

Col·lecció dirigida per Llorenç Soldevila

Consell Assessor: Josep Camps, Xavier Cortadellas,
Ferran Gadea, Dolors Requena, Fina Salord, Isabel Soler,
Maria del Roser Trilla i Francesc Vernet

Disseny de la coberta: Ferran Cartes / Montse Plass

Primera edició: novembre del 2005

© 2005 Hereus de Joan Oliver
© de la introducció i les propostes de treball,
2005 Francesc Foguet i Boreu

Drets exclusius d'aquesta edició:

ECSA

Josep Pla, 95
08019 Barcelona
proa@grec.com
www.edicions-proa.com

ISBN: 84-8437-816-0
Dipòsit Legal: B-43.550-2005
Fotocomposició: Rialtex, SL
Impressió: Tallers Gràfics Soler, SA
Enric Morera, 15
08950 Esplugues de Llobregat

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, comprenent-hi la reprografia i el tractament informàtic, o la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

Introducció

Humilitat, germans! Desenganyem-nos.
És així, pel que es veu, l'amor de l'home,
i tots som fills de lúbrics exercicis.
No en fem escarafalls i disfressem-los,
per dignitat senzillament burgesa,
amb delicats motius humanitaris
i amb la literatura dels trèmuls juraments;
i sobretot amb mútues tendreses
de cor a cor.

Que aquests costums, de fet,
són mil·lenaris.

JOAN OLIVER, «L'amor de l'home».
Vacances pagades (1959)

Una cultura sense llibertat

A la dècada dels cinquanta del segle xx, la consolidació de la dictadura franquista, reconeguda *de facto* per les instàncies internacionals, anà acompanyada de l'obertura d'unes primeres escales públiques per a la recuperació de la cultura catalana. Amb moltes limitacions legals, amb una gran precarietat material i amb notables insuficiències, la cultura catalana maldà per recuperar la presència i el prestigi públics perduts amb la desfeita del 1939.¹ En l'àmbit del teatre, després de vuit anys de prohi-

1. Sobre la situació cultural a Barcelona durant el primer franquisme, vegeu especialment Joan SAMSÓ, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, 2 volums (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994).

bició explícita de representar en llengua catalana, tant en l'escena professional com en la d'aficionats, el règim franquista autoritzà la representació d'obres en català a la primavera del 1946, sempre que passessin els tràmits reglamentaris de la censura.²

Les posicions més permissives de la dictadura franquista, derivades del desenllaç de la Segona Guerra Mundial, es limitaren a acceptar únicament la reposició d'obres d'una determinada tradició teatral que anava de Frederic Soler a Josep M. de Sagarra, passant per Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias, Josep Pous i Pagès, Adrià Gual, Josep M. Folch i Torres o Lluís Elías. Així i tot, la recuperació limitada d'aquest repertori, les traves de la censura i els pocs escenaris dedicats al teatre català dificultaren l'accés de nous dramaturgs als escenaris professionals en uns moments en què, sense mitjans de comunicació en català, el teatre era, fet i fet, un dels pocs espais d'expressió pública per a la llengua.

Malgrat les condicions hostils a què s'enfrontava la represa del teatre català, el dramaturg Josep M. de Sagarra dominà, com havia fet abans del 1939, l'escena catalana professional de la postguerra. El fracàs dels intents de Sagarra per insinuar nous camins, amb les estrenes de *La fortuna de Sílvia* (1947) i *Galatea* (1948), dues obres d'ambient cosmopolita, l'obligà a tornar a la fórmula del «poema dramàtic» de sempre, ja que ni la crítica ni el públic acolliren de bon grat les seves gosadies transcendents, encaminades a plantejar un teatre més modern.³ Així, a propòsit de *L'hereu i la forastera*, un text estrenat

2. Vegeu, sobre el teatre català durant els primers anys de la dictadura franquista, Enric GALLÉN, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)* [Barcelona: Institut del Teatre, 1985].

3. Per a Oliver, l'escena comercial catalana pràcticament no havia anat més enllà de Sagarra, un «autor acreditat», que, després «d'abandonar la seva vena neoromàntica i de posar-se a to amb el teatre europeu», havia optat per

al Romea el 1949 que suposava el retorn de Sagarra al «poema dramàtic», Oliver no s'estava de sentenciar: «El de sempre. La gent aplaudeix. Prim, groller, amb uns versos d'una vulgaritat ofensiva. Els tòpics més destenyits, la retòrica més arrossinada, etc. Un èxit.»⁴ *La ferida lluminosa*, que Sagarra estrenà també amb molt d'èxit al Romea el 1954, culminava aquesta reculada estètica i iniciava el declivi de la seva trajectòria de postguerra.

A més de Sagarra, el coliseu del carrer de l'Hospital acollí dos fenòmens que donen la mesura de l'èxit de l'escena comercial catalana del període: d'una banda, l'estrena de *Bala perduda*, de Lluís Elías, el 1951, una «comèdia farsa» que obtingué un *succès d'estime* i que Oliver titllava de «pura cretinada, un vodevil com aquells que feia en Santpère a base del poca-vergonya simpàtic»,⁵ i, de l'altra, la incorporació al Romea de Joan Capri, el 1957, que esdevingué un comediant molt popular —«en Capri és tret segur», afirmava Oliver—⁶ amb els seus monòlegs rebregats i les adaptacions *sui generis* de textos al català. Com valorava Oliver mateix anys més tard, Capri havia estat un «còmic superdotat» que, llevat de les magnífiques interpretacions de les versions sagarrianes de Molière i Gogol, «consolidava un insípid teatre de boulevard, o de rambla, i amb la seva màgia personal s'assegurava la fidelitat d'una clientela de menestrals i petits burgesos».⁷

«reprendre la manera que el seu públic li demanava» (Antoni BARTOMEUS, *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació* [Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1976], pàg. 31).

4. Xavier BENGUEREL i Joan OLIVER, *Epistolari* (Barcelona: Proa, 1999), pàg. 178.

5. *Ibidem*, pàg. 295.

6. *Ibidem*, pàg. 606.

7. BARTOMEUS, *Els autors de teatre català*, pàg. 31-32. Vegeu també, sobre Capri, Joan OLIVER, «Els monòlegs de Joan Capri», dins *Obra en prosa* (Barcelona: Proa, 1999), pàg. 357.

La situació crítica del teatre català arribà a uns extrems tan insostenibles que l'escriptor Néstor Luján, des de les pàgines del setmanari *Destino*, denuncià, el 1959 –un any després de l'estrena de *Ball robat*–, el nivell deplorable de degradació en què es trobava la seu de l'escena professional catalana, és a dir, el Teatre Romea:

Tenemos, [...] en el teatro, por lo general, un símbolo de la calidad espiritual de un pueblo. Y hemos escrito por lo general porque deseamos que Barcelona y Cataluña sean excepción de esta regla, ya que es para echarse a temblar pensar que a los catalanes se nos midiera con el teatro catalán que está ofreciendo la sala especializada en él, o sea el Teatro Romea.

Durante toda esta temporada la presencia de un cómico de escasísimos matices [Joan Capri], con la mecánica –ya que no con la humanidad– de los antiguos payasos, ha convertido este Teatro Romea, donde debería mantenerse la lengua viva del teatro catalán, en un tristísimo espectáculo. Cuando escribimos estas líneas, después de amenazarnos con el estreno de una obra titulada *L'escombra damunt la teulada d'uralita* de un autor valenciano, ha parecido cambiar de opinión la empresa y estrenarán *Ai, Joan, que descarriles*, de nuestro viejo conocido y hartó criticado Salvador Bonavía. Estos dos títulos demuestran que en pocas ocasiones se podía llegar más abajo en el uso de una de las antiguas y nobles diversiones del hombre y deben ruborizar a cualquier catalán que tenga el menor sentido de la dignidad de una literatura.⁸

Luján feia una crida a dignificar i revifar el teatre català i a convertir-ne el Romea en un autèntic símbol que disposés no

8. Néstor [LUJÁN], «Al doblar la esquina. El teatro catalán», *Destino*, núm. 1139 (6-VI-1959), pàg. 25. Aquest article, com també els citats en la nota següent, els podeu trobar a l'apartat 4 de l'antologia de textos.

tan sols d'un bon repertori tradicional, sinó també de traduccions de la dramaturgia estrangera clàssica i moderna. Com a resposta a aquesta vindicació de Luján, Joan Oliver va escriure una carta a *Destino* en què –reprenent el fil de la preguerra– denunciava els dèficits i les mancances de l'escena professional catalana i suggeria la necessitat d'un redreçament vivificador del teatre català que el dignifiqués i l'elevés culturalment:

Su comentario [el de Néstor Luján] sobre el teatro catalán actual es una denuncia y una llamada de socorro que ya se habían hecho ineludibles. El estado de miseria moral a que se ha llegado es efectivamente difícil de empeorar. La escena catalana profesional de hoy es un subproducto sin nivel literario, sin dignidad lingüística, sin interés humano (las excepciones pesan bien poco). Empresarios, autores y actores parece que se han confabulado para denigrar un teatro ciertamente joven y modesto, pero que, por lo menos, cuenta con una docena de nombres dignos de respeto. En los últimos decenios la decadencia ha sido vertical, vergonzosa. La culpa de este pecado nos alcanza a todos. Es evidente que los sórdidos estertores de lo que mal podríamos llamar arte dramático catalán no son para animar al público, el cual se ha desentendido de semejante visión. Sin embargo, para los catalanes, la existencia de un teatro propio «amb cara i ulls» es una necesidad vital. Se trata nada menos de la supervivencia de nuestra lengua como fenómeno social y como instrumento de cultura. Y hay que ver con qué mineral indiferencia asistimos al derrumbamiento. ¿Quién o qué nos impide intentar el esfuerzo –esfuerzo de tipo bajamente económico– que podría redimir a nuestro teatro, reagrupar al público disperso y asqueado, suscitar la aparición de un público joven y nuevo, estimular a nuestros buenos escritores de menos de cincuenta años a componer comedias originales y a traducir buen teatro extranjero? Nadie ni nada. Ya que no debemos olvidar –y así lo anota usted en su comentario– que una escena que no cuenta ni un siglo de vida,

debe alimentarse en gran parte de traducciones, con lo que todos saldríamos ganando y aprendiendo: autores, actores, directores y público. El propio teatro castellano, maduro y con un vasto mercado, nos da el ejemplo. Desde hace unos años funciona en nuestra ciudad una agrupación de teatro «amateur» [l'Agrupació Dramàtica de Barcelona] que lucha denodadament por mantener la continuidad del teatro catalán; su campo de acción, sus medios son naturalmente muy limitados. Por desgracia. Es una voz que clama en el desierto. Y su sola presencia constituye una acusación contra nuestra insensibilidad, contra nuestro culpable abandono.⁹

Tant Luján com Oliver ometien una part del problema que, per raons òbvies, no podia verbalitzar-se en les pàgines d'una publicació com *Destino*: la incidència de la censura que s'acarnissava especialment contra el teatre en català. I és que l'espanyolització de l'escena catalana era el resultat més flagrant d'una cultura sense llibertat, sistemàticament prohibida pel règim totalitari franquista, que abocà el teatre català –com el conjunt de la cultura en què s'inseria– a una crisi estructural sense precedents. La via de sortida començà a entreveure's amb la creació, a les acaballes de l'any 1954, de l'entitat de teatre a què al·ludeix Oliver en la seva carta a *Destino*: l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), en el marc de la qual, com veurem més endavant, s'estrenà *Ball robat*.

9. Joan OLIVER, «Cartas al director. El teatro catalán», *Destino*, núm. 1140 (13-VI-1959), pàg. 3. Com a factòtum de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, Frederic Roda també va escriure una carta a *Destino* en què exposava la significació de l'entitat teatral. Vegeu Frederic RODA, «Cartas al director. El teatro catalán», *Destino*, núm. 1140 (13-VI-1959), pàg. 3.

La censura

La censura franquista, directa o indirecta, incidia considerablement a l'hora de barrar o anul·lar els intents de renovació dels repertoris dels teatres catalans.¹⁰ Ras i curt: la normativa vigent posava traves a qualsevol temptativa innovadora. La sordidesa del teatre comercial, l'immobilisme de la major part de la crítica i del públic –atenallats per la coerció moral i ideològica del franquisme–, les prohibicions governatives, els criteris de presumpta moralitat –tan estricta com arbitrària– que guiaven la censura teatral, la gairebé impossibilitat d'estrenar obres estrangeres feien molt difícil de programar peces noves en llengua catalana. L'autarquia de la cultura oficial franquista i l'intent de genocidi de la cultura catalana, en suma, limitaven moltíssim la incorporació de les noves tendències dramàtiques europees o nord-americanes i, no cal dir-ho, feien del tot

10. Vegeu, a propòsit de la censura, Xavier FÀBREGAS, «Teatre de la postguerra: legalitat, clandestinitat», *Serra d'Or*, núm. 238-239 (juliol-agost del 1979), pàg. 97-99; Manuel L. ABELLÁN, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* [Barcelona: Península, 1980], especialment les pàg. 31-43 i 87-96, i Enric GALLÉN, «Censura i moral en el teatre representat a Barcelona durant el primer franquisme», dins *Les literatures catalana i francesa: postguerra i 'engagement'* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000), pàg. 163-186. Pel que fa a l'edició, considerada molt més perillosa que l'efímera representació, la censura de textos teatrals catalans (de Frederic Soler a Carles Soldevila) estava a l'ordre del dia: els censors vetllaren, amatents, perquè les obres no ataquessin el «dogma» o la moral, ni tampoc l'aparell institucional franquista (l'Església, els ministres, les institucions i els col·laboradors del règim). Val a dir que el primer text teatral autoritzat «miraculosament» per la censura, l'abril del 1948, fou *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu. Vegeu, sobre aquest punt, Maria Josepa GALLOFRÉ I VIRGILI, *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)* [Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991], pàg. 284-288 i 347-355.

impossible la viabilitat pública d'un teatre català que hi estigués en sintonia i que, per força, havia de recloure's en la clandestinitat o semiclandestinitat.

La censura dels espectacles teatrals, perfectament reglamentada, arribava a classificar-los segons un sedàs que titllava de «greument perillosos» els que no s'adeien amb la moral catòlica oficial. Tot allò que no s'avenia amb la idea del teatre com a «escola de moralitat» de signe franquista era susceptible de passar pel corró de la censura. Els criteris censoris tendien a eliminar, en efecte, qualsevol «atemptat» al pudor i als bons costums en relació amb el sisè manament (era censurada tota referència a l'avortament, l'homosexualitat, l'adulteri o el divorci), l'opinió política contrària al sistema institucional del règim, l'ús del llenguatge de manera indecorosa, provocativa o impròpia de les persones «decents» o la crítica a la religió com a institució i jerarquia que garantia els valors divins i terrenals i inspirava la conducta humana *comme il faut*.¹¹

Les instruccions i normes per a la censura moral dels espectacles aclarien, posem per cas, que aquests no podien presentar «vicios o personajes viciosos, tramas amorosas, pasionales o sensuales, amor libre, adulterio, vestidos provocativos, concepto frívolo del matrimonio, seducción, diálogos groseros o impúdicos, frases sugerentes o picarescas de doble sentido, gestos obscenos y provocativos». ¹² En canvi, es toleraven «los argumentos amorosos correctamente expuestos» i, fins i tot, es podia *al·ludir* al vici, si s'exposava «en forma discreta y condenándolo siempre, bien con el desprecio o la desestimación, o con el castigo de la

11. ABELLÁN, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, especialment les pàg. 87-96.

12. GALLÉN, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, pàg. 30.

justicia humana». ¹³ Amb criteris tan laxos com aquests no és estrany que, a l'hora de la veritat, la pràctica censòria estigués plena de contradiccions, inconseqüències i paradoxes. ¹⁴

Respecte a les traduccions, al desembre del 1957, un any abans de l'estrena de *Ball robat*, la Delegació del Ministerio de Información y Turismo del govern dictatorial espanyol va fer circular unes normes, de caràcter oficiós, però d'obligat acatament, que limitaven al teatre professional les representacions d'obres estrangeres en català (els grups aficionats tenien prohibit, doncs, de representar-ne). En cada temporada, a més, tan sols es podia estrenar una traducció o adaptació estrangera per cada quatre estrenes d'obres originals d'autors catalans que figuraven en la programació del teatre. No acabaven aquí, tanmateix, les prohibicions: tampoc no es podia escenificar cap traducció que no hagués estat estrenada, si més no dos anys enrere, al país d'origen i que no disposés del permís del traductor de la versió castellana o de la companyia que en tingués l'exclusiva en castellà. Per a més befa, tota traducció o adaptació d'obra estrangera que s'estrenés en català, d'acord amb aquestes normes, no podia mantenir-se en cartell més temps del que hi havia figurat l'obra original de més permanència en la temporada anterior. ¹⁵

Aquesta normativa tan restrictiva no arribà a aplicar-se al peu de la lletra, com demostra el repertori de l'Agrupació Dra-

13. *Ibidem*.

14. Una peça de teatre tan innòcua com *Bala perduda*, de Lluís Elías, era considerada per a espectadors de 21 anys en endavant que disposessin d'una sòlida formació moral. Les objeccions de la censura no van ser un obstacle perquè aquesta obra s'estrenés, amb gran èxit, el 6 de febrer de 1951 al Teatre Romea de Barcelona.

15. Jordi COCA, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent d'un Teatre Nacional, 1955-1963* (Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre / Edicions 62, 1978), pàg. 51.

màtica de Barcelona, però la seva mateixa existència —prova de l'autarquia del règim— pesava com una espasa de Dàmocles damunt de l'activitat teatral de les companyies professionals i amateurs catalanes. El barratge de la censura era, certament, menys terrible quan es tractava d'una sessió única, com fou el cas de l'estrena de *Ball robat* per l'ADB, tot i que podia ser implacable i immediat. Oliver mateix, que en patí el rigor amb motiu de l'edició d'*El misantrop* o de l'estrena de *La gran pietat*, veié com la prohibició governativa impedia amb traïdoria d'estrenar, el 1963, la seva versió de *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht:

Cierta noche —exactamente la del 19 de junio de 1963— se estrenaba —estreno en la Península— *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht, en el Palau de la Música Catalana, en una versión mía. Faltaban solamente dos horas para levantar el telón. Todo estaba preparado y algunos actores ya empezaban a maquillarse. Sonó el teléfono: era una llamada de la Delegación de Información y Turismo de Barcelona. Una voz de mujer nos comunicó que la obra quedaba suspendida por orden superior. Objetamos que todos los requisitos legales habían sido cumplidos —precisamente la censura había hecho algunos cortes en el texto— y que el taquilla-je estaba totalmente vendido. «Mándennos la orden por escrito, por favor —dijimos—. El montaje ha costado mucho dinero y debemos salvar nuestra responsabilidad.» «No es posible, no hay tiempo», concluyó la voz. Discutimos entre nosotros. La compañía estaba decidida a hacer caso omiso de una orden telefónica, pero la gerencia del teatro se opuso. El público afluyó y al encontrarse con las puertas cerradas se produjo un pequeño tumulto. Pero al cabo la gente comprendió y prácticamente nadie reclamó su dinero. La obra no pudo estrenarse hasta pasados varios meses, el 12 de noviembre del mismo año 1963.¹⁶

16. Antonio BENEYTO, «Joan Oliver o el deseo de una federación europea», dins *Censura y política en los escritores españoles* (Barcelona: Euros,

L'alternativa ADB

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona es fundà a les acaballes de l'any 1954, a redós del Cercle Artístic de Sant Lluc, amb el propòsit de dignificar i renovar l'escena catalana. Constituïda com una secció d'aquest centre cultural, que aixoplugava també la Coral Sant Jordi, l'ADB aspirava a formar i mantenir una companyia no professional, ben preparada artísticament, per a oferir, amb la col·laboració d'escenògrafs i músics, «representacions del teatre més noble».¹⁷ Els criteris de perfecció i de bon gust prenien com a model Le Grenier de Tolosa i el Piccolo Teatro de Gènova. La programació s'allunyava dels postulats del teatre amateur de l'època i es guiava per un «teatre d'art» que constituís un repertori de textos de prestigi, antics o moderns, basat en obres originals catalanes i traduccions al català.

La nova agrupació creava una estructura, sorgida de la iniciativa privada, que aspirava a preparar una companyia teatral que brindés representacions públiques en llengua catalana en unes condicions artístiques dignes. Presidida per Ferran Soldevila, l'equip directiu de l'ADB fou integrat, en intensitats diferents, per persones tan significades com ara Josep M. Millàs-Raurell, Joan Oliver, Rafael Tasis o Joan Triadú, entre d'altres. Acolí, de més a més, joves vocacions teatrals de formació i orientació diversa, com per exemple Jordi Sarsanedas, Maria

1975), pàg. 210-211. Coca ofereix, en el seu estudi sobre l'ADB, una versió molt més documentada i precisa dels fets, però el cas és que *L'òpera de tres rals* patí moltes prohibicions per poder-se estrenar en català, de resultes de les quals l'ADB tingué nombroses pèrdues econòmiques (Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, pàg. 160-165).

17. COCA, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, pàg. 12.

Aurèlia Capmany, Ricard Salvat o Miquel Porter i Moix.¹⁸ El projecte disposà també de la complicitat cívica d'un important sector de la burgesia i de la intel·lectualitat de signe catalanista.

L'ADB organitzà comitès de treball diversos, buscà un espai per als assaigs, creà *ex professo* una companyia d'actors i actrius i mobilitzà els suports necessaris per a fer realitat el projecte previst. Després d'una breu direcció de Lluís Orduna, la companyia formada en el si de l'ADB fou dirigida per Pau Garsaball, Montserrat Julió, Jordi Sarsanedas i Frederic Roda. La incorporació d'aquest darrer a l'ADB insuflà a l'entitat teatral semiclandestina l'impuls definitiu: Roda se n'erigí en el màxim responsable operatiu i, des del juliol del 1957, en el director delegat, és a dir, el màxim factòtum de l'ADB. Durant els anys de la seva direcció efectiva, tot i les limitacions legals i econòmiques, Roda potencià la creació de seccions de caràcter més experimental (Teatre Viu) o d'extensió territorial a través del suport a grups amateurs de comarques (clubs de teatre català), i també s'esforçà per diversificar les activitats teatrals adreçades als seus socis i simpatitzants (cursets, conferències, exposicions, homenatges).

L'ADB volia escenificar dignament obres de provada categoria literària tant originals en català com traduccions, tant peces clàssiques com contemporànies. El seu repertori abraçà un ventall molt eclèctic de clàssics fonamentals de la dramaturgia universal (W. Shakespeare, C. Goldoni, A. de Musset, A. Strindberg, B. Shaw, A. Txèkhov, J. Giraudoux, B. Brecht, J. Anouilh, E. Ionesco, F. Dürrenmatt), clàssics catalans modernistes (J. Maragall, S. Rusiñol) o de la preguerra (C. i F. Soldevila, J. M. Millàs-Rau-rell, J. M. de Sagarra, J. M. Folch i Torres, N. M. Rubió) i dramaturgs contemporanis catalans: Joan Oliver (*La barca d'Amílcar*,

18. Jordi CARBONELL, «Panorama teatral català», *Serra d'Or*, núm. 3-4 (març-abril del 1960), pàg. 39.

Ball robat, *Primera representació*, *Tercet en re*), Salvador Espriu (*Antígona*, *Primera història d'Esther*), Llorenç Villalonga (*Bearn*), Manuel de Pedrolo (*Cruma*, *Homes i no*, *Tècnica de cambra*), Baltasar Porcel (*Els condemnats*, *La simbomba fosca*), Joan Brossa (*Or i sal*), Maria Aurèlia Capmany (*Tu i l'hipòcrita*), Alfred Badia (*Calpúrnia*) o Blai Bonet (*Parasceve*), entre molts d'altres.

Ben aviat, Oliver va assumir diverses responsabilitats en els òrgans rectors de l'ADB, va intervenir com a actor en les representacions de «L'Alegria que torna» (funcions anuals, interpretades per l'«aristocràcia dels diners i de la intel·ligència» a fi de recaptar ingressos per a l'ADB), va participar en les activitats de formació teatral que organitzava l'entitat il·lustrada i, si més no en la primera etapa, va dirigir la col·lecció de textos teatrals Quaderns de Teatre ADB.¹⁹ L'autor de *Ball robat* fou, per tant, un element actiu dins de l'ADB, fins al punt que alguns malintencionats anomenaven hiperbòlicament l'entitat amb el nom de «Ca n'Oliver».

Des del punt de vista creatiu, l'ADB féu possible que Oliver desenvolupés la seva faceta de dramaturg i de traductor en unes circumstàncies en què era molt difícil d'accedir al circuit comercial. El dramaturg sabadellenc aportà al repertori de l'ADB tant els textos originals seus esmentats més amunt com traduccions / versions d'Anton Txèkhov (*L'ós*, *Un prometatge*, *Els estralls del tabac*, *L'hort dels cirerers*), Carlo Goldoni (*El criat de dos amos*), Paul Claudel (*L'Anunciació a Maria*, traduïda amb Ferran Canyameres), George Bernard Shaw (*Pigmalió*), Eugène Labiche (*Un barret de palla d'Itàlia*) i Bertolt Brecht (*L'òpera de tres rals*). Amb la incorporació de clàssics europeus,

19. A propòsit de la participació d'Oliver a l'ADB, vegeu, a més de l'estudi de Coca sobre l'entitat, el record agraït de Frederic Roda, «L'ADB de Joan Oliver», *Serra d'Or*, núm. 475-476 (juliol-agost del 1999), pàg. 58-59.

tal com havia reclamat en les seves opinions sobre els dèficits de la tradició indígena, Oliver contribuïa de manera decisiva a crear-ne una de sòlida per a l'escena catalana.²⁰

A despit de les dificultats de tota mena, les condicions polítics i culturals adverses o les crisis internes i els canvis de rumb, l'ADB aconseguí d'organitzar, amb penes i treballs, una institució teatral molt digna. Finançada per la burgesia catalana, creà una companyia de teatre no professional guiada per uns mínims criteris de qualitat i, encara que fos en representació única, confegí un repertori més propi d'un teatre nacional que no pas d'una entitat privada. Amb veritable vocació institucional, l'ADB aspirà a promoure els dramaturgs catalans, estimular la traducció al català de les obres dramàtiques més destacades del repertori universal i afavorir la formació d'actors i directors que podien fer el salt a l'escena professional.

L'experiència de l'ADB obrí una nova singladura en el teatre català que servia com a plataforma de formació i projecció professionals per a dramaturgs, actors, directors o escenògrafs, i també posava els fonaments per a la florida del teatre independent dels anys seixanta i setanta. Amb tot, després de l'accidentada estrena de *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht, en una versió d'Oliver, la seu de l'ADB, al Palau Dalmau, fou clausurada per la policia, juntament amb Òmnium Cultural i l'Institut d'Estudis Catalans. L'entitat va ser oficialment dissolta per l'autoritat franquista, disposada a evitar qualsevol avanç significatiu, per mínim que fos, que beneficiés la cultura i la

20. Pel que fa a l'evolució del teatre oliverià, és indispensable l'estudi de Miquel M. GIBERT, *El teatre de Joan Oliver* (Barcelona: Institut del Teatre, 1998). Sobre la faceta d'Oliver com a traductor i adaptador teatral, vegeu Joan CASAS, «Pròleg», dins *Versions de teatre*, de Joan Oliver (Barcelona: Proa, 1989), pàg. 7-25.

llengua catalanes. Les xarxes burocràtiques i coercitives de la dictadura franquista feren impossible, a fi de comptes, les tímidas temptatives de l'ADB de projectar-se internacionalment i la seva consolidació definitiva com a institució al servei de la renovació de l'escena catalana.

Al cap dels anys, Joan Oliver féu una valoració molt positiva de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona en comparació amb l'existència «a penes vegetativa» del teatre comercial.²¹ Segons l'autor de *Ball robat*, de manera escaient i meritòria, per bé que amb consciència de les possibilitats limitades i dels entrebancs que havia d'esquivar, l'entitat teatral barcelonina havia aconseguit d'estrenar obres de la dramaturgia catalana i estrangera i d'organitzar tota mena d'activitats paral·leles al seu redós. Gràcies a l'ADB, conclouia Oliver, «el teatre donava fe de vida».²²

La visió de «Jonás»

Des d'una òptica escèptica i irònica, Oliver va desgranar la seva visió de l'escena catalana coetània en algunes de les col·laboracions, signades amb el pseudònim de ressons bíblics «Jonás», que publicà en castellà a les pàgines de *Destino* sota la rubrica «Más o menos».²³ La ploma moralitzant, satírica i desmenjada d'Oliver analitzava en aquests articles la importància de la tradició en l'àmbit de l'art i de l'estètica en general, la situació crítica del teatre comercial coetàni (empresaris, actors, dramatur-

21. BARTOMEUS, *Els autors de teatre català*, pàg. 31.

22. *Ibidem*.

23. Sobre les col·laboracions d'Oliver a *Destino*, vegeu Jordi GRÀCIA, «L'exemplaritat de la coherència: Joan Oliver i la *Biografia de Lot*», *Revista de Catalunya*, núm. 37 (gener del 1990), pàg. 109-118.

gies) i, entre altres aspectes destacables, la grandesa de les comèdies de Carlo Goldoni.²⁴

La reflexió de Jonás sobre la tradició –un dels temes preferits d'Oliver– arrenca de la constatació que l'ésser humà no pot ignorar el patrimoni que li és llegat, per bé que cada nova generació triï i faci balanç dels valors que vol encimbellar.²⁵ El contestatari Jonás –escopit del ventre del gran peix per la irascibilitat divina– expressava els seus dubtes sobre el progrés de la humanitat i opinava que l'artista havia d'apostar per reaccionar salubrament en contra de la tradició immediata, fugir de la moda passatgera, preservar l'art de la facilitat o la mediocritat, buscar la puresa dels orígens i, en definitiva, servir només la bellesa.

A parer de Jonás, l'escena catalana es trobava en una situació agònica, gairebé desesperada, ja que pràcticament es reduïa a Josep M. de Sagarra, però també perquè el teatre havia perdut la seva funció social, engolit pel cinema. Jonás assegurava que tan sols hi havia un àmbit en què el teatre podia desafiar i vèncer el cinema: «el imperio de la palabra viva», «la emoción sin fraude que emana de la presencia física de los personajes», «la comunión que se establece entre los espectadores, copartícipes de un misterio».²⁶ Davant de la manipulació de la sensibilitat i dels gustos de la «massa», al dictat dels interessos mercantils, Jonás era partidari de l'actuació de la minoria avançada, la qual podia reaccionar davant de la mort lenta del teatre català, contribuir a la promoció de la llengua i contagiar així la majoria. Aquesta minoria emprenedora –la burgesia catalanista– podia posar remei a l'agonia amb la coordinació

24. Els articles de Jonás sobre temàtica teatral, els trobareu transcrits íntegrament a l'epígraf 1 de l'antologia de textos.

25. JONÁS, «Tradición y buen gusto», *Destino*, núm. 921 (2-IV-1955), pàg. 27.

26. JONÁS, «Candilejas agónicas», *Destino*, núm. 931 (11-VI-1955), pàg. 31.

d'esforços i una acció concreta: disposar d'una sala moderna al centre de la ciutat que programés teatre en català. Com ja havia fet Oliver abans del 1939, Jonás reclamava, doncs, la implicació de la burgesia en el redreçament de l'escena catalana.

Respecte al teatre comercial, la incisiva mirada oliveriana fustigava el pragmatisme curt de mires dels empresaris de parets, lamentava l'escassetat d'actors de debò o denunciava la monocromia moralitzadora de la «dramatúrgia edificant».²⁷ Als empresaris, els retreia que no n'hi havia prou a programar obres de Shakespeare, Molière, Priestley o O'Neill, sinó que calia fer-ho amb coneixement de causa i amb dignitat i eficàcia artístiques. El teatre català oferia, en aquest sentit, grans possibilitats perquè tot estava per fer i calia endegar-lo de cap i de nou («el teatro catalán es un solar; contiene, por tanto, un magnífico palacio en potencia»). Jonás exigia als empresaris que tinguessin un sentit artístic molt més afinat i que aixequessin el nivell general dels espectacles per frenar l'avanç de «la cretinización colectiva». La programació de la major part dels teatres barcelonins no podia continuar essent monopolitzada per «una literatura típicamente excrementicia», feta de «ciertos subproductos vodevilesco, groseramente traducidos o adoptados del francés, incalificables desde cualquier punto de vista».

En relació amb els professionals de l'escena, Jonás lamentava que hi haguessin tants pocs actors, admirables pel seu art i per la seva responsabilitat moral, i que, per contra, sobressin els còmics (actors sense vocació, ni dots, ni coneixements), regurgitessin els comedians (els enganyosos interessats) i escas-

27. Vegeu, respectivament, JONÁS, «Hablemos en chino», *Destino*, núm. 953 (12-XI-1955), pàg. 37; ÍDEM, «Actor, cómico, comediante, histrión», *Destino*, núm. 1007 (24-XI-1956), pàg. 36, i ÍDEM, «Mi amigo, el autor desconocido», *Destino*, núm. 1034 (1-VI-1957), pàg. 33.

segessin els histrions (brivalls amb imaginació). Així mateix, Jonás es dolia que el gran públic preferís el cinema dolent al teatre bo i deplorava que cada vegada hi hagués menys espectadors teatrals. Les dificultats pròpies de la indústria s'agreujaven encara més a causa del poc atractiu que oferia la programació de les sales, basada sobretot en el «teatre edificant» més morigerat o les traduccions més insulses.²⁸

Atès aquest panorama desolador, estrenes com ara *El criat de dos amos*, de Carlo Goldoni, al Teatre Romea, l'11 de gener de 1956, en una traducció de Joan Oliver i en el marc de la programació de l'ADB, eren reconfortants i feien despertar els parcs entusiasmes de Jonás.²⁹ La representació, que havia gaudit d'una bona rebuda del públic selecte de l'ADB, suposava el triomf de la literatura («la letra, la palabra artificada, mesurada en justas dosis, imponía su imperio y su primacía») i restablí els valors lúdics de l'espectacle teatral:

No olvidemos —recordava Jonás— que la literatura y en especial el teatro deben de ser, en esencia, un pasatiempo, una recreación, un deporte. Y que es de desear que la diversión no se produzca a costa del equilibrio mental o espiritual de la gente o de su decoro. Que sea un recreo sin torturas interiores, sin revelaciones morbosas, sin cosquilleo canallesco, sin venenos ni mordientes.³⁰

Amb els seus articles a *Destino*, publicats pocs anys abans de l'estrena de *Ball robat*, Oliver dissecava la situació de l'escena catalana de postguerra i es mostrava partidari del teatre

28. Vegeu, sobre el teatre «edificant» de la dècada dels cinquanta, Xavier FÀBREGAS, «El teatre edificant dels anys cinquanta», *Serra d'Or*, núm. 198 (març de 1976), pàg. 53-56, i núm. 199 (abril de 1976), pàg. 95-98.

29. JONÁS, «Goldoni», *Destino*, núm. 963 (21-I-1956), pàg. 5.

30. *Ibidem*.

com a art de la paraula i espectacle lúdic i decorós. La seva aposta constituïa una defensa d'una dramaturgia que, com exemplificava *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, tingués densitat literària per tal de posar els fonaments del teatre català. Al pròleg de la seva cèlebre adaptació de *Pigmalió*, de Bernard Shaw, escrit a l'octubre del 1957, Oliver insistí en aquesta proposta d'una dramaturgia específicament literària que servís de base per edificar el teatre català:

Entre nosaltres tothom ha oblidat, des d'un començament, que el teatre és sobretot literatura. Hem pagat i encara paguem aquesta gravíssima culpa. Cal reconèixer que els nostres comediògrafs no dominen l'art d'escriure i que a penes tenen res per dir; les excepcions són tan admirables com escasses. Comptem amb una tradició modesta però respectable, que no hem sabut aprofitar en sentit positiu. Circumstàncies externes han vingut a empitjorar el quadre. I avui podem dir —exagerant una mica la nota perquè tothom se n'adoni— que el teatre català és un magnífic solar: runa, pedregam, no poques barraques i algun quiosc de guix, d'estil vagament balcànic. Caldria ara procedir a netejar el terreny, a aplanar-lo, a preparar l'excavació dels fonaments. Per tal que un dia, els homes de la segona renaixença, poguessin començar a bastir. Jo proposaria als comediògrafs d'avui i de demà un punt de partida, un exemple solitari, una pedra angular per al futur edifici: la *Primera història d'Esther* [publicada el 1948], no tant pels valors estrictament escènics que pugui contenir com per la seva rica solidesa literària i lingüística i la seva transcendència moral i, en definitiva, humana. En el millor dels casos, doncs, el nostre teatre viu només el temps de l'esperança.³¹

31. JOAN OLIVER, «Quatre paraules», dins *Pigmalió*, adaptació lliure de l'obra de George Bernard Shaw (Barcelona: Nereida, 1957), pàg. 8. Cf. l'opinió de JOAN FUSTER, «Libros catalanes. Teatro de J. Oliver», *Destino*, núm. 1234 (1-IV-1961), pàg. 42. Article reproduït a l'apartat 5 de l'antologia de textos.

L'estrena de *Ball robat*

Ball robat es va estrenar dins del I Cicle de Teatre Català Modern organitzat per l'ADB al Teatre Candilejas de Barcelona, el 2 de juny de 1958, en sessions especials de tarda i nit.³² Dirigida pel mateix dramaturg, amb la col·laboració d'Àngel Gràcia, l'obra fou interpretada per Assumpció Fors (Mercè), Maria Rosa Fàbregas (Eulàlia), Núria Picas (Núria), Josep Navarra (Llorenç), Josepa Palau (Jovita), Frederic Roda (Cugat), Miquel Rodés (Oleguer), Jordi Torras (Oriol), Jaume Pla (Senyor Petit) i Carme Perelló (Cambra).³³ Com a director de la seva pròpia obra, Oliver va explicar *a posteriori* l'experiència que en resultà i que, a pesar de les dificultats materials de l'escena de l'època, dels seus escrúpols com a dramaturg i del seu escepticisme connatural, va ser-li en conjunt força falaguera:

Mi experiencia como director de escena es tan escasa como poco satisfactoria. Dado que soy un escéptico congénito, inveterado y universal —en el principio fue la duda—, mi voluntad de mando es

32. «Teatros. Candilejas. *Ball robat*, de Juan Oliver, en sesión única, el lunes próximo», *La Vanguardia Española*, 31-V-1958, pàg. 29. La preestrena de *Ball robat* tingué lloc el 21 de maig de 1958 al Teatre Fortuny de Reus i se'n va fer la darrera representació el 13 de juliol del mateix any, al Teatre de l'Hostal de Sant Pancràs de Bellaterra. *Ball robat* havia d'estrenar-se inicialment el 19 de maig de 1958, però l'ADB es veié obligada a ajornar-ne l'estrena per al 2 de juny per motius «estranyos» a la seva voluntat (problemes amb la censura?). Un cop estrenada, l'empresari del Teatre Alexis li demanà *Ball robat* «per a inaugurar una temporada de teatre vernacle, però tot serà, naturalment, de butxaca: el teatre i la temporada» (carta adreçada a Josep Ferrater Mora i datada l'1 de febrer de 1959; reproduïda a Joan Oliver i Josep Ferrater Mora, *Joc de cartes 1948-1984*, a cura d'Antoni Turull [Barcelona: Edicions 62, 1988], pàg. 122). La iniciativa, finalment, no fructificà.

33. Els decorats eren d'Antoni Bachs-Torné. Féu de consuetud Josep Cuscó.

muy débil. ¿Quién se atrevería a lanzar la primera o la segunda piedra? No juzgues si no quieres ser juzgado. Etc. Uno de los personajes de mi *Ball robat* —hoy *Bodas de cobre*— ya lo dijo: «Todo es aproximado, relativo, provisional...»

Así las cosas, la historia de casi todas mis relaciones con el prójimo termina para mí en una sórdida lección de humildad. Lo cual podría indicar que en el fondo soy un orgulloso, tal vez un protervo indefinidamente arrepentido. Ahí está el drama.

Dirigir una comedia significa gobernar despóticamente a una pequeña compañía de hombres y mujeres. Los directores de escena son coléricos profesionales. Y el trance se agrava hasta el límite cuando el director de la obra es también su autor. En tal caso uno se cree armado de una autoridad incontestable, por doble. Uno arranca muy seguro de sí mismo, altanero y más que suficiente. *Dieu et mon droit*, casi. Pero al primer roce surge el titubeo y al primer choque uno ya se tambalea. El dogmatismo inicial no tarda en degenerar en un posibilismo vergonzante. Uno se resigna, se acomoda a todo, capitula: a veces acaba por hacerse el ciego y el sordo, o por huir a campo traviesa.

La literatura teatral nace votada a una tremenda servidumbre. Si el comediógrafo es un literato digamos puro, por ejemplo un poeta libre como el aire, que se prepare a las mayores torturas. Un poema es sencillamente, rotundamente, un poema. El texto de una comedia apenas es nada. Sólo superarán el conflicto los escritores profesionales del «teatro», los literatos impuros, entre los cuales *también* hay genios (Shakespeare, Molière, Brecht...). La música y su interpretación son, más o menos, operaciones matemáticas. La obra de teatro y su interpretación son aventura, juego, negocio... a veces apostolado, todo arriesgadísimo y azaroso.

Hablo por mí, naturalmente, y mirando a mi alrededor.

Por todo ello, el relato de mis experiencias de director de escena o de simple observador de los ensayos de mis comedias, y aun de espectador de mis estrenos, sería una página tan lastimosa como lastimera.

Con todo, puedo decir que el estreno de *Ball robat* —al que se llegó en la forma precaria que condiciona el teatro catalán, profesional o *amateur*, desde hace por lo menos cuarenta años— me proporcionó una de las pocas satisfacciones que he recogido a lo largo de mi modesta y sincopada carrera de autor dramático. Actores inteligentes, sensibles —y auténticos compañeros de camino—, público adicto y esperanzado. En aquel entonces el teatro significaba para todos nosotros el cumplimiento, activo o pasivo, de un grato deber, un acto de servicio. Tratábamos de salvar algo, de mantener la cabeza de un puente —o de un túnel— tendido hacia el futuro. Empresa siempre difícil, y más todavía en nuestro medio y con nuestros medios.³⁴

El caràcter minoritari de les representacions de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona podria explicar el desinterès de la premsa per fer-se ressò mediàtic de l'estrena, en dues sessions úniques, de *Ball robat*. Només dos crítics teatrals comentaren la «comèdia dramàtica» d'Oliver en sengles crítiques que, en termes favorables, coincidiren a elogiar-ne, per bé que epidèrmicament, l'originalitat dels triangles sentimentals, i també a destacar-ne la interpretació dels actors no professionals i la bona recepció del públic que assistí a la sessió programada per l'entitat il·lustrada al Candilejas.³⁵

Així, tot i valorar el mèrit indubtable de *Ball robat*, Guillermo Sánchez, crític eventual del diari *El Noticiero Universal*, va

34. Joan OLIVER, «Treno de un director de lance», dins *Bodas de cobre*, de Joan Oliver, traducció del català per Montserrat Julió (Barcelona: Aymà, 1965), pàg. 129-130.

35. Vegeu G. S. [Guillermo SÁNCHEZ], «Teatros y cines. En el Candilejas. Estreno de *Ball robat*, comedia dramática original de Joan Oliver», *El Noticiero Universal*, 3-VI-1958, pàg. 15-16, i Martí FARRERAS, «La alegría que pasa. Teatro. *Ball robat*», *Destino*, núm. 1089 (21-VI-1958), pàg. 43. Podeu llegir íntegrament totes dues crítiques a l'apartat 3 de l'antologia de textos.

descriure-la com «una obra de corte mayormente dialéctico, en que la palabra predomina sobre la acción, si es que no la anula y reemplaza», i va retreure'n l'aspecte «discursivo y enfático» del primer acte. Per a Sánchez, l'autor de *Ball robat* plantejava una variació original del triangle clàssic en virtut del qual «cada una de las tres esposas —como cada uno de los tres maridos— llega a pensar que se equivocó en la elección y que hubiera sido más feliz con cualquiera de los otros dos cónyuges». La moralina vindria a ser que l'aparellament diferent dels membres dels matrimonis no canviava l'atzucac final a què arribaven, atès que haurien tingut la mateixa curiositat i simpatia «por otros seres a los que tan sólo conocen en la forma superficial, a través de un trato periférico que les mejora y ennoblece».

Coincidint amb el criteri d'originalitat de la comèdia oliveriana, Martí Farreras, crític regular del setmanari *Destino*, tingué *Ball robat* per «ingeniosa, civilizada, de una pulcritud suma», i en destacà sobretot l'estructura «en franco “crescendo” —sin ni un sólo desmayo— que conduce a un final, entre humorístico y sentimental, de una gran intensidad». A més, Farreras remarcà la fina ironia que planava en la peripècia de les tres parelles i la precisa gradació del descabellament de l'obra:

La peripecia de esos tres matrimonios que, tardíamente, creen descubrir equivocaron la elección de pareja, pero sin dejar por ello de percatarse de que otra cualquiera les hubiese conducido a idéntica sensación en el mismo plazo, está tintada de una deliciosa ironía, que no excluye el fatalismo sentimental de la llamémosla moraleja. Una perfecta gradación de los efectos y una belleza y pulcritud dialogales que no pueden sorprendernos tratándose como se trata de uno de nuestros mejores escritores, redondean

esa excelente comedia, que si tal vez en su fase de planteamiento peque en algún momento de discursiva, lo compensa después con creces, con el compás trepidante que adquiere y que la conduce al desenlace con una precisión matemática.

Una lectura de *Ball robat*

Som homenics caiguts i cecs,
arrapats a la misera vida, de fe cruel,
que ens urpim sovint els uns als altres,
a penes enduts per l'instint de felicitat,
el somni que ens ve de l'Edèn
i que sempre ens enganya.

JOAN OLIVER, «Complanta de Nadal».
Terra de naufragis (1956)

Decidit a continuar escrivint per al teatre, a desgrat de les adversitats de la represa teatral de la postguerra, Oliver va enllestir *Ball robat* cap al final del 1954, justament quan l'ADB estava en procés de creació.³⁶ La seva «comèdia dramàtica» va més

36. Oliver confessava a l'actriu Montserrat Julió, en una carta escrita a la primavera del 1955, la situació angoixosa que vivia durant aquells anys i la seva voluntat tenaç de continuar escrivint teatre: «Fa un any que visc preocupat, neguitós, amenaçat, perquè els maldecaps econòmics no em deixen, perquè els diners no m'arriben i he de treballar intensament en feines estúpides (la redacció de diverses seccions d'una enciclopèdia) hores i hores, i estic fatigat, descoratjat, decebut, etc., etc. [...] Malgrat tot, encara penso en el teatre com en una de les més cares il·lusions. Hi penso i hi treballo. Després de *Ball robat* (que he traduït al castellà amb el títol poc feliç de *Bodas de níquel*), estic escrivint una altra obra encara sense títol. Tinc un acte i mig dels

enllà de les anàlisis crítiques del matrimoni burgès que havia abordat als anys vint i començament dels trenta a partir de l'anomenada «comèdia burgesa». L'aspiració d'Oliver en obres com ara *Cataclisme* (1935) era assenyalar, sense cap trenca-ment formal, les deficiències morals de la classe burgesa a fi de remarcar-ne la incidència nefasta per al cos social i per a proposar-ne la millora ètica. *Ball robat* entronca més aviat amb la reflexió sobre l'essència de l'ésser humà d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* (1936) i, en el context de la postguerra, és deutora d'unes circumstàncies històriques i culturals molt difícils, en què únicament una entitat com l'ADB podia garantir-ne l'estrena en unes condicions dignes i amb un públic il·lustrat que en sabia valorar les subtilitats.³⁷

La comèdia d'Oliver té l'encert d'entreteixir minuciosament un conjunt triangular de paral·lelismes i contrastos que, d'una banda, construeixen un artefacte de rellotgeria molt ben

tres que ha de tenir. Pot ser una obra de públic, d'actualitat» (Montserrat Julió, *Vida endins. Crònica d'un exili a Xile* [Barcelona: Viena, 2003], pàg. 403-404). Oliver va lliurar la traducció al castellà de *Ball robat* al director d'escena espanyol José Tamayo que no li'n donà cap resposta (cf. OLIVER i FERATER, *Joc de cartes*, pàg. 103). Respecte a les circumstàncies vitals d'Oliver durant la dècada dels cinquanta, vegeu Ignasi Riera, *Joan Oliver / Pere Quart. L'inventor de jocs* (Barcelona: Proa, 2000), especialment les pàg. 143-218.

37. La mirada crítica d'Oliver a la realitat escènica de les acaballes de la dècada dels cinquanta demostrava la seva consciència clarivident sobre la situació precària del teatre respecte d'altres àmbits de la cultura catalana: «creo que lo mejor que puede hacerse actualmente en favor de nuestra cultura es un teatro catalán. ¿Qué podría costar una temporada? ¿Quinientas mil pesetas? ¿Qué significa esto hoy en día? Es seguro que se crearía un público, una minoría, pero suficiente para mantenerlo, siempre naturalmente que las obras dijeran algo, que fuesen una auténtica comunicación. El teatro es diálogo, es palabra viva...» (J. A. BENACH, «Joan Oliver, Pere Quart, Lletra d'Or 1961», *Cataluña Exprés*, núm. 18 [2/8-III-1962], pàg. 5).

ajustat i, de l'altra, ofereixen un compendi de les inquietuds morals i ètiques d'espècimens característics de la burgesia liberal catalana de la postguerra. La construcció d'aquest artefacte comicodramàtic que és *Ball robat* dibuixa, doncs, diversos nivells de triangulació tant des del punt de vista formal com de contingut: 1. tres personatges masculins i tres de femenins que formen tres triangles possibles; 2. tres espais que ens situen en l'òrbita de relacions privades i semipúbliques de la classe burgesa, i 3. tres temps que, en una estructura triangular (3 actes), graduen el desenvolupament inexorable de l'acció. L'epíleg desfà, justament, aquest sistema triangular.

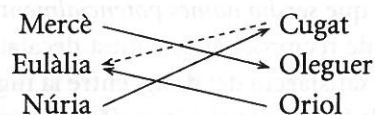
Com ha argumentat Miquel M. Gibert, *Ball robat* té l'encert de projectar el pessimisme existencial característic de Joan Oliver en una realitat històrica representada al·legòricament en tres matrimonis burgesos de la Barcelona dels anys cinquanta.³⁸ L'escepticisme oliverià s'abraona sobre el cor de la institució burgesa per excel·lència, el matrimoni, per exposar una visió desencisada de la condició humana enduta per l'instint de la felicitat i el somni edènic. La tria de la «comèdia dramàtica» aconsegueix formalment una síntesi molt equilibrada, com molt bé ha destacat Gibert, de «*pièce bien faite*, reflexió txkehoviana i pensament camusià».³⁹ Probablement, en alguns aspectes concrets, Oliver parodia també, de manera subtil i incisiva, els models temàtics i formals en voga del melodrama edificat dels anys cinquanta.

38. Vegeu Miquel M. GIBERT, «Per una revaloració del teatre de Joan Oliver», *Serra d'Or*, núm. 475-476 (juliol-agost del 1999), pàg. 56.

39. Miquel M. GIBERT, «Una manera d'entendre les circumstàncies (Notes sobre el teatre de Joan Oliver)», *Revista del Col·legi*, núm. 110 (tardor del 1999), pàg. 13.

Els triangles

En la comèdia burgesa, la institució del matrimoni no és feta únicament de dos, sinó al més sovint de tres, ja que inevitablement contempla la figura de l'amant. La incorporació d'aquest tercer element, que fa efectiu el triangle sentimental, és un dels motors de l'acció de *Ball robat* com a *pièce bien faite*.⁴⁰ Les tres parelles protagonistes —contramodels del melodrama edificat coetani— vénen a constituir tres triangles potencials:



En el teixit d'admiracions no del tot correspostes, hi ha uns personatges que expliciten de manera activa, a través de la paraula, la seva predisposició enamoradissa: Mercè envers Oleguer, Núria envers Cugat i Oriol envers Eulàlia (observem també un conat de triangle de baixa intensitat en l'actitud de Cugat envers Eulàlia). Només hi ha dos personatges que, per contra, accepten de manera passiva, com un *divertimento* sense implicacions emocionals, l'envit de la seducció: Eulàlia es complau amb els elogis de Cugat i d'Oriol, mentre que el seu marit, Oleguer, accepta les fantasies de Mercè.

40. «A partir de les tres parelles de l'argument, Oliver esbossa tres triangles sentimentals que són el suport del joc dramàtic d'aquesta *pièce bien faite*: Mercè, Cugat i Oleguer; Eulàlia, Oleguer i Oriol, i Núria, Oriol i Cugat. Són uns triangles imperfectes, que tendeixen, només, a la creació de noves parelles, ja que sempre hi trobem un element que es troba en una situació inestable i que tendeix, en conseqüència, a buscar l'equilibri fora del suposat triangle» (GIBERT, *El teatre de Joan Oliver*, pàg. 223).

El joc de seduccions que practiquen els personatges de *Ball robat* respon a un sistema compensatori que equilibra no tan sols els dèficits de les parelles respectives, sinó també les pèrdues emocionals de cadascun dels seus membres.⁴¹ La partida es duu a terme en el nivell estricte de les paraules: cada jugador els atorga un valor qualitatiu diferent, fet que provoca els desequilibris de reciprocitats entre les parelles d'amants potencials. La confessió d'un sentiment d'admiració o d'estima envers algú se situa, ben mirat, en l'àmbit de la potència, no de l'acte, per dir-ho a la manera aristotèlica. És diferent, en efecte, *ser* un amant que *ser-ho només potencialment*. Allò que produeix la manca de reciprocitat és aquest decalatge entre el desig insatisfet i la satisfacció del desig, entre la fugida emocional i l'imperatiu dels fets, entre allò que s'és i allò que es pot ésser en potència.

Com a entitat dinàmica, i al marge de les consideracions vicicomorals, la institució matrimonial, pel fet mateix de ser-ho, pot, en potència, acabar irremissiblement en adulteri o en divorci. Només la «unió legítima» d'un home i una dona permet d'assolir, comptes fets, la condició d'adúlter/a o de divorciat/ada, segons la moral tradicional. A *Ball robat*, no obstant això, els integrants dels tres matrimonis transgredeixen tan sols els valors conjugals burgesos en termes de potència subjectiva: tot es queda en una explosió de paraules que se'n va en fum d'imaginacions, encara que, al capdavant, el pòsit que deixa la revelació, una fractura irremeiable, obre el futur de les tres parelles de cònjuges a innumerables combinacions possibles.

41. Cugat es deixa admirar per Núria a fi de compensar la distància que crea Eulàlia, en la qual veu una dona feliçment afillada. Núria està enamorada de Cugat perquè hi troba la vessant artística i intel·lectual que manca al seu marit Oriol. Etcètera.

Ara bé, el joc d'expectatives que generen els enamoraments potencials entre les parelles protagonistes té un doble contrapunt en: a) la percepció errònia –i estàtica– que els uns tenen dels altres, i b) la consideració diferent que, al cap de deu anys de convivència, un cop passat el pròleg feliç, els mereix la institució del matrimoni. La perspectiva amb què afrontaren el contracte matrimonial, una monogàmia consentida i, en teoria, *indissoluble*, no té perquè ser, una dècada després, necessàriament la mateixa. Oleguer ho formula descarnadament, en termes extrems, cap al final de l'acte II:

El matrimoni s'ha fet per a homes d'esperit sedentari, sense imaginació. [...] Recorda que Jehovà va crear Eva perquè Adam s'avorria. I Adam s'avorria perquè era un desvagat i un obtús... Quan un home consagra les seves potències a una obra digna d'ell, la companyia d'una única dona abassegadora, impacient, malfiada i amb drets reconeguts per la llei, és senzillament catastròfica. L'amor és, de fet, una necessitat fisiològica de segona categoria, que els homes haurien de resoldre o eliminant-la, com els sants, o reduint-la a les seves proporcions reals i justes...⁴²

Els personatges

Els membres de les tres parelles de matrimonis amics de *Ball robat* pertanyen a una classe social uniforme des del punt de vista econòmic, cultural i lingüístic.⁴³ La seva extracció burge-

42. Joan OLIVER, *Ball robat*, dins *Teatre original* [Barcelona: Proa, 1999], acte II, pàg. 609-610.

43. Segons Francesc Vallverdú, els personatges de *Ball robat* s'esforcen, sense petulàncies, a parlar un català acurat i adopten equilibradament unes solucions populars i planeres que beneficien l'espontaneïtat del diàleg. Vegeu Francesc VALLVERDÚ, «La llengua», dins *De Joan Oliver a Pere Quart* (Barcelona: Edicions 62, 1969), especialment les pàg. 20-22.

sa parteix d'una distinció genèrica molt evident. Els tres homes protagonistes assumeixen cadascun un reputat estatus social: l'intel·lectual (Cugat), l'advocat (Oleguer) i l'industrial (Oriol). Aquests rols masculins contrasten amb la passivitat «productiva» de les mullers respectives (Mercè, Eulàlia i Núria). A més, els personatges masculins tenen algun refugi per a conjurar el desencís: Cugat, l'escriptura, la literatura; Oleguer, l'èxit de la seva carrera brillant; Oriol, la pràctica de l'esport. Les dones, en canvi, a part dels *affaires* femenins, redueixen la seva activitat al *domus* burgès: l'organització de la casa i la cura dels fills.⁴⁴

La tècnica del contrapunt permet de conèixer diverses aproximacions als replecs i contrastos dels personatges. La parella Cugat i Eulàlia, precisament la que no acaba convertint-se en un triangle potencial, sosté el sistema d'oposicions que s'estableixen entre els membres dels tres matrimonis. Cugat, un personatge de ressons autobiogràfics, és un «home llibresc, podrit de literatura» que expressa amb lucidesa les raons del fracàs. La seva relació amb Mercè pren una dimensió melodramàtica, fins al punt que tots dos reviu en (en clau paròdica) l'«escena de la bufetada», un dels pinyols del melodrama edificat de l'època. L'actitud reflexiva de Cugat es contraposa amb el pragmatisme d'Oleguer, un autèntic home d'acció, expeditiu i resolut, que es deleix per alimentar el seu èxit professional

44. Paga la pena de recordar algunes de les floretes que Oliver dedicava a les dones en una carta, datada el 21 de febrer de 1950, al seu amic filòsof Josep Ferrater i Mora: «Les dones no saben què volen, però volen tot el que saben.»; «La poligàmia simultània és inconvenient: cal que sigui successiva.» o «No és possible conèixer una dona, sinó en el sentit bíblic.» (OLIVER I FERRATER MORA, *Joc de cartes* 1948-1984, pàg. 47). Cf. també l'article «Les nostres burgeses», antologat a Joan OLIVER, *Tros de paper*, dins *Obra en prosa* (Barcelona: Proa, 1999), pàg. 348-350.

a costa de desatendre la dona, com també d'Oriol, que bescanvia la passió pueril pels esports per un enamorament construït sobre un vague record d'infantesa. Al seu torn, Eulàlia accepta resignadament el seu paper de dona-mare i, fins i tot, reclama poder-lo exercir en plenitud, a diferència de Núria i Mercè que, l'una per desídia i l'altra per impossibilitat, no poden lliurar-se a la maternitat responsable i coven un profund ressentiment envers els seus marits.

Com a bon satíric doblat de moralista, Oliver mostra el ridícul i el grotesc de les accions d'uns personatges que es deixen endur per la mistificació i la inconsciència. La ironia caritativa oliveriana no s'estalvia algunes pinzellades de la millor tradició còmica (Molière, Marivaux, Goldoni) en les escenes frustrades de seducció, però el to que predomina en la seva peça és un pessimisme còsmic en què els personatges, com a individus, queden atrapats per la xarxa de relacions socials, de signe inequívocament burgès, que els condicionen i els expliquen.⁴⁵

L'estructura

La distribució de *Ball robat* en tres actes i un epíleg permet d'encadenar les combinacions binàries que esbossen els triangles potencials i, encara que la comèdia quedi oberta, resoldre les equacions possibles en un epíleg final. Al primer acte, que té l'origen en el conte «Escena d'alcova» aplegat a *Biografia de*

45. El contrapunt social, de classe, estretament vinculat al *domus* burgès, l'ofereixen els membres del servei: Jovita, la cambrera de Mercè; la innominada cambrera d'Eulàlia; el Sr. Petit, el jove passant d'Oleguer, i Llorenç, el xofer d'Oriol. El Sr. Petit, que acaba de ser pare, encarna precisament la felicitat més cànida i inconscient (OLIVER, *Ball robat*, acte II, pàg. 593).

Lot i altres proses (1963), es planteja el triangle Cugat-Mercè-Oleguer i, alhora, s'anuncia el triangle Cugat-Núria-Oriol. Al segon acte, es dirimeix el triangle Cugat-Mercè-Oleguer (també s'insinua, sense solució de continuïtat, el possible triangle Cugat-Eulàlia-Oleguer). Paral·lelament, en la primera part de l'acte tercer, es produeix la topada Oriol-Núria, que anuncia la virulència de l'encontre final, i es proposa el potencial tercer triangle en joc, Oriol-Eulàlia-Oleguer. A la darrera part de l'acte tercer, s'estableix un diàleg si és no és molieresc entre Núria, Mercè i Eulàlia, en què totes tres dones garlen precisament sobre els seus marits i, entre un tel de suspicàcies i insinuacions, acaben d'enllestir els preparatius per al sopar d'aniversari. L'epíleg desfà, com comprovarem més endavant, els tres triangles amb el retorn al punt de partida.

L'espai

La disposició triangular queda palesa, com en el cas de l'estructura, en la distribució espacial en tres àmbits d'intimitat del matrimoni de filiació burgesa: 1. el dormitori, l'alcova, de la parella Cugat-Mercè (acte I); 2. la saleta d'estar del matrimoni Oleguer-Eulàlia (acte II), i 3. la sala amb terrassa del duo Oriol-Núria (acte III). Els tres espais corresponen a l'àmbit del *domus*, en tant que seu de la família i espai d'institucionalització del matrimoni. En aquest àmbit domèstic, interior, que podria ser una paròdia dels espais prototípics del «melodrama de saleta de rebre» coetani, la conversa privada pot escolar-se, amb petites tibantors, dins d'uns marges de civilitat i d'auto-control.

La progressiva obertura de l'espai (alcova, sala d'estar, terrassa) culmina a l'epíleg: l'acció se situa en un «menjador independent d'un restaurant de luxe», un terreny neutral en què la

correlació de les parelles no cal que respongui a la convenció de l'àmbit domèstic conjugal. El restaurant esdevé, com la sala de ball, un espai de sociabilitat burgesa propici a les confidències i a les indiscrecions de domini públic, bo i guardant les bones formes. En aquest espai semipúblic, els tres matrimonis s'aparellen segons els triangles potencials que, en l'esfera privada, la del *domus*, ha dibuixat el cos de l'obra: Mercè-Oleguer, Oriol-Eulàlia i Núria-Cugat, en què el primer membre de la parella és l'actiu i el segon el receptiu de l'enamorament (els triangles els fan els respectius cònjuges). La disposició de l'espai en el sopar de celebració de les bodes de níquel no és, després de tot el que ha passat, gens innocent.

El temps

L'obra se seqüencialitza linealment en tres períodes temporals successius: 1. la nit i, després d'una el·lipsi que es marca amb un enfosquiment de l'escena, les primeres hores del matí d'un dia del final de la primavera, el dimecres 19 de juny (acte I); 2. vint minuts després (acte II), i 3. una mica més tard (acte III). El darrer acte comença amb la trucada telefònica que Núria fa a Eulàlia i que respon Cugat a la meitat de l'acte II, de manera que podem escoltar els dos interlocutors de la mateixa conversa. Per tant, amb una precisió cronomètrica, la segona meitat de l'acte II corre paral·lela a la primera meitat de l'acte III.

A l'epíleg, que ens situa dos dies després de l'acció de l'acte III, la nit del divendres 21, primer dia d'estiu, la trobada anual per celebrar l'aniversari de les parelles es converteix en un ritual solemne —amb discurs i tot— que té més valor que altres anys, ja que es tracta de les bodes de níquel. De fet, el temps és omnipresent en l'obra i està molt relacionat amb la quimera

de la felicitat. Es tracta d'un temps vivencial que plana ineludiblement sobre els personatges: és el temps que pauta la vida (néixer, viure, morir) i que, en plena maduresa, fa més urgent treure l'entrellat del sentit de la felicitat.⁴⁶

Els personatges fan referència tot sovint a un temps *psicològic*, els deu anys passats en convivència, una dècada que pesa com una llosa sobre els fracassos dels matrimonis respectius. Les parelles al·ludeixen a aquesta etapa de vida conjunta com una fatalitat, durant la qual han acumulat retrets, greuges i desencisos. Els deu anys de vida de casats han problematitzat un contracte basat en la precarietat dels sentiments, han anat distanciant les parelles i han fet desfigurar o falsejar els records.⁴⁷ Si les relacions entre les parelles can-

46. La «història completa» de la vida pot ser definida –ho suggereix Mercè– com una suma de tres estadis: «naixements», «bodes» i «funerals» (OLIVER, *Ball robat*, acte I, pàg. 576). Aquesta percepció social del temps respon a la importància que íntimament li conferia Oliver: «el temps és una cosa molt important. Naixem, vivim i morim dins el temps. Ens pensem deixar-lo enrere, però ell no ens abandona pas: ens segueix i ens espera, com si ens envoltés. El recordem, el respirem, el tenim, l'avorrim i el desitgem. Ens empeny, ens presideix; i ens xucla i se'ns enduu» (Joan OLIVER, *Temps, records* [Sabadell: Fundació La Mirada, 1991], pàg. 17).

47. «El temps desfigura els records, els falseja, els engrosseix o els esborra. Sovint l'amor propi, en complicitat amb l'afebliment progressiu de la memòria, ens duu a atenuar la indignitat de certs fets pretèrits, a embellir els aspectes deslluïts de determinats episodis de joventut. La nostra sinceritat a posteriori pot arribar a ser absoluta. En canvi se'ns fa difícil millorar l'evocació dels nostres grans errors, dels nostres greus fracassos, que es tradueix en remordiments de tipus egoista, sempre latents i que emergeixen al nostre coneixement reflexiu amb ritme periòdic, implacable. Tothom procura desentendre's de tan incòmodes reviviscències. Alguns segueixen considerant aquells mals passos, àdhuc al cap de molts decennis, com els punts de partida i la causa remota però indiscutible de la present infelicitat» (OLIVER, *Temps, records*, pàg. 20).

vien, és perquè els individus, per les circumstàncies íntimes que han viscut, no són sempre iguals a si mateixos, ni tampoc en relació amb els altres. L'acció del temps esquerra, al cap i a la fi, els clixés amb què els altres classifiquen els consemblants. Amb els anys, les decisions preses poden arribar a semblar, com li passa a Oriol respecte al seu casament, un «error absolut».

El desenllaç

L'acció de l'epíleg comença tot just quan Cugat ha enllestit el discurs sobre la felicitat en el sopar de celebració de les bodes de níquel en la primera nit estival. Segons sabem després per boca de Núria, Cugat ha departit sobre la felicitat en termes d'impossibilitat, ja que aquest estat d'ànim s'enyora o es desitja, però mai no es té. Les rèpliques a la tesi de Cugat són una mica més optimistes: Eulàlia assegura que la felicitat consisteix a somniar-la i Oriol, a recordar-la o enyorar-la. Totes tres visions de la felicitat coincideixen, si bé es mira, a considerar-la inabastable (la felicitat és en potència, no en acte) i s'adiuen fil per randa amb el pensament de Jonás:

Pienso que la felicidad terrena, la única de la cual nos es dable hablar, es probablemente el sentimiento que nos mantiene en una espera indefinida de la perfección, de la plena satisfacción. Es la idea divina que Adán se llevó precipitadamente del Paraíso en el momento de la expulsión. Famosa idea, por lo demás, que ha traído no pocas complicaciones. La felicidad sería, pues, en última instancia, la añoranza y el deseo que el hombre tiene del bien absoluto. Pura quimera nada más. Por suerte, nuestra capacidad de ilusión no conoce quiebras y se transmite intacta a lo largo de las generaciones. La desesperación no existe. Pero el hombre trabaja por las ideas, el hombre que trata de aprovechar y manipular

la herencia espiritual que ha llegado a sus manos, no está en condiciones de ser feliz ni de sentirse satisfecho, si no es por gracia sobrenatural.⁴⁸

Alliberats de les màscares convencionals, quan l'embriague-sa dionisiaca i estival anul·la el seny dels personatges, arriba el moment de les confessions més descarnades i comprometedores. En la festa del desè aniversari, els tres matrimonis s'han aparellat segons les raons del cor, per dir-ho a la manera de Pascal: Núria-Cugat, Mercè-Oleguer i Eulàlia-Oriol. Com en un «ball robat», en què els balladors o espectadors poden prendre el/la ballador/a de qualsevol company/a, la «festa de l'amor conjugal» permet que cadascú s'aparelli al seu gust sempre que s'entengui com un joc candorós. Quan les combinacions binàries, causades per l'estimació, l'adoració o l'enamorament indeguts, són tretes a la llum tot canvia: es trenquen les regles del joc.

Un cop verbalitzada en públic la virtualitat de l'adulteri, s'esvaeix l'embadaliment i ja no és viable l'evasió lírica, platònica, d'una convivència exasperant de deu anys de vida conjugal. Quin sentit té cobejar una altra persona —un membre d'una altra parella— si s'ha publicitat el secret que alimentava el desig? No hi ha ja res per amagar. Els personatges arriben a la lucidesa extrema quan comproven que la unió de les tres parelles podia haver donat lloc a combinacions diferents, però el resultat vindria a ser el mateix. La institució del matrimoni anul·la *per se* les potencialitats de l'individu i crea un seguit de frustracions que s'accentuen amb la convivència dels anys. L'enamorament transitori i, fins i tot, l'adulteri potencial no canvien la contingència de la vida conjugal: simplement *corrobo-ren* el seu fracàs inevitable.

48. JONÁS, «Juegos de azar», *Destino*, núm. 952 (5-XI-1955), pàg. 31.

Com afirma Cugat, si deu anys enrere tots sis haguessin combinat d'una altra manera les seves relacions, probablement s'haurien trobat amb un desenllaç similar: el fracàs, la solitud o el desencís que, en intensitats diverses, pateixen tots els personatges. Els triangles, per tant, admeten moltes combinatòries, però la conclusió existencial és la mateixa, perquè, a diferència del que pregonaven els melodrames «edificants» de l'època, l'ideal és sempre pervertit per la realitat. Podem abastar la felicitat per mitjà del matrimoni? O és que la felicitat *tout court* no existeix? Quan la relació es tanca en els estrets marges conjugals burgesos, la insatisfacció és una conseqüència lògica, tot i que, al capdavant, el problema, com deia Jonás, és que l'ésser humà no està en condicions biològiques de ser feliç.

En el moment en què les parelles abandonen l'escena, la inquietud dels personatges «perdura sota la reconciliació en to menor».⁴⁹ El matrimoni no s'ha dissolt en realitat, sinó que es torna a refer a través dels vincles més fermes de cada parella. Núria i Oriol, després de la revelació, se'n van amb el compromís de tenir cura del fill. Mercè i Cugat reafirmen la seva voluntat de continuar junts per conjurar la solitud. Eulàlia i Oleguer clouen la comèdia amb un matisat *happy end* que, tot activant els mecanismes de la seducció, ve a renovar la il·lusió entre els dos cònjuges. Per què aquesta darrera parella és, justament, la que posa punt i final a *Ball robat*? Doncs, potser perquè Eulàlia i Oleguer són els únics que no han compromès el seu matrimoni amb revelacions indegudes i que han acceptat el flirteig dels altres (Cugat i Oriol en el cas d'Eulàlia, i Mercè en el cas d'Oleguer) com un joc sense cap transcendència.

49. Jordi CARBONELL, «El teatre de Joan Oliver», *Serra d'Or*, núm. 121 (octubre del 1969), pàg. 62.

El desenllaç de *Ball robat* és deliberadament obert, ja que, com diu Oliver al programa de mà de l'estrena, «el llaç no és desfet, al contrari: en caure el darrer teló comença una altra història... Però qui sap si no fóra *exactament* la mateixa». ⁵⁰ Tot allò que restava en potència queda neutralitzat, perquè ha estat *dit* en públic, però la història, les històries, poden repetir-se. Final felíç? De cap manera: a diferència dels melodrames edificants coetanis, *Ball robat* no acaba amb un incondicional *happy end*, sinó que condemna els personatges a tornar a començar, després de prendre consciència de «trobar-se dins una roda». ⁵¹

Corol·lari: una comèdia burgesa?

La vida és una malaltia de l'esperit,
una acció adolorida.

NOVALIS

Joan Oliver, en una cèlebre entrevista que li féu Baltasar Porcel per a *Serra d'Or* el 1966, va reconèixer que *Ball robat*, com abans del 1939 ho havia estat *La fam*, era una de les peces clau del seu teatre de postguerra. ⁵² *Ball robat* respon a les expecta-

50. Programa de mà de *Ball robat*. Vegeu-ne la transcripció íntegra a l'apartat 2 de l'antologia de textos.

51. Feliu FORMOSA, *El present vulnerable. Diaris I (1973-1978)* [Barcelona: Laia, 1979], pàg. 114 (anotació del 12 d'agost de 1977).

52. «La guerra em va partir pel mig. [...] La meua obra teatral és escassa i mediocre, com saps. La considero només un índex del que podria haver estat. Reconec que no he tingut prou força de voluntat per a continuar la meua carrera dramàtica contra vent i contra corrent. Però amb la mateixa claredat et diré que estic gairebé segur que *La fam* conté els elements d'una gran obra, i també que, si en tornar de l'exili, hagués trobat una situació teatral no tan miserablement postrada, hauria fet alguna cosa de bo, a partir de la meua ex-

tives i a les circumstàncies creades arran de la fundació de l'ADB com a entitat teatral que aspirava a dignificar el teatre català i a erigir-se en una alternativa a la situació pèssima de l'escena professional. Des de l'ADB, Oliver posava en pràctica la seva idea del teatre com a «art social per excel·lència» i escrivia una «comèdia dramàtica» adreçada al públic predominantment il·lustrat, burgès, que assistia a les funcions de l'entitat teatral presidida per Ferran Soldevila.

A través d'una successió de triangles potencials, prototípics de la comèdia burgesa, i a través de la paròdia d'alguns aspectes del melodrama «edificant» de l'època, Oliver vehicula a *Ball robat* una visió especulativa i empírica del món que destil·la la incertesa i el desencís de la postguerra. Aquesta visió, que té

periència de *Ball robat*. Però, vist el quadre, i sense prou empena per a promoure un redreçament o almenys un endegament de l'escena professional —cosa que hem intentat més d'una vegada—, vaig esquitllar-me per la porta falsa i còmoda de les traduccions» (Baltasar PORCEL, «Joan Oliver, decapitador verbal», *Serra d'Or*, núm. 2 [febrer del 1966], pàg. 74). En diverses entrevistes, Oliver va reiterar que, com a dramaturg, el teatre era la seva «vocació frustrada» (vegeu Josep M. ESPINÀS, «Entre Joan Oliver y Pere Quart», *Destino*, núm. 1348 (8-VI-1963), pàg. 43; Montserrat ROIG, «Pere Quart», dins *Personatges* [Barcelona: Pòrtic, 1978], pàg. 79-97, o Lluís BUSQUETS I GRABULOSA, «Joan Oliver, encès en un dia de canícula», dins *Plomes catalanes contemporànies* [Barcelona: Edicions del Mall, 1980], pàg. 44). Hi insistí també, per exemple, en la conversa amb Pere Calders: «Estic segur que jo hauria esdevingut un dramaturg més que no pas un poeta, si haguéssim guanyat la guerra i el país hagués pogut evolucionar normalment. Tenia aleshores i tinc encara una gran passió pel teatre» (Xavier FEBRÉS [cur.], *Joan Oliver / Pere Calders. Conversa* [Barcelona: Ajuntament / Laia, 1984], pàg. 35). Vegeu, en aquest sentit, Josep M. BENET I JORNET, «Sobre Joan Oliver», dins *La malícia del text* (Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1992), pàg. 177-184, i GIBERT, «Una manera d'entendre les circumstàncies (Notes sobre el teatre de Joan Oliver)», art. cit.

punts de contacte amb Txèkhov i Camus, exposa una recerca de la veritat essencial de l'ésser humà com a individu solitari i infeliç que es troba condicionat pel seu entorn social i les seves relacions amb els altres. En aquest sentit, *Ball robat* basteix una psicopatologia de la burgesia liberal catalana de la dècada dels cinquanta, sotmesa a l'atzucac moral d'una conjuntura històrica hostil, encara que, per a aquella classe, econòmicament estable, *ordenada*. Comèdia burgesa? Sí, però sobretot «comèdia dramàtica», és a dir, passada pel sedàs lúcid i irònic del pessimisme còsmic oliverià de la postguerra.

FRANCESC FOGUET I BOREU

Universitat Autònoma de Barcelona, estiu del 2005

Bibliografia

- ABELLÁN, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península, 1980. Temes de Historia y Política Contemporánea, 9.
- ARBONÈS, Jordi. *Teatre català de postguerra*. Barcelona: Pòrtic, 1973. Llibre de Butxaca, 75.
- AUTORS DIVERSOS. *De Joan Oliver a Pere Quart*. Barcelona: Edicions 62, 1969. L'Escorpí, 13.
- BARTOMEUS, Antoni. *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació*. Pròleg de Joan-Anton Benach. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1976. La Mata de Jonc, 6.
- BENET I JORNET, Josep M. «Sobre Joan Oliver». Dins: *La malícia del text*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1992. Biblioteca d'Els Marges, 3. Pàg. 177-184.
- BENEYTO, Antonio. «Joan Oliver o el deseo de una federación europea». Dins: *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros, 1975. España Punto y Aparte. Pàg. 208-212.
- BENGUEREL, Xavier; OLIVER, Joan. *Epistolari*. A cura de Lluís Busquets i Grabulosa. Barcelona: Proa, 1999.
- BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís. «Joan Oliver, encès en un dia de canícula». Dins: *Plomes catalanes contemporànies*. Pròleg de Salvador Espriu. Barcelona: Edicions del Mall, 1980. Pàg. 39-48.
- «Introducció». Dins: *Ball robat seguit d'Escena d'alcova*, de Joan Oliver. Barcelona: La Magrana, 1996. L'Esparver Llegir, 73. Pàg. 5-66.
- CARBONELL, Jordi. «El teatre de Joan Oliver». *Serra d'Or*, núm. 121 (octubre del 1969), pàg. 59-62.
- COCA, Jordi. *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional, 1955-1963*. Pròleg de Frederic Roda. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre / Edicions 62, 1978. Monografies de Teatre, 9.

- ESPINÀS, Josep M. «Entre Joan Oliver y *Pere Quart*». *Destino*, núm. 1348 (8-VI-1963), pàg. 43.
- FÀBREGAS, Xavier. «Teatre de la postguerra: legalitat, clandestinitat». *Serra d'Or*, núm. 238-239 (juliol-agost del 1979), pàg. 97-99.
- «Pròleg». Dins: *Teatre original*, de Joan Oliver. Barcelona: Proa, 1997. Obres Completes de Joan Oliver, 2. Pàg. 9-26.
- «El teatre edificant dels anys cinquanta». *Serra d'Or*, núm. 198 (març del 1976), pàg. 53-56, i núm. 199 (abril del 1976), pàg. 95-98.
- FEBRÉS, Xavier (cur.). *Joan Oliver / Pere Calders. Conversa*. Pròleg d'Ignasi Riera. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Laia, 1984. Diàlegs a Barcelona, 2.
- FORMOSA, Feliu. *El present vulnerable. Diaris I (1973-1978)*. Barcelona: Laia, 1979. Les Eines, 52.
- GALLÉN, Enric. *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Pròleg de Joan-Anton Benach. Barcelona: Institut del Teatre, 1985. Monografies de Teatre, 19.
- «Pròleg». Dins: *Teatre*, de Joan Oliver, Manuel de Pedrolo, Josep M. Benet i Jorner i Rodolf Sirera. Barcelona: Edicions 62, 1995. MOLC, 106. Pàg. 5-12.
- «Censura i moral en el teatre representat a Barcelona durant el primer franquisme». Dins: *Les literatures catalana i francesa: postguerra i 'engagement'*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000. Biblioteca Abat Oliba, 228. Pàg. 163-186.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josepa. *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991. Biblioteca Abat Oliba, 99.
- GIBERT, Miquel M. «Joan Oliver i Salvador Espriu en el teatre de postguerra». *Caplletra*, núm. 14 (febrer del 1995), pàg. 103-126.
- *El teatre de Joan Oliver*. Pròleg de Josep M. Benet i Jorner. Barcelona: Institut del Teatre, 1998. Monografies de Teatre, 36.
- «Pròleg». Dins: *Teatre original*, de Joan Oliver. 2a ed. Barcelona: Proa, 1999. Obres Completes de Joan Oliver, 2. Pàg. I-LXII.
- «Per una revaloració del teatre de Joan Oliver». *Serra d'Or*, núm. 475-476 (juliol-agost del 1999), pàg. 54-57.

- «Una manera d'entendre les circumstàncies (Notes sobre el teatre de Joan Oliver)». *Revista del Col·legi [Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya]*, núm. 110 (tardor del 1999), pàg. 9-15.
- MESALLES, Helena. «Introducció». Dins: *Ball robat*, de Joan Oliver. Barcelona: Proa, 1995. Columna Proa Jove, 105. Pàg. VII-XXVIII.
- MOLAS, Joaquim. «Introducció al teatre de Joan Oliver». Dins: *Tres comèdies. Primera representació. Ball robat. Una drecera*, de Joan Oliver. Barcelona: Selecta, 1960. Biblioteca Selecta, 299. Pàg. 5-15.
- *Literatura de postguerra*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1966. Episodis de la Història, 78. [Aplegat a Joaquim Molas. *Obra crítica*, vol. 1. Barcelona: Edicions 62, 1995. Clàssics Catalans del Segle XX. Pàg. 15-47.]
- OLIVER, Joan. «Quatre paraules». Dins: *Pigmalió*, adaptació lliure de l'obra de George Bernard Shaw. Barcelona: Nereida, 1957. Biblioteca Gresol, 25. Pàg. 8.
- «Treno de un director de lance». Dins: *Bodas de cobre*, de Joan Oliver. Traducció del català per Montserrat Julió. Amb textos de Joaquim Molas i Jordi Carbonell. Barcelona: Aymà, 1965. Voz Imagen, Teatro, 7. Pàg. 129-130.
- *Temps, records*. Pròleg de Pere Calders. Edició a cura de Miquel Bach. Sabadell: Fundació La Mirada, 1991. Ragtime, 3.
- *Obra en prosa*. Barcelona: Proa, 1999. Obres Completes de Joan Oliver, 4.
- *Obra poètica*. Edició i epíleg d'Helena Mesalles. Barcelona: Proa, 1999. Obres Completes de Joan Oliver, 1.
- *Teatre original*. Pròleg de Miquel M. Gibert. Barcelona: Proa, 1999. 2a ed. Obres Completes de Joan Oliver, 2.
- OLIVER, Joan; FERRATER MORA, Josep. *Joc de cartes 1948-1984*. A cura d'Antoni Turull. Barcelona: Edicions 62, 1988. Biografies i Memòries, 10.
- PORCEL, Baltasar. «Joan Oliver, decapitador verbal». *Serra d'Or*, núm. 2 (febrer del 1966), pàg. 71-76.

RIERA, Ignasi. *Joan Oliver / Pere Quart. L'inventor de jocs*. Barcelona: Proa, 2000. Proa Biografia, 11.

RODA, Frederic. «L'ADB de Joan Oliver». *Serra d'Or*, núm. 475-476 (juliol-agost del 1999), pàg. 58-59.

ROIG, Montserrat. «Pere Quart». Dins: *Personatges. Segons el programa del mateix títol emès per TVE*. Barcelona: Pòrtic, 1978. Pòrtic 71, 15. Pàg. 79-97.

Ball robat

Comèdia dramàtica en tres actes i un epíleg