriu (*La pell de brau*, 1960; *Primera història d'Esther*, 1962 i 1968; *Antígona* i *La gent de Sinera*, 1963; *Ronda de mort a Sinera*, 1965), Joan Brossa (*La jugada*, 1960; *El bell lloc*, 1961; *Gran guinyol*, 1962), Ricard Salvat (*Mort d'home*, 1961; *A ninguna parte* i *Nord*

enllà, 1962; *Adrià Gual i la seva època*, 1967), Manuel de Pedrolo (*Algú a l'altre cap de peça*, 1962), Maria Aurèlia Capmany (*El desert dels dies*, 1960; *Dos quarts de cinc*, 1963; *Vent de garbí i una mica de por*, 1965) i Josep Maria Muñoz Pujol (*Antígona* 66), entre d'altres.

En una clara oposició a l'activitat teatral oficial, l'EADAG intentà de crear, a consciència o no tant, un Teatre Nacional amb un repertori de dramaturgs catalans en actiu, ampliable a nous autors, que es basava, durant els primers anys, en Espriu, Brossa, Pedrolo, Salvat i Capmany. Un dels punts culminants de la seva trajectòria fou l'escenificació de *Ronda de mort a Sinera* d'Espriu i Salvat, atès que marcà una fita en l'aplicació i la sistematització de la nova metodologia i dramaturgia brechtianes en un autor que cada vegada prenia més visibilitat pública (Fàbregas, 1976b: 45-50).

Durant els primers anys, l'EADAG captà la complicitat i la participació de nombroses personalitats del món cultural i artístic, des dels directors d'escena (Juan Germán Schroeder, Moisès Vilella, Josep Anton Codina, Josep Montanyès, Josep Maria Segarra, Francesc Nel·lo) fins als escenògrafs més dinàmics del moment (Albert Ràfols-Casamada, Armand Cardona Torrandell, Maria Girona, Josep Guinovart, Fabià Puigserver, Josep Maria Subirachs), preocupats pel rigor de l'activitat teatral i, sobretot, per la incorporació de les inquietuds del teatre internacional (Salvat, 1961: 23).

Amb una decidida voluntat de renovació pedagògica, com a resposta a l'encarcament de l'Institut del Teatre coetani o del resclosiment general de les universitats franquistes, l'EADAG es constituí en un centre parauniversitari, una mena de «Facultat Lliure de Teatre», dedicada a la formació de professionals (actors, directors, escenògrafs, tècnics, crítics, teòrics), amb mètodes de treball bàsicament d'equip, i amb uns plans d'estudis que tenien en compte diversos aspectes del fet teatral (des de l'ortofonia fins a la plàstica escènica) i del fet artístic en un sentit global. Més decididament que l'ADB, l'EADAG apostà per l'obertura a les inquietuds i els corrents europeus amb la presència d'intel·lectuals de renom, com ara Pier Paolo Pasolini. En realitat, l'Escola, com subratllà Frederic Roda (1985: 44), venia a prendre el relleu de l'ADB amb una més gran càrrega intel·lectual i de compromís. Al seu voltant s'hi congregà «el bo i millor de la cultura barcelonina i si voleu amb més fatuïtat de la *intelligentia* barcelonina» (Capmany, 1989: 212).

En termes generals, el pla d'estudis de l'EADAG constava de tres branques, la d'interpretació, la de direcció i la d'investigació teatral, amb assignatures específiques dosificades en tres cursos i impartides per especialistes en cada matèria (Anònim, 1965a). Inspirat en el model alemany, aquest programa pedagògic incorporava

transversalment les disciplines artístiques afins al teatre: la plàstica, la música i el cinema, per exemple (Puig, 2007: 21-22). Entre el professorat, a més dels tres puntals de l'EADAG (Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany i Carme Serrallonga), hi figuraven noms de reconegut prestigi com ara Alexandre Cirici Pellicer, Albert Ràfols-Casamada, Manuel Valls, Josep Maria Mestres Quadreny i Joan Obiols, als quals s'afegirien, més tard, Albert Boadella, Feliu Formosa i Romà Gubern, entre d'altres. Malgrat que la pedagogia escènica propugnada es basava en el respecte i la col·laboració col·lectiva, l'EADAG passà per algunes «crisis d'intransigència» que motivaren l'abandó d'alguns alumnes i col·laboradors (Salvat, 1961: 24; Codina, 1992: 145).

5

Al cap de cinc anys de funcionament de l'EADAG, fins i tot els crítics més escèptics i reticents als seus muntatges hagueren d'acceptar l'impacte que havia tingut el nou projecte teatral en l'escena del moment. Per exemple, Enrique Sordo (1965) feu una valoració positiva dels cinc anys de l'escola, en la qual destacà que *Vent de garbí i una mica de por* havia estat un primer èxit parcial que culminaria tot seguit amb *Ronda de mort a Sinera*. Sordo considerà, a manera de balanç provisional, que un dels objectius de l'EADAG era oferir «un teatro vivo, nada escapista, de intención crítica, capaz de iluminar conciencias, no sólo en el campo de lo estético, sino también en el terreno de lo social, de lo palpitantemente histórico», un teatre fonamentat en els postulats èpics de Brecht que aspirava a atènyer «amplias audiencias populares». A parer seu, aquest desideràtum s'havia aconseguit, ben mirat, en la faceta estètica, però no en «la consecución de anchos auditorios».

En aquest sentit, en una entrevista amb motiu també del cinquè aniversari de les activitats de l'EADAG, Capmany reconegué explícitament que *Vent de garbí i una mica de por* responia a la voluntat d'atreure un públic nou (Saladrigas, 1965). Al seu entendre, l'EADAG intentava obrir-se a un públic heterogeni amb un repertori d'autors i de tendències diferents i una diversificació dels espais d'exhibició. Entre les consecucions, Capmany destacava el fet d'oferir intèrprets al teatre professional i de conduir el públic cap a un repertori de teatre estranger i d'autors catalans que tenien dificultats per accedir als teatres comercials. Al seu torn, en fer balanç de l'aventura de l'EADAG quinze anys després de la seva creació, Ricard Salvat (1975: 22) confessà que havia volgut «crear una escuela teatral moderna que empleara las técnicas de enseñanza usadas en toda Europa y ante todo intentar poner en marcha una experiencia de teatro épico». Durant els primers anys, l'EADAG posà l'accent, segons ell, en els autors catalans de qualitat literària que no tenien accés al Teatre Romea amb l'estrena d'obres de Pedrolo, Brossa, Espriu o Capmany.

Durant els anys en què hi estigué vinculada, Capmany desplegà dins de l'entitat, en la qual figurava com a sotsdirectora, una intensa activitat en diversos àmbits de la creació teatral (Busquets, 1980: 117; Parcerisas, 1991: 37; Salvat, 1992: 198; Codina, 2002: 251; Rosselló, 2012: 88-105). Fou autora de tres textos que s'hi estrenaren: *El desert dels dies* (1960), *Dos quarts de cinc* (1963) i *Vent de garbí i una mica de por* (1965). Signà també la traducció d'*El rinoceronte*, d'Eugène Ionesco (1960), estrenada per l'EADAG en versió íntegra, i les adaptacions de *Leonci i Lena*, de Georg Büchner (1963), *Aquesta nit improvisem*, de Luigi Pirandello (1967), i *Breu record de Tirant el Blanc* (1969). Dirigí, de vegades amb Salvat, diverses obres també estrenades a la Cúpula o per la Companyia Adrià Gual: *Algú a l'altre cap de peça*, de Manuel de Pedrolo (1962); *La Dorotea*, de Lope de Vega (1962); *Nord enllà*, de Ricard Salvat (1962); *Leonci i Lena*, de Georg Büchner (1963); *La barca dels afligits*, d'Apel·les Mestres (1964); *Colometa la gitana o el regrés dels confinats*, d'Emili Vilanova (1964); *En Garet a l'enramada*, de Joaquim Ruyra (1964); *El mercader de Venècia*, de William Shakespeare, amb traducció de Josep Maria de Sagarra (1964); *Els pastorets o l'adveniment de l'infant Jesús*, de Josep Maria Folch i Torres (1966), i *Antígona 66*, de Josep Maria Muñoz Pujol (1967), el seu darrer muntatge, entre d'altres.

A més de tota mena de feines de suport en la dramaturgia, la direcció o fins i tot la coreografia, sovint en espectacles dirigits per Salvat, participà en el repartiment de diversos muntatges estrenats a l'EADAG, com ara *Primera història d'Esther* (1962), *Antígona* (1963), *La gent de Sinera* (1963) i *Ronda de mort a Sinera* (1965), de Salvador Espriu; *Adrià Gual i la seva època* (1966, 1967), de Ricard Salvat; *Misteri de dolor* (1966), d'Adrià Gual; *L'auca del senyor Esteve* (1966), de Santiago Rusiñol, o *El adefesio* (1966), de Rafael Alberti, entre d'altres. Com testimonia Codina (2002: 249-251), Capmany tenia més condicions d'actriu còmica o esperpèntica que no pas de dramàtica i, encara que no fos una directora nata, impregnava la seva intel·ligència teatral en els muntatges que dirigia. Entre els papers que feu destaca el de Rossenda a «Conversió i mort de Quim Federal» de *Ronda de mort a Sinera*, «una interpretació antològica que feia riure Salvador Espriu fins a fer-li vessar les llàgrimes», segons recordava Codina (2002: 254).

En qualitat de professora de l'escola, durant el curs 1961-1962, impartí les assignatures d'Història del teatre (primer i segon curs), Teatre contemporani (primer curs), Els grans mites (segon curs), La novel·la i el teatre (segon curs) i Dicció poètica (tercer curs), i, amb Josep Maria Espinàs o el mateix Salvat, entre d'altres, participà en el Seminari de Teatre i Novel·la (Puig, 2007: 28-30). Més endavant,

durant el curs 1965-1966, per exemple, també assumí diverses assignatures segons les especialitats: Improvisació (primer curs), Dicció poètica (primer i segon curs), Improvisació sobre *cannovacci* (segon curs) i Crítica teatral (tercer curs), en la d'Interpretació, i Història del teatre modern (segon curs), Seminari monogràfic sobre les relacions entre teatre i novel·la (segon curs), Improvisació sobre *cannovacci* (segon curs) i Crítica teatral (tercer curs), en la de Direcció (Puig, 2007: 31-34).

Per si amb això no n'hi hagués prou, Capmany participà en les sessions de *workshops* —terme manllevat, molt probablement, de la Dramatic Workshop piscatoriana, secció dedicada al teatre i a l'art de la interpretació de la New School for Social Research—: com a autora i directora a *Els caps canviats* (pantomima inspirada en un relat de Thomas Mann); com a directora d'algunes escenes de *La bona persona de Sezuan*, de Bertolt Brecht, amb traducció de Carme Serrallonga, i com a autora dels sociodrames *Tres aspectes de la dignitat* (amb Francesc Nel·lo i Ricard Salvat), *Ambients de joventut* i *El camp i la ciutat* (Anònim, 1965b).

Altrament, com a articulista, exercí la crítica o avaluà la situació teatral amb articles d'una gran clarividència a *Serra d'Or*, *Primer Acto* i *Presència*. Amb Joaquim Molas, Joan Lluís Marfany, Josep Montanyès, Ricard Salvat i Josep Anton Codina, s'implicà, per exemple, en l'intent de «fer reviure el teatre català i donar-li, tant com fos possible, una situació de normalitat», des de la secció teatral, capitanejada per Jordi Carbonell, de la revista *Serra d'Or* (Codina, 1992: 144).

Capmany, tanmateix, abandonà l'EADAG entorn del 1968. En un balanç provisional, acceptava que, tal com ocorregué amb l'ADB, l'EADAG havia batallat per eludir la desoladora situació del teatre català i, amb la preparació de fornades d'actors i la programació de representacions esporàdiques en l'off-Barcelona, mantenir «una mena de foc sagrat escassament útil», però, al final, es trobava amb «la mateixa buidor» (Capmany, 1969: 84). Els anhels de professionalització marcaven els límits de l'EADAG, atès que era una escola que preparava actors i directores per al teatre professional, però, en realitat, els alumnes que superaven el pla d'estudis no aconseguien cap títol que tingués una validesa oficial, ni tan sols sindical, com remarcava la mateixa Capmany (1989: 218) en les seves memòries.

Tot fa pensar que l'abandonament de l'EADAG es produí perquè, en el fons, discrepava de les directrius que marcava Salvat, encara que hi poguessin també influir altres raons més profundes, com el fet que volgués disposar de més temps per dedicar-se a escriure (Codina, 2002: 259; Puig, 2007: 246). El màxim punt de desavinença fou la formació de la Companyia Adrià Gual el 1966, que demostrà el sostre a

què podia aspirar el projecte, perquè hagué de basar-se en elements professionals, aliens a la dinàmica de l'escola, de manera que els seus alumnes quedaven relegats a meres comparses. Com indicava Capmany: «La finalitat de l'Adrià Gual, i el que després va ser la seva gran tragèdia, era arribar a formar companyia pròpia. No sé si perquè va formar companyia massa aviat i aleshores va haver de fer-ho amb gent de fora perquè la de la casa encara no estava prou madura, o bé perquè aquest és el destí tràgic de les escoles de teatre, el cas és que el pas a constituir el que va ser Companyia Adrià Gual va ser fatalment definitiu. L'Escola va continuar amb alts i baixos, però ja dins d'una mena de degradació progressiva. La seva gran finalitat, que hauria estat fer una companyia pròpia amb gent pròpia, se li va escapar» (Bartomeus, 1976: 121).

En efecte, un dels factors més decisius del seu allunyament fou paradoxalment un dels èxits de l'EADAG: la formació de la Companyia Adrià Gual, que organitzà entre 1966 i 1970 tres temporades al Teatre Romea, constituí, doncs, una de les iniciatives més ambiciosos de participació del teatre independent en el circuit comercial (Salvat, 1971: 14-17; Fàbregas, 1976c: 12-14; Benach, 1985: 5-17). Les dificultats d'ordre econòmic, malgrat els èxits aconseguits (*Ronda de mort a Sinera*, *La bona persona de Sezuan*, *Primera història d'Esther*), feren inviable l'empresa. Així mateix, la incorporació d'intèrprets de prestigi en l'escena comercial i la modificació substancial dels mètodes de treball col·lectiu generaren tensions internes, ja que qüestionaren les finalitats i els objectius de l'EADAG o, almenys, posaren de manifest les contradiccions de l'ideari inicial a l'hora d'intentar una eixida per a la professionalització dels seus components.

8

Una de les grans aportacions dels primers anys de l'EADAG fou l'assimilació del brechtisme com a estètica bàsica. Ni que sigui com a botó de mostra, val la pena de reportar un article del 1967 en què el càustic Joan de Sagarra explicità bona part dels condicionaments de recepció dels postulats èpics. Sagarra situà l'aportació del dramaturg i la seva obra en l'estricta contemporaneïtat, atès que el teatre de Brecht era «una obra responsable, que se halla en complicidad con el mundo, con nuestro mundo». Així, amb un esquematisme tanmateix clarificador, segons els pressupòsits ideològics de què hom partia, les reaccions adverses davant del teatre de Brecht podien ser classificades en tres blocs. Un: la gratuïtat de les afirmacions de l'extrema dreta que, en part per desconeixement, considerava l'obra de Brecht inacceptable a causa de la filiació comunista amb què s'entestava a etiquetar el dramaturg. Dos: la distinció subtil que feia la dreta entre l'home i la seva obra, per tal com, si el

primer tenia l'estigma de ser un «marxista contradictori», la segona s'inclouïa dins del teatre de sempre, «grande, eterno, a pesar del propio Brecht y aún en contra del propio Brecht». Tres: el prejudici antiintel·lectualista d'una determinada esquerra que, si veia Brecht com «una de estas formidables conciencias creadoras totalmente entregadas a lograr una promoción humanitaria del hombre», minimitzava la part teòrica de la seva obra (la reflexió i la sistematització sobre el teatre èpic, l'actor o el concepte de distanciament) o l'acusava de «formalista» (Sagarra, 1967: 6).

Tres anys més tard la mateixa Capmany, a més de denunciar la situació de desori en l'assimilació dels corrents europeus més innovadors —primer, Brecht; després, Grotowski— i de defensar l'aplicació rigorosa, coherent i continuada d'un mètode que impliqués un contingut, feu referència a la recepció *ideològica* del brechtianisme dels anys seixanta que tendia a simplificar-ne l'abast: «Tota obra que es mereixia el qualificatiu de progressista, o denunciadora, o vagament esquerrana, havia de ser brechtiana, i tota obra que era suspecta de conservadorisme es mereixia la sentència de no brechtiana» (Capmany, 1970: 21). Si l'existencialisme podia arribar a ser instrumentalitzat com a antídote contra l'acció política, l'obra de Brecht apostava inequívocament per la construcció d'un *altre món* més just (Capmany, 1976: 74-75).

9

La memòria incompleta sobre l'EADAG subratlla la implicació de Capmany en aquesta insòlita aventura teatral, però és Salvat qui se n'endú les medalles (Puig, 2007). Quan Montserrat Roig es matriculà a l'Escola, es trobà Capmany com a ama i senyora de la Cúpula del Coliseum i, durant els anys que hi estigué com a alumna, el nom de l'escriptora —sovint de bracet de Salvat— esdevingué un dels pilars fonamentals de l'EADAG (Garcia, 2016: 59-80). En el record, Josep Maria Benet i Jornet (2010: 18) també ensopegà amb Capmany —«ben coneguda com a novel·lista en els restringits ambients de la nostra mig emmordassada literatura»— la primera vegada que visità la Cúpula del Coliseum. Diversos testimonis de professionals de les lletres o de les arts escèniques —Montserrat Roig, Josep Anton Codina, Francesc Nel·lo o Carme Sansa, entre d'altres— coincideixen a convenir que Capmany hi tingué un paper decisiu durant els primers anys i fins i tot que hi dugué el pes del dia a dia (Graña, 2012: 77-78). La mateixa Capmany ho recordava uns quants anys després d'abandonar l'EADAG: «A més d'autora teatral, allà vaig fer de directora, d'actriu, vaig ajudar a fer vestuari quan va caldre, i no vaig clavar claus perquè ho faig molt malament, però de pintar, ja ho crec que vaig pintar...» (Bartomeus, 1976: 118).

Des de la seva «enèrgica consciència» de dona, per dir-ho en paraules de Joan Fuster (1972: 389), Capmany fou, comptat i debatut, una de les ànimes més actives de l'EADAG durant els primers anys de singladura. No hi estalvià ni hores ni esforços. Contribuí així a fer que aquest projecte teatral tan ambiciós ideat per Salvat tingués una influència cultural notable en la societat catalana del seu temps (Bru de Sala, 1991: 21). Només el fet d'estrenar *Primera història d'Esther*, *Ronda de mort a Sinera* o *Vent de garbí i una mica de por* ja situa l'EADAG en un lloc d'honor en la història del teatre català. Però també cal considerar la importància que tingué l'escola, com a espai pedagògic, en la formació d'alguns dels qui serien noms de referència de l'escena catalana contemporània, i també l'eclecticisme, la varietat i la qualitat del repertori que activà en catorze anys de trajectòria (Puig, 2007). Sense menystenir tampoc el caràcter de revulsiu estètic i ideològic i de dinamitzador cultural i teatral. Tanmateix, ni l'objectiu de professionalitzar-se ni el d'atènyer un públic molt més ampli arribaren a bon port. Com afirmava Capmany (1985: 3) amb un punt d'hipèrbole, en ple tardofranquisme, la situació global del teatre sotmès a prohibicions i restriccions deixava a l'EADAG un marge de maniobra molt petit per defensar el teatre —seguint la consigna piscatoriana— «com una arma»: el de la cultura *underground*. ◀

BIBLIOGRAFIA

- ANÒNIM (1965a): «Plan de estudios de la EADAG», *Yorick*, 10 (desembre), p. 8.
 — (1965b): «Sesiones de Workshop», *Yorick*, 10 (desembre), p. 7.
 BARTOMEUS, Antoni (1976): «Maria Aurèlia Capmany», a *Els autors de teatre català: Testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial, pp. 115-134.
 BENACH, Joan-Anton (1976): «Pròleg», a Antoni Bartomeus, *Els autors de teatre català: Testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial, pp. 7-25.
 — (1985): «Pròleg», a Enric Gallén, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, pp. 5-17.
 BENET I JORNET, Josep M. (2010): *Material d'enderroc*, Barcelona, Edicions 62.
 BRU DE SALA, Xavier (1991): «La vida continuarà: L'última conversa amb Maria Aurèlia Capmany», *El Temps*, 382 (14 d'octubre), pp. 16-21.
 BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís (1980): «Maria-Aurèlia Capmany, pedra de toc, cantelluda i *déclassée*», a *Plomes catalanes contemporànies*, Barcelona, Edicions del Mall, pp. 115-124.

- CAPMANY, Maria Aurèlia (1968): *Dia sí, dia no*, Barcelona, Llibres de Sinera.
 — (1969): «El teatre que no existeix», *Serra d'Or*, 115 (abril), pp. 83-87.
 — (1970): «Mètode i contingut (l'experiència teatral)», *Primer Acto*, 123-124 (agost-setembre), pp. 19-23 i 47.
 — (1976): *Cada cosa en el seu temps i lectura cada dia*, Barcelona, Dopesa.
 — (1985): «El tránsito a la luz del teatro catalán», *El Público*, 4 (maig), p. 3.
 — (1989): *Això era i no era*, Barcelona, Planeta.
 CARBONELL, Jordi (1960a): «Panorama teatral català - II (abril-agost 1960) - Segona part», *Serra d'Or*, 10 (octubre), pp. 20-22.
 — (1960b): «Panorama teatral català (octubre 1959-març 1960)», *Serra d'Or*, 3-4 (març-abril), pp. 36-42.
 CASAS, Joan (2011): «Notes sobre el repertori de l'ADB i el seu espai d'influència», a Francesc Foguet, Núria Santamaria i Mercè Saumell (eds.), *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: Entre el mite i la realitat?*, Lleida, Punctum & GRAE, pp. 45-60.
 CIURANS, Enric (2008): *El Teatre Viu, una resistència cultural*, Barcelona, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.
 COCA, Jordi (1978): *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: Intent de Teatre Nacional (1955-1963)*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre.
 CODINA, Josep Anton (1992): «Breu record de Maria Aurèlia Capmany, dona de teatre», a *Maria Aurèlia Capmany (1918-1991)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 141-164.
 FÀBREGAS, Xavier (1976a): «Les estètiques i el repertori del teatre independent», a *El teatre o la vida*, Barcelona, Galba Edicions, pp. 192-194.
 — (1976b): «Tres notes sobre l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual», *Serra d'Or*, 203 (15 d'agost), pp. 45-50.
 — (1976c): *De l'off Barcelona a l'acció comarcal: Dos anys de teatre català 1967-1968*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre.
 FOGUET, Francesc; NÚRIA SANTAMARIA; MERCÈ SAUMELL (eds.) (2011): *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: Entre el mite i la realitat*, Lleida, Punctum & GRAE.
 FUSTER, Joan (1972): *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial.
 GALLÉN, Enric (1993): «Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya: 1939-1993», *Caplletra*, 14 (primavera), pp. 11-29.
 GARCIA, Betsabé (2016): *Amb uns altres ulls: La biografia de Montserrat Roig*, Barcelona, Roca.
 GRAÑA, Isabel (2011): «Els inicis teatrals de Maria Aurèlia Capmany: de l'ADB a l'EADAG», a Francesc Foguet, Núria Santamaria i Mercè Saumell (eds.), *L'Agru-*

- pació Dramàtica de Barcelona: Entre el mite i la realitat?*, Lleida, Punctum & GRAE, pp. 153-178.
- GRANA, Isabel (2012): «Identitat i transgressió en l'obra inicial de Maria Aurèlia Capmany», a Magí Sunyer i Montserrat Palau (coords.), *Jaume Vidal Alcover i Maria Aurèlia Capmany a escena*, Benicarló, Onada Edicions, pp. 59-80.
- MARFANY, Joan-Lluís (1963): «Amb Frederic Roda», *Serra d'Or*, (abril), pp. 48-49.
- MELENDRES, Jaume (1978): «Brecht, la resistència del teatre català», *L'Avenç*, 11 (desembre), pp. 74-75.
- ORDUÑA, Javier (1988): *El teatre alemany contemporani a l'Estat espanyol fins al 1975*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre.
- PARCERISAS, Francesc (1991): «La traducción, puente cultural», *El País*, 3 d'octubre, p. 37.
- PONS, Agustí (2000): *Maria Aurèlia Capmany, l'època d'una dona*, Barcelona, Columna.
- PUIG TAULÉ, Oriol (2007): *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època*, treball de recerca dirigit per Ricard Salvat i Ferré, Bellaterra, Departament de Filologia Catalana / Universitat Autònoma de Barcelona.
- RODA, Frederic (1985): «La A.D.B., un proyecto oportuno en su justo momento», *El Público*, 4 (maig), pp. 44-45.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2012): «Maria Aurèlia Capmany: dona de teatre en temps de postguerra», a Magí Sunyer i Montserrat Palau (coords.), *Jaume Vidal Alcover i Maria Aurèlia Capmany a escena*, Benicarló, Onada Edicions, pp. 81-117.
- SAGARRA, Juan de (1967): «Brecht y la crítica», *Yorick*, 22 (febrer), p. 6.
- SALADRIGAS, Roberto (1965): «Adrià Gual, cinco años», *El Correo Catalán* (12 de juny), p. 29.
- SALVAT, Ricard (1961): «Notícia de l'Escola Superior d'Art Dramàtic Adrià Gual», *Pont Blau*, 99 (gener), pp. 23-24.
- (1971): *Els meus muntatges teatrals*, Barcelona, Edicions 62.
- (1975): «Sobre mi trabajo teatral», *Ajoblanco*, 5 (maig), pp. 22-23.
- (1985): «25 años de la Adrià Gual», *Quaderns d'El Público*, 4 (maig), pp. 46-47.
- (1992): «Aquella imprevisible aventura humana», a *Maria Aurèlia Capmany (1918-1991)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 191-206.
- SARSANEDAS, Jordi (1963): «Amb Ricard Salvat», *Serra d'Or*, 6 (juny), pp. 41-42.
- SORDO, Enrique (1965): «Cinco años: Ricardo Salvat y su Escuela», *Yorick*, 10 (desembre), pp. 4-8.

ROBERT CASAS

El franquisme com a patologia

pòlio, crònica d'una negligència, d'Armengou i Belis

*A Esteve Saltó Cochs, exiliat a França el 1939.
Aquelles hores de fosca incertesa, no van ser en va.*

Des de l'any 2000 fins avui s'han editat a Catalunya més de 300 documentals,¹ que constitueixen el corpus d'obres audiovisuals de no-ficció més important de la història cinematogràfica no tan sols catalana, sinó també espanyola. Una part fonamental d'aquestes produccions tracta sobre temes relacionats amb el franquisme

Robert Casas Roigé és doctorand del programa de Cultures Ibèriques i Llatinoamericanes de la Universitat de Stanford, i està especialitzant-se en literatura i cinema ibèrics contemporanis. Es va llicenciar en Comunicació Audiovisual a la Universitat Autònoma de Barcelona. Després de treballar en diversos mitjans de comunicació i institucions culturals de Barcelona, el 2007 va arribar a la Universitat de Califòrnia a Santa Barbara com a professor de català de l'Institut Ramon Llull. A Stanford ha estat, juntament amb el professor Joan Ramon Resina, el coorganitzador de dos grups de recerca: Exilis, per una banda, i Periodisme i Literatura, per l'altra. També ha col·laborat amb el Consorci d'Estudis Avançats a Barcelona, programa d'intercanvi de Stanford amb Catalunya. La seva tesi doctoral estudia la producció de documentals en l'àmbit ibèric que repensen críticament l'exemplaritat de la Transició. Una primera versió d'aquest article es va presentar al Congrés de la North American Catalan Society (NACS) que va tenir lloc a l'Institut d'Estudis Catalans de Barcelona l'estiu del 2015

¹ Mirito Torreiro, l'any 2010, comptabilitzava gairebé uns tres-cents documentals catalans realitzats des del 1995 fins aleshores, fora de l'àmbit pròpiament televisiu, és a dir, per autors que no elaboren les seves obres per ser emeses únicament dins la programació d'una cadena de televisió. (Vegeu Casimiro TORREIRO, *Realidad y creación en el cine de no-ficción*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 7)