

Jordi Arbonès i el teatre català de l'exili americà

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

En Jordi Arbonès també ha estat uns quants dies entre nosaltres. Ha aprofitat l'oportunitat de ser invitat pel Congrés Internacional de Teatre per retrobar la terra d'on va marxar gairebé fa trenta anys. La migradesa econòmica que es vivia aquí i el fet que la seva promesa marxés a l'Argentina el van fer decidir. Des d'allà hem pogut saber com es coïa el vell i el nou exili, el polític i l'econòmic. I des d'allà, avui, ens arriben notícies d'una situació que ha de trampejar Arbonès amb traduccions al català de firmes com les de Miller o, ben aviat, com les de Na-

bokov. I el teatre. Aquest teatre que sembla que ens fa un gest de burla ara que hauria de ser el més bo i millor de la producció cultural catalana. Fruit de la seva estada entre nosaltres ha estat la ponència que va presentar al Congrés i que avui us oferim en exclusiva. Les referències històriques, però sobretot les conclusions que ens proposa en Jordi Arbonès s'han de prendre molt seriosament si volem anar pel món amb dignitat perquè ens tractin bé i com a catalans.

Si bé el títol d'aquest treball és «El teatre dels catalans a l'exili americà» cal assenyalar que, de fet, l'estudi el centrem a l'Argentina, per tal com, d'una banda, és el teatre català que s'ha representat a Buenos Aires el que més bé coneixem per haver-ne fet una experiència personal i, de l'altra, perquè és aquest el país d'Amèrica en el qual han existit més agrupacions dramàtiques i on les activitats teatrals han assolit un grau més alt de qualitat i de vitalitat, de manera que, a criteri nostre, pot tenir un caràcter paradigmàtic.

Això no obstant, la primera representació dramàtica en català que registren les cròniques no tingué lloc a l'Argentina sinó a la veïna població de Montevideo (Uruguai), a finals del mes d'abril de l'any 1870, quan solament feia tres mesos de la instauració del nostre teatre a Barcelona. Tot just tres anys més tard es munta la primera obra a la capital de l'Argentina: al juliol de 1873 hom posava en escena *Les francesilles* de Frederic Soler, al vell teatre Victoria.

Poc temps després, arran de l'arribada a Buenos Aires de Concepció Fernández i Victorina Bedós, actrius que havien estat molt aplaudides al teatre Odeon de Barcelona, foren representades *Les joies de la Roser* i *Les eures del mas*, amb la participació d'un grup d'excel·lents aficionats (com diu el cronista), els quals continuaren actuant amb



obres catalanes i castelles fins l'any 1876, en el qual, aprofitant la circumstància de trobar-se a Buenos Aires el celebrat actor Teodor Bonaplata dirigint una companyia integrada per Carlota Frendo, Rita Carbajo i l'esmentada Victorina Bedós, el Club Català s'erigí en empresari i els demana de donar una representació teatral cada mes, representacions que es perllongaren durant un any i mig. De les obres que muntaren al llarg d'aquesta temporada, les que més èxit van obtenir foren: *El contramestre*, *L'embolic de cordes*, *Tal faràs*, *taal trobaràs* i alguna gata de Pitarra.

Aquest intent, ben reeixit segons que sembla, d'establir una continuïtat quant a les representacions teatrals en llengua catalana a Buenos Aires, féu fallida per tal com l'empresa no ontingué un èxit

econòmic equiparable a l'èxit artístic, de manera que la companyia es desintegrà. El daltabaix econòmic causa la mort del Club Català i la desaparició momentània del nostre teatre a Buenos Aires.

El 1888, el flamant Centre Català, que acabava d'instaurar un teatre per als aficionats, inicia la representació d'obres catalanes en dies de gran solemnitat, si bé al cap d'un parell d'anys comencen d'alternar obres catalanes amb obres castelles. És que el Centre Català tenia l'estatge a la «Casa de España», edifici propietat de Lluís Castells, el qual en féu donació a l'Estat espanyol amb la condició d'allotjar perpètuament l'entitat catalana a la planta baixa, on hi havia la sala de teatre. Un bon dia, la junta directiva, animada per un fort esperit patriòtic decidí comprar l'edifici, tot desem-

pallegant-se, així, de la presència del consolat espanyol que funcionava en un dels pisos.

La guerra de Cuba, per un costat, i un període de prosperitat econòmica a l'Argentina per l'altre, contribueixen a incrementar el corrent migratori de Catalunya devers la puixant república sud-americana. L'arribada a Buenos Aires dels fills de Lleó Fontova, i la de Joan B. Llonch, actor destacat de l'escena catalana, galvanitzen l'entusiasme dels afeccionats que composaven el Quadre Dramàtic del Centre. S'hi incorporen Caterina i Amàlia Fontova, així com Victorina Bedós, la primera de les quals ja comptava amb una gloriosa actuació a Barcelona, on durant quinze anys havia estat la imprescindible dama jove del nostre teatre, i Joan B. Llonch es féu càrrec de la direcció artística. La primera quinzena de setembre de 1896, el nou Quadre Dramàtic es presentava davant el públic amb *El ferrer de tall*. A partir d'aquesta data, les representacions assoleixen un ritme regular durant gairebé dos anys i mig, en el curs dels quals el grup munta una obra cada quinze dies, coronant, d'aquesta manera, la temporada més llarga del teatre català a l'Argentina, fins a aquella data.

A les darreries de l'any 1898, la junta directiva del Centre Català decidí d'instaurar una ruleta a la sala del teatre. Aquest fet malastruc

féu que moltes famílies s'allunyessin de l'entitat. Els primers a prendre aquesta decisió foren les germanes Fontova i Joan B. Llonch, sense la presència dels quals el Quadre Dramàtic queda, com diu el cronista «com un cos sense ànima». Les representacions es feren esparses i, al cap de poc, la majoria eren d'obres castellanes.

La ferma voluntat d'alguns obstinats d'aquella agrupació es posa de manifest en diversos intents de fundar una associació dramàtica catalana que actués regularment, un dels més reeixits dels quals fou la formació del quadre Lleó Fontova, l'any 1904, el qual, però, només arriba a donar tres funcions.

Afirmació del teatre català amb un propòsit de reivindicació nacional

Ben aviat, alguns dels catalans residents i d'altres arribats de poc a Catalunya s'adonen que l'esperit que anima la col·lectivitat estava molt afeblit i no s'adeia amb l'afany de renovació, de revitalització del sentiment nacional que abrusava la gent a la nostra terra. El 24 de març de 1908 es produeix un fet que marca tot un canvi en la vida de tots els catalans residents a Buenos Aires i, per extensió, els de tots els països d'Amèrica. En un cafè es reuniren 22 catalans amb el propòsit d'arrodonar la idea de crear una seriosa organització col·lectiva que demostrés a propis i estranys la importància i la vàlua de Catalunya. Al cap de pocs dies, hom feia pública una declaració, avalada ja per 61 signatures. En resum, venien a dir que allò que pretenien, fonamentalment, era fer conèixer el període de desvetllament moral i material en tots els ordres de la vida, com pocs casos s'han donat semblants en la història de cap més poble. Calia, doncs, fundar una entitat que havia de ser, en certa manera, «una petita continuació de la pàtria, i en la qual, com en ella, hom hi sentís aquella fam de renovació, aquella febre de treball, de gestació, de digni-

ficació moral i material que ens posés entre els pobles capdavanters de la civilització mundial». D'això a la fundació del «Casal Català», Centre de Cultura, només hi hagué un respir.

Una de les finalitats bàsiques del flamant Casal de Cultura, era fer conèixer els teatre català amb tota l'esplendor i la ressonància que li pertocaven. De nou les circumstàncies afavoriren el projecte. Actuava aleshores a Buenos Aires l'actor barceloní Esteve Serrador, qui, després de recórrer Amèrica, havia ancorat a la capital argentina. El teatre Victoria havia contractat diversos actors catalans per a la temporada de 1908, Jaume Capdevila, Carme Jarque, Joan Domènech, Esperança Periu, Agustí Morató i d'altres. Així fou possible de concretar immediatament l'acord que figura, entre d'altres, a l'acta de fundació del Casal Català, que el primer acte que es fes al Casal fos donar una representació pública d'una de les millors obres del teatre català modern a fi de fer conèixer la societat.

El principal propòsit, doncs, d'aquells entusiastes catalans es materialitza el 4 de juny de 1908 amb la representació de *La mare* de Rusiñol, al teatre Victoria, un dels més grans de Buenos Aires, sota la direcció de Jaume Capdevila, l'eminent actor còmic del Romea.

L'èxit fou total i, a un mes escàs, hom iniciava un abonament a cinc funcions, en les quals es representaren les obres següents: *El nuci* i *Qui compra maduixes*; *La bona gent* i *La morta*; *La mare eterna* i *Juventut*; *La mare*, *El contramestre* i *Agència d'informes comercials*. Poc temps després, organitzaren dues funcions més a honor de Jaume Capdevila i Carme Jarque. En la primera es posa en escena *Carme* i *Sirena* i a la segona, *El pati blau* i *Himne d'en Riego*.

L'any 1909, se succeeixen les representacions, entre les quals cal destacar un homenatge a Àngel Guimerà amb la posada en escena de *Sol sol*, el dia 9 d'agost.

L'any següent, el 1910, un

esdeveniment inesperat somou l'ànim dels catalans de Buenos Aires, sobretot d'aquells que són amants del teatre; a les darreries d'abril o principis de maig, hom espera l'arribada de Santiago Rusiñol, acompanyat d'Enric Borràs, Pere Cabré i alguns actors més, en el vaixell *Argentina*.

El 22 de juny, se celebra una «gran vetllada artística», com anuncien els cartells per tot Buenos Aires, a hornó de «l'eximí escriptor i eminent dramaturg», amb la representació de *L'hereu escampa*, sota la direcció de Jaume Capdevila, i escenografia de Vilumara. Enric Borràs recita el monòleg de Rusiñol *El prestidigitador*.

Durant aquest any (1910), les representacions es mantenen al ritme de l'any anterior però en el curs dels sis anys següents, el teatre català a Buenos Aires s'esllangueix.

Tanmateix, tot aquest renou, causat per l'arribada de destacats directors i actors catalans, i de Santiago Rusiñol, havia de desvetllar l'interès dels directors i actors argentins pel nostre teatre, de tal manera que alguns d'ells malden per incorporar obres catalanes traduïdes a llurs repertoris habituals.

L'any 1911, Pablo Podestà donava a conèixer *Terra baixa*, però no en la tradicional traducció de José Echeagaray, sinó en la de l'escriptor i home de teatre Camilo Vidal, la qual és una versió adaptada a la ruralia argentina. Blanca Podestà hi encarnava la Marta i d'altres papers importants eren interpretats per Alippi, Mangiante i Buschiazzi. També representaren, però, la versió d'Echeagaray.

L'any 1912, Guillermo Battaglia, qui també havia fet *Terra baixa*, inaugura la temporada del teatre Apolo amb *La festa del blat*, traduïda per Angelina Pagano, actriu que l'havia representada en italià a Barcelona i a Itàlia, amb Ferruccio Caravaglia, i així mateix havia encarnat la Marta de *Terra baixa*.

José Gómez, actor que morí el 1938, es vantava de dir que els seus cavalls de batalla

eren les versions castellanes de *Terra baixa* i *El místic*, de tal manera que de la primera arribà a fer-ne 217 representacions en una temporada.

La companyia d'Enrique de Roasa i Matilde Rivera, l'any 1929, mantingué en cartell *Seny, amor, amo i senyor* (*Cuerdo amor, amo y señor*) d'Avellí Artís, al teatre Ate-neo, i l'any 1930, al teatre San Martín, posaren en escena *La llotja* (*La culpa de todos*) de J. Millàs-Raurell, i *Civilitzats, tanmateix* (*Civilizados*) de Carles Soldevila, en traducció de Díaz Canedo.

L'hivern de l'any 1932, l'actriu Blanca Podestà féu una gira per les províncies argentines, duent-hi *Maria Rosa*.

Hi ha hagut altres actrius i actors argentins que han representat obres catalanes, com ara Camila Quiroga, Gloria Ferrándiz, Eva Franco, Mecha Ortiz, López Lagar, al qual nosaltres mateixos havíem vist en una adaptació de *Terra baixa* per a la televisió argentina a principis de la dècada de 1960.

Entre el material gràfic del Museu Nacional de l'Institut del Teatre de Buenos Aires, hem trobat una fotografia d'Àngel Guimerà dedicada a Pablo Podestà amb aquests mots: «A Pablo Podestà, en nombre del Manelich catalán al Manelich de las tierras argentinas, felicitándole por su arte maravilloso, Àngel Guimerà».

Continuïtat en el període 1916-1936

La represa, però, després d'aquell esllanguiment, no trigà a produir-se. Tan bon punt el Casal Català comptà amb una sala de teatre dins l'estatge, se succeïren les representacions a un ritme aproximat d'una per mes. Durant aquest període, els directors foren diversos, entre els quals cal destacar Gregori J. Silvestre i Ramon Mas, el qual dirigia també un esbart infantil que era un autèntic planter d'actors i d'actrius.

El 14 d'abril de 1924, l'actor Enric Borràs encarna el Manelich de *Terra baixa* en una

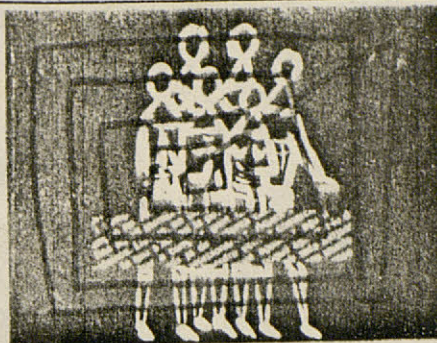
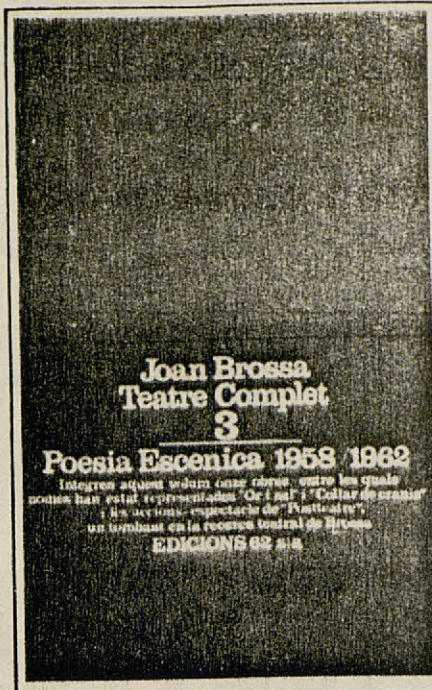
Fontelles
Fe de rates

En nom dels més interessats
que sempre hem estat mo-
dels i models, estem
negotiant, assat, universal.
Espera que algun dia el
vostre sobre es giri de co-
ra a vós, just al centre del
cor, o de la pedra que hi
campa.

Els llibres de l'Escorpi
Teatre

el Galliner

79



Manuel de Pedrolo
**Homes
i No**

Aymà
S.A.

remarcable interpretació, per bé que la seva figura gairebé resta eclipsada pel magnífic elenc que el secunda, segons el testimoni d'alguns espectadors. També fou un fet sensacional la retransmissió per l'audició radial «L'hora catalana» de *La nit de l'amor* (A. Guimerà i Enric Morera), solistes i cor dirigits pel mestre Ernest Sunyer, celebrada el 8 de març de 1931. I cal consignar, encara, un altre esdeveniment memorable: amb motiu de commemorar el cinquantenari de la mort de Richard Wagner, el 21 d'octubre de 1933, Ramon Mas, amb la col·laboració de Montserrat Bartrés, dirigí una adaptació del *Lohengrin*, a cura de Joaquim Pena i Xavier Viura, interpretat per la mainada que constituïa l'esbart infantil.

Al llarg d'aquest període es representaren obres d'Avel·lí Artís, Josep Burgas, Goldoni, Guimerà, Ignasi Iglésias, Puig i Ferrater, Adrià Gual, Hauptmann, Ibsen, Apelles Mestres, pous i Pagès, Rusiñol, Ventura i Gassol, Sagarra, Carles Soldevila, Frederic Soler i d'altres.

Una ullada als títols de les obres representades, algunes dos, tres i quatre cops, ens farà veure la inquietud dels responsables de les programacions, tant per fer un teatre

dalt nivell com per fer-se ressò de les novetats teatrals de la terra llunyana (*Roser florit* de Sagarra fou posada en escena el maig de 1936 i havia estat estrenada a Barcelona el 35). Així mateix, endevinem un afany per donar a conèixer obres que traduïssin una preocupació pels problemes socials i patriòtics, tal com ho demostra l'atenció dedicada a Josep Burgas i a Ignasi Iglésias (*El cor del poble* fou representada sis vegades!).

**Significació de
les funcions teatrals durant
la guerra de 1936-39**

Als anys de la guerra, les funcions teatrals que organitza el Casal Català de Buenos Aires assoleixen una significació més alta i un paper que s'adiu amb tota l'activitat que els catalans conscients de la tragèdia que vivia el nostre poble desenvolupaven per tal de brindar ajut a les víctimes de les Fúries que assolaven la pàtria.

El 7 de novembre de 1938, en sessió organitzada pel Comitè Llibertat, institució creada expressament per ajudar les víctimes de la contesa, es representa *L'ànima és meua* de Guimerà, a profit dels orfes de guerra: el 4 de de-

sembre del mateix any, i amb Margarida Xirgu en el paper de Blanca, al teatre Politeama, posaren en escena *Mar i cel*, a profit de la Llar de l'Actor Vell de Catalunya.

Aquest compromís i aquesta solidaritat perduraren després de la desfeta, de cara a l'exili: el 6 d'abril de 1940, per exemple, representaren *Els camins d'Antígona* d'Ambrosi Carrion, a profit dels intel·lectuals catalans exiliats.

El 1940 es produeix un fet remarcable. Per tal d'evitar que l'edifici del Centre Català (on durant aquests anys també feien teatre, si bé d'una manera esparsa i d'un nivell artístic més baix) caigués en mans d'elements franquistes, els socis del Casal es fusionaren amb els del Centre i així nasqué l'actual Casal de Catalunya.

El govern argentí d'aleshores simpatitzava amb la dictadura franquista, contràriament al que sentia el gruix de la població, que durant el curs de la guerra s'havia mostrat partidari de la República. De tal manera, els exiliats catalans que tan bona acollida reberen a Mèxic i a Xile, per exemple, trobaren, en canvi, les portes tancades a l'Argentina. Foren molt pocs, doncs, els catalans que s'hi asilaren, però entre aquests n'hi havia

que havien fet teatre a les agrupacions d'aficionats dels centres de barri de Barcelona i així aportaren l'experiència adquirida al nou Quadre Escènic del Casal de Catalunya, el qual anava incorporant, a més, actors sorgits de l'Esbart i del Quadre infantil que dirigia l'incomparable Ramon Mas.

El teatre que es farà a la sala d'aquest nou estatge, durant molts anys, es caracteritza per la representació reiterada de les obres d'autors que podríem anomenar «clàssics» de l'escena catalana: Pitarra, Guimerà, Rusiñol, Sagarra..., sota la direcció dels ja esmentats Silvestre i Ramon Mas, i d'altres com ara: Joan Sagala, Santo Ferry i Ramon Ribera.

**Incidència dels Jocs Florals
de l'exili en la renovació
del repertori teatral
(1941-1960)**

L'any 1952 assumí la direcció del Quadre Escènic del Casal de Catalunya Joaquim Moreno. El cas d'aquest director i actor mereix una atenció especial, car fou ell qui inicià una moderada renovació del repertori del grup. Nascut a Palafrugell el 24 de febrer de 1909, de pare anda-

lús i mare catalana, quan tenia quatre anys la seva família es trasllada a França, on Moreno fa els estudis primaris i cursa els primers anys de secundari, interromputs pel fet d'un nou trasllat familiar, aquest cop devers l'Argentina. En arribar a aquest país, Moreno pràcticament no sap parlar català, però aviat s'orienta cap al Casal Català i, de mica en mica, es familiaritza de nou amb aquella llengua que només havia barbotejat els primers anys de la seva vida. Les primeres armes escèniques les fa en grups estudiantils i després comença a actuar en les sessions de «Teatre Íntim» que dirigia Ramon Mas.

La primera obra que posà en escena fou *L'altre amor* de Josep M. Poble, a la qual aviat en seguien d'altres. Però, en aquesta nova etapa del teatre català a Buenos Aires, els Jocs Florals instaurats a l'exili el 1941, per iniciativa de l'escriptor Mas i Parera, constitueixen la font que li proporciona a Joaquim Moreno una sèrie de textos durant un període que arriba ben bé fins al 1960: *Fira de desenganys* de Xavier Benguerel, Premi Fastenrath, 1941; *Crim en el teatre* de Josep M. Poble, Premi Ignasi Iglésias, *Història sentimental*, de Xavier Amorós, Premi Ignasi Iglésias, 1958, etc.

Incorporació de nous autors de postguerra i del teatre universal

La tímida publicació d'obres teatrals als Països Catalans li proporciona nous textos, com ara *Tu i l'hipòcrita* de M. A. Capmany; *La set de la terra* de Jordi Pere Cerdà o *Guspireig d'estrelles* de F. Lorenzo Gazia, i alguna traducció, com *Pigmalió* de Bernard Shaw, en adaptació de Joan Oliver.

A mitjans del 62, Joaquim Moreno hagué de renunciar temporàriament a la direcció del Quadre Escènic del Casal de Catalunya.

Aquesta circumstància ens oferí l'oportunitat de dur un pas més enllà aquest propòsit de renovació, més o menys

conscient, de Moreno, i que en el nostre cas obeïa a una franca premeditació de fer conèixer aquelles obres que produïen els autors catalans de postguerra. De manera que, en un lapse de tres anys, després d'haver dirigit per primer cop una obra clàssica com *L'estudiant de Vic*, muntàvem: *La nostra mort de cada dia*, de Manuel de Pedrolo (estrena universal); *Parasceve*, de Blai Bonet; *Antígona*, de Salvador Espriu; *Es perillós fer-se esperar*, de Josep M. Espinàs; *Nord enllà*, de Ricard Salvat, i una adaptació d'*Otello* en col·laboració amb Jordi Solé, qui també dirigia una adaptació de *Maria Rosa*.

Paral·lelament, Francesc Arnó, que considerava que també calia incorporar autors

estrangers contemporanis, dirigia *La lliçó* i *El rinoceront* d'Eugene Ionesco i *Tragèdia de per diure*, de E. Figueirado (en traducció del mateix Arnó), *El senyor Bonhome i els incendiàries* (de Max Frisch) (traducció de Cortada i Bas Colomer).

A partir del 1964, Joaquim Moreno reprèn la tasca de director tot decantant-se marcadament cap a les obres del teatre universal i munta *La dona del forner* de Pagnol (trad. d'Eugeni Judas), *Irma la dolça*, *Fi de setmana* de l'argentí Roberto Cossa (traducció de Bas Colomer); *Del pont estant*, d'Arthur Miller; *La gata damunt la teulada* i *Un tramvia anomenat Desig*, de Tennessee Williams (traducció de Jordi Arbonès), per bé que

TEATRE CATALÀ DE POSTGUERRA



Jordi Arbonès

llibre
butxaca
ED

no s'oblida dels autors nacionals. Jordi Solé dirigia també en aquesta època *Cançó de taverna*, *L'endemà de bodes* i *Genté bien*.

Decadència

A partir del 1967, hom pot apreciar una sensible minva en el nombre de representacions i, les cinc o sis obres per temporada, que es muntaven en els darrers anys, es redueixen a tres, i a partir de 1970, arriba a una sola per any.

El canvi econòmic favorable que es produeix a Catalunya, constitueix un estímul per a retornar a la pàtria, i són molts els catalans que abandonen l'Argentina. Així, el nucli d'actors es veu força afeblit, la qual cosa repercuteix sensiblement en el nivell de les representacions i en faminvar les possibilitats de posr en escena determinades obres.

Adaptació a la nova conjuntura

Obra Cultural Catalana, atenent a les dificultats que planteja aquest estat de coses, intenta d'assajar una nova forma: el teatre llegit. D'aquesta manera, a partir del 1966 i al llarg de deu o dotze anys presenta: *Èxode*, de Baltasar Porcel; *La maleïda*, de Rafael Tasis; *Els espies*, de Ricard Salvat; *Homes i No*, de Manuel de Pedrolo; *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret*, de M. A. Capmany i Xavier Romeu; *Història d'una guerra*, de Baltasar Porcel; *Dos quarts de cinc*, de M. A. Capmany. També munta *Tècnica de cambra*, de Manuel de Pedrolo i *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor.

Estètica del teatre català a Amèrica

Llevat d'alguns actors i directors professionals que actuaren a les darreries del segle passat i als primers anys de l'actual, en general la gent

CONGRÉS INTERNACIONAL DE TEATRE A CATALUNYA 1985

que s'ha dedicat al teatre en aquestes terres eren afecionats. Mancats d'una formació sistemàtica, els actors i àdhuc els directors es guiaven més que res per la intuïció, i poques vegades han demostrat la inquietud d'adaptar tècniques d'actuació o de direcció com les propugnades pels grans teòrics del teatre. Tanmateix, les cròniques registren actuacions i posades

en escena memorables, d'algunes de les quals n'hem estat testimonis.

Els muntatges han seguit la línia tradicional, sense intent d'experimentació de cap mena, pràcticament tot al llarg dels períodes examinats. Dins d'aquest estil, però, s'han caracteritzat per una gran dignitat i un bon gust indiscutible.

Conclusió

La manca de corrents migratoris envers Amèrica, les dificultats econòmiques d'aquests països, les noves formes de vida que s'han imposat els darrers anys (degut a les distàncies enormes, la TV, l'afebliment de les relacions socials, etc.) contribueixen a dissipar les activitats culturals de les col·lectivitats estrange-

res, de tal manera que, pel que fa al nostre cas particular, tot fa suposar que estem assistint a l'agonia del teatre català i en llengua catalana a Amèrica.

La interrelació que, ho hem vist, en alguna moment existia entre el nostre teatre i el teatre del país americà és en l'actualitat del tot nul·la. En tot cas, la influència haurà d'irradiar directament dels Països Catalans, mitjançant la presència d'agrupacions catalanes als festivals i encontres teatrals que se celebren en aquestes terres, sempre i quan hi participin en nom i representació del govern autònom de la Generalitat, altrament, no són considerats catalans, sinó ras i pla «espanyols» (com s'ha esdevingut enguany als Estats Units amb Els Joglars (Teledium) i a Còrdo-

va (Argentina) amb la Fura dels Baus (Accions). I cal tenir ben clar que la presència d'actors, i directors, o escenògrafs catalans a les companyies espanyoles que hi vénen no constitueixen cap mena d'aport netament català ni tenen cap mena de transcendència a favor de la difusió i coneixement de la dramaturgia catalana dins els àmbits americans.

En resum: mentre els Països Catalans no tinguin un Estat propi, amb representació diplomàtica arreu del món, la projecció de la cultura catalana i, doncs, del teatre català a l'exterior no arribarà a qual·lar mai.

JORDI ARBONÈS

Endergues filosòfiques (1)

MERCÈ RIUS

A ca els meus sogres tenen un gat. Diuen que és molt bonic perquè llueix un cert «pedigree». A mi no m'agrada gens; se'm fa antipàtica, sobretot, la seva puresa racial. No sé ben bé per què (ni vull que els psico-sociòlegs m'ho expliquin), però si l'«aristocràcia de sang» és allò que veig en aquella bestiola, no em diu res. Potser per això em desagrada tant. Com que és de raça, el gat de ca la meva sogra se m'afigura d'una animalitat Absoluta. —Tanmateix he de reconèixer que, de vegades, quan la meva perplexitat voldria esdevenir filosòfica, el faig objecte de frívols reflexions. Llavors m'adono que mai comprendré el seu vegetar isolat, gairebé aliè als de la seva espècie i nogensmenys integrat en la comunitat humana. És un bon trencaclosques! — Està vist que la meva actitud envers els animals només sap ser projectiva. us confesso que he arribat a l'extrem de considerar-los subjectes de moralitat. I no us penséssiu pas que m'enutgen especialment les «corridas» de toros. Les trobo massa dramàtiques i, malgrat tot, prou respectuoses... al capdavant, no m'interessen. A mi el que em molesta és veure l'espectacle circenc d'un ós vestit fent sumes i restes. De debò que ho sento per l'ós. No puc fer-hi més. Entenc tan poc les bèsties que àdhuc hi comparteixo de bon grat els beneficis de la Il·lustració.

* * *

A casa del meu «jefe» tenen una filipina. És una noia molt agradable (totes les filipines que conec en són; més m'estimo ignorar-ne la raó), però bo i deixant de banda la qüestió de la raça —que ja és molt deixar, mal ens pesi— la filipina mai no acabarà de qual·lar en aquella casa. No solament hi ha un problema de classe. Tampoc, però, d'idioma: en això, la major part d'aquestes minyones, que tenen l'anglès com a segona llengua, ultrapassen

la cultureta de llurs senyors. Jo diria que és més aviat una diferència de sensibilitat. Evidentment, en darrer terme, una diferència de cultura. —Però, ja que no podem conversar gaire amb elles, podem parlar-ne, pensar-hi, fis i tot. Arribarem a la conclusió que, si els ensenyàvem filosofia, es convertirien ben de pressa al hegelianisme. Hom ha de fruit sa temporalitat tota d'una peça per aguantar indefinidament tan lluny de la família i del propi país. No sé si les pobrissones s'ho arreglen passant-se els dies i confegint-se un temps alhora més o menys passador. Em sembla que deu ser molt més fàcil estudiar Hegel que no pas viure'l—. Ara com ara, les meves delicades concessions teòriques, a la filipina d'allà on treballo i a mi, no ens serveixen per a comunicar-nos. Malgrat tot, aquest matí l'he entesa —cosa estranya—, en veure com surava als seus ulls una última espurna d'animalitat. Se li acaba de morir el pare. De sobte, el seu temps d'estira i arronsa ha esdevingut pura materialitat d'un espai intransitable. No pot viatjar al seu país, on ell encara hi és. Avui, un cop més, m'avergonyeixo de la seva impotència.

La quarteta (informal) d'en JEP

UN PRODIGI, L'HOME!

*Déu n'hi do, senyor Obiols,
de les galtes que tragina:
com més va més bé domina
l'art de prendre'ns per mussols.*